



Aspettualità

Aspectuality

L'oggetto tradizionale della semiotica, il segno, deriva da una selezione. Il lato significativo del segno non riproduce mai semplicemente quello significato, ma piuttosto ne individua un aspetto. "Aspetto" (dal latino "aspicere", "guardare") etimologicamente designa ciò che appare, ciò che si presenta agli occhi, così come il modo in cui siffatta presentazione avviene. In inglese, "aspect" entra nella lingua verso la fine del XIV secolo come termine astrologico, il quale indica la posizione relativa dei pianeti per come appaiono dalla terra (ossia: come si "guardano" a vicenda). L'aspetto in semiotica è qualsiasi cosa spinga la realtà a convertirsi in significazione "sotto qualche rispetto". La parola "rispetto", notoriamente scelta da Peirce nella sua definizione canonica di segno, può essere considerata come una variante cognitiva della parola "aspetto". Se "aspetto" è un particolare modo di guardare alle cose, "rispetto" è un particolare modo di pensarvi. Il rispetto è la controparte interna dell'aspetto. L'aspetto è la controparte esterna del rispetto. Tuttavia entrambe si riferiscono allo stesso processo: il significato deriva da una selezione, e l'atto del guardare ne è modello e più precisa metafora. Se "aspetto" (e, più precisamente in Peirce, "rispetto") è una caratteristica generale di ogni dinamica semiotica, "aspettualità" ne è nel contempo un oggetto e un'area di investigazione tradizionalmente focalizzata in un particolare dominio (si potrebbe dire: "un aspetto dell'aspetto"): il tempo.

Contributi di / Contributions by Miguel Ariza, Sémir Badir, Amir Biglari, Marco Celentano, Alessandra Chiappori, Fátima Aparecida dos Santos, Roberto Flores, Vincenzo Idone Cassone, Giusy Gallo, Alice Giannitrapani, Massimo Leone, Giovanni Manetti, Gabriele Marino, Alessandro Mazzei, Mariacarla Mole, Paola Pennisi, Diana Luz Pessoa de Barros, Francesca Polacci, Julia Ponzio, Alessandro Prato, Nathalie Roelens, Simona Stano, Mattia Thibault, Stefano Traini, Andrea Valle, Ugo Volli.

In copertina

Clessidra multipla, Venezia, seconda metà del Settecento, collezione privata.

ISSN 1720-5298-21

euro 35,00

ISBN 978-88-255-0876-5



9 788825 508765

Aspettualità / Aspectuality

ARACNE

ASPETTUALITÀ

ASPECTUALITY

a cura di
Massimo Leone



LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

27-28

Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo Volli

Comitato di consulenza scientifica /

Scientific committee

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Omar CALABRESE †

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Roland POSNER

Marina SBISÀ

Michael SILVERSTEIN

Darcilia SIMÕES

Frederik STJERNFELT

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

Redazione / Editor

Massimo Leone

Editori associati di questo numero /

Associated editors of this issue

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

Sede legale / Registered Office

CIRCE “Centro Interdipartimentale
di Ricerche sulla Comunicazione”

con sede amministrativa presso

l’Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant’Ottavio, 20

10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

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

Amministrazione e abbonamenti /

Administration and subscriptions

Gioacchino Onorati editore S.r.l.

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

info@aracneeditrice.it

Skype Name: aracneeditrice

www.aracneeditrice.it

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

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

I edizione: giugno 2017

ISBN 978-88-255-0876-5

ISSN 1720-5298-20

Stampato per conto della Gioacchino Onorati editore S.r.l. nel mese di giugno 2017 presso la tipografia «System Graphic S.r.l.» 00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61

«Lexia» adotta un sistema di doppio referaggio anonimo ed è indicizzata in SCOPUS-SCIVERSE

*«Lexia» is a double-blind peer-reviewed journal,
indexed in SCOPUS-SCIVERSE*

Lexia. Rivista di semiotica, 27–28
Aspettualità

Lexia. Journal of Semiotics, 27–28
Aspectuality

a cura di
edited by
Massimo Leone

Contributi di

Miguel Ariza
Sémir Badir
Amir Biglari
Marco Celentano
Alessandra Chiappori
Fátima Aparecida dos Santos
Roberto Flores
Vincenzo Idone Cassone
Giusy Gallo
Alice Giannitrapani
Massimo Leone
Giovanni Manetti
Gabriele Marino

Alessandro Mazzei
Mariacarla Mole
Paola Pennisi
Diana Luz Pessoa de Barros
Francesca Polacci
Julia Ponzio
Alessandro Prato
Nathalie Roelens
Simona Stano
Mattia Thibault
Stefano Traini
Andrea Valle
Ugo Volli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0876-5

*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: giugno 2017

Indice / Table of Contents

- 9 Prefazione / Preface
Massimo Leone

Part I

Teorie / Theories

- 17 Time and Meaning. A Cultural Semiotics of Temporal and Aspectual Ideologies
Massimo Leone
- 65 L'aspettualità nella lingua. Marcature morfologiche ed effetti di soggettività
Giovanni Manetti
- 87 L'aspectualisation en sémiotique. Histoires et perspectives
Diana Luz Pessoa de Barros
- 107 Imperfectividad y final del relato
Roberto Flores
- 133 Note de synthèse sur l'aspectualité spatiale
Sémir Badir
- 157 Sémiotique de l'hésitation
Nathalie Roelens
- 181 Hacia una topología aspectual de sucesos
Miguel Ariza
- 209 L'aspetto come processo d'informazione. Il rapporto fra cosa e oggetto nel pensiero di Peirce (1865–70)
Julia Ponzio

Part II
Analisi / Analyses

- 227 Sarò che sarò. La paradossale aspettualità dell'Eterno nella Bibbia ebraica
Ugo Volli
- 253 From the historical Jesus to Jesus deified. Discourse strategies of temporalization and aspectualization in the Letters of Paul, the Gospels and Acts
Stefano Traini
- 267 L'ipotiposi retorica. Il far vedere e l'effetto di presenza
Alessandro Prato
- 281 L'aspectualité du deuil et du désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo
Amir Biglari
- 297 Occhio, mente, scrittura. Appunti per uno studio dell'aspettualità spaziale in Calvino
Alessandra Chiappori
- 315 Fotografare, scolpire, filmare. Questioni aspettuuali nella traduzione intersemiotica
Francesca Polacci
- 337 *Doubt*. Analisi della messa in scena di un dubbio
Mariacarla Mole
- 351 *Sub Specie Ludi*. Aspettualità e aspettualizzazioni nel gioco
Mattia Thibault
- 365 *Apeiron*. Dinamiche aspettuuali di una forma narrativa contemporanea
Vincenzo Idone Cassone
- 383 *Nuovo, vecchio* e soprattutto *di nuovo*. Riprese, persistenze e presenze nella popular music degli anni Duemila
Gabriele Marino
- 401 Osservati mentre facciamo shopping. Analisi della pratica di consumo su Amazon.it
Giusy Gallo

- 415 Gli “aspetti” del cibo. Meditazioni semiotiche su gusto e disgusto
Simona Stano
- 441 Dal cane–cibo al *dog restaurant*. Giochi aspettuati nella dialettica alimentare uomo/animale
Alice Giannitrapani
- 459 Mente incarnata e linguaggio. La dimensione aspettuale nella cognizione autistica
Paola Pennisi
- 485 Aspectualidade e cidade. Um recorte da relação tempo e espaço como gênese
Fátima Aparecida dos Santos
- 501 Sapir–Whorf vs Boas–Jakobson. Enunciation and the Semiotics of Programming Languages
Andrea Valle, Alessandro Mazzei
- 523 L’aspetto della nazione. Divenire, tempo e storia in un caso di negazione nazionale
Franciscu Sedda

Part III

Recensioni / Reviews

- 551 *Arts and Humanities in Progress. A Manifesto of Numanities*, di D. Martinelli
Marco Celentano
- 563 Note biografiche degli autori / Authors’ Bionotes

Prefazione / Preface

MASSIMO LEONE*

The sign, which is the traditional object of semiotics, stems from a selection. The signifying side of the sign never simply reproduces the signified one but singles out an aspect of it. “Aspect” (from the Latin “*aspicere*”, “to look at”) etymologically designates what appears, what presents itself to the eyes, as well as the way in which this presentation takes place. In English, “aspect” enters the language in the late 14th century as an astrological term, indicating the relative position of the planets as they appear from earth (i.e., how they ‘look at’ one another).

Generally speaking, the aspect in semiotics is everything that pushes reality to turn into signification “in some respect”. The word “respect”, famously chosen by Peirce in his canonical definition of the sign, may be regarded as a cognitive variant of the word “aspect”. If “aspect” is a particular way of looking at things, “respect” is a particular way of thinking of things. The respect is the inward counterpart of the aspect. The aspect is the outward counterpart of the respect. Both, however, refer to the same process: meaning derives from selection, and looking is the model and utmost metaphor of it. Peirce’s distinction between “dynamic object” and “immediate object” could not make sense without involving some form of aspect or respect. Indeed, most interpreters of Peirce describe the immediate object not as some additional object distinct from the dynamic one but merely as some “informationally incomplete facsimile of the dynamic object generated at some interim stage in a chain of signs” (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*). The fact that this “facsimile” is incomplete is the consequence of the fact that some cognitive and cultural forces shape

* University of Turin.

the sign into the result of a series of aspects and respects, highlighting certain qualities of the dynamic object while playing down or simply ignoring some other qualities.

If “aspect” (and, more precisely in Peirce, “respect”) is a general feature of any semiotic dynamic, “aspectuality” is both an object and an area of investigation that has traditionally focused on one particular domain of it (“an aspect of the aspect”, one might say): time. Of all the categories of dynamic objects that undergo their transformation into immediate objects through selection of an aspect, time is the one that most attracted the attention of scholars. Early reflection on verbal language encouraged linguists to maintain that words do not limit themselves to represent the time of reality, distinguishing between what occurs before and what occurs after, but also to represent this time from a particular point of view, as though projecting a ‘verbal eye’ into the linguistic depiction of reality. Already the Indian linguist Yaska (ca. 7th century BCE) dealt with this feature of verbal language, distinguishing actions that are processes (*bhāva*), from those where the action is considered as a completed whole (*mūrta*). The observation that many verbal languages contain mechanisms that enable speakers to represent the time of an action according to different aspects of it has led to the development of a specific area of linguistic study, that of “grammatical aspect”, which considers the aspect as a grammatical category that expresses how an action, event, or state, denoted by a verb, extends over time. Traditionally, scholars distinguish among different aspects depending on how they represent the lasting of a process (durative or punctual), its completion (perfective or imperfective), the stage of it (inchoative, intermediate, terminative), its potential iteration (singular, iterative, cyclical), etc. Although most reflection on the grammatical aspect concerns verbs, scholars have long realized that the qualities of the time of reality can be verbally rendered also through other semantic means, including adverbs or specific lexical choices.

Since its inception, the study of aspectuality was carried on for both theoretical and practical means. On the one hand, it is abstractedly interesting to find out how each language (underlain by a specific linguistic ideology) provides speakers with a series of options as regards the representation of the temporal qualities of reality. On the other hand, it was soon evident to scholars that choice among these

options often results in a rhetorical effect: verbally casting light on a process so as to highlight its initial, terminal, complete, incomplete, etc. character is often a means to lead the receiver and interpreter to specific pragmatic conclusions. To give an example, contemporary online journalism often adopts an aspectuality of emotions that is diametrically different from that of classical ‘paper journalism’; social networks are full of expressions such as “you’ll be outraged when you’ll realize what the politician X said”, inviting the reader to click on the often enticing image attached to the message. Such and similar expressions vehicle and simultaneously provoke a receptive dynamics in which prejudiced emotional reaction to the facts precedes the cognitive awareness of them (readers are led to be outraged before knowing what they are outraged about, somehow relying on the “outrage deposit” that sits in society and that is automatically activated through fiduciary adhesion to the journalist’s proposed interpretive framework).

The centrality of aspects and respects in the definition itself of the sign, both in Peirce’s and Saussure’s tradition, the accumulation of insights on verbal aspects in the history of grammar, and the study of aspectuality in structural linguistics have given rise, in contemporary semiotics, to a specific interest for aspectual dynamics. This interest has manifested itself on two different but intertwined levels. On a more specific level, semiotics, and especially the Greimassian school, has focused on the narrative implications of aspectuality. In the Greimassian model — substantially in keeping with the previous and parallel linguistic literature — aspectuality is an over-determination of “temporalization”, that is, the construction, through enunciation, of the temporal framework in which the action of narration is situated and imaginarily takes place. Indeed, while in most Indo-European languages temporalization consists in the narrative projection of a present, a past, or a future, aspectualization specifies such projection by focusing on a specific aspect of it. To give an example, in Italian as well as in other Romance languages, sport journalists characteristically do not relate soccer actions (which have already occurred in the past, and are therefore complete) through perfective verbal forms (“al trentesimo minuto del primo tempo, il giocatore ha passato il pallone”, “at the thirtieth minute of the first half, the player passed (or “has passed”) the ball”), but bizarrely adopting imperfective verbal

forms (“al trentesimo minuto del primo tempo, il giocatore passava il pallone”; “at the thirtieth minute of the first half, the player would pass the ball”). The pragmatic effect of this aspectual distortion consists in transmitting to receivers the feeling that the soccer action, albeit by definition complete, is still going on under their eyes as if in slow motion, empowering, hence, the evocative ability of the journalist’s discourse.

It is precisely in order to account for these rhetorical effects that Greimassian semiotics developed a systematic study of narrative aspectualization. At the same time, in accordance with Saussure’s ambition to conceive semiology as a generalization of linguistics, Greimassian semioticians have also explored the second level of investigation on aspectuality, considering whether the analytical framework elaborated so as to explain temporal aspectuality could be generalized in order to explicate also non-temporal forms of aspectuality, such as ‘spatial aspectuality’, for instance. In the Greimassian school, such generalization of the study of temporal aspectuality took place mainly through the introduction of the so called “observer actant”. As is well known, the Greimassian school conceives meaning as essentially stemming from cultural oppositions that find their expression in narrative forms. Relying on previous intuitions by Propp, Lévi-Strauss, and others, Greimas analyzed narratives as structures characteristically composed by a certain number of narrative roles or “actants” (subject, object, sender, receiver, adjuvant, and opponent). Thus, meaning in society circulates through stories in which the correspondent value, embodied in an object, is pursued by a subject encouraged by a sender and sanctioned by a receiver, helped by an adjuvant and contrasted by an opponent (this latter often being at the service of the parallel but inverse narrative program of an anti-subject). Subsequent followers of the Greimassian school, however, and in particular Jacques Fontanille, realized that, so as to fully account for this narrative structure, a further actant should be introduced in it, a sort of ‘abstract eye’ that observes the action of the story by focusing on a particular aspect of it. Changing the perspective of this “observer actant”, the rhetorical meaning of a narrative can be substantially altered.

In an epoch in which both global and local representations of time and space seem to undergo a dramatic shifting, *Lexia*, the international journal for semiotics published by CIRCE, the Center for Interdisci-

plinary Research on Communication at the University of Turin, Italy, devotes a monographic issue to the semiotics of aspectuality. The essays contained in the present volume deal with either (or both) of the two levels mentioned above: on the one hand, articles inquire into the specific semiotics of temporal aspectuality, focusing on the way in which the various kinds of present or past discourse represent and rhetorically shape the receiver's interpretation of action in time. On the other hand, articles seek to extend the semiotic framework for the study of temporal aspectuality into different and broader domains, concerning the aspectuality of space or that of non-verbal languages. The traditional division between theoretical and analytical approach has been adopted, in this monographic issue, so as to create two broad sections of essays. The themes they deal with include: the history of reflection on aspectuality in linguistics and/or semiotics; relations, similarities, and differences between the linguistic and the semiotic analysis of aspectuality; the notions of "respect" and "dynamic/immediate object" in C.S.S. Peirce; the analytical framework of temporal and non-temporal aspectuality in the Greimassian school of semiotics; the notion of "observer actant"; the rhetoric of aspectuality in old and/or new media; aspectuality in non-verbal discourses (music, visual communication, gestural languages, etc.); aspectual ideologies in cultural semiotics, focusing on the prevalence of such or such 'aspectual regime' in specific societies and cultures; specific aspectual 'figures': beginnings, conclusions, reiterations, completions, incompleteness, durations, instantaneity, etc.; specific moral or religious connotations of aspectual representations (genesis, apocalypse, rebirth, eternal return, catastrophe, etc.).

Several of the essays included in the volume were first presented in the advanced doctoral seminar of semiotics "Meetings on Meaning" ("Incontri sul Senso"), directed by Massimo Leone at the University of Turin in the academic year 2016/2017. All essays in the collection, however, underwent double blind peer reviewing.

Both the abovementioned seminar and the present publication have been possible thanks to a research grant of the University of Turin, Department of Philosophy and Educational Sciences (RILO 2016).

PART I

TEORIE / THEORIES

Time and Meaning

A Cultural Semiotics of Temporal and Aspectual Ideologies

MASSIMO LEONE*

TITOLO ITALIANO: Tempo e senso. Semiotica della cultura e ideologie aspettuali e temporali

ABSTRACT: Cultures can be categorized depending on whether they concentrate their attention on the past, the present, or the future, and depending on whether this attention is euphoric, dysphoric, or neutral. The present essay intends to complexify such articulation through suggesting that it might include also aspectuality and be traversed by the three semiotic dimensions of indexical reference to the ontology of time, iconic representation of it, and symbolical evocation of it. In other words, cultures do not diverge only in terms of 'when' in time they focus their attention on, but also in terms of 'how' in time they do so.

KEYWORDS: Temporality; Aspectuality; Cultural Semiotics; Ideologies of Time.

Si nemo ex me quaerat, scio;
si quaerenti explicare velim, nescio

AUGUSTIN OF HIPPO, *Confessions*, XI, 14

1. Indexes, symbols, and icons of time

Whereas time is ontological, temporality is semiotic¹. Visitors to the Grand Canyon are told that each layer of the multicolored stratification

* University of Turin.

1. One could argue that the whole history of western philosophy is about time; seeking to provide a bibliography about it is, therefore, meaningless. Among the semiotic texts that most focus on the difference between time and temporality, see, in particular, those written by Algirdas J. Greimas and Paul Ricoeur in their intense dialogue about

of rocks took shape a certain number of years ago. Although the segmentation of time into years is a partially semiotic matter (singling out an astronomical phenomenon among others)², the dating of the layers is a question of precision, not one of interpretation. The same visitors, however, are instructed to recognize, within the majestic amphitheater of minerals, “the Temple of Shiva”, or “the Pyramid of Cheops” (Fig. 1).



Figure 1. Pareidolias in the Grand Canyon.

Such enticing exercise of pareidolia (Leone 2016) invites spectators to appreciate a dimension of temporality, not one of time. The sumptuous mineral formations are not ontologically dated, but semiotically attributed an aura of time, a narrative temporality. Temporality is the product of the encounter between ontological time and language. Sciences measure the time of nature, whilst humanities gauge its temporality (Jaroszkiewicz 2016). It is impossible to directly grasp

this subject: Ricoeur and Greimas 2000; see also D’Agostino 2009. Among recent titles of secondary literature in semiotics that concentrate on time, see Pinto 1988; Fontanille 2005; Guillemette and Hébert 2005. Most of the ‘classics’ of linguistics and semiotics, then, implicitly or explicitly deal with the relation between language and time.

2. See Buccellati 2013.

the ontology of time without the filter of language (Biémont 2000). Chronometers, clocks, and calendars are, indeed, language (Spagnou 2017). They are so, however, according to a semiotic dynamic that Charles S. Peirce would have defined as “indexical”: there is a certain relation of cause and effect, of physical contiguity, between, on the one hand, the natural fact that the earth needs a certain ontological time to revolve around the sun and, on the other hand, the cultural fact that Gregorian calendars comprise 365 days on non leap years, 366 on leap years (Holford–Stevens 2005).

Temporality, on the contrary, is never indexical. It is, rather, iconic: language seeks to construct semiotic artifacts of various kinds whose inner structure resemble that of ontological time, without, for that reason, being in any physical contiguity with it (Weinrich 1964). In literary narratives, for instance, readers receive the impression that fictional events happen in a temporal framework that somehow resemble that of the ontological time in which they, the readers, are immersed (Segre 1974). When they shudder at the imminent death of the protagonist, they do so because they grasp an intimate analogy between the protagonist’s fictional mortality and the ontological finitude of their own days. It is precisely on the basis of this analogy that narrative temporality, then, can dramatically diverge from the ontological instinct of time, as it is the case in all those literary genres that play with such distortion (science fiction, fantasy, etc.) (Jones and Ormrod 2015).

Both natural elements and cultural artifacts indexically refer to the ontological line of time. Only cultural artifacts, however (that is, elements of reality that would not exist without the initiative of human agency), also iconically refer to it, meaning that they deploy an array of semiotic means in order to analogically represent such line (Phillips 2017). Temporality is the product of this representation. But the Peircean semiotic trichotomy applies to time too. Natural elements contain indexes of time only; cultural elements also include indexes of time, but might function as icons of time too; cultural elements, however, contain symbols of time as well, that is, semiotic hints at a temporal dimension that refers to no ontological counterpart. Symbolical temporality is particularly evident in those cultural artifacts that do not denote time but connote it. Verbal language, indeed, can resort to a morphology (that of verbs, for instance) whose

structure analogically refers to that of the ontology of time (Jaszczolt and de Saussure 2013). Human beings psychologically experience the fact that time flows from a past some images of which they store in their memory, through a fleeting present that they live in *in medias res*, to a future some images of which they construct in their expectations, hopes, and fears (Wearden 2016). Analogously, many verbal natural languages allow human beings and groups to iconically refer to the structure of such psychological apperception of the ontology of time (Mozersky 2015).

Nevertheless, many cultural artifacts are not constructed through systems of signs including such possibility, that is, a morphology that iconically resembles that of the ontology of time. A courthouse, for instance, is made of materials that indexically refer to ontological time (marble that appeared in nature two hundred million years ago, wood that appeared in nature five decades ago, glass that was fabricated few years ago, etc.) (McNamara 2004). A courthouse, however, does not iconically represent time. It might refer to its aspectuality, as it shall be seen, but not analogically involve a representation of it. Most architectural entities, indeed, as well as many other non-verbal cultural artifacts, uniquely live in the present. That does not mean, though, as historians and semioticians of architecture know well, that a building cannot symbolically refer to the ontology of time, connoting, rather than denoting, a certain temporality and aspectuality. The architect of a courthouse can, for instance, play with the temporal ontology of materials, as well as with their cultural connotations, in order to convey a certain symbolical temporality. A courthouse entirely fabricated in glass and carbon fiber, for example, will symbolically connote a projection of both the building and the human activities that it hosts — that is, the administration of law — into the future. A marble courthouse will, on the contrary, transmit a retrograde idea of time, connoting, through its own material, a symbolical temporality focused, rather, on the past of human legal relations (Leone 2015).

The three semiotic dynamics of ontological time, iconic temporality, and symbolic temporality differently involve an aspectual dimension. Ontological time does not involve any aspectuality, meaning that does not entail the semiotic presence of a point of view on time. Marble, for instance, will always ontologically refer to the Triassic geological era, independently from how it is looked at. Verbal iconic

representations of time can rely on a systemically structured morphology in order to represent not only when things take place in time, but also how they do so. The traditional study field of linguistic aspectuality precisely focuses on such morphology (Guentchéva 2016). Non-verbal artifacts, including non-figurative visual representations, do not iconically refer to the aspects of ontological time (to the fact, for instance, that an event takes place in a precise instant of time, or that it lasts, instead, throughout a stretched present). They can, however, symbolically refer to it. The architecture of a courthouse, for example, not only can symbolically evoke a certain temporality through the choice of its own construction materials and their temporal connotations; it can, also, connote a specific aspectuality. A wooden courthouse, for example, such as those where trials would take place in early US history, symbolically connotes both a temporal dimension (the recent past of its materials) and an aspectual dimension (the building, as well as the law, is impermanent, subject to the impetus of external forces).

In a previous article of mine, I have pointed out that cultures can be categorized depending on whether they concentrate their attention on the past, the present, or the future, and depending on whether this attention is euphoric, dysphoric, or neutral (Leone 2014 *Longing*). The present essay intends to complexify such articulation through suggesting that it might include also aspectuality and be traversed by the three semiotic dimensions of indexical reference to the ontology of time, iconic representation of it, and symbolical evocation of it. In other words, cultures do not diverge only in terms of *when* in time they focus their attention on, but also in terms of *how* in time they do so.

2. Temporal and aspectual cultures

Combining the Peircean semiotic trichotomy with both the customary framework for the articulation of time (past, present, future, plus further nuances that will be expounded upon later) and the complex array of aspectual marks (denotations and connotations, explicit iconic morphology or symbolic hints), quite a rich typology of “temporal cultures” can be obtained, as diagram 1 shows at a glance.

	Indexical temporality (ontology of time)	Iconic temporality (representation of time through linguistic or analogous morphology)	Symbolic temporality (evocation of temporal phases)
PAST			
PRESENT			
FUTURE			
TEMPORAL ASPECTS	Inchoate / during / terminal aspect; etc.		

Such typology seeks to account for a theoretical need: in the semi-otic study of temporal cultures, it is not sufficient, for instance, to single out cultures that focus on the past, for the particular way in which they do so is fundamental as well. In other words, that which is essential is the aspect of such temporal preference.

Aspects of time that are represented through the morphology of verbal languages are manifold (Guentchéva 2016); in the present essay, for the sake of exemplification, only a category of them will be dealt with, that is, the dialectics among the inchoate aspect of time (something is seen as beginning to happen), its punctual or durative or iterative aspect (something is seen as happening at a precise time, lasting through it, or occurring repetitively through time), and its terminative aspect (something is seen as ending in time); these three aspects, then, can apply to the past, the present, and the future, and receive positive or negative emotional connotations. In the verbal morphology of English, for instance, one can say that “the mausoleum was about to be erected” (inchoate past); “the mausoleum was erected” (punctual past); “the mausoleum was being erected” (durative past); “the mausoleum was destroyed and erected over and over again” (iterative past); or “the mausoleum was going to be finally erected” (terminative past). This variety of verbal and adverbial forms seeks to iconically render the ontology of temporal aspectuality. Two caveats are necessary to this regard.

2.1. *Aspectuality and motivation*

First, saying that verbal morphologies establish an iconic semiotic relation with time does not mean that they are per se motivated.

The variety of linguistic ways of representing the aspects of time, indeed (through prefixes in languages like Russian or other Slavic idioms, through explicit verbal morphologies like in English, through adverbial expressions like in Japanese, etc.) shows that there is no motivated relation between how events happen in time and the specific ways in which languages ‘choose’ to represent them through words (Josephson and Söhrman 2013). Here, the adjective “iconic” should be interpreted in Peircean, rather than in Saussurean, terms: a relation of similarity obtains between the dialectics of aspects in the ontology of time and that of aspectual forms in language. That means that, although languages end up representing the aspects of time in a totally arbitrary way, the internal logic through which this representation takes place is, on the contrary, motivated.

For example, there is no motivation behind the fact that one should indicate the iteration in time of an action like “jumping” by means of either explicit verbal forms, like in the Italian “saltellare” (different from “saltare”, which is its punctual counterpart), or through adverbial forms, like in the English “jump over and over again”; there is, on the opposite, a precise motivation in the fact that each of these two languages come up with distinct verbal forms (either suffixes or adverbs) in order to distinguish between punctual and iterative jumping, for this distinction is important not only in language but also in the ontology of time and time perception. In certain circumstances, indeed, differentiating between jumping that is beheld only once and jumping that is beheld over and over again is essential, and so it is essential also that this discrimination in perception finds its expression in language. For a sport judge, for example, it may be key to determine whether, in the ontology of a sport action, someone “jumped” or “jumped over again”, since one of either actions might be invalid; similarly, for a novelist it might make a big difference to say that someone “jumped, rejoicing at the news” or that someone “jumped over and over again, rejoicing at the news”.

2.2. *Aspectuality and point of view*

The second caveat: the iconic relation between the aspectual ontology of time and the aspectual morphology of language is not the same as the iconic relation between the ontology of time and the verbal

(or adverbial) morphology of language, for aspectuality intrinsically involves the presence of a point of view on time³. In other words, when aspectuality is evoked, it means that time is not considered in its naked ontology, as flowing of events through the physical dimension of their evolution; time is, on the opposite, considered as temporal ontology that is already filtered by the gaze of a (supposedly human) observer, concentrating its perceptual attention on such or such facet of temporal ontology. The sentence “the monument was about to be erected”, for instance, certainly refers to a temporal ontology, meaning that, in reality, there was no monument up to a certain time, then the process of its erection started, was carried on, and, at the moment in which the sentence refers to, such erection is almost completed; the sentence, however, already implies the presence of an observer that casts its gaze on such reality, and is also endowed with sufficient cognition so as to realize and foresee that the completion is about to take place but has not done so yet.

This example, nevertheless, shows that the difference between, on the one hand, the iconic relation between temporal ontology and temporal verbal morphology and, on the other hand, the iconic relation between aspectual ontology and aspectual verbal morphology is not one of kind but one of degree. In simpler words, there is no direct relation between language and time. Representing time through language always evokes the presence of an implicit observer that focuses its attention on the ontology of time through a certain perspective. The sentence “the monument was tall”, again, does not constitute a naked and immediate iconic representation of the ontology of time, since it chooses to focus on the past rather than on the present or the future. Such filter, however, is less complex (that is, it implies a cognitive less complex observer) than the one intrinsically active in the sentence “the monument was about to be erected”; in the second case, indeed, the iconic representation of the ontology of time involves a gaze that not only looks at the past, but also does so with the ability to foresee its evolution toward the less recent past, toward a moment in which a monument still to be erected is about to become so.

3. On this topic, see most contributions in this volume, and especially Manetti 2017.

3. Non-verbal aspectuality

The two caveats just dealt with are instrumental to introduce a more central and difficult question, that of determining whether not only verbal language but also other systems of signs contain elements that are able to iconically represent not just the phases of the ontology of time, but its aspects too. This issue is not separated from the task of articulating a typology of temporal and aspectual cultures but is, on the contrary, conducive to it. An “aspectual culture” is not simply one in which, for instance, verbal expressions of the inchoateness of the past occur, but one in which, in addition to that, all sorts of non-verbal “modeling systems”, as Yuri M. Lotman would call them (2001), also focus their implicit reader’s attention on the fact that, first, the past is more relevant than either the present or the future and, second, the beginning of the past is more relevant than either its duration or its end. Nevertheless, in order to ascertain whether such “aspectual culture” could not only be ‘sensed’ by the researcher, but also pinpointed with reference to the fact that some specific texts, instead of others, circulate in the semiosphere, one should be able to demonstrate that certain aspectual marks are objectively present in such texts.

That largely depends on the system of signs to which texts refer to. Movies, for instance, can rely on filmic discursive means in order to (Wildfeuer and Bateman 2017): 1) represent something that happened in the past (in relation to the moment in which the movie is made and shown): that does not necessarily imply resorting to specific filmic discursive means in order to iconically represent the past (Stewart 2007); ‘period dramas’, for instance, refer to a historical past through deploying clothes, hairstyles, vehicles, etc. of that epoch, which they nevertheless depict as if it was the present, through enunciating it in the fictional ‘hic et nunc’ of the filmic discourse; 2) represent something that happened in the past of the movie: that, again, does not necessarily involve specific filmic discursive means: showing a character first, then showing the same character impersonated by a younger actor who closely resembles the one impersonating the first one is a conventional mean to represent the past of a movie character (Thain 2017), a mean that, nevertheless, is not specifically filmic, that is, cannot be compared to, for instance, the verbal morphology of the

present perfect tense in English; showing the passing of time through visually representing aging is not the same as iconically representing it through an arbitrary semiotic formula; in the example just mentioned, for example, motivation does not obtain between the structure of time and that of language, but between an aging face and its fictional representation; in other words, such representation is motivated, and its arbitrariness rather consists in its being part of a conventional filmic formula, which nevertheless remains unspecific of the filmic discourse (there is no difference between realizing that a friend has aged in reality and realizing that a character has aged in a movie); 3) there are, however, some specific or quasi-specific filmic discursive means through which a movie makes reference to the past, be it the historical past of the ontology of time or the discursive past of the semiotics of the movie; as regards 1), a present-day movie resorting to an obsoleted filmic technique in order to produce its own discourse adopts specific discursive means so as to evoke the past; the relation of arbitrariness between the antiquarian filmic feature and the evocation of the past is not exactly the same as the arbitrariness that obtains, for instance, between the morphology of the simple past in English and the evocation of a remote temporal ontology through verbal language; present-day black and white movies do not evoke the past arbitrarily but because black and white movies are part of the ontology of the past (on the contrary, the simple past is exactly the same in the present time as it was at the time which is represented through its use); resorting to black and white photography in order to evoke the past in a movie might be rather compared, in verbal language, to resorting to archaic words in order to evoke past historical and linguistic eras, like in the classical expedient of the 'retrieved manuscript', by which many historical novels begin. As regards 2), certain kinds of film transition are sometimes used to enunciate a past within the discourse of the movie; that might be the closest thing to an arbitrary and specifically filmic formula that conveys a past temporal ontology (Hesselberth 2014).

The issue of determining whether non-verbal systems of signs (or secondary modeling systems, as Lotman would call them) are endowed with specific discursive means so as to iconically represent not only *when* events happen in time but also *how* they do so, is even more complicated. Cinematically representing the beginning of an

action, indeed, is not tantamount to linguistically focusing on the beginning of the representation of an action. Iconically rendering the aspect of an event through simply producing a simulacrum of that event that focuses on an aspect of it is not the same as relying on a conventional formula in order to render that aspect. In simpler words: the Italian verbal discourse adopts the verbal morphology of the imperfect so as to represent both a bouncing ball that keeps bouncing through past time (“la palla rimbalzava” [the ball was bouncing], “-ava” being the desinence of such verbal tense) and whatever other event that keeps occurring through past time (“l’uomo mangi-ava”, [the man was eating], etc.).

Nevertheless, when the filmic discourse intends to represent an event that lasts through past time, it has no other way than representing that event through a filmic simulacrum that cannot be used to represent the lasting of another event, exactly because the relation between signifier and signified is not only motivated but is also indexical: the simulacrum was created by the fact that the event actually kept occurring during a certain time in front of the camera. The example of the filmic discourse, however, might be misleading, since this semiotic system can rely on signs that indexically represent the passing of time. Focusing on semiotic systems that, conversely, cannot rely on such possibility, might be revealing.

Painting, for instance, cannot indexically represent the fact that an event keeps occurring through the past. First of all, painting, like most if not all non-verbal semiotic systems, is bound to represent the present, and the present only; the past can be evoked only indirectly, for instance, by showing a situation or character twice in different circumstances, and hinting through various expedients at the fact that one situation or character constitutes the past of the other; or, alternatively, by choosing to represent an instant in the logical sequence of instants that constitute an act or action, and prompting beholders to infer the past or future of such instant on the basis of their cultural awareness of the narrative script of that act or action (Calabrese 1985). Within its representation of non-present temporality (it should rather be said: within its representation of a temporality that is not simultaneous to that of the pictorial enunciation), however, painting can, in addition, hint at the fact that its simulated temporality is also looked at through a particular aspect. Many of Velazquez’s paintings,

for example, resort to the expedient of the blurring representation of an object in order to signify that that object has been visually grasped and depicted (and must be mentally imagined) while its transformation through time was taking place, that is, from the perspective of a durative aspectuality (Fig. 2).



Figure 2. Diego Velázquez. Circa 1657. *Las Hilanderas* (“The Spinners”). Oil on canvas. 220 cm x 289 cm. Madrid, Prado Museum.

Such visual expedient is now conventional, but its genesis was probably indexically motivated: when objects keep moving fast in front of our eyes, we cannot perceive them distinctively (from a certain point of view, a similar indexical origin might be behind the visual convention of using certain transitions so as to represent a past temporality within the filmic discourse: the visual memories that we retrieve are not usually sharp).

To conclude this preliminary esthetic inquiry into the aspectual discourse of non-verbal systems of signs: whereas verbal language adopts arbitrary semiotic means in order to iconically render both the dialectics among the ontological phases of time and that among the aspects of such phases, non-verbal systems of signs rely on few of such arbitrary means and rather resort to a simulation of the aspectuality characterizing the represented action or act itself. The verbal, adverbial, or semantic rendering of aspectuality in verbal language

is, therefore, much more powerful and versatile. Furthermore, the fact that texts produced through non-verbal systems of signs share few common conventional aspectual marks makes the work of the cultural semiotician more complicated: how is it possible to detect an aspectual isotopy throughout a given semiosphere, if aspectuality is signified through it only by means of either verbal artifacts or local systems of signs?

4. Towards a cultural semiotics of temporal and aspectual ideologies

The fact that aspectuality works in radically different ways depending on the semiotic system that is adopted to signify it might not, however, be entirely central. That which constitutes the main goal of the cultural semiotician, indeed, is not to ascertain whether a certain form of temporality or aspectuality statistically occurs more frequently in a given semiosphere. Ascertaining that, for instance, the present-day world literature uses less the future tense than the world literature of the 1960s might be relevant, but only as a symptom of the fact that the former semiosphere ideologically attributes less value to the future than the latter (Bode 2013). In other words, that which matters is not the statistic relevance of a certain temporality or aspect of time, but the observation that they become the cornerstone of a narrative. In other terms, that which matters is not how often a society talks about the past, or about the beginning of the past, but rather how often a society situates the key stages of its narratives in such temporal phase or aspectual dimension.

It is now time to seek to fill up the empty typology schematized above, taking into account the semiotic caveats subsequently formulated, but minding, above all, the way in which such typology is pervaded with narrative values.

5. Ideologies of the past

A semiosphere can concentrate on the past. That implies that, first, many if not most texts circulating through such semiosphere adopt a

verbal or non-verbal morphology in order to refer to previous historical periods. In a demographically stagnant society like the present-day Italian one, for instance, it is common to come across conversations where most statements revolve around the rekindling of a remote past, which is then contrasted to the present so as to devalue the latter in relation to the former. This kind of comparison is not new; it recurrently dominates the social discourse especially in the phases of sociocultural crisis and renewal; the French “querelle des anciens et des modernes”, which flourished from the 17th century on (Lecoq 2001), is another example of such ‘present time bashing’ through the uncritical extolling of the past. Also non-verbal texts and representations can contribute to a semiosphere’s focusing on the past, albeit with the semiotic restrictions that have been described above. In late 18th century France, for instance, the flourishing of the Neoclassical school of historical painting, represented by artists such as Jacques-Louis David and Jean Auguste Dominique Ingres, can be considered as the pictorial outcome of a cultural context that was shocked by the revolution (a sociopolitical event that usually wipes the past away and dramatically institutes a new radically different present) and nervously sought to come to terms with its past, through both historical visual representations and their metaphoric power (Bordes 2005; Porterfield and Siegfried 2006).

A semiosphere’s concentration on the past, however, does not usually limit itself to verbally or non-verbally referring to it but tends to embed it in narratives where the past itself becomes an object of value. That can occur with different aspectualities. Certain cultures especially valorize the inchoate aspect of a past historical period. Such is the case, for instance, of all societies that are obsessed with commemorating their historical or, rather, mythical foundations (Watheé-Delmotte and O’Connor 2017). The entire discourse of the “places of memory” [in French, *lieux de mémoire*] studied by Pierre Nora develops this kind of perspective when iconically or symbolically representing a past ontology, through either verbal or non-verbal artifacts (Nora 1984–92; 2011). The nostalgic discourse on the past, on the contrary, which is common in the abovementioned rhetoric of ‘present-bashing’, also refers to remote historical periods but focuses on their ending. In present-day Iran, for example, citizens who are disappointed with the socio-economic consequences of the 1979 predominantly Islamic

revolution often develop a discourse in which their country is seen as having experienced the peak of prosperity under the government of the last Shah, an epoch that is represented as irremediably lost as a consequence of the revolution (Milani 2011).

The aspectual dialectics concerning the representation of the past can also oppose other semantic features, such as punctuality and durativity. Most modern societies implicitly or explicitly institute a symbolical calendar of salient dates, which stand out by virtue of their historical, social, or religious relevance. In commemorating saints, for instance, the Catholic semiosphere circulate texts that represent the past at a specific point of its development (Leone 2010). In this case, however, the focus is neither on the beginning nor on the end. The chosen date, indeed, does usually relate to a punctual event in the life of a saint, such as a beginning (birth) or an end (death), but this origin is usually disregarded or even forgotten by popular piety, for which the position of the commemoration in the Catholic calendar is rather arbitrary and gives rise to a sort of recurrent punctuation of the year (Wuerl and Aquilina 2014).

The past, however, can be commemorated also in its continuous tense, for instance, when the either material or emotional effects of a past event or epoch are seen as prolonged through the past itself toward the present. Given such aspectual semantics, texts and representations of the past do not simply institute a punctuated calendar, but seek to continuously rekindle a remote era through showing its impact on the present community. As in all the aspectual rhetorics described above, in this case too, representations can be underpinned by either a positive or a negative connotation. On the one hand, the present-day Argentinian society seeks to keep the memory of the *desaparecidos* alive, for instance, through showing pictures of their student IDs as posters in the main hall of the University of Buenos Aires (Faculty of Architecture) (Violi 2014); on the other hand, the past can continue through the present with a positive, beneficial connotation, for example, under the form of cyclical ritualization; such is the case of miracles that, in the Catholic semiosphere, keep occurring in the present, year after year, as they occurred in the past, such as the liquefaction of Saint Januarius's blood in Naples every September 19 (Saint Januarius's Day, commemorating his martyrdom), December 16 (celebrating his patronage of Naples and its archdiocese), and on

the Saturday before the first Sunday of May (commemorating the reunification of his relics) (Sallmann 1994).

Whereas the past is, ontologically, something that is not anymore, semiospheres construct a semiotic memory of it through indexically project on such past time a grid meant to articulate it, measure it, and, above all, allowing communities to establish a significant relation between such memory of the past, the present, and the expectation or planning of the future. The semiotic rekindling of the past, however, is never purely indexical; relics themselves, for instance, need an entire cultural (and, therefore, symbolical) framework in order to function as signs of the past that physically caused them or was in spatio-temporal contiguity with them (Leone 2014 *Wrapping*). As a consequence, verbal and non-verbal artifacts seek to signify a past that is ontologically absent (but that is phenomenologically present in people's memories) through either iconic or symbolical strategies, adopting verbal or non-verbal means. In doing so, texts usually chose to valorize not only when a given ontology took place, but also how it did so. They therefore position themselves within the aspectual dialectics mainly offered by verbal language but also, to a lesser extent, by other systems of signs, in order to express a preference for the beginning of the past, for its ending, for its punctuality, for its durativity, etc. Each of these temporal and aspectual choices, then, can be attributed an either euphoric or dysphoric value, depending on the place that the represented time occupies in the shared narrative of its rekindling.

6. Ideologies of the future

Such typology symmetrically presents itself as regards the future too. The ontology of the future, however, is different from that of the past. Whereas the past vanishes while leaving traces of it that can turn into signs to recover its memory, the future pertains to an ontology that, by definition, is not yet (Gidley 2017). The custom of seeking to forecast the future through the signs of divination is immemorial (Leone 2011 *Sulla chiromanzia*), whereas one of the marks of modernity is the thirst for statistically anticipating the future through rational procedures (Leone 2015). In both cases, though, the relation between signs and the ontology of either the past or the future is radically different. On

the one hand, a ruin reminds us of the past building it was part of for an indexical relation of physical contiguity obtained between the dilapidated piece of marble that we see and the majestic temple it belonged to (Leone 2017 *On Broken*). When semiotically foreseeing the future, instead, the relation that divination establishes between signs and an ontology yet to be is totally arbitrary, although it is usually travestied as a pseudo-indexical one; but also statistical methods of forecasting, cannot rely on the same signs that the archeologist refers to so as to reconstruct the past; that which the former deal with, indeed, are not signs of a future ontology, but rather signs of a past ontology that closely resembles that which may occur in the future. Similarly, seismographers seeking to predict a future earthquake do not collect indexes of the earthquake, but indexes of a present situation that is similar to those which, in the past, gave rise to earthquakes. That is a general semiotic law: per definition, indexes of the future do not exist; the future can be signified only through iconic or symbolical representations. That, nevertheless, does not amount to deny the fact that the future can be indexically measured. We can project a calendar onto the foreseeable development of the future exactly as we do it with the past, but in this case too, the grid that articulates the ontology of time in a given culture will not segment an ontology that was and is not anymore, but one that is not yet and (probably) might be. Our conception of mathematical infinitude allows us to imagine a calendar that stretches beyond the end of the physical universe, as we can imagine a date on an imaginary calendar one day before the big bang. In the former case, though, the grid is not simply imaginary but virtual; the world might exist tomorrow, or might not: my future calendar is there, ready, awaiting the inexorable fading of the present into the future.

Differences between iconic and symbolical representations of the past on the one hand, and analogous representations of the future on the other, are less dramatic. When we construct a mental image of the future we do so without any reference to an actual ontology, but since the relation between sign (representamen) and object, in the case of both icons and symbols, is not one based on causal contiguity, differences between texts that recount the past through iconic simulacra or arbitrary connotation and texts that imagine the future through similar means are not so sharp. That is probably the reason

for which many thinkers and philosophers of the past have pointed out and formulated the idea of symmetry between a past that “is no longer” and a future that “is not yet”. In reality, such symmetry holds as regards icons and symbols of either the past or the future, but not as regards their indexes. It is true that the past is no longer, but the traces of it that it leaves behind are indexically related to it, whereas there are no indexes we can rely on in our present perception so as to signify the future in the same compelling way in which we signify the past (Gatard 2014).

This asymmetry begets important consequences in the functioning of different temporal and aspectual cultures in the semiosphere. People might want to seek comfort from an excruciating present through delving into an elaborate imagination of the future, yet the pragmatic force of such imagination will always be inferior to that which exudes from an elaborate reconstruction of the past. That might be the reason for which, in times of deep crises, cultures more compulsively seek refuge in the past than in the future. But that might also be a consequence of the prevailing semiotic ideology of representation, pushing the members of a culture to prefer more tangible representations of non-present ontologies.

Given this fundamental difference, though, many verbal systems of representation possess specific semiotic means so as to depict the future as they do to represent the past. Future tenses are common in Indo-European languages (De Brabanter, Kissine, and Sharifzadeh 2014), probably signaling also a temporal ideology for which it is important to distinguish between phenomena that are, phenomena that were and are not any more, and phenomena that are not yet. Semiospheres in which a temporal ideology of the future prevails will, then, circulate an abundance, if not a majority, of texts in which future tenses are used but also, as it was pointed out as regards the past too, texts in which the future occupies the narrative role of an object of value. Such is the case of historical periods in which prophecies of an imminent radical change start to permeate the public discourse (Murphy and Jeffcoat Schedtler 2016), like in the feverish period that precedes a revolution, or in millenarianisms (Frykholm 2016), when tales of future and irreparable catastrophes become the textual environment in which members of a semiosphere leave their daily semiotic life (Yar 2015). All these textual genres (divinations, vaticinations, prophecies,

revolutionary scenarios, etc.) partake of the fictionality that is intrinsic in all non-indexical signs, yet they do not present themselves as pure icons, or as pure symbols, but as texts that are somehow able to read the signs that, in the present, a future yet to come mysteriously produces in anticipation of its occurrence. Other kinds of texts, instead, such as, typically, science fiction representations, do not claim for themselves such capacity, but openly declare their iconic or symbolical nature. They do not pretend to expose the indexes of the future that the present contains (which is semiotically impossible per se), but to offer analogies and connotations that, on the basis of what is known about the past and the present, anticipate a surprising and yet somehow believable image of what is yet to come (Burton 2015).

The primary modeling system of language stems from the positioning of a virtual observer in relation to the present ontology (the only proper ontology), a positioning which gives rise to both a temporal grid and its aspectual nuances. These concern not only the past but also the future. Our typology must, then, be further enriched.

6.1. *The past of the future and the future of the past*

Before dwelling on the aspectual cultures of the future and their euphoric or dysphoric colorations, another structural feature of the semiotic ideology of time of many Indo-European languages and societies must be expounded upon. The temporal grid through which language, as well as other non-verbal temporal diagrams, ‘capture’ the ontology of time and iconically render it through their signifying structures, contain a virtual possibility that some verbal morphologies actualize and exploit: verbal language can not only represent a past ontology or simulate a future one. It can also verbally depict the future of the past and the past of the future. A verbal tense like the Italian “anterior future” [“future anteriore”], for instance, structurally aims at evoking a past ontology, which is nevertheless seen from the perspective of a more remote past and, therefore, as a future ontology for such point of view.

Underlying the existence and the systemic place of such possibility of temporal signification is important also in the terms of a semiotics of temporal ideologies. Although the anterior future sounds like a future from a semiotic point of view, from a strictly ontological per-

spective it is not one. It iconically renders a past ontology as well, something that, from the point of view of enunciation, is not anymore but something that, from the point of view that the enunciation situates in an even more remote past, is not yet. The asymmetry between the anterior future and the future is evident, but can be fully grasped only if the indexical rendering of a future ontology and its iconic representation through verbal language are kept apart. When using the future tense we depict a time that is ontologically absent, whilst when using the anterior future we semiotically simulate such absence, for the time represented by this tense is actually part of the past, that is, it *was* already and, as a consequence, has left some traces of itself in the present. That is the main reason for which, as I have pointed out in other essays (Leone 2014 *Longing*), the anterior future is the tense of nostalgia, not only in verbal representations, but also and above all in sociocultural practices that incarnate and express the same tense through other systems of signs⁴.

Vintage, retro, and other aesthetic trends, as well as all kinds of ‘retrotopias’ do not simply revere the past, but often revere a past that is inscribed in the temporal ideology of an anterior future. In other words, a vintage aficionado does not adhere to the same temporal ideology as, for instance, a retrograde nationalist. The latter worships an event or era in the past for he or she considers them as the point of beginning of a glorious past, which is either lost or endangered in the present. The former, instead, does not see in some hipster traces of the past simply the relics of a remote and more euphoric temporal phase, but also the remnants of a past in which the future was expectantly and euphorically awaited. On the one hand, fascists collect relics or pseudo-relics of the Roman past (also through mimicking it in verbal language and architecture) for they venerate it as the mythical past beginning of the ‘Italic civilization’; on the other hand, hipsters collect relics or pseudo-relics of the 1960s not because this decade is seen as the glorious past incipit of the present, but because, quite contrarily, it is cherished as the last decade in Italian history in which youngsters would expectantly look at the future. In this as in similar ‘retrotopias’ that refer not to the past, but to the future of the past, the temporal

4. See, in Leone 2017, the essay of Gabriele Marino, which articulates a typology of musical nostalgias.

ideology that emerges is not simply a retrograde one but one that, albeit being projected toward the future, prefers to seek it not in the uncertain area of the ontological future, but in the reassuring dimension of the semiotic future, that which language iconically depicts as ‘the future of the past’. Both retrogrades and retrotopians implicitly flee from the ontology and from the semiotics of the present, and both shun the uncertainty of the future, seen as either the expected copy of a more glorious past (the fascist) or an era which, given the deterioration of the present state, will never matches such glorious past (the hipster). The former, however, reassure themselves by rekindling the past, while the latter comfort themselves by rekindling the future of the past.

The verbal morphology of many Indo–European languages allows one also to represent the past of the future. Such possibility and the relative temporal ideology are particularly effective in providing motivation for a representation of the future that, as it was pointed out earlier, is doomed to be fictional. Hollywood movies more and more frequently resort to such temporal modality in order to fictionally reconstruct the historical genesis of a future catastrophe, cataclysm, or future development (Heinze and Krämer 2015). In movies, we do not only see that the earth has been conquered by monkeys, we are also told the story that, being the past of such future, led to it. The rhetorical effect of such temporal construction is evident: every time that, in a narrative, a future becomes the past of a more distant future, the former is somehow motivated by the second by virtue of a sort of *mise en abyme*. The meaning effect is analogous to that of a visual representation embedding an analogous visual representation: when in an advertisement image some fresh tomatoes are represented beside a can of tomato soup, the former inevitably look like ‘real’ tomatoes and convey, thus, the idea that they constitute the genuine content of the soup⁵.

Both the future of the past and the past of the future, therefore, entail a persuasive effect, which reassures one about the existence of the future by projecting it either into the past as its future (nostalgia of the future) or into a more distant future as its future (genealogy of

5. This technique for the induction of a reality–effect was already experimented in painting; see Bokody 2015.

the future). In both cases, a temporal dimension that is, by definition, devoid of any ontology, is referentialized through either projection or retro-jection.

6.2. *The emptiness of the future*

Most temporal ideologies and rhetorics, indeed, explicitly or implicitly revolve around the same existential issue of seeking to provide a fundament for the representation of a temporal dimension, that of the future, that does not entail a proper ontology. The human species is endowed with the cognitive ability of formulating verbal and non-verbal simulacra representing possible future developments of present states (Leone 2012). We can both elaborate a verbal prophecy about when we shall die, or represent it through a painting or a movie, although the first system of signs is more powerful and articulate than any other. The inevitable emotional byproduct of such cognitive ability is anxiety: we know from bitter experience that some of our simulacra of the future prove correct by the turning of the future into present, whereas others are proven wrong, sometimes with catastrophic consequences. As a result, we develop both verbal and non-verbal persuasive strategies so as to attribute ontological solidity to the future. The morphology of verbal forms meant to express the future is one of the most peremptory rhetorical means seeking to reassure human beings about such uncertain ontology. When I say “I shall buy a new car tomorrow”, I always know that this sentence is, by definition, devoid of any ontology, and that it actually constitutes a verbal simulacrum fictionally representing a possible (but never certain!) future development of the present state; yet, the fact itself of expressing the possibility of a future through such tense confers to it a pseudo-ontological firmness.

6.3. *Future aspectualities*

The future, however, is referred to not only as temporal dimension, but also as temporal dimension that is looked at from the perspective of a particular aspect. In many verbal morphologies, a perfect symmetry obtains between the array of aspectual dialectics that can invest the representation of the past and that which can nuance the

temporal representation of the future. The question of determining whether these aspectual modalities also give rise to as many aspectual ideologies, interacting and sometimes conflicting in the semiosphere, is more complicated. On the one hand, some cultures tend to deal with the future as punctual aspect of value, positing in their calendar a forthcoming instant that is seen either with vibrant expectation or with terror, but that is conceived of, in any case, as a singular, isolated, and unrepeatable event. Lars von Trier beautifully dismaying movie *Melancholia* (2011) offers a metaphor of the existential condition of doom by staging the emotions of a community that awaits, terrified, the impact of an asteroid on the earth. The Christian eschatology, symmetrically, injects into the semiosphere verbal and non-verbal texts that revolve around a valorization of the future as instant, seen as either glorious or terrifying depending on everyone's destiny at Doomsday. Paintings contribute to represent this momentous interruption of history as an instant frozen in time: Christ raises his judging arm and does not move (Leone 2017 *The Frowning*).

The future, however, can be valorized also according to a durative aspectual ideology. Socio-political discourses of progress, for instance, do not circulate texts that simply foresee a punctual catastrophe or an instant liberation in the remote future, but a temporal framework of improvement that stretches from the present to infinity through progressive and steady amelioration (Wagner 2016). Whereas punctual ideologies of the future tend to close the horizon of human experience within an either tragic or luminous circle, durative ideologies of the future open such horizon toward a temporal progression whose end is not foreseeable if not in the form of the abstract idea of a paradisiac future state.

Articulating such oppositions between aspectual ideologies in a diagram like the Greimassian square, one can realize that they can sometimes hold a relation of suspension or co-presence of their respective semantic values, for instance, in the aspectual ideologies of revolution: those who, in 1789 Paris or in 1979 Teheran, dreamed of a revolution, adhered to iconic representations of a future time that would depict it both as liberating instant and as point of departure of an undetermined progression toward human improvement.

As in aspectual ideologies of the past, so in those of the future too, the accent of valorization can fall not only within the dialectics

between punctuality and durativity, but also within the one opposing different stages in the development of the future itself. On the one hand, cultures might circulate verbal and non-verbal texts that emphasize the inchoate aspect not of a past epoch but of a future eon. In such cases, the future, or rather an instant in the future extension of time, becomes the mythical point of departure of an epoch (usually not a point but a period) that is seen as more ahead in time and radically different from what comes before. Narratives of ‘new beginnings’ systematically resort to and incarnate this aspectual ideology; a typical example of it can be found in mythologies of liberation: enslaved populations or oppressed minorities elaborate and diffuse paradigmatic tales in which that which is highlighted is the watershed that will be created, in the future, between what comes before the moment of liberation, and what comes after. In such narratives, the aspectual structure of narrative valorization associates the instant of the future turning point with all sorts of equally powerful and decisive figures, including the character of the savior. The savior (or the *libertador*) will come and such arrival will change history.

Narratives that valorize the inchoate aspect of the future, however, can be dysphoric too: the future arrival of a natural disaster, or rather the invasion of an enemy population, is seen as the future beginning of the end (Leone Forthcoming). Nations (and semiospheres) that leave under the constant threat of a hostile frontier nation (and semiosphere), such as present-day South Korea, for example, give rise to iconic representations of the future that contain the anguishing instant starting from which ‘life as we know it will be lost forever’.

Fictions of the ‘end of history’, on the contrary, usually attribute cognitive and emotional value to the ending of the future (Fukuyama 1992). In such case, the watershed imagined in a future time separates incommensurable entities, one that corresponds to an actual ontology and one that, on the opposite, stems from the separation from time and being: after the final instant, that which is will be forever, and that which is not, won’t. Religious eschatologies often produce narratives in which the ‘end of time’ is not followed by a proper new epoch, but by a time which is not actually one, since it is destined not to flow ahead anymore (Byerly and Silverman 2017).

Aspectual ideologies of the future valorizing its durativity are difficult to exemplify, since they represent a sort of contradiction: given

that, by definition, iconic representations of the future do not refer to any actual ontology, but limit themselves to simulate one, they can hardly emphasize the durative aspect, since they cannot rekindle an ontology, as durative ideologies of the past usually do. Simulacra of the future can, nevertheless, resort to the aspectual figure of the eternal return, that is, not to an ideology of durativity, but to one of cyclicality: the future, in such case, is neither something that begins, nor something that ends, and it is not something that lasts either, but something that keeps reoccurring on and on into the future time.

6.4. *Cyclic aspectualities*

The aspectual cyclicality of the past is different from that of the future. In order to understand such difference, the structural nature of cyclicality itself must be understood. As it has been pointed out earlier, the temporal phase of the future, to which no ontology actually corresponds, can be looked at by either iconic or symbolical representations that chose among opposite tendencies of various aspectual dialectics; they can either, as we have seen, euphorically or dysphorically, emphasize the initial moment of a future era, or they can stress the final instant of a future series of events. Playing with another opposition, whose possibility is mainly inscribed in the morphology of the primary modeling system, that is, verbal language, but can be found also in other systems of signs — although with the difficulties that were described earlier — such representations of a future state of events — by definition, an imaginary one — can either represent it as continuous or as punctual. The semantic articulation of this opposition, however, also includes the possibility of a co-presence of these aspectual marks, which precisely occurs in cyclicality (Toivonen, Csuri, and Zee 2015): in cyclical aspectuality, an event both takes place in an precise instant and keeps repeating in time at equal temporal intervals (Chen 2017). The aspectuality of the event is, therefore, both punctual and durative, giving rise to the complex semantic term of iterativity (which linguists usually oppose to semelfactivity, that is, the aspectual quality of something that occurs only once in time).

It seems, as a consequence, that the opposition between iterativity (or cyclicality, a word that designates the same aspectual structure but emphasizes its revolving topology rather than its intermittent rhythm)

and semelfactivity is not independent but is somehow a specification (an over-aspectualization, one might say) of the opposition between punctuality and durativity: a text first situates an actant observer that sees the punctuality of an event, then situates an actant observer that focuses on the opposite semantic aspectual feature, noticing that the same event keeps occurring along a stretch of time. The propensity to adopt this kind of semantically complex perspective toward the past is typical of the philosopher of history: at least from Vico on, an important trend in the philosophy of history has revolved around the attitude of seeing the succession of human events not as random sequence or as progression, but as series of states characterized by cyclical structure, in which salient states of the same nature tend to occur and reoccur at regular intervals and according to a cyclical structure (Cacciatore 2009; Mali 2012).

The insurgence of the French revolution, for instance, is not simply considered as punctual event in the past and, therefore, regarded from the perspective of punctuality and semelfactivity, but rather as element in a more complex and iterative pattern, wherein periods of conservatism are followed by periods of innovation, which sometimes accelerate and condensate into revolutionary explosions. Such was also the aspectual perspective of the semiotics of history formulated by Jurij M. Lotman, which was certainly also inspired by Vico's aspectual attitude (Lotman 2009; cfr Frank, Ruhe, and Schmitz 2012). This can be either euphoric or dysphoric: we can both rejoice at the periodic resurgence of saintly prophets in the religious history of humanity, and mourn the reoccurring tendency of human beings to segregate and oppress minorities, for instance. In general, though, the fact itself of spotting a cyclical nature in the past encourages one to look at it in a more dispassionate way: a tragic event that is inserted in a cyclical pattern will necessarily be followed by a more euphoric state, and vice versa, a happy circumstance in human history will inexorably be marred by deterioration and decay, until an opposite desolation, or even a catastrophe, occurs.

The precise structure with which the cyclical pattern of the past is looked at is determined by its rhythm, which is also an indexical consequence of the ontology of things: some events in reality 'explode', some other events evolve into their final conditions, and this alternation of explosions and evolutions is exactly the ontological char-

acteristic that language seeks to render first indexically, through the institution of chronology, and then iconically, through representations of the past that grasp not only its cyclical nature but also the precise pattern with which this cyclicity takes place.

No matter what the pattern of cyclity is, however, spotting it into the past is somehow conducive to ataraxia: things do not only happen; they keep happening. There is no need in worrying about a sad event or to be elated about a happy one: what is euphorically seen will be superseded by its dysphoric opposite, and vice versa. That relates also to the aspectual divergence between –emic and –etic aspectual perspectives on human facts: for those who experience an earthquake, for example, the catastrophe is a punctual event, represented, and felt as irremediable destructor of lives and life environment; from the point of view of the philosopher of history, though, or also from the point of view of the geologist, the earthquake is not any longer the punctual event that has destroyed lives, but an element in a more complex and cyclical series of circumstances, in which moments and periods of destruction are followed by moments and periods of reconstruction: there is no reason for extolling a palace, since it will be destroyed in time by a calamity; but there is no reason for mourning its destruction either, for it will be reconstructed.

Adopting an aspectual perspective that realizes the cyclicity of human events in the past, however, is different from inscribing the same perspective in iconic representations of the future. As it has been underlined many times already, the texts that a semiosphere circulates as simulacra of future states cannot indexically refer to any ontology: the future is not seen but foreseen. The contrast between this empty ontology and the cognitive ability to represent it generates an anxiety that is typical and, perhaps, characteristic of the human kind. Divination, however, is not the only strategy to ‘tame’ such uncertainty; projecting the cyclical aspectuality of the past into the future allows one to better bear with disasters and calamities, personal failures and social catastrophes: no matter what will happen in the future, it will be followed by better conditions of life, since the cyclicity itself of human history entails it. Such soothing aspectual ideology, however, consists not only in foreseeing the iterativity of the future, but also in somehow planning it through the adoption of rituals. A ritual, indeed, from this point of view, is nothing but a semiotic

machine meant to generate cyclicity in future ontologies (Leone 2011 *Rituals*). “Do this in memory of me”: by instituting the Eucharistic ritual and sacrament, Jesus provides his followers not only with a powerful mnemotechnique, thanks to which they will periodically remember him, but also with a powerful generator of cyclicity; the future, whose ontology is not only absent and uncertain, but also tragically bereft of Jesus’s presence on earth, is sweetened by the institution of a ritual whose aspectual consequence is that of bringing about a relieving cyclicity; every Sunday, at every mass, Jesus will relive among his faithful. More trivially, but not less importantly, we celebrate birthdays not only as indexical projections, in the social calendar, of the yearly distance from our birth, but also as instances of a rituality that, too, seeks to cope with the bitter taste of an absent ontology: another year will come, and we’ll celebrate again, seeking to remember that, one day, celebrations will end, and us with them.

7. Ideologies of the present

It is time now to tackle the most difficult aspect of aspectuality and its ideologies: after briefly dealing with aspectual ideologies of the past and the future, it is time to dwell on aspectual ideologies of the present. On the one hand, hinting at the possibility of an ideological valorization of the present seems pleonastic or even absurd: human beings experience the present moment after moment, and they can conjure a past or imagine a future only by temporarily distracting themselves from the present in which they inexorably live. Mental images of the past and the future, moreover, although ‘encouraged’ by signs of the latter (relics) and of the former (omens) that are disseminated in the present, can be semiotically and even linguistically constructed only from the point of view of this last temporal eon. As Émile Benveniste first formally intuited, the abstract enunciation point from which the future and the past, as well as any beyond, can be linguistically evoked, inevitably places itself in the phenomenological present that is occupied by the mind and the body of the speaker. I can say “I shall buy a car tomorrow”, but this verbal evocation of a future state of the world has its technical roots in the present, in here, in my persona. An essential dissymmetry, then, holds between the ideological valorizations

of the past and the future, on the one hand, and apparently similar ideological valorizations of the present, on the other hand. “Cultures of the present” basically arise as a result of the systematic effort of blocking the switch between the present awareness and the imaginary transportation to either the past, through remembrance, or the future, through fiction (the separation between the two mental processes is, of course, not so sharp: there is a lot of fiction in remembrance, and a lot of remembrance in fiction). Ideologies of the present are not, nevertheless, more ‘natural’ than ideologies of the past and the future. They might seem so, because human beings phenomenologically live in the present, but that is also a consequence of an ideological construction itself (Huber 2016). In reality, blocking the switch that leads from this present phenomenology to a remembrance of the past or to a fiction of the future requires an effort, which is sometimes enormous.

As regards the switch between the present and the past, it is all the more obvious to consider it as an effort to ‘block’ it or to ‘hamper’ it when one considers that, both at the individual and at the social level, an *ars oblivionalis* does not exist; an equivalent of the many mnemotechniques that have been invented and experimented with more or less success throughout history, and on which an abundant literature is extant, does not exist as regards the art of forgetting. That was a central preoccupation of the late Umberto Eco, who underlined in several essays that there is a semiotic dissymmetry between forgetting and remembering (Eco 1988); probably for evolutionary reasons, our cognition exerts an active agency as regards remembrance (to a certain extent, at least), meaning that we can voluntarily decide to remember a phone number or the name of a person, but no agency whatsoever as regards oblivion (we cannot in any way decide to forget a word, or a face). That has probably to do with the fact that memorizing and keeping in our mind, at least for a certain time, the memories of past unpleasant events and experiences is useful for us not to undergo the same experience again; were we to exert direct and intentional agency on our memory, on the opposite, we would be inclined to immediately remove any painful memory, losing, thus, the possibility of learning from it (Draaisma 2013). Blocking or thwarting the switch from the present phenomenology to the recollection of the past is, therefore, somewhat unnatural, in the sense that, at the

individual level, it gives rise to an attitude and practice of systematic removal, a condition on the pathological implications of which abundant psychoanalytical literature exists.

Removal, though, can permeate a temporal ideology also at the level of society (Plate 2017). There are human groups in which such systematic oblivion of the past is not spontaneous but imposed by power with the aim of bringing about that which commonly goes under the name of *damnatio memoriae* (Augé 1998): with the advent of the new leader, the society as a whole is encouraged, and sometimes even forced to get rid of all signs that might work as relics of an undesired past: in these cases, the temporal ideology that prevails works symmetrically to the monumentalization of the past that is typical of nationalisms. The two and their relative practices can actually coexist, for instance in dictatorships, that simultaneously remove all traces of previous democratic regimes and figures and build their symbolical pantheon and pedigree by extolling the memory of previous dictatorial periods and protagonists (Mussolini with Caesar, for example). Both the social and the psychological ideologies of the present operate by eliminating from the personal or social entourage a series of signs that are closely or even remotely connected with a past epoch (Weinrich 2000): a person will avoid certain streets, pictures, or songs etc. so as to limit or avoid any access to a past whose remembrance is saddened with the presence of a lost beloved one; a society will reduce or erase statues, plaques, festivities, etc. so as to block the temporal switch that leads from the present to a previous painful or disdained historical period.

Temporal ideologies of the present, however, usually do not involve only the systematic erasure of such or such wounding or enemy memory but also the disabling of the switch itself that allows individuals and especially groups to transfer from the phenomenology of the present and its ontological fullness to the fantasmatic phenomenology of the past⁶. In radical or even extremist ideologies of the past, it is not a particular memory that is eliminated, or a range of souvenirs, but the

6. Connerton 2008 articulates social oblivion as follows: repressive erasure; prescriptive forgetting; forgetting that is constitutive in the formation of a new identity; structural amnesia; forgetting as annulment; forgetting as planned obsolescence; forgetting as humiliated silence; that which is at stake here is similar to Connerton's "structural amnesia"; see also Connerton 2009.

practice itself of passing from the perceived present to the conjured or recollected past. Those individuals or groups that, voluntarily or involuntarily, adhere to such ideology do not limit themselves not to remember something; they do not remember anything; and that is the case not because they cannot remember, as in the circumstance of a pathological amnesia, but because they do not value the access to reconstructed mental images of past events any longer. Hence, an amnesic aesthetics takes place⁷. Given the natural propensity of human beings to refer to the past, developing an individual or social amnesia does not usually involve an effort but is the consequence of a trauma: the individual is so anguished by the possibility of reminiscing some painful events that he or she does not try to eliminate a specific memory, or a range of souvenirs, but puts the entire mechanism of remembrance itself into brackets. The same goes for societies: those of them that embrace, often unconsciously, an extreme temporal ideology of the present, do not forget only one period, or one memory, or a determined series of them, they rather adopt the moral suggestion of the famous Neapolitan song: “those who received, received, those who gave, gave, let’s forget about the past, we’re all from Naples, comrade!”⁸ In more explicit terms, in extreme temporal ideologies of the present, people and groups leave in a constant obnubilation, in which any mental or psychosocial bridging toward the past is systematically discouraged. Ideologies of the present are quite successful in times of crises of various kinds for they are, at least at first sight, relaxing: anything that might bother from the past is simply erased from the scene, and the entire past with it.

The current evolution of most psychotherapy can exemplify this trend in an interesting way. In psychoanalysis, and especially in the classical Freudian one, minutely reconstructing the complexity of a patient’s childhood and family relations so as to ascertain how they impacted on the adult psyche of the individual is paramount; it is actually one of the main tenets of the whole Freudian epistemology: the past can explain the present (Strenger 1991). In most present-day psy-

7. Such ‘amnesiology’ would be the counterpart of Derrida’s ‘hauntology’ (Derrida 1993).

8. Song “Simmo ’e Napule paisà” (1944); lyrics by Peppino Fiorelli; music by Nicola Valente.

chotherapy (CBT), on the contrary, the patient is almost discouraged to overthink about her or his distant past, as if the painful present was a temporal dimension somehow disconnected from what preceded it. The perspective toward past memories is actually reversed: the patient is believed not to gain anything from remembering her or his childhood relation with her or his parents; this recollection is, in the eyes of predominant contemporary psychotherapy, nothing but a harmful effort to a posteriori justify some present painful conditions (Slife and Williams 1995). A complex relation obtains between such focalization on the present — and the simultaneous devaluation of the past — in present-day psychotherapy and the raising of individualism: the more a society becomes individualistic, the more it tends to devalue the influence of the context, be it social or psychological, and, therefore, to underestimate the importance of the past. Present-day psychotherapy seems to imply that the individual is what it is not because a past has decided for it, but because he or she has decided to recollect a certain past as an alibi, which works as fictional background to her or his present cognitions, emotions, and actions.

At both the individual and the social level, extreme ideologies of the present that obliterate the past are dangerous for the same reasons for which remembering is a compulsory and adaptive human activity: both individuals and societies learn from the past; the goal of psychoanalysis, just to continue with this example, is not to delve into the familial past of a patient, but to delve into it in a way that identifies plausible causal relations between a present psychopathology and past family configurations. On the one hand, bad psychoanalysis sometimes concocts mythical and even absurd etiologies, which in the end prove useless or even detrimental to liberating the patient from her or his dolorous condition; on the other hand, that does not justify a generalized stigmatization of the whole Freudian method. Thinking of the individual as living in a present that is constantly disconnected from its remote past turns her or his actions into mere immediate reactions to the present environment, without due consideration for the way in which such environment is filtered by the semiotic patterns and habits that have crystallized throughout the entire patient's life and, perhaps, especially in the first years of her or his emotional existence (Fancher 1995).

Similarly, a society that does not cultivate a reasonable devotion to the past is condemned to repeat its mistakes. That does not mean

that the mere commemoration of the past is sufficient to generate progress in human history, and to avoid that, for instance, meaningless wars are waged around the globe. Unfortunately, thus far, the construction of monumental war cemeteries has not prevented societies from engaging in devastating wars over and over again. On the contrary, reacting to the ideologies of obnubilation should entail refraining from yielding to the opposite risk of embracing chauvinistic ideologies of the past, or to sterile self-victimizing, and should encourage cultivating, instead, the art of reasonable etiology, which is part of the more encompassing art of historical hermeneutics. In the present, that which matters is not remembering the past per se. What matters is, first, discovering, in the past, patterns whose configurations are analogous to those that are observed *in fieri* in the present; and, second, formulating plausible hypotheses about the genealogy of the present into the past. That is the case at both the individual and the social level.

Radical ideologies of the present, however, do not cause only the obliteration of the past, but also that of the future. As it was suggested earlier, ideologies of the past are frequently embraced by human beings and groups so as to soothe the uncertainty of the future: given the empty ontology and the statutory unpredictability of this temporal eon, individuals and societies start obsessively delving into their past, diverting their attention from the present but, above all, from the future. Extreme ideologies of the present are motivated by the same anxiety but they give rise to different side effects. Indeed, even though the mania for relics of nationalist pseudo-monuments distracts a collectivity from the anxious need for imagining a future, it does not disrupt, notwithstanding, the faculty of imagination itself too. Reconstructing the past from traces or pseudo-traces of it, indeed, inevitably relies on the human cognitive capacity for switching from the present perception of the world to the imagination of possible worlds, which are ontologically absent but semiotically suggested by their relics. The nostalgic, the nationalist, and the hipster do not abdicate such faculty of imagination but simply reorient its efforts toward the past instead of aiming at the imagination and planning of the future.

The ideologies of the present, on the contrary, do not obliterate only the past and the future, but also the human propensity itself for

mentally and linguistically accessing possible worlds. From this point of view, the radicalization of these ideologies is even more dangerous. It leads to the paralysis, or at least to the ankylosis, of an essential human faculty, one that has been probably selected throughout natural history as adaptive for its ability to allow human beings and groups to better cope with sudden modifications of the environment, and not through experience but through prevention. In the long perspective of natural history, the superiority of the latter approach over the former is evident: those who must experience dangers in order to avoid them are likely to succumb to them in the short period. It is only through imagining both risks and opportunities before they present themselves that the individual (as well as the society) can survive in an ever changing natural and cultural context.

The current ideologies of the present, instead, are usually characterized by abnormal valorization of experience over planning. Accumulating experience in all fields of human activity, from the sentimental one to the professional one, seems to have become the moral imperative of the present time; many young people in the west do not know when and if they will secure a permanent job; when and if they will have a house; when and if they shall give rise to the next generation. As a reaction to the current difficulty or even impossibility of planning a future, they are successfully marketed an aesthetics of the present in which they even pay for accumulating experience without ever building or planning anything solid in the future. They travel, eat, love, and, more generally, consume by simply exposing themselves to experiences whose purpose is neither that of accumulating as memories of the past, nor that of turning into the basis for devising a future, but to remain encircled within an epidermal aesthetics, which soothes the natural anxiety for the future and its empty ontology by caressing the senses with increasingly sophisticated and sundry immediate environments. In relation to them, what matters is not to learn how to better react to a certain context, but to enjoy the superposition of sensations earned in *Umwelt* that present themselves as constantly changing and in which prevision is not an issue.

Contemporary tourism is one of the epitomes of such aesthetics (Frow 1997). Contemporary youths travel extensively by means of low cost travel companies, they accumulate experiences, they are satisfied with a feeling of pseudo-adaptability, and yet what they adapt

to is not the ever changing environment of their own society, but the pseudo-changing environment of traveling. Through Google Maps, Tripadvisor, Booking, Airbnb and other apps, travelling nowadays is, in most areas of the world, a mere organizational routine. Young people enjoy the pride that derives from this pseudo-adaptability, and forget about developing the skills and attitudes that are indispensable to survive in their own environment. Similarly, museums and other traditional cultural institutions are marketed more and more not as deposits of those signs and texts that are the most valued in a given culture, but as places that, suitably modified and arranged, allow one to 'experience' fine arts and culture without the burden of having to develop, through access to these cultural items themselves, a structured representation of the past. The present is sold and consumed as vanishing phenomenology that neither accumulates into the material marks of the past nor solidifies into an image of the future. Souvenirs are in decline, not only because young people often do not dispose of physical spaces where to accumulate and arrange them, but also because material accumulation itself is increasingly devaluated, in contrast with the immaterial aesthetics of the present and its experiences. The vertiginous digitalization of photographs, and the consequent disappearing of material repositories of images, like photo-albums for instance (only the vintage or cyber-vintage version of them survives), contributes to the contemporary radicalization of the ideology and aesthetics of the present: what matters is taking a picture, better if it is a selfie, and not to print it, store it, or look at it after a certain time. Photography, which at its onset inherited from painting the mythical task of fixating the profile of a fleeting ontology, currently tends to lose its pragmatic contact with the past: people do not take pictures anymore because they want to preserve, for the future, images of a present that will soon become past; they take pictures because they have learned to readapt this technology of the past to the contemporary ideology and aesthetics of the present; they take pictures in order to experience the present as if it had the cultural exclusiveness of a selected past. They do not take pictures for their future memories, but they attribute memorability to their present pictures.

Analogously, collecting is becoming an elite activity for those who have money and space to accumulate material items from the past into the present for the future. For most of us, cultural entities that would

heretofore acquire the status of tangible traces of past intellectual experiences (books read as children, records listened to as teenagers, pictures of parties, souvenirs of journeys, letters of friends) are more and more lost into the invisible ocean of digits of hard disks or, even more ethereally, into the clouds of digital networks. At the same time, forms of consumptions that do not produce any trace or accumulation are at the core of the present cultural industry and marketing. The most central of them is eating: people nowadays, and especially young people, do not want to accumulate books, or painting, or even clothes; they want to consume food and revel into its vanishing aesthetics. Countless restaurants and bars mushroom in European cities: what they sell turns into calories, and then into everyday activities, but does not leave any trace behind, if not the fleeting memory of a taste (but how many meals are we able to remember?) (Leone 2016 *Critique*).

Given this characterization of the radical ideologies of the present, reflecting on their aspectuality is quite pleonastic. It is clear that there is no particular dialectics between the inchoate, the central, and the terminative aspect of the present. The ideological valorization of the present implies extirpating any perception that would hint at its continuity from the past and into the future. In radical ideologies of the present, the only aspect that is emphasized is durativity, which is, nevertheless, paradoxically conflated with a sort of bizarre semelfactivity. When I visit as a tourist a city that I don't know, for instance, I am encouraged not to store perceptions into my future memory of the place, but to be entirely engrossed in the instantaneous and simultaneously durative contemplation and aesthetic experience of the urban environment. That is the reason for which, among young tourists, 'walking tours' through cities are now one of the most favorite forms of visiting them: they allow participant to immerse themselves in the flux of perception, without bothering too much for the accumulation of memories and their material counterparts.

7.1. *The ideology of the selfie*

The selfie constitutes the photographic glorification of this attitude⁹: not only do I look at reality through a camera, that is, through the idea of a visual present that is attributed the aesthetic validation of a memorable past, but I even turn my back to reality, and do not look at it directly anymore, not even in the margins of my visual field (Kuntsman 2017); in the selfie, I take an image of the present that includes myself as being a memorable person, objectifying so to speak the memory of myself as remembered person (by myself). In the selfie, again, I do not take a picture that will allow me to remember how I was (as in the case of photographic portraits or self-portraits, for instance), but I take a picture that allows me to perceive myself as someone to be remembered. The selfie, as most present-day digital photographs, is a way to bestow to the vanishing present, isolated from any memory of the past and any plan for the future, the aura of a visual souvenir, of something that will survive me in the future.

That, however, does not disrupt the aesthetics of the ideological valorization of the durative aspect of the present but reinforces it: I shall never look back at my selfie, because I am already looking at it in the instantaneous and durative moment in which I take it. The selfie conflates the present moment of the making of a picture of myself and the potential future moment in which I shall look at such picture in order to remember how I was: in the selfie, I look at myself as I am in the making of the selfie itself, and yet this looking at my own image in the present is not the same as looking at myself in the mirror. It shares the narcissism of the mirror but at the same time it absorbs the durativity of a photograph and its traditional connotations of memory device. The selfie is, as a consequence, the perfect synthesis between mirror and camera, between a visual device that captures the present state of myself, delivering an image of it that, nevertheless, will vanish with my moving far from the mirror, and a visual device that captures the present state of myself for a potential future spectatorship. It is as if, by taking selfies, I was granting myself the possibility to attach a

9. Scholarly literature on the selfie is growing but is often too attached to the psychological framework of narcissism. Explaining the diffusion of selfies in these terms is, perhaps, too simplistic (Pavoncello 2016; Riva 2016; Di Gregorio 2017).

temporal dimension to my mirror, stretching its reflected image into a possible future (Godart 2016).

The purpose of a selfie, nevertheless, is not functional but symbolic: I shall never look at my selfies again, yet I take them as if they were to become future images of myself to be looked at as visual deposit of my past identities. From this point of view, being a semiotic hybrid between a mirrored image and a photographed one, the selfie works as an index — meaning that it would not be there if the camera had not been in physical contiguity with my body in the *hic et nunc* — but also as an icon — meaning that this mirror actually retains a permanent picture of such indexical presence of mine — and as a symbol. The symbolical function of a selfie exactly derives from its conflating indexical and iconic properties: with digital photography, the ontology of the photographed object becomes uncertain; by connecting it with the idea of a firm physical contiguity with my body (through my arm or its prosthesis, the selfie-stick), I attribute an indexically ontological aura to digital icons of myself. Selfies are so popular because, in a temporal ideology of the present, reassure us about our ontological continuity. They provide a present version of the temporal ideology of the past and its memories. Selfies are a visual device to remember the present as present and not as past. They attribute to experience the phenomenological aura of memory. In a selfie, I remember my present. It is the epitome of the radicalization of the temporal and aspectual ideology of the instantaneous, durative present.

Such ideology, then, manifests itself in a myriad of everyday experiences and gadgets, which nevertheless propose, in the present-day semiosphere, always the same temporal and aspectual attitude: do not look at the past, it is painful; do not look at the future, it is anguishing; look at the present, at a present that is disconnected from what precedes it and from what follows it, at a present that manifests itself as continuous instant, without the burden to remember or to plan, without the bother to accumulate, without the pain of imagination and its risks of disillusion.

Bookstores now commonly sell coloring albums for adults (Fig. 3)¹⁰: the logic behind them is not any longer that of encouraging

10. For a recent, descriptive survey, see <http://www.independent.co.uk/extras/indybest/arts-books/colouring-books-colouring-books-for-adults-johanna-basford-millie->

children to focus on the coloring of empty and beautiful patterns, but to promote, in adults, a full-mindedness that, in the terms of alternative, more traditional temporal ideologies, would have been called “absentmindedness”. The current temporal ideology of the present pushes us to consider that our mind is full when it is not encumbered with images from the past or with plans for the future; from the point of view of alternative, previous temporal ideologies, yet, this full mind would be considered as an empty mind, or an absent mind, unable or unwilling to exert its fundamental task of linking the present ontology with that which begot it and to that which it might beget.

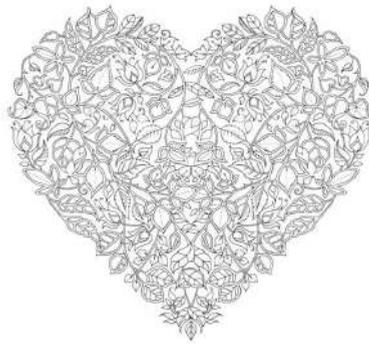


Figure 3. J. Basford (2015) Coloring pattern for adults¹¹.

Conclusion

According to an easy form of cultural relativism, we should not bother about the permanence of a certain cultural form in our society because this form is absent in other societies, or presents itself in completely different ways. As regards the specific domain of the ideologies of time and aspect, in particular, any deontic consideration about them would be superfluous for, as the new age vulgate says — often on the basis of sketchy anthropological knowledge — there are distant cultures, notably in the ‘East’, in which the future does not exist, or at

least, language does not capture it and, as a consequence, people do not bother about it. The empty ontology of the future is simply not a problem.

The veracity of such new age clichés should be questioned with reference to serious scholarly investigation, but that is not the central issue. The central issue is that this ‘cheap’ cultural relativism relies on a probably Orientalistic vision of the East in order to legitimize the radicalization of a temporal ideology of the present, in order to demonstrate that we, ‘the West’ are ‘wrong’ with our pernicious obsession for the past and, above all, for the future, whereas in the ‘serene East’ people leave in psychological peace and social harmony exactly because they do not concentrate, and their languages, religions, and cultures do not encourage them to concentrate, on what is not yet.

This kind of xenophilia, however, has something paradoxical about it. The fact that non-Western cultures focus less on the future does not mean that that is a more ‘natural’ way of dealing with time through language and culture. On the contrary, one could claim that, with regards to such matters, the only ‘nature’ that counts is exactly that of language and the culture that it both gives rise to and is given rise by. As it is often the case in cultural semiotics, it is more opportune to reason in terms of ‘second nature’: focusing on the future in language and culture is not ‘natural’ per se (although the human capacity for envisaging possible future worlds is), but it is the ‘second nature’ of the western world. Most of our literature, arts, architecture, not to speak of philosophy, economy, technology, etc. would be unthinkable of, and actually would not exist as we know them, without this general cultural framework that includes a keen attention toward that which might be.

The western cultures, and most of its languages, are based on an equilibrate trichotomy and dialectics among the three temporal and linguistic eons of past, present, and future. Any cultural development that pushes the western semiosphere to alter such equilibrium, then, is not negative per se in universal terms, but it is negative in relation to the very long period of western cultural history. Temporal obsessions for a nostalgic past, for a nervous future, or for an obnubilated present, indeed, betray one of the central patterns in accordance to which most western culture has been constructed, the idea that preservation

of memory, delectation of the present, and expectation of the future should be in constant balance and never prevaricate over each other. The cultural semiotician does not necessarily endorse an ethics of time, but limits her- or himself to warn about the fact that, going astray from this balance, most of the semiosphere in which we live becomes unintelligible. Excessive concentration on the past, for instance, risks to annihilate that instinct for planning that is at the core of so many manifestations of European culture; exceeding focus on the future, symmetrically, endangers that cult of past memories that is also an essential attitude of the western temporal episteme; and the currently prevailing radical temporal ideology of the present, finally, with its obsessive diverting from both the past and the future, is probably the most potentially harmful of them all, since it risks atrophying that exercise of imagining possible worlds (in terms of simulacra of the past or future scenarios) that, again, has been an essential fixture of the western way of approaching meaning in both individual existence and in collective life.

Such a caveat against temporal radicalisms and their cultural consequences is not abstract but relates to a multitude of everyday practices (Darrault–Harris and Fontanille 2008), including the kind of syllabi that are taught in schools, the aesthetic education of youths in society, and the working of economic institutions such as banks or insurances (a society in which banks, including the central ones, do not worry anymore about saving, for instance, eliminate a central economic practice of western society, which gave rise to the accumulation of capitals, among other things).

In a nutshell, cultural semioticians should not turn into Savonarolas, and urge people to burn their smartphones in a present–day version of bonfires of vanities. Selfies, for instance, are a form of psychological and cultural expression that is symptomatic of the current disconnection of the present from the past and the future. Cultural semiotics, nevertheless, should not campaign against this practice of self–representation, but encourage awareness of its meaning and underline the need not to neglect aesthetic practices that are oriented toward other temporal eons. There is nothing intrinsically despicable in taking selfies with artworks in museums, for instance, but cultural semiotics must warn that this tribute to the durative experience of the present would be diminutive of the complexity of the western culture

of time if, before or after taking such selfies, the visitors of a museum were not to indulge in aesthetic practices that, on the contrary, cater to the symbolical needs of other temporal dimensions.

Let us continue taking selfies with Monna Lisa, but then let us take pictures of this painting as well, and, above all, let us look at it (Stavens 2017), thus engrossed in it that the mysterious smile becomes a figurative door to all the past smiles that we irremediably lost, and to all the future smiles that, hopefully, await us.

Bibliographic references

- AUGÉ M. (1998) *Les Formes de l'oubli*, Payot & Rivages, Paris; Engl. trans. by M. de Jager (2004) *Oblivion*; foreword by J.E. Young, University of Minnesota Press, Minneapolis, IN.
- BIÉMONT É. (2000) *Rythmes du temps : Astronomie et calendriers*; preface by J.-C. Pecker, De Boeck, Brussels and Paris.
- BODE C. (2013) *Future Narratives: Theory, Poetics, and Media—Historical Moment*, De Gruyter, Berlin and Boston.
- BOKODY P. (2015) *Images—within—Images in Italian Painting (1250–1350): Reality and Reflexivity*, Ashgate, Farnham Surrey, England; Burlington, VT.
- BORDES P. (2005) *Jacques—Louis David: Empire to Exile*, Yale University Press, New Haven, CT.
- BUCCELLATI G. (2013) “Conquista del tempo ed evento assoluto: per una semiotica dei calendari mesopotamico e biblico”, in S. Petrosino (ed.) (2013) *La festa: raccogliersi, riconoscersi, smarrirsi.*, Università Cattolica del Sacro Cuore; Jaca Book, Milan, pp. 23–33.
- BURTON J. (2015) *The Philosophy of Science Fiction: Henri Bergson and the Fabulations of Philip K. Dick*, Bloomsbury, London.
- BYERLY T.R. and SILVERMAN E.J. (eds) (2017) *Paradise Understood: New Philosophical Essays about Heaven*, Oxford University Press, Oxford, UK and New York, NY.
- CACCIATORE G. (2009) *L'infinito nella storia: Saggi su Vico*, Edizioni scientifiche italiane, Naples.
- CALABRESE O. (1985) *La macchina della pittura: Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Rome.
- CHEN Y. (2017) *Practising Rhythmanalysis: Theories and Methodologies*, Rowman & Littlefield International, London and New York.
- CONNERTON P. (2008) “Seven Types of Forgetting”, *Memories Studies*, 1, 1: pp. 59–71.

- , (2009) *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- D'AGOSTINO S. (2009) *Soggetti di senso: Semiotica ed ermeneutica a confronto tra Ricœur e Greimas*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- DARRAULT–HARRIS I. and FONTANILLE J. (eds) (2008) *Les âges de la vie : Sémiotique de la culture et du temps*, Presses universitaires de France, Paris.
- DE BRABANTER P., KISSINE M. and SHARIFZADEH S. (eds) (2014) *Future Times, Future Tenses*, Oxford University Press, Oxford, UK and New York, NY.
- DERRIDA J. (1993) *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Editions Galilée, Paris; Engl. trans. by P. Kamuf (1994) *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*; with an introduction by B. Magnus and S. Cullenberg, Routledge, New York.
- DI GREGORIO L. (2017) *La società dei selfie: narcisismo e sentimento di sé nell'epoca dello smartphone*, FrancoAngeli, Milan.
- DRAAISMA D. (2013) *Das Buch des Vergessens: Warum unsere Träume so schnell verloren gehen und sich unsere Erinnerungen ständig verändern*; German trans. from Dutch by V. Kiefer, Galiani Berlin, Berlin.
- ECO U. (1988) *An ars oblivionalis? Forget it!*, "PMLA", 103, 3: pp. 254–61.
- FANCHER R.T. (1995) *Cultures of Healing: Correcting the Image of American Mental Health Care*, W.H. Freeman, New York, NY.
- FONTANILLE J. (2005) *Les régimes temporels dans les "Illusions perdues" ou L'emploi du temps selon Balzac*, PULIM, Université de Limoges, Limoges.
- FRANK S.K., RUHE C. and SCHMITZ A. (eds) (2012) *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Transcript, Bielefeld.
- FRYKHOLM A. (2016) *Christian Understandings of the Future: The Historical Trajectory*, Fortress Press, Minneapolis, IN.
- FROW J. (1997) *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Post-modernity*, Clarendon Press, Oxford, UK; Oxford University Press, New York, NY.
- FUKUYAMA F. (1992) *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York, NY; Maxwell Macmillan Canada, Toronto; Maxwell Macmillan International, New York, NY.
- GATARD C. (2014) *Mythologies du futur*; preface by M. Maffesoli, Archipel, Paris.
- GIDLEY J.M. (2017) *The Future: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- GODART E. (2016) *Je selfie donc je suis : les métamorphoses du moi à l'ère du virtuel*, Albin Michel, Paris.
- GUENTCHÉVA Z. (ed.) (2016) *Aspectuality and Temporality: Descriptive and Theoretical*

- Issues*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam and Philadelphia.
- GUILLEMETTE L. and HÉBERT L. (eds) (2005) *Signes des temps : Temps et temporalités des signes* (with the collaboration of L. Arsenault and J. Cossette), Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, Québec.
- HEINZE R. And KRÄMER L. (eds) (2015) *Remakes and Remaking: Concepts–Media–Practices*, Transcript, Bielefeld.
- HESS–LÜTTICH E.W.B. and SCHLIEBEN–LANGE B. (eds) (1998) *Signs & Time: An International Conference on the Semiotics of Time in Tübingen = Zeit & Zeichen*, G. Narr, Tübingen.
- HESELBERTH P. (2014) *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*, Bloomsbury Academic, New York, NY.
- HOLFORD–STREVS L. (2005) *The History of Time: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford and New York, NY.
- HUBER I. (2016) *Present–Tense Narration in Contemporary Fiction: A Narratological Overview*, Palgrave Macmillan, published by Springer Nature, London.
- JAROSZKIEWICZ G. (2016) *Images of Time: Mind, Science, Reality*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- JASZCZOLT K.M. and DE SAUSSURE L. (eds) (2013) *Time: Language, Cognition and Reality*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- JONES M. and ORMROD J. (eds) (2015) *Time Travel in Popular Media: Essays on Film, Television, Literature and Video Games*, McFarland Publishing, Jefferson, NC.
- JOSEPHSON F. and SÖHRMAN I. (eds) (2013) *Diachronic and Typological Perspectives on Verbs*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- KUNTSMAN A. (eds) (2017) *Selfie Citizenship*, Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland.
- LECOQ A.–M. (eds) (2001) *La querelle des anciens et des modernes : XVIIe–XVIIIe siècles*. Preceded by *Les abeilles et les araignées*, an essay by M. Fumaroli; followed by a postface by J.–R. Armogathe, Gallimard, Paris.
- LEONE M. (2010) *Saints and Signs: A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, De Gruyter, Berlin and New York.
- , (2011) *Rituals and Routines: A Semiotic Inquiry*, “Chinese Semiotic Studies”, 5, 1: pp. 107–20.
- , (2011) “Sulla chiromanzia”, in G.M. De Maria (ed.) (2011) *Ieri, oggi, domani: Saggi sulla previsione nelle scienze umane*, Aracne, Rome.
- , (2012) *Motility, Potentiality, and Infinity: a Semiotic Hypothesis on Nature and Religion*, “Biosemiotics”, 5: pp. 369–89.
- , (2014) *Longing for the Past: The Nostalgic Semiosphere*, “Social Semiotics”, 25, 1: pp. 1–15.

- , (2014) “Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries”, in M. Leone and R.J. Parmentier (ed.), *Representing Transcendence*, monographic issue of *Signs and Society*, 2, 51, University of Chicago Press, Chicago, IL, pp. 49–83.
- , (2015) *Besieging the Courthouse: The Proxemics of Law Between Totalitarian Awe and Populist Rage*, “The International Journal for the Semiotics of Law”, 28, 2: pp. 317–33.
- , (2015) *Double Debunking: Modern Divination and the End of Semiotics*, “Chinese Semiotic Studies”, 11, 4: pp. 433–77.
- , (2016) *Critique of the Culinary Reason*, “Semiotica”, 211, special issue on the semiotics of food, ed. S. Stano: 165–86.
- , (2016) *Nature and Culture in Visual Communication: Japanese Variations on Ludus Naturae*, online, “Semiotica”; DOI 10.1515/sem-2015-0145 (last accessed 13 October 2017).
- , (2017) *On Broken Glass: For a Semiotics of Anti-Materiality*, “Chinese Semiotic Studies”, 13, 1: pp. 73–121.
- , (2017) “The Frowning Balance: Semiotic Insinuations on the Visual Rhetoric of Justice”, in A. Wagner (ed.), *Signs, Symbols and Meanings in Law*, special issue of *Semiotica*, 216: pp. 41–62.
- , (Forthcoming) “Semiotica della catastrofe”, in V. Idone Cassone, M. Thibault, and B. Surace (eds), *Katastrofé: Riflessioni sul discorso catastrofico*, Aracne, Rome.
- LOTMAN Y.M. (2001) *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Engl. trans. by A. Shukman; introduction by U. Eco, Tauris, London.
- , (2009) *Culture and Explosion*; edited by M. Grishakova; translated from Russian by W. Clark, Mouton de Gruyter, Berlin and New York.
- MALI J. (2012) *The Legacy of Vico in Modern Cultural History: From Jules Michelet to Isaiah Berlin*, Cambridge University Press, New York, NY.
- MCMNAMARA M.J. (2004) *From Tavern to Courthouse: Architecture and Ritual in American Law, 1658–1860*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.
- MILANI A. (2011) *The Shah*, Palgrave Macmillan, New York.
- MOZERSKY M. (2015), *Time, Language, and Ontology: the World from the B-Theoretic Perspective*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- MURPHY K.J. and SCHEDTLER J.J. (eds) (2016) *Apocalypses in Context: Apocalyptic Currents through History*, Fortress Press, Minneapolis, IN.
- NORA P. (ed.) (1984–92) *Les Lieux de mémoire*, 3 vols, Gallimard, Paris.
- , (2011) *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris.
- PHILLIPS I. (2017) *The Routledge Handbook of Philosophy of Temporal Experience*, Routledge, Abingdon, Oxon and New York, NY.

- PICARD–CAJAN P. (ed.) (2006) *Ingres & l'antique : l'illusion grecque*, Actes sud, Arles.
- PINTO J.C.M. (1988) *The Reading of Time: A Semantico–Semiotic Approach*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, NY.
- PLATE L. (2017) *Amnesiology: Towards the Study of Cultural Oblivion*, February 6, online, Available at <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1750699915596016> (last access 14 October 2017).
- PORTERFIELD T. and SIEGFRIED S.L. (eds) (2006) *Staging Empire: Napoleon, Ingres, and David*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA.
- RICOEUR P. and GREIMAS A.J. (2000) *Tra semiotica ed ermeneutica*, ed. by Francesco Marscianni. Rome: Meltemi.
- RIVA G. (2016) *Selfie: narcisismo e identità*. Bologna: il Mulino.
- SALLMANN J.–M. (1994) *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540–1750)*, Presses universitaires de France, Paris.
- SEGRE C. (1974) *Le strutture e il tempo: narrazione, poesia, modelli*. Turin: Einaudi; Engl. trans. By J. Meddemmen (1979) *Structures and Time: Narration, Poetry, Models*, University of Chicago Press, Chicago, IL.
- SLIFE B.D. and WILLIAMS R.N. (1995) *What's behind the Research? Discovering Hidden Assumptions in the Behavioral Sciences*, Sage Publications, Thousand Oaks, CA.
- SPAGNOU P. (2017) *Les mystères du temps : de Galilée à Einstein*, CNRS editions, Paris.
- STAVANS I. (2017) *I love my selfie*, Duke University Press, Durham, NC.
- STEWART G. (2007) *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*, University of Chicago Press, Chicago, IL.
- STRENGER C. (1991) *Between Hermeneutics and Science: An Essay on the Epistemology of Psychoanalysis*, International Universities Press, Madison, CT.
- THAIN A. (2017) *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, IN.
- TOIVONEN I., CSURI P. and VAN DER ZEE E. (eds) (2015) *Structures in the Mind: Essays on Language, Music, and Cognition in Honor of Ray Jackendoff*, The MIT Press, Cambridge, MA; London, UK.
- VIOLI P. (2014) *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milan; Engl. trans. by A. McEwen (2017) *Landscapes of Memory: Trauma, Space, History*, Peter Lang, Oxford, UK.
- YAR M. (2015) *Crime and the Imaginary of Disaster: Post–Apocalyptic Fictions and the Crisis of Social Order*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire.
- WAGNER P. (2016) *Progress: A Reconstruction*, Polity Press, Cambridge, UK and Malden, MA.
- WATTHEE–DELMOTTE M. and O'CONNOR (eds) (2017) *Enjeux esthétiques et spirituels*

de la commémoration = Aesthetic and Spiritual Stakes of Commemoration, EME Editions S.P.R.L., Louvain–La–Neuve (Belgium).

WEARDEN J. (2016) *The Psychology of Time Perception*, Palgrave Macmillan, London.

WEINRICH H. (1964) *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, W. Kohlhammer, Stuttgart.

———, (2000) *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck, Munich.

WILDFEUER J. and BATEMAN J.A. (eds) (2017) *Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*, Routledge, Abingdon, Oxon. and New York, NY.

WUERL D.W. and AQUILINA M. (2014) *The Feasts: How the Church Year Forms Us as Catholics*, Image, New York, NY.

L'aspettualità nella lingua

Marcature morfologiche ed effetti di soggettività

GIOVANNI MANETTI*

ENGLISH TITLE: English Title: Aspectuality in the language. Morphological markings and subjectivity effects

ABSTRACT: While tense is a deictic category that implies an explicit or implicit reference to the time of enunciation, or to *when* action occurs, aspect is a non-deictic category, which does not imply any reference to the time of enunciation but only to *how* the action takes place. Aspects are ways to see the temporal internal structure of a situation and in this sense constitute as many subjective attitudes. Grammatical categories of particular languages often combine the aspect (implying notions of the completeness or incompleteness of an action) with tense (indicating relations of precedence and succession). Within the aspectual dimension, three notions, which are often confused, are to be distinguished. The first is that of aspect in a proper sense, articulated in the perfective and imperfective dimension. It is a grammatical notion that involves a morphological mark and affects the whole verbal system. The second notion concerns what is sometimes referred to as "Aktionsart" (mode of action), which is realized by derivation or composition and has as usual formal marking some prefixes or affixes. It is not general in the sense that it does not concern the whole of the verbal system, but only lexical differences. The third notion concerns the semantic aspectual composition of certain verbs, independently from any morphological marking. The aspect is a phenomenon that, in a proper sense, can only be found in linguistic systems: in non-linguistic systems we can speak of aspects only in a metaphorical sense.

KEYWORDS: Aspect; Aktionsart; Aspectual Character of a Verb; Stoic Verbal System; Tense.

* Università degli Studi di Siena.

1. Le determinazioni del verbo: tempo e aspetto

Collocare linguisticamente un'azione nel tempo attraverso una forma verbale comporta che si compiano sei operazioni di categorizzazione, mediante le quali si individuino:

- una persona (prima, seconda, terza);
- un numero (singolare, plurale, eventualmente duale);
- un tempo (relazione di precedenza/successione);
- un modo (vari atteggiamenti: indicativo, imperativo, ottativo, ecc.);
- la diatesi (attivo, passivo, medio);
- l'aspetto.

La nozione di “aspetto” è normalmente meno familiare di quella di “tempo”, almeno ad un pubblico di non specialisti. Ed inoltre non tutte le lingue presentano sistematicamente la manifestazione esplicita di entrambe le categorie. È dunque lecito chiedersi quale sia la distinzione fondamentale che da un punto di vista concettuale possiamo stabilire tra la categoria del tempo (in inglese *tense*, contrapposto a *time*) e quella dell'aspetto. Il tempo (*tense*) situa l'azione nel tempo fisico (*time*) in riferimento all'enunciazione. In altri termini, il tempo è una categoria deittica, che implica un'esplicita o implicita referenza al momento dell'atto di parola, al “quando” l'azione avviene. L'aspetto, invece, è una categoria non deittica: non implica alcun riferimento al tempo dell'enunciazione, ma solo al “come” l'azione avviene. In altre parole, gli aspetti sono “modi di vedere la costituzione temporale interna di una situazione (processo o stato)” (Comrie 1976, p. 3).

Soffermiamoci ora preliminarmente sul modo in cui una forma verbale riesce a determinare la collocazione di un processo o di uno stato nel tempo fisico. È opportuno a questo punto riferirsi a quanto sosteneva Benveniste (1959/1971, p. 315) a proposito del sistema temporale; il linguista francese, infatti, osservava che il sistema temporale assume il presente come chiave di volta fondamentale, in quanto organizza gli altri tempi in relazione ad esso, sia come riferiti a qualcosa che non è più presente (il passato), sia come riferiti a qualcosa che non lo è ancora (il futuro). Benveniste aggiungeva, inoltre, che, se gli altri tempi si ancorano al presente, anche il presente stesso ha bisogno

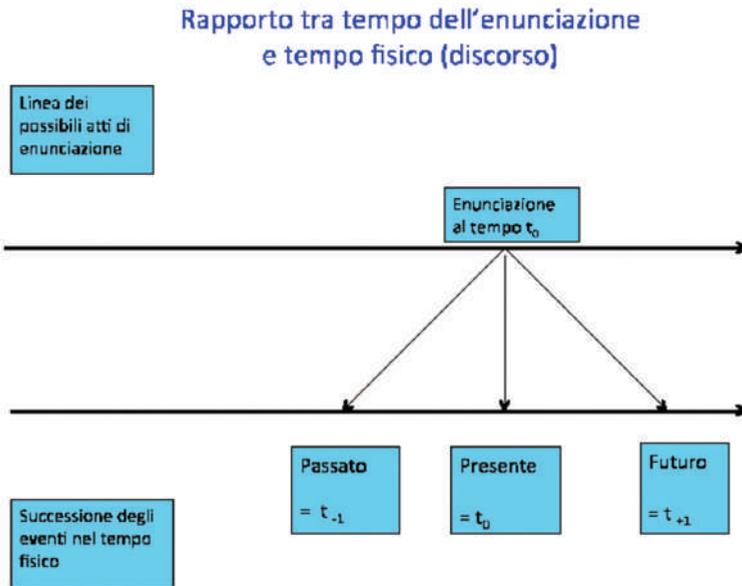


Figura 1. Schema dei possibili atti di enunciazione rispetto al tempo.

di un ancoraggio, ragione per cui non ha nessun senso definire il presente come “il tempo in cui si è”, come fanno talvolta i dizionari, se non si definisce quest’ultimo come “il tempo in cui si *parla*”. Il presente, nella sua forma linguisticamente realizzata, si ancora al linguaggio e si pone come espressione del tempo coestensivo alla situazione di enunciazione. Il presente, dunque, è caratterizzato dalla coincidenza dell’avvenimento riferito e del discorso; in quanto tale, è il solo tempo inerente alla lingua e, paradossalmente, è implicito in qualsiasi tipo di discorso. Quando è esplicitato formalmente, ciò avviene per una sorta di ridondanza. Sono i tempi non presenti che sono sempre esplicitati. Essi sono situati “come punti visti all’indietro o in avanti *partendo dal presente*” (1965/1985, p. 91). Possiamo illustrare questa situazione attraverso il seguente schema (Fig. 1), in cui vengono messe in parallelo — in quella dimensione che Benveniste chiama “discorso” (come contrapposta alla “storia”) — la linea dei possibili atti di enunciazione che si succedono nel tempo e la linea che indica la successione degli eventi nel tempo fisico.

Lo schema mette in risalto il fatto che una situazione descritta nel presente è collocata come simultanea rispetto al momento dell’e-

nunciazione, che nello schema è indicato come t_0 . Una situazione descritta al passato è collocata in un momento precedente a quello dell'enunciazione, cioè t_{-1} . Infine, una situazione descritta al futuro è collocata come posteriore rispetto al momento dell'enunciazione, indicato come t_{+1} .

Sofferamoci ora su alcune definizioni che vari studiosi hanno fornito della categoria dell'aspetto, dalle quali si può cogliere in maniera netta la sua distinzione rispetto a quella del tempo. Per comodità le raggruppiamo in una tabella che metta a confronto alcune delle più significative (Tab. 1):

Tabella 1. Tabella sinottica delle principali definizioni di aspetto.

K. Brugman (1904, § 636)	"L'aspetto indica il modo in cui l'azione ha luogo".
J. Wackernagel (1920, p. 154)	"L'aspetto indica il modo in cui il locutore si rappresenta l'azione".
J. Holt (1943, p. 6)	"Les aspects sont les manières de concevoir l'écoulement du procès même".
B. Comrie (1976, p. 83)	"[Gli aspetti sono] i modi differenti di guardare alla costituzione temporale interna di una situazione".
J. Dubois <i>et al.</i> (1994, p. 53)	"L'aspect est une catégorie grammaticale qui exprime la représentation que se fait le sujet parlant du procès exprimé par le verbe (ou par le nom d'action), c'est à dire la représentation de sa durée, de son déroulement ou de son achèvement (aspect, inchoatif, progressif, résultatif, etc.)".
A. J. Greimas–J. Courtès (1979, p. 21)	"Dans le cadre du parcours génératif, on entendra par aspectualisation la mise en place, lors de la discursivisation, d'un dispositif de catégories aspectuelles par lesquelles se révèle la présence implicite d'un actant observateur".

Generalmente in queste definizioni — alcune delle quali non esenti da critiche, come quella di cumulare categorie diverse, su cui in questa sede non ci soffermeremo — prevale una caratteristica di determinazione soggettiva, per cui si lega la realizzazione dell'aspetto alla presenza implicita di un soggetto che "vede" o "giudica" l'azione, formandosene una rappresentazione. In linea preliminare — e facendo astrazione da alcune determinazioni contenute nelle definizioni presentate sopra — si può dire che ciò che il soggetto "vede" o "giudica"

è fondamentalmente una dimensione di “completezza” (o “perfettività”) o di “incompletezza” (“imperfettività”) nel modo in cui si compie l'azione.

Le categorie grammaticali delle lingue particolari spesso combinano l'aspetto (dimensione di “completezza” o “incompletezza” dell'azione) con il tempo (relazioni di “precedenza” e “successione”). Una prova di questo fatto è data dalla considerazione che le distinzioni interne alla tripartizione temporale in presente, passato e futuro, anche se sono spesso presentate in termini di “tempo” dalle varie grammatiche, costituiscono in realtà distinzioni “aspettuali” o combinazioni delle due nozioni. Ad esempio la forma verbale del presente combina la dimensione aspettuale dell'imperfettivo (o incompletezza) con quella del tempo presente. L'imperfetto combina la dimensione aspettuale dell'imperfettività con quella temporale del passato. Il passato prossimo italiano combina la dimensione della perfettività (ovvero di completezza) dell'azione con il tempo presente, per cui esso indica un'azione compiuta rispetto al presente. Il piuccheperfetto indica, nella dimensione aspettuale, la completezza dell'azione rispetto ad un evento avvenuto nel passato. Possiamo riassumere questa situazione nel seguente schema (Fig. 2):

In generale, inoltre, a molti linguisti l'aspetto è sembrato più basilico del tempo perché si trova grammaticalizzato più comunemente del tempo nelle lingue del mondo: vi sono molte lingue che non hanno il tempo (*tense*), ma molto poche che non hanno l'aspetto. Una seconda ragione per cui l'aspetto è apparso come più basilico del tempo è data dal fatto che, dal punto di vista ontogenetico, i bambini le cui lingue hanno entrambe le categorie arrivano a padroneggiare il primo più velocemente del secondo (Lyons 1977, p. 705).

2. Scoperta e valorizzazione della categoria dell'aspetto

La definizione grammaticale esplicita della categoria dell'aspetto e il suo impiego nello strumentario grammaticale sono un fatto relativamente recente. La scoperta moderna della categoria dell'aspetto si può far risalire a due fenomeni indipendenti, ma collocabili entrambi nel secolo diciannovesimo. Il primo di questi fenomeni riguarda lo studio delle lingue slave, che verso la metà dell'Ottocento arriva ad enucleare

Distinzioni aspettuali grammaticalizzate nel linguaggio, con doppia determinazione

Presente	tempo presente , aspetto incompiuto
Presente (passato prossimo)	Tempo passato , compiuto (perfetto) ripreso al presente
Imperfetto	Aspetto incompiuto nel tempo passato
Pluccheperfetto (trapassato remoto)	Compiuto (perfetto) rispetto al passato

Figura 2. Distinzioni aspettuali.

la presenza sistematica di due categorie aspettuali (“vid”) nei verbi: l’“imperfettivo” e il “perfettivo” (a cui si aggiunge inizialmente anche la categoria del “frequentativo”, che in seguito però verrà riconsiderata). In effetti, nelle lingue slave le due categorie individuate hanno una distribuzione complementare costante, per cui innanzitutto ci sono verbi che hanno di per sé valore perfettivo e altri verbi che ne hanno uno imperfettivo in tutte le loro forme; in secondo luogo ci sono molti casi in cui una nozione verbale stabilisce una vera e propria correlazione tra una forma di aspetto “perfettivo” ed una forma di significato simile, ma da essa lessicalmente e semanticamente distinta, con valore “imperfettivo”: ad esempio la nozione verbale “dire” si distribuisce tra la forma lessicale con valore aspettuale perfettivo “skazat” (“dire”) e la forma lessicale con valore aspettuale imperfettivo “govorit” (“parlare”). In terzo luogo, infine, ci sono verbi che formano una coppia aspettuale fondata su una stessa base radicale, a cui si aggiunge in uno dei due casi un prefisso o un affisso: ad esempio la nozione verbale di “scrivere” si distribuisce tra la forma imperfettiva “igrat” (“giocare”) e la forma perfettiva “vy-grat” (con prefisso “vy-” “vincere”, “tirare il colpo buono”) (Cohen 1989, pp. 246–51).

L'altro ambito in cui la categoria dell'aspetto viene enucleata nel corso dell'Ottocento è quello della linguistica storico-comparativa finalizzata alla ricostruzione dell'indoeuropeo, in cui la dimensione aspettuale giocava un ruolo importante, dimensione in seguito obliterata, anche se ha lasciato molte tacce in varie lingue. Lo studio delle lingue antiche porta poi Pohlenz (1939, pp. 177–78) in epoca più recente a suggerire un'interpretazione secondo cui gli Stoici avrebbero proposto una classificazione delle forme verbali greche su una base chiaramente aspettuale. Uno scolio alla *Grammatica* di Dionisio Trace, infatti, secondo Pohlenz, suggerisce l'idea che gli Stoici, dopo aver distinto i tempi del sistema verbale innanzitutto in definiti (*orismenoi*) e indefiniti (*aoristoi*), avrebbero suddiviso i primi sulla base aspettuale dell'opposizione tra “completezza” e “incompletezza”. I tempi “completi” (*syntelikoi*) sono il perfetto (o passato prossimo) e il piuccheperfeito (o trapassato); i tempi “incompleti” (*paratatikoi*) sono il presente e l'imperfetto. Il seguente schema rende conto della classificazione stoica secondo Pohlenz (Fig. 3):

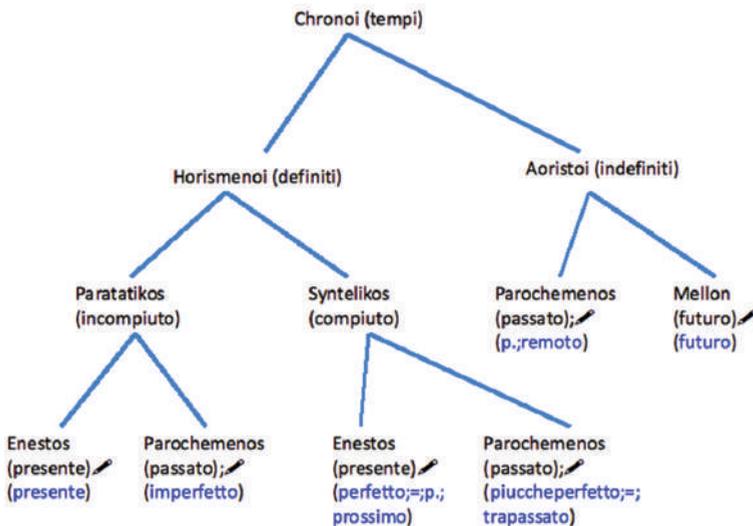


Figura 3. Schema del sistema stoico secondo Pohlenz (1939).

In tempi più recenti Versteegh (1980, p. 353) ha corretto in senso ancora più radicale l'interpretazione di Pohlenz, attraverso una rilettura dello scolio alla *Grammatica* di Dionisio Trace in confronto con altre

testimonianze offerte dai grammatici greci e latini: secondo questa interpretazione, l'opposizione aspettuale tra "incompiuto/imperfettivo" (*paratatikos*) e "compiuto/perfettivo" (*syntelikos*) sarebbe il principio primo della divisione del sistema temporale. Si hanno così da una parte i tempi "incompiuti" (*paratatikoi*), rappresentati dal presente, dall'imperfetto e dal futuro, e dall'altra i tempi "compiuti" (*syntelikoi*), rappresentati dal perfetto e dal piuccheperfetto (se definiti) e dall'aoristo (se indefiniti). Ecco come viene schematizzata questa nuova classificazione (Fig. 4):

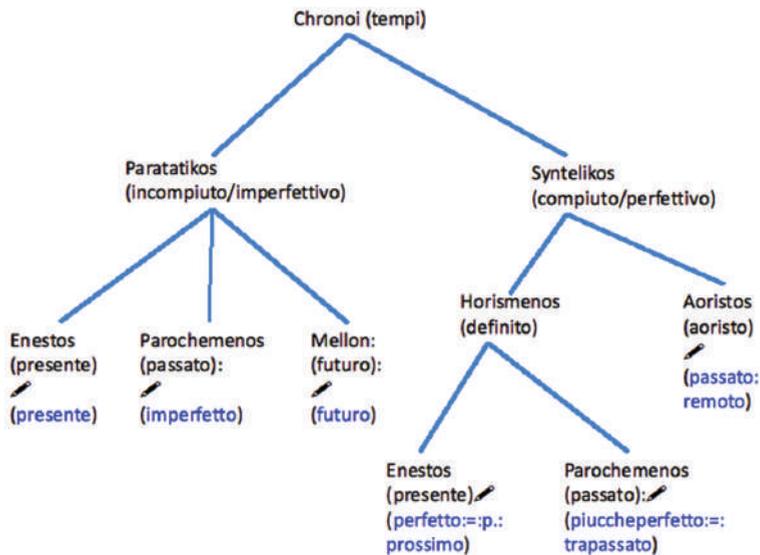


Figura 4. Il sistema stoico secondo Versteegh (1980).

3. Differenti nomenclature

La correlazione tra le due categorie dell'aspetto si presenta nella letteratura di riferimento con denominazioni diverse, che tentiamo di mettere a confronto nella seguente tabella:

Come si può vedere, le due nozioni greche di *paratatikós* e di *syntelikós* passano innanzitutto nella grammatica latina. È Varrone, che le recepisce e le traduce come *infectum* e *perfectum*, rispettivamente,

Tabella 2. Dimensione aspettuale

Paratatikòs	Syntelikòs
Infectum	Perfectum (latino)
Imperfettivo	Perfettivo (lingue slave)
Presente	Preterito (l. semitiche orientali: accadico)
Incompiuto	Compiuto (lingue semitiche dell'Ovest)
Inaccompli	Accompli (terminologia generica)
Non delimitato (A)	Delimitato (B) (Cohen)
Imprefettivo	Perfettivo (Comrie)

facendone la base della classificazione morfologica dei tempi verbali. In effetti in latino è esistita in qualche tempo della sua storia una correlazione aspettuale tra tempi che fanno ricorso al tema verbale del presente (*infectum*) e tempi che fanno ricorso al tema verbale del passato (*perfectum*). Tra l'altro la terminologia latina si pone alla base della confusione in molte delle grammatiche moderne tra le nozioni di aspetto e di tempo, per cui, ad esempio, l'"imperfetto" diviene un tempo, mentre è in origine concepito come qualcosa di diverso, anche se la denominazione di "aspetto" è, come abbiamo visto, molto più recente.

Naturalmente nemmeno nelle grammatiche arabe o dell'ebraico (lingue in cui l'aspetto ha un ruolo fondamentale) fino all'epoca contemporanea la nozione di aspetto compare come categoria metalinguistica. Ad ogni modo nelle lingue semitiche ogni verbo si presenta sotto due paradigmi che vengono denominati tradizionalmente come "compiuto" e "incompiuto", ciascuno dei quali si distingue per la forma del tema: ad esempio la nozione verbale di "scrivere" si distribuisce in maniera complementare tra la forma di aspetto compiuto "*katabu*" (corrispondente ai quattro tempi italiani "scrissi", "ho scritto", "avevo scritto", "avrò scritto") e quella di aspetto incompiuto "*a-ktubu*" (corrispondente alle forme italiane "scrivo", "scrivevo", "scriverò"). La distinzione tra i vari significati temporali è data dal contesto di frase (Cohen 1989, pp. 21-22).

Se uno studioso come Comrie (1976) preferisce usare per l'opposizione aspettuale le denominazioni adottate per lo studio delle lingue slave ("perfettivo" / "imperfettivo"), un altro studioso, come

Cohen (1989, pp. 63–64 e *passim*) preferisce fare ricorso ad una differente terminologia. Cohen, infatti, crea un’opposizione tra una forma denominata come (A) (corrispondente all’imperfettivo), che viene considerata come “non delimitata” in quanto esprime semplicemente la relazione predicativa (e che si interpreta unicamente sulla base del contesto) e una forma denominata come (B) (marcata e corrispondente al perfettivo), che viene considerata come “delimitata”, poiché delimita di per sé la relazione predicativa. Così, per Cohen, ad una forma di base (A) che copre l’insieme degli impieghi verbali, viene ad opporsi una forma derivativa (B), che per mezzo di marche (formali) ha per funzione quella di mostrare che il processo, indicato in svolgimento (o come esistente genericamente) dalla forma base (A), ha avuto luogo.

4. Le tre dimensioni dell’aspettualità

Dobbiamo a questo punto distinguere tra tre nozioni che fanno tutte riferimento al fenomeno dell’aspettualità, ma che sono piuttosto diverse tra loro e che spesso vengono confuse o non sufficientemente differenziate.

La prima è la nozione di aspetto propriamente detto, nella sua articolazione in “perfettivo” e “imperfettivo”. Si tratta di una nozione propriamente grammaticale, che prevede una marcatura morfologica. La sua caratteristica è quella di interessare l’intero sistema verbale: come tale, essa è automatica, generale e trascendente le singole forme.

La seconda nozione concerne quello che talvolta è definito come *Aktionsart* (modo di azione). Essa si realizza nelle forme costituite per derivazione o composizione ed ha come marcatura formale abituale dei prefissi o degli affissi. Non è generale, nel senso che non riguarda l’insieme del sistema verbale e concerne differenze di natura non grammaticale, ma lessicale.

La terza nozione riguarda la composizione semantica di certi verbi che presentano un sema che fa riferimento, in maniera indipendente da ogni marcatura morfologica, ad una dimensione aspettuale.

Possiamo riassumere questa triplice distinzione nella Fig. 5.

Tre nozioni diverse:

Aspetto	Nozione grammaticale, con marcatura morfologica. E' generale, automatica e trascendente
Modo di azione ("Aktionsart")	Forme costituite per derivazione o composizione (marcatura formale: prefissi, affissi). Concerne differenze di natura lessicale.
Sema aspettuale di un verbo, uno dei tratti che costituiscono la sua definizione semantica	E' quella parte del significato di un verbo, che denota normalmente una certa situazione piuttosto che un'altra.

Figura 5. Tre definizioni di aspetto.

5. L'aspetto propriamente detto

Come abbiamo già accennato, in alcune lingue (come le lingue baltico-slave e il georgiano, per fare alcuni degli esempi più evidenti) l'aspetto è chiaramente distinto come categoria morfologica rispetto alle altre categorie morfologiche espresse nel verbo. In molte altre lingue, invece, non c'è questa distinzione.

In generale, come abbiamo già avuto modo di accennare, l'aspetto propriamente detto riguarda la distinzione tra il carattere perfettivo e quello imperfettivo di un'azione. Comrie (1976, p. 21) definisce il carattere perfettivo come quello che si realizza quando si guarda la situazione dall'esterno. Esso comporta la mancanza di esplicito riferimento alla costituzione temporale interna di una situazione, presentandola come un tutto singolo. L'imperfettivo, invece, è caratterizzato dal fatto di corrispondere ad uno sguardo della situazione dall'interno, facendo riferimento alla sua costituzione temporale. L'uso dell'imperfettivo comporta il fatto di presentare l'azione nelle sue parti componenti (o fasi).

Due esempi, uno relativo all'italiano e l'altro al greco antico possono chiarire la distinzione.

Cominciamo con l'esempio italiano:

“Gianni *leggeva*, quando *entrai*”

Il secondo verbo (“entrai”) presenta l'azione nella sua totalità, senza riferimento alla sua costituzione interna o alle sue fasi. Il primo verbo (“leggeva”) fa invece riferimento ad una porzione interna dell'azione di leggere (una sua fase), pur senza indicare l'inizio o la fine dell'azione di leggere di Gianni (in quanto era iniziata prima e poteva continuare dopo la mia entrata).

Vediamo ora l'opposizione che si crea nelle due frasi in greco antico, in cui viene rispettivamente usato, mantenendo lo stesso contesto verbale, prima l'aoristo (perfettivo) e poi l'imperfetto (imperfettivo):

“*Ebasileuse deka ete*” (regnò trenta anni = ebbe un regno di 30 anni)

“*Ebasileue deka ete*” (regnava per trenta anni = in ogni punto di questi 30 anni stava regnando).

È anche possibile fare riferimento alla stessa situazione prima con una forma perfettiva, poi con una imperfettiva, senza contraddizione, come avviene nel testo seguente:

“Paolo *ha letto* quel saggio ieri. Mentre *leggeva*, suonò il postino”.

Nella prima frase l'azione di Paolo è presentata come un evento completo, dall'esterno.

Nella seconda frase la stessa azione è presentata nel suo svolgimento e il locutore dice che nel mezzo del suo sviluppo suonò il postino. Questo fatto si collega con un certo carattere di soggettività che l'aspetto permette di esplicitare: esso infatti permette di vedere la stessa azione prima in termini di perfettività, poi in termini di imperfettività.

5.1. Vari significati espressi dalla coppia “perfettivo” / “imperfettivo”

Se la categoria generale dell'aspetto propriamente detto è quella che oppone il “perfettivo” all’“imperfettivo”, ciascuno dei due termini è in grado di esprimere significati diversi.

Secondo Comrie (1976, pp. 16–21), il perfettivo, per quanto abbia come significato generale quello di indicare l'azione pura e semplice, nella sua interezza, è stato messo in correlazione con diversi significati particolari. Essi si realizzano soprattutto in relazione ai tipi di verbi e di contesti. Li elenchiamo:

- il perfettivo può indicare situazioni di breve o lunga durata (“cadde”);
- il perfettivo può indicare una situazione puntuale (“dare un colpo di tosse”, “dare uno schiaffo” sono solo dei casi particolari);
- il perfettivo può indicare un'azione completata (“finì il lavoro”);
- il perfettivo, soprattutto di verbi stativi, può essere usato per indicare l'inizio di una situazione (significato ingressivo: “Paolo ha conosciuto Maria molti anni fa”, “Luigi si rese immediatamente conto di quello che stava succedendo”);
- il perfettivo può indicare il completamento con successo di una situazione (resultativo) (simile alla nozione di “azione completata”: “Amedeo ce l'ha fatta a persuadere Luigina”).

L'imperfettivo, dal canto suo, può esprimere invece i seguenti significati (Comrie 1976, pp. 24–40):

- abitudine (azione abituale). Ingl. “*He used to walk in the morning along the river*”;
- continuità. It. “Paolo scriveva il suo articolo, quando io sono arrivato”;
- progressività (stato più temporaneo). Ingl. “*I am writing*”, “*We have been studying for 6 hours*”, “*He had been talking for two hours*”; Fr. “*Je suis en train de travailler*”; It. “Maria sta suonando il piano”;
- non progressività (stato più permanente). It. “Andrea lavorava qui”;
- duratività. It. “Visse cento anni”; “Si arrampicò su per il muro”; “Ha scalato l'Everest”;
- puntualità. It. “Diede un colpo di tosse”;
- semelfattività. It. “Ha fatto un salto”; “Ernesto raggiunse la cima del monte”; “Colombo scoprì l'America”;
- iteratività. It. “Uscendo, chiuse tutte e cinque le porte”.

La seguente tabella può rendere conto complessivamente della rete di significati che si creano intorno all'opposizione tra "perfettivo" e "imperfettivo" (Fig. 6):

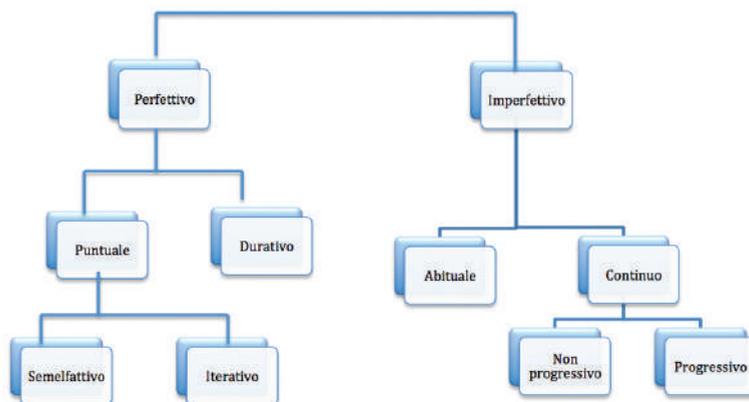


Figura 6. Rete di significati dell'opposizione perfettivo / imperfettivo.

In Inglese certi verbi, considerati come stativi, non possono generalmente assumere la forma progressiva, in quanto la duratività sarebbe già contenuta nel senso generale di questi verbi (Lyons, 1970: 241): *think, know, understand, hate, love, hear, see*, ecc.

Tuttavia la forma progressiva può essere usata anche con alcuni dei verbi stativi quando si vuole esprimere un sema inusitato. Un esempio è il titolo di una nota canzone di Otis Redding: "*I've been loving you too long, to stop now*". Questa doppia possibilità è spiegabile ricorrendo ad una interpretazione di quei verbi secondo una opposizione tra "statico" e "dinamico", per cui il loro uso nella forma progressiva appartiene a questa seconda interpretazione.

6. Modi di azione (*Aktionsart*)

Come dicevamo, distinta dalla nozione di "aspetto" è quella di "modo di azione" (o *Aktionsart*). I modi di azione trovano realizzazione nelle forme costituite per derivazione o composizione ed hanno come marcatura formale abituale dei prefissi o degli affissi. Essi concernono differenze di natura non grammaticale, ma lessicale. In quanto tali

non riguardano l'insieme del sistema verbale, ma solo singole entrate lessicali, in cui l'aggiunta di un suffisso o di un affisso alla forma base modifica in senso aspettuale il significato. Eccone alcuni esempi:

- incoattività (dimensione iniziale). Latino: “*amare*” → “*ad-amare*” (“mettersi ad amare”); “*sene-sco*” (comincio ad invecchiare); Greco: “*heba-sko*” (“entro nella pubertà”);
- iteratività (frequenza). Latino: “*venio*” → “*venti-to*” (“vengo più volte”, “di consueto”). Francese: “*faire*” → “*re-faire*”;
- semelfattività (azione momentanea, realizzata una sola volta). Russo: “*sagat*” (“camminare”) → “*sag-nu-t*” (“fare un passo”);
- terminatività (azione condotta fino al suo termine). Tedesco: “*lernen*” (“imparare”) → “*er-lernen*” (“acquisire un sapere e possederlo”).

La differenza dei “modi di azione” rispetto all’“aspetto” è data dal fatto che essi trovano una applicazione limitata, mentre l’“aspetto”, come abbiamo visto, è generale e sistematico. Solo pochi verbi possono fornire la base per l’espressione di determinati modi di azione, grazie alla loro composizione semantica.

7. Una classificazione ontologica

Prima di procedere è necessario soffermarsi su una classificazione che può essere stabilita tra eventi, processi e stati, da una parte e atti e attività, dall’altra. Seguendo Lyons (1977, p. 707) possiamo schematizzare le distinzioni tra queste nozioni per mezzo della seguente Fig. 7.

Una nozione che si collega alla precedente classificazione è la nozione di “fase”. Infatti le situazioni durative (stati e processi) possono avere, ed anzi hanno necessariamente, sia un inizio che una fine in differenti punti del tempo. Possono esserci anche infinite fasi temporali tra il loro inizio e la loro fine.

Sulla base della precedente classificazione, Lyons (1977, p. 708) propone una serie di sette potenziali sistemi oppositivi che possono trovare realizzazione dei vari sistemi linguistici:

- I. stativo vs non stativo;

2. stativo vs dinamico;
3. dinamico vs non dinamico;
4. durativo vs non durativo;
5. puntuale vs non puntuale;
6. durativo vs puntuale;
7. progressivo vs non progressivo.

8. Carattere aspettuale di un verbo

La precedente classificazione ci permette ora di affrontare la terza nozione (oltre a quelle di “aspetto propriamente detto” e quella di “modo di azione”). Si tratta della nozione di “carattere aspettuale di un verbo”, che concerne la presenza di un determinato sema di carattere aspettuale che fa parte della composizione semantica della voce lessicale. Eccone alcuni esempi:

- “conoscere”: normalmente denota uno stato;
- “riconoscere”: normalmente denota un evento;

Eventi	Situazioni dinamiche, non estese, che occorrono in maniera momentanea nel tempo
Processi	Situazioni dinamiche che durano, ovvero hanno un'estensione, nel tempo
Stati	Situazioni non dinamiche che, come i processi, durano nel tempo, ma che a differenza da questi, rimangono omogenei attraverso il periodo della loro esistenza
Atti	Situazioni controllate da un agente
Attività	Processi controllati da un agente

Figura 7. Distinzione fra eventi, processi, stati, ecc.

- “realise”: denota un evento; si riferisce all’entrata in una nuova situazione, avendo dunque un significato ingressivo; può essere usato per un significato progressivo (Ingl. “*He’s slowly realising what’s happening*”);
- “impallidire”: come il verbo precedente, contiene un sema ingressivo;
- “correre”: denota un processo, ovvero una situazione dinamica.

Vi sono poi verbi che hanno nella loro composizione semantica un sema puntuale, come ad esempio “cadere” o “rompere”. Tali verbi sono incompatibili con un contesto di frase in cui sia precisata una durata. Non si può dire infatti: “Paolo ha rotto il vaso per tre ore”.

In questo quadro assume una particolare importanza l’opposizione che è stata stabilita da Zeno Vendler (1967) tra verbi di compimento (*accomplishment*) e verbi di conseguimento (*achievement*).

I primi, i verbi di compimento (*accomplishment*) — che da Comrie (1976, p. 44) vengono anche definiti “telic” — indicano *processi* che si sviluppano in un climax e in cui la parte terminale è un evento. Tali verbi comportano la nozione di completamento. Gli adempimenti richiedono tempo e sono completati nel tempo. Ne sono esempi “decidere”, “costruire una sedia”, “annegare”, “raggiungere la cima di una montagna”. A loro proposito si può anche dire che comportano un carattere di “perfettività” nel senso della compiutezza.

I secondi, i verbi di conseguimento (“*achievement*”), indicano *eventi*, piuttosto che processi.

Ne sono esempi: “vincere”, “ricordare”, “morire”, “dimenticare”.

Tali verbi sono incompatibili con la nozione di durata (anche se ci sono evidenti, ma apparenti, eccezioni). Un test per individuarli è quello per cui non si può chiedere a loro proposito “quanto tempo ha impiegato il soggetto coinvolto nell’evento?”.

9. Significato complessivo di un verbo

Il significato complessivo e specifico che una forma aspettuale di un verbo presenta è il prodotto di tre fattori:

- l’aspetto grammaticale;

- il modo di azione (eventualmente);
- il carattere aspettuale inerente (lessicale) del verbo.

Ci si può rendere conto di questo stato di cose se facciamo riferimento ad un esempio proposto da Cohen (1979, p. 37) in cui per alcune voci lessicali verbali della lingua russa vengono scomposti e messi a confronto il significato lessicale di base, l'aspetto, il modo di azione ed infine il valore complessivo che risulta dalle precedenti nozioni (Tab. 3).

Tabella 3. Schema delle componenti aspettuative (Cohen 1979).

	NOZIONE LESSICALE	ASPETTO	MODO D'AZIONE	VALORE
Zapet'	"cantare"	Perfettivo	Incoativo	"mettersi a cantare"
Pogovorit	"parlare"	Perfettivo	Attenuativo	"avere una piccola conversazione"
Prignut	"saltare"	Perfettivo	Semelfattivo	"fare un salto"
Napivat'sja	"bere"	Imperfettivo	Resultativo	"bere a sazietà", "ubriacarsi"
Zagovarivat	"parlare"	Imperfettivo	Incoativo	"entrare in conversazione"

10. Duplice funzionamento dell'aspetto nelle due dimensioni enunciative

Se ci riferiamo ancora una volta a Benveniste (1959) possiamo osservare che nelle produzioni linguistiche si assiste alla presenza di una duplice strutturazione, che contrappone il "discorso" alla "storia". Possiamo anche ridefinire queste due dimensioni come, rispettivamente "Modalità esperienziale" e "Modalità storica".

La prima, la "modalità esperienziale", fa riferimento ad una concezione del tempo soggettiva, deittica e dinamica. Essa suggerisce un tipo di descrizione che potrebbe essere fatta da chiunque sia coinvolto personalmente in ciò che sta descrivendo. In questa modalità le situazioni dinamiche sono descritte come processi. Dal punto di vista

temporale, il presente coincide con il momento dell'enunciazione, come abbiamo visto illustrato dal primo schema di questo saggio. Dal punto di vista aspettuale le sue principali caratteristiche sono le seguenti:

- l'imperfettivo funziona come un presente in svolgimento. Ma può funzionare anche come un futuro, che non è compiuto, per quanto sia destinato comunque a compiersi;
- il perfettivo funziona come una forma che individua un avvenimento visto come compiuto, ma che è ancora presente per le sue implicazioni sulla situazione al momento dell'enunciazione (passato prossimo);
- nei tempi relativi, il futuro anteriore si presenta come un compiuto rispetto al futuro (es. "Quando avrà fatto i compiti, Paolo potrà uscire").

La seconda, la "modalità storica", invece, intende suggerire una narrazione di eventi, ordinati in termini di successione e presentati spassionatamente, con un coinvolgimento minimo o nullo del soggetto. Questo modo di presentazione fa riferimento ad una dimensione non deittica del tempo, statica ed oggettiva. Dal punto di vista temporale questa modalità è caratterizzata dal fatto che non può esservi alcun riferimento al momento dell'enunciazione, come è mostrato dallo schema seguente (Fig. 8) in cui si mettono a confronto le due linee rispettivamente dei momenti dell'enunciazione e quella dei momenti temporali. L'enunciazione, producendo un enunciato, lo colloca in un tempo non definito (ND) e comunque antecedente al momento dell'enunciazione stessa.

In questa modalità le situazioni dinamiche sono descritte come eventi. Le sue caratteristiche, da un punto di vista aspettuale, sono le seguenti:

- l'imperfettivo funziona come un imperfetto;
- il perfettivo funziona come un aoristo, tempo che definisce tipicamente la narrazione;
- nei tempi relativi, il trapassato remoto si presenta come compiuto rispetto al passato (es. "Dopo che Luisa ebbe sceso le scale, uscì dalla palazzina").

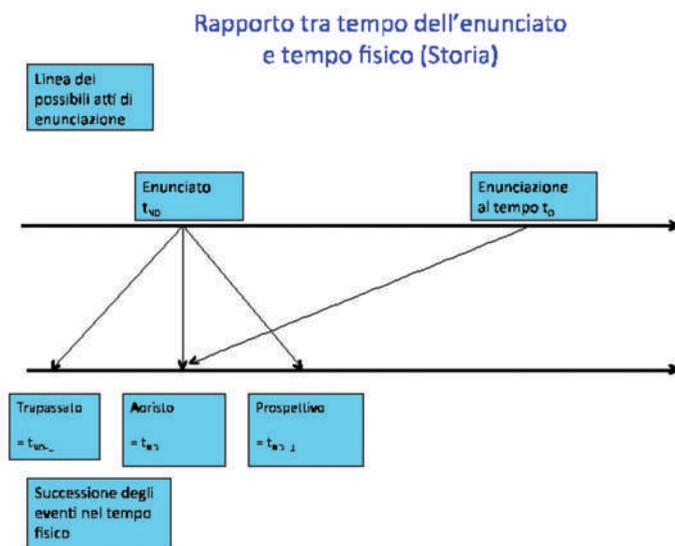


Figura 8. Confronto fra momenti dell'enunciazione e momenti temporali.

Conclusioni

La dimensione aspettuale, distinta nei suoi tre ambiti di manifestazione (aspetto propriamente inteso, modo di azione e carattere aspettuale di un verbo) è un fattore che caratterizza — in modo certamente diversificato — i sistemi propriamente linguistici. Poiché vi sono innumerevoli sistemi semiotici oltre a quello linguistico, ci si può chiedere a questo punto se in senso non metaforico o non derivativo, si possano individuare delle forme dell'espressione correlate a forme del contenuto che corrispondano all'"aspetto" in sistemi diversi da quello linguistico. La risposta sembrerebbe essere negativa, e se ne può individuare la ragione nella mancanza negli altri sistemi del carattere di arbitrarietà radicale che si riscontra nella lingua. Questo carattere tipico delle lingue verbali fa sì che dei morfemi o degli affissi o dei segmenti linguistici rappresentati da lessemi verbali siano collegati non isomorficamente, ovvero in maniera non conforme (in senso hjelmsleviano), a dei significati di tipo aspettuale, tali cioè da permettere l'interpretazione di una certa voce verbale come indicante qualcosa che è vista da un determinato soggetto sotto una certa prospettiva, ma

senza che questa prospettiva sia rispecchiata in modo da stabilire una relazione biunivoca (punto a punto) tra elementi dell'espressione e elementi del contenuto. Niente di tutto questo sembra avere un analogo nei sistemi non linguistici. Nei sistemi non linguistici abbiamo situazioni *presentate* nella loro fase iniziale o finale, come lunghe o brevi, come puntuali o ripetute, o in svolgimento, ecc.; ma non ci sono entità equivalenti ai "morfemi aspettuali" che *arbitrariamente* le designino.

Queste situazioni vengono semplicemente *rappresentate* isomorficamente (magari attraverso convenzioni) nel loro inizio, nella loro durata, nella loro fase finale, o come ripetute, ecc., ma non "significate".

Se si vuole parlare di "aspetto" anche in sistemi non linguistici, è necessario che si tenga presente che non si sta parlando di qualcosa di analogo a quello che avviene nei sistemi linguistici o che abbia la stessa natura, ma che si estende il termine "aspetto" ad una dimensione che è ampiamente metaforica.

Riferimenti bibliografici

- BENVENISTE É. (1959) « Les relations de temps dans le verbe français », in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di M.V. Giuliani (1971) *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano.
- (1965) « Le langage et l'expérience humaine », in Id., *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di F. Aspesi (1985) *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano.
- (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di M.V. Giuliani (1971) *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano.
- (1974) *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di F. Aspesi (1985) *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano.
- BRUGMAN K. (1904) *Kurze vergleichende Grammatik der Indogermanischen Sprachen*, Trübner, Strasburgo.
- COHEN D. (1989) *L'aspect verbal*, Presses Universitaires de France, Parigi.
- COMRIE B. (1976) *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- DUBOIS J. et al. (1994) *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Parigi.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du*

- langage*, Hachette, Parigi; trad. it. a cura di P. Fabbri (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano.
- HOLT J. (1943) *Études d'aspect*, « *Acta Jutlandica* », 15, p. 2.
- LYONS J. (1977) *Semantics. Volume 2*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- MANETTI G. (2008) *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano.
- POHLENZ M. (1939) *Die Begründung der abendländischen Sprachlehre durch die Stoa*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- VENDLER Z. (1967) *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- VERSTEEGH C.H.M. (1980) *The Stoic Verbal System*, « *Hermes* », 108, 3: pp. 338–57.
- WACKERNAGEL J. (1920) *Vorlesung über Syntax*, C.H. Beck, Monaco di Baviera.

L'aspectualisation en sémiotique

Histoires et perspectives

DIANA LUZ PESSOA DE BARROS*

ENGLISH TITLE: Aspectualization in semiotics: history and perspectives

ABSTRACT: In this paper, we revisit four papers on aspectualization in semiotics that were published in the decade of 1990, period in which there was robust discussion on the theme in conferences and studies. The revisited texts are the following:

- Deux questions sur l'aspectualisation des blocs, published in *Le discours aspectualisé*, edited by Jacques Fontanille, in 1991;
- Procedimentos de construção do texto falado: aspectualização, appeared in the journal *Língua e Literatura -USP*, in 1995;
- Aspecto linguístico e aspectualização discursiva, published in *Atas do I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Linguística*, in 1996;
- Aspectualisation des discours oraux, published in the journal *LINX*, in 1998.

The first paper was presented at the *Linguistique et sémiotique* colloquium, which happened in February 1989, in Limoges, organized by Jaques Fontanille. The foreword of the book was written by Greimas and Fontanille, and it is relevant to the history of aspectualization in semiotics, and it points to several directions of research. Based on these studies, we revisit, 20 years later and within the current framework of semiotics, the matters presented in those papers in order to verify their interest and productivity today. The main aspects about aspectualization examined in this paper are:

- a) Linguistic aspect, discursive aspect and procedures for aspectualization; aspectualization of the actor.
- b) Meaningfulness and aspectualization; instances of aspectualization in texts.
- c) Aspectualization and axiology.

* Université Presbytérienne Mackenzie — Université de São Paulo – Brésil, CNPq.

We were able to arrive at the conclusion that, in measuring, quantifying and delimiting time, space and actors, aspectualization also allows them to be evaluated from the aesthetic point of view. And, what is more, that aspectualization plays a role in the comprehension of discourses and in the behavior and organization of societies. Greimas and Fontanille say by way of concluding their Avant-propos that aspectualization, in creating the perfective and the imperfective, runs, in a way, between perfection and imperfection.

KEYWORDS: linguistic aspect; discursive aspect; actor aspectualization; aspect and axiology; textual aspect..

Introduction

Cet article reprend quatre textes sur l'aspectualisation en sémiotique, qui ont tous été publiés dans les années 1990, une période particulièrement féconde en discussions sur ce thème, au cours d'événements et d'études. Ces quatre textes sont les suivants :

- « Deux questions sur l'aspectualisation des blocs », publié en 1991 dans l'ouvrage intitulé *Le discours aspectualisé* sous la direction de Jacques Fontanille ;
- « Procedimentos de construção do texto falado : aspectualização » (« Procédés pour la construction du texte parlé : aspectualisation »), paru dans la revue de l'Université de São Paulo (USP) en 1995, *Língua e Literatura* ;
- « Aspecto linguístico e aspectualização discursiva » (« Aspect linguistique et aspectualisation discursive »), publié dans les *Actes du I^{er} Congrès international de l'Association brésilienne de linguistique* (ABRALIN), en 1996 ;
- « Aspectualisation des discours oraux », publié dans la revue LINX de l'Université de Paris X, Nanterre, en 1998 (1998a).

Le premier texte de cette liste a été présenté au colloque *Linguistique et Sémiotique*, qui s'est tenu en février 1989, à Limoges, sous la direction de Jacques Fontanille. L'ouvrage dans lequel figure ce texte comporte un avant-propos de Greimas et de Fontanille, particulièrement pertinent pour l'histoire de l'aspectualisation en sémiotique, et

qui spécifie diverses orientations pour la recherche. Le troisième texte, publié dans les actes de l'ABRALIN, a été présenté au cours d'une table ronde : *Temps, espace, personne et aspect : entre la langue et le discours*, qui comptait sur la participation de José Luiz Fiorin (*Temps : entre la langue et le discours*), de Teresa Espar, du Venezuela (*El aspecto como puesta del tiempo, el espacio y la persona desde la semántica lingüística y la teoría semiótica*) et d'Edward Lopes (*Temporalisation et aspectualisation temporelle*).

Enfin, au cours de cette période, nous avons également orienté la thèse de doctorat intitulée *O Teatro do Tempo. Um Estudo Discursivo do Aspecto Temporal e de Sua Manifestação Em Língua Portuguesa* (*Le théâtre du temps. Une étude discursive de l'aspect temporel et de sa manifestation dans la langue portugaise*), de Renata Maria Facuri Coelho Marchezan, et défendue en 1997.

Sur la base de ces études, notre propos consiste à passer en revue, vingt ans après et dans le cadre actuel du développement de la sémiotique, les questions qui étaient alors débattues, et à estimer aujourd'hui leur intérêt. Nous discuterons ainsi les trois points majeurs qui ont été traités dans ces textes sur l'aspectualisation :

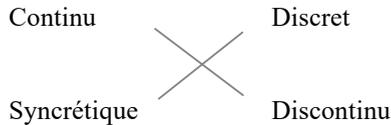
1. aspect linguistique, aspectualité discursive et procédé d'aspectualisation ; l'aspectualisation de l'acteur.
2. Signification et aspectualisation ; les instances d'aspectualisation des textes.
3. Aspectualité et axiologie.

1. Aspect linguistique, aspectualité discursive et procédé d'aspectualisation

Les linguistes et les sémioticiens s'accordent généralement sur le rôle médiateur d'un observateur dans l'aspectualisation de la langue et du discours, et donc sur la nature indirecte des relations entre l'aspect/aspectualité et l'énonciation. Selon Lyons, l'aspect ne constitue pas une catégorie déictique, contrairement, par exemple, au temps, à l'espace et à la personne du discours. Des différences existent cependant entre les deux aspectualisations, notamment en ce qui concerne leur point d'incidence, c'est-à-dire ce qui est aspectualisé.

Pour la linguistique, l'aspect est étroitement lié au syntagme verbal et se manifeste surtout morphologiquement à travers les temps verbaux. Par conséquent, la discipline ne s'intéresse principalement ou dans de nombreux cas qu'à l'aspectualisation du temps. Dans une optique discursive, cette inscription de l'aspectualisation dans le temps est insuffisante. Elle doit aussi s'effectuer dans l'espace et les acteurs du discours. Selon Greimas et Fontanille (1991, p. 6), nous serions alors en présence de l'aspectualité, à savoir l'une des dimensions du discours qui désignerait l'ensemble de la configuration sémantico-syntaxique, laquelle englobe et dépasse l'aspect linguistique. Autrement dit, l'aspectualisation ne se borne pas ici à découper le temps de l'action, à le réduire en une durée ou une ponctualité. Elle détermine également l'extension et les limites de l'espace, qualifie et quantifie l'acteur par rapport à son mode d'agir.

Il convient aussi de noter qu'une même propriété sémantique se manifeste dans les trois cas : le temps, l'espace et les réalisations de l'acteur sont pareillement aspectualisés avec la même catégorie sémantique. Cette catégorie sémantique universelle s'articule en continuité *vs* rupture. Greimas et Fontanille (1991, p. 11) opposent le continu et le discret et organisent le carré sémiotique suivant :



Ces relations sont suffisamment productives pour traiter les questions relatives à la signification et à l'aspectualisation. Cependant, il est bon de commenter d'emblée l'aspectualisation de l'acteur.

1.1. *L'aspectualisation de l'acteur*

De rares études et de nombreux doutes empreignent encore aujourd'hui l'aspectualisation de l'acteur. Cette aspectualisation peut-elle être examinée selon la même perspective du temps et de l'espace ? Nous supposons non seulement qu'un tel examen est possible, mais qu'il est aussi souhaitable pour la cohérence de la théorie, et nous nous fondons ainsi sur les travaux de Françoise Bastide. Ces études

nous permettent de saisir l'aspectualisation de l'acteur comme une sorte de quantification de son mode d'être ou d'agir. La détermination de l'acteur par la continuité en fait un acteur normal ou dans une juste mesure ; son interprétation par la rupture en fait un acteur excessif ou insuffisant. Nous pouvons comparer, par exemple, un acteur économe ou dans une juste mesure avec un avare, qui est hors de la « normalité » continue, et qui, selon le texte, sera considéré comme un acteur excessif ou insuffisant. Par le truchement de l'aspectualisation de l'acteur, nous serons en mesure d'examiner les actions frustes ou délicates d'un acteur, son chant harmonieux ou dissonant.

2. Signification et aspectualisation

Dans *Sémantique structurale* (1966), Greimas affirme que « la seule façon d'aborder, à l'heure actuelle, le problème de la signification consiste à affirmer l'existence des discontinuités, sur le plan de la perception, et celle d'écarts différentiels, créateurs de signification ». Si aspectualiser consiste à réaliser des opérations de démarcation, de délimitation, de détermination, alors, par la catégorie de la continuité vs rupture, un procédé d'aspectualisation peut être perçu dans l'acte producteur de la signification. L'acte d'énoncer, ou de produire une signification, ou même l'acte créateur en général, doit être considéré comme un faire aspectualisateur : on passe de la continuité à la discontinuité et de la discontinuité à la rupture, ou du continu au discontinu et du discontinu au discret de la signification. Les mythes d'origine illustrent bien le parcours aspectualisateur de la création, à l'instar des passages bibliques ci-après, où se manifeste l'aspectualisation de l'espace, du temps et de l'acteur :

Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux.

Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut.

Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. [...]

Puis Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance. L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie.

La sémiotique (en particulier avec Greimas, Fontanille et Zilberberg) a donc développé des propositions pour une étape en deçà du parcours génératif de la signification, au niveau des préconditions nécessaires pour que la signification apparaisse sous la forme d'unités discrètes, qui résultent du faire aspectualisateur créateur, et pour que le texte, construit selon ces conditions et bien que discret, ait l'apparence d'une continuité ; une continuité qui est reprise en raison de la « nostalgie » du continu précédant la séparation.

2.1. *Les instances d'aspectualisation des textes*

Sur la base de ces considérations antérieures, trois instances d'aspectualisation d'un texte peuvent être discernées : l'instance en deçà du parcours génératif de la signification, à savoir les préconditions de la signification, que nous venons sommairement d'examiner ; l'instance du parcours génératif de la signification ; l'instance au-delà du parcours, le textuel proprement dit.

Pour ce qui a trait à l'aspectualisation du parcours génératif de la signification, nous ne ferons que deux observations. En sémiotique, l'aspectualisation proprement dite est saisie au niveau des structures discursives, où le sujet de l'énonciation projette le temps, l'espace et les acteurs du discours, et installe un observateur qui aspectualise le temps, l'espace et l'acteur, tel que nous l'avons examiné précédemment. Nous souhaitons désormais ajouter un nouvel élément à la réflexion. Tout indique que penser l'aspectualisation au niveau narratif, et pas seulement au niveau discursif, peut s'avérer particulièrement fructueux. Dans ce cas, l'aspectualisation serait conçue comme une modulation qui déterminerait également la modalisation narrative et organiserait la narration comme une oscillation ou une instabilité continue entre des tensions et des relâchements esthétiques et passionnels. Trois définitions complémentaires caractériseraient alors la narrativité : la succession d'états et de transformations d'états ; la succession d'établissements et de ruptures de contrats ; la recherche de sens, dans la continuité étendue de l'intelligible et la rupture intense du sensible.

Pour clore cette section, nous ferons une brève observation sur l'aspectualisation du texte proprement dit. Si, d'un côté, le discours représente une construction du plan du contenu, de l'autre, le texte

réunit l'expression et le contenu. Le texte suppose donc l'aspectualisation des différents niveaux déjà observés pour le plan du contenu, mais aussi et surtout l'aspectualisation du discours. Nous en venons alors au point suivant : l'aspectualisation concernerait à la fois les plans du contenu et de l'expression. L'aspectualisation de l'expression est essentielle pour l'examen des textes musicaux, des textes visuels abstraits et des textes conversationnels. Les systèmes semi-symboliques des textes oraux conversationnels exemplifieront notre propos. Ces textes s'organisent en jets, en jaillissements, c'est-à-dire par l'alternance de continuités et de ruptures, qui résulte de divers procédés de formulation et de reformulation (corrections, paraphrases, répétitions, etc.). Ces catégories aspectuelles de l'expression, issues de cette alternance, sont corrélées aux catégories du contenu pour l'établissement et la rupture de contrat, ainsi que pour les relations émotionnelles et passionnelles entre les sujets, au niveau narratif, qui, comme nous l'avons proposé, peuvent aussi être pensées comme des aspectualités ou des modulations narratives. Cette sorte de système semi-symbolique s'avère fondamental pour la coopération et la controverse inhérentes à la conversation.

2.2. La programmation temporelle du texte sur Internet

À propos de l'aspectualisation du texte, nous observerons la programmation temporelle du texte sur Internet.

Afin de traiter les questions relatives au plan de l'expression sur Internet, nous nous sommes basé, au cours d'un travail antérieur (Barros, sous presse), sur le concept de texte selon la sémiotique discursive française. Pour la sémiotique, le texte se définit par la relation entre l'expression et le contenu (Barros, 2005, 2016). Le texte et le discours sont ainsi différenciés : le texte comporte une expression et un contenu ; le discours ne consiste qu'en une organisation du plan du contenu qui, méthodologiquement, fait abstraction du plan de l'expression. L'examen sémiotique du texte relève directement de trois questions concernant le plan de l'expression : l'organisation temporelle et spatiale du texte ; les conséquences de l'organisation des différents plans de l'expression, dans les textes syncrétiques ; les relations entre l'expression et le contenu pour la production de sens, en particulier avec les semi-symbolismes et les symbolismes. Notre

propos consiste donc à examiner la programmation temporelle des textes diffusés sur Internet, même si le syncrétisme et les relations symboliques et semi-symboliques entre l'expression et le contenu doivent être également analysés.

Les deux principes, l'arbitraire du signe et la linéarité du signifiant, qui définissent le signe verbal selon Saussure (2006), sont, pour la théorie sémiotique, subjacents à la caractérisation du plan de l'expression. Nous n'examinerons ici que la linéarité du signifiant, qui supporte l'organisation temporelle du texte verbal, à savoir sa programmation textuelle. La linéarité procède de l'expression sonore des signes verbaux parlés qui, par nature, suivent la ligne du temps. L'opération de linéarisation, qui s'instaure au moment de la textualisation du discours, consiste à réécrire en contigüités temporelles les éléments narratifs et discursifs hiérarchiques ou concomitants. Les textes verbaux (et autres) peuvent donc présenter deux organisations temporelles, l'une discursive, du plan du contenu, et l'autre textuelle, en raison de la linéarité du plan de l'expression. L'organisation temporelle discursive est chronologique et historique, et son sens est donné par les relations qu'elle maintient avec l'instance de l'énonciation (Fiorin, 1996). En raison de la sonorité de l'expression, la programmation textuelle suit la ligne du temps. Par ce biais, il est possible de rompre et de « jouer » avec la chronologie, avec l'Histoire. Autrement dit, en reprenant la ligne du temps, nous pouvons placer, dans la linéarité temporelle, des événements futurs avant des événements passés, ou présenter successivement des événements pourtant concomitants, puisqu'ils ne peuvent occuper un même lieu dans la linéarité. Pour la langue écrite, Greimas et Courtés (2008, p. 256) mentionnent également la linéarité spatiale : les signes se suivent en une succession spatiale. L'écrit reproduit en fait la ligne du temps de la langue parlée (de la gauche vers la droite, de la droite vers la gauche, du haut vers le bas, du bas vers le haut).

La complexité concessive entre la parole et l'écrit, qui caractérise les discours sur Internet, explique l'intérêt et la nécessité d'examiner la programmation textuelle de ces textes. Eu égard au fait que les textes complexes sur Internet ont recours à des procédés de programmation textuelle qui relèvent à la fois des textes verbaux et écrits, il convient alors d'y examiner les procédés résultants de la linéarité du signifiant, propre aux textes parlés, ainsi que les procédés de programmation

textuelle spécifiques à l'écrit, avec leur visibilité. Nous avons déjà observé que l'écrit reproduit la programmation temporelle linéaire de la parole, mais qu'il permet aussi des organisations non linéaires du temps et de l'espace. L'analyse de la programmation temporelle des textes sur Internet révélera les caractéristiques de ce type de texte et les effets de sens qui y sont produits par la double temporalisation, discursive et textuelle, ainsi que les divers chemins suivis par cette programmation, en raison de la complexité, inhérente à ces textes, entre la parole et l'écrit. L'aspectualisation du temps et de l'espace est impliquée dans ces stratégies.

La sonorité conduit donc à la linéarité du signifiant verbal dans la modalité parlée. Pour la programmation temporelle du texte parlé, plusieurs mécanismes sont alors à l'œuvre : la présence de marques de formulation et de reformulation, en une séquence linéaire ; les ressources linguistico-discursives dont la fonction, dans ce texte, consiste à accorder du temps au locuteur pour formuler ou reformuler son discours ; le rythme textuel de la parole, qui se présente en jets, en jaillissements. Nous proposons ci-après quelques exemples et explications.

Pour ce qui a trait au premier mécanisme, la formulation et la reformulation, la langue parlée en porte les marques dans la linéarité du texte, alors qu'à l'écrit, le texte est réélaboré sans laisser de traces : le texte écrit est révisé, revu, les erreurs et les hésitations sont effacées, les répétitions sont évitées. En d'autres termes, pour le parlé, en raison de la linéarité du signifiant sonore, les vacillations, les corrections, les reformulations discursives sont successivement exposées. Dans l'exemple ci-après (tiré du matériel du projet NURC-SP [Castilho et Preti, 1987]), la force et la direction de l'argumentation sont modifiées avec la correction de « ne parlent pas beaucoup » par « parle très peu » :

L2 — parce qu'elle ne parle pas beaucoup... elle parle très peu.

(Castilho et Preti, 1987 ; Inq 360, p. 146, l. 405)

Pour traiter le deuxième mécanisme, les ressources linguistico-discursives, il est bon de préciser que la conversation résulte d'un travail de coopération entre les sujets qui y participent, de leur effort commun pour construire le texte parlé et garantir l'intercompréhension, au moyen de divers procédés et ressources. Les sujets élaborent ainsi

le dispositif persuasivo–argumentatif du texte parlé et son organisation affectivo–passionnelle (Barros, 1998b, 2000, 2006). Nous ne nous intéresserons qu’aux ressources linguistico–discursives qui permettent, facilitent, simplifient ou marquent la réalisation des procédés discursifs, et qui relèvent des questions temporelles de la linéarité du signifiant : leurs fonctions consistent principalement à accorder du temps au locuteur pour formuler ou reformuler son discours dans la ligne du temps, sans perdre son tour de parole. Examinons deux exemples extraits du même matériel du projet NURC–SP :

2. L2 — [...] d’autant plus qu’elle n’est pas... elle n’a pas passé de concours [...].

(Inq. 360, p. 156, l. 785–786).

3. L1 — [...] elle est : elle a un tempérament comme ça [...].

(Inq. 360, p. 141, l. 204–205).

Dans le premier exemple, la pause (marquée par des points de suspension) rompt le flux temporel de la parole et laisse au locuteur le temps nécessaire pour effectuer une reformulation par correction, en exposant linéairement le procédé effectué. Dans le second exemple, le prolongement de la voyelle (marqué par le signe « :: ») n’interrompt pas le flux, mais ralentit la parole et accorde également du temps au locuteur pour corriger « est » par « a ».

Le troisième et dernier mécanisme à observer, les jets de parole et les jaillissements, procède de ces ressources linguistico–discursives. Grâce aux procédés employés au niveau sonore de l’expression — les pauses, les interruptions, les extensions, les répétitions —, le texte parlé combine et alterne, aspectuellement, la continuité et la discontinuité, l’accélération et le ralentissement, en créant un rythme textuel, un discours en jets, en jaillissements. L’effet de sens produit est celui d’un rythme entrecoupé, de jets de parole. Cette organisation rythmique et entrecoupée de l’expression sonore du discours est en corrélation avec les organisations du plan du contenu et produisent des semi–symbolismes.

Il est temps désormais de vérifier si ces éléments de la programmation du texte parlé s’opèrent dans les textes sur Internet, et, le cas échéant, d’examiner leur modalité. Pour ce faire, nous traiterons quelques cas sur WhatsApp, les journaux en ligne et Facebook.

Les marques de reformulation du texte parlé caractérisent également les textes sur Internet, en particulier ceux dont le complexe parlé/écrit est déséquilibrée en faveur du parlé, à l'exemple de l'interaction sur WhatsApp : bien qu'écrite, elle est parlée. Deux types d'autocorrections (ce pourrait être aussi des paraphrases ou des répétitions) y figurent : les autocorrections qui apparaissent au cours du même envoi, à l'instar de la parole en général, et celles où les reformulations sont effectuées en « jets de parole » distincts, lors d'envois successifs, et qui conservent la marque de l'instant où la formulation et sa reformulation se sont effectuées. En général, la reformulation a lieu dans la minute qui suit la formulation, mais elle peut aussi prendre plus de temps. Voici deux exemples du premier type (nous soulignons) :

4. Désolé pour le manque de **respect politesse**

5. Nous nous trouvons dans un moment de **réflexion tristesse** pour les conditions de XXX

et trois du deuxième type :

6. Bonjour la famille ! Nous vivons un moment de réflexion tristesse pour les conditions de XXX, nous lui souhaitons un prompt rétablissement et **avec nous lui adressons toujours** nos meilleures pensées 6:28

Correction... 6:29

Bonjour la famille ! Nous vivons un moment de réflexion tristesse pour les conditions de XXX, nous lui souhaitons un prompt rétablissement et **lui adressons** nos meilleures pensées 6:30

7. XXX J'ai adoré la Roumanie !! J'ai aimé brasow 19:43

Je crois que je l'ai mal écrit ! 19:47

8. Ta fille est charmante XXX, félicitations. Le déjeuner en famille est très bon. Le samedi, nous **rassemblons le moustique** dans la maison de campagne à l'initiative de l'aîné, difficile de réunir tout le monde, mais il y en a toujours qui viennent. Bisous 17:37

Nous nous réunissons et non « rassemblons le moustique » haha !
17:38

Il convient également de noter que, pendant la saisie du message sur cette application, de nombreuses reformulations du texte sont faites avant son envoi et ne laissent aucune trace, comme pour l'écrit.

Passons maintenant au cas d'une page Facebook^I, où les textes diffusés peuvent être modifiés, mais ils « conservent » les marques et l'historique des changements, qui peuvent toujours être récupérés :

Je veux voir maintenant cette bande de Nordestins qui vote PT se plaindre de quelque chose au cours des quatre prochaines années. Où sont ceux qui ont manifesté, qui ont protesté pendant la coupe du monde ????

Je pense que ces gens ont ce qu'ils méritent. . . Ils s'accommodent des miettes, de l'aumône !!! Félicitations aux vagabonds qui votent pour le PT et viennent à São Paulo pour tenter d'y trouver une vie meilleure !!! Quelle bande d'ordures !!!

Je suis dégoûtée. . .

Je veux voir maintenant cette bande de Nordestins qui vote PT se plaindre de quelque chose au cours des quatre prochaines années. Où sont ceux qui ont manifesté, qui ont protesté pendant la coupe du monde ????

Je pense que ces gens ont ce qu'ils méritent. . . Ils s'accommodent des miettes, de l'aumône !!! Je suis dégoûtée. . .

Dans la dernière version du texte, une reformulation par correction s'est produite et l'expression « Félicitations aux vagabonds qui votent pour le PT et vont à São Paulo pour tenter d'y trouver une vie meilleure !!! Quelle bande d'ordures » a été supprimée afin d'éviter probablement des propos offensants (les Nordestins sont des vagabonds et une bande d'ordures) qui pourraient causer des problèmes juridiques. Ce procédé de « refaire le texte » et d'« effacer » les traces de reformulation est le propre de l'écrit, comme nous l'avons vu. Toutefois, sur Facebook, à l'instar du parlé, la correction laisse des traces qui peuvent être récupérées. La reformulation n'apparaît pas dans la linéarité du discours, mais dans le rapprochement spatial et temporel du texte reformulé avec le texte de départ. Dans ce cas, un déséquilibre en faveur de l'écrit caractérise le complexe parlé/écrit de l'interaction sur Facebook : bien que parlée, elle est écrite.

Les journaux en ligne, en temps « réel », représentent également un bon exemple de la complexité entre le parlé et l'écrit, pour ce qui a trait à la présence ou non des marques de formulation et de reformulation. Les informations divulguées sont constamment mises à jour, autant de fois que nécessaire : ainsi, pour un accident ou une catastrophe,

I. Adalberto Bastos Neto nous a aimablement suggéré l'exemple que nous présentons.

le nombre de morts et de blessés peut être fréquemment « corrigé » dans le même texte ; pour un crime, de nouvelles informations sur les victimes et les criminels sont régulièrement ajoutées ; pour un événement, les informations sur les participants et le public peuvent être modifiées en supprimant les précédentes. À l'instar de l'écrit, la formulation et la reformulation ne laissent pas de traces dans le texte final refondu, et, comme pour le parlé, les différentes versions, conservées dans le texte général *en ligne* qui les intègre, explicitent les corrections, les paraphrases et les répétitions du processus de reformulation textuelle. Les journaux en ligne présentent un complexe parlé/écrit davantage équilibré. Examinons un extrait du *Jornal da UOL* (le journal en ligne de UOL).

Le 23 octobre 2015, à 15 h 17, un article a été publié sous le titre « Patricia est l'ouragan le 'plus puissant' de l'histoire, a déclaré le gouvernement mexicain » et rapportait des informations qui confirmaient la puissance de cet ouragan.

Avec des vents constants de 325 km/h et des rafales jusqu'à 400 km/h, l'ouragan Patricia est devenu le « plus puissant de toute l'histoire », a déclaré Roberto Ramírez, le directeur du Conagua (Commission nationale de l'eau du Mexique). « Dans toute l'histoire, jamais les vents d'un ouragan n'ont atteint la vitesse de 325 km/h », a déclaré Ramirez, en soulignant que les analystes le considèrent déjà comme le « plus puissant » jamais enregistré. Cet ouragan est « extrêmement violent » et « peut être très catastrophique », a-t-il déclaré lors d'une conférence de presse sur l'évolution du phénomène météorologique.

À 20 h 37, le même jour, une nouvelle information, qui apparaît linéairement à côté de la première, intensifie encore la dangerosité de l'ouragan : « Comment Patricia s'est transformée en quelques heures en un ouragan 'nucléaire' ». Une reformulation par correction de la force de l'ouragan et de la fiabilité de l'information s'est instaurée. Jusqu'alors, seuls les Mexicains confirmaient la puissance de l'ouragan. Dorénavant, pour les nouvelles informations, des organismes étatsuniens se chargent de la tâche :

Après une évolution classée comme « historique », l'ouragan Patricia est passé en quelques heures d'une tempête tropicale à un ouragan monstrueux de catégorie 5 — le maximum sur l'échelle de Saffir-Simpson —, dont l'intensité est comparable à une « détonation nucléaire ». « C'est une perfor-

mance extraordinaire ». « Depuis l'ère des satellites, seule [l'ouragan] Linda, en 1997, s'est intensifiée à ce rythme », a déclaré le CNH (*National Hurricane Center*) aux États-Unis.

Selon le CNH, l'ouragan qui se dirige vers la côte du Pacifique au Mexique, avec des vents de 325 km/h, est le plus puissant jamais enregistré dans le Pacifique et l'Atlantique. Le Centre a déclaré que l'intensité de l'ouragan est comparable à celle d'une bombe atomique. « C'est extrêmement fort », a déclaré l'OMM (l'Organisation Météorologique Mondiale).

Le lendemain (le 24 octobre 2015, à 3 h 01), une nouvelle reformulation a eu lieu : « L'ouragan Patricia baisse en intensité en progressant sur le territoire mexicain ».

Selon le Service Météorologique National (SMN) du Mexique, l'ouragan Patricia a baissé en intensité ce vendredi soir et a été rétrogradé en catégorie 4 sur l'échelle de Saffir-Simpson. Le phénomène était classé en catégorie 5 lorsqu'il a touché les terres durant l'après-midi. Les autorités maintiennent toutefois l'alerte.

Le même jour, deux heures plus tard (le 24 octobre 2015, à 5 h 52), une nouvelle correction « L'ouragan Patricia perd de sa force en migrant vers l'intérieur et rétrograde en catégorie 2 ».

Quelques heures après avoir touché la côte ouest du Mexique, Patricia, l'ouragan le plus puissant jamais enregistré, a baissé en intensité dans la nuit de vendredi à samedi (24), alors qu'il progressait vers l'intérieur du pays. Les agences le classent désormais en catégorie 2, sur une échelle qui va jusqu'à 5. L'ouragan a frappé des villes comme Puerto Vallarta et Manzanillo, sur le littoral de l'État de Jalisco, avec des vents de 270 km/h.

Les autorités mettent toutefois en garde contre les risques d'inondations et de glissements de terrain.

Les changements effectués pour chaque nouvel article sont placés linéairement, comme pour le parlé, et permettent d'identifier les marques temporelles de reformulation qui sont propres à cette modalité de la langue. Dans le même temps, à l'instar de l'écrit, les reformulations ont été « effacées ». La complexité entre le parlé et l'écrit des discours sur Internet se révèle ici pleinement.

Pour l'exemple ci-dessus, il convient de noter que le journal en ligne emploie des stratégies spatiales pour obtenir les effets mentionnés. Leur examen nous permet de mieux comprendre l'organisation

temporelle discursive et textuelle sur Internet. Analysons à présent un autre extrait d'un journal en ligne, en temps réel, avec un article sur le député Jair Bolsonaro, diffusé dans le *Jornal do Brasil*, le 28 juin 2016 à 10 h 19, et mis à jour à 13 h 36. Il est intitulé « Le Conseil d'éthique lance une procédure disciplinaire à l'encontre de Jair Bolsonaro » et porte le sous-titre suivant : « PV, à l'initiative de la mesure, argumente que le député fait l'apologie de la torture en rendant hommage à Ustra ». L'article mentionne également le fait ci-dessous :

Le 21 juillet, la Cour suprême fédérale (STF) a engagé deux procédures pénales contre le député Jair Bolsonaro (PSC-RJ), pour s'être adressé à la députée Maria do Rosário (PT-RS), à la Chambre des députés, en les termes suivants : « Je ne vous viole pas parce que vous ne le méritez pas ». Le député est accusé d'injure et d'apologie de crime.

Un lien renvoie à l'article antérieur (du 21 juin 2016, à 16 h 03, mis à jour à 17 h) intitulé « Bolsonaro est mis en cause pour avoir déclaré à Maria do Rosário qu'il ne la violerait pas parce qu'elle ne le méritait pas », et portant le sous-titre « Outre l'incitation à la violence, la cour suprême fédérale a retenu l'offense ».

Une photo du député Jair Bolsonaro, la mine préoccupée et la main portée au front, figure avant et après la mise à jour de l'article. Elle est accompagnée de deux légendes différentes : « Le Conseil de l'éthique a ouvert une procédure disciplinaire à l'encontre de Jair Bolsonaro » et « Jair Bolsonaro mis en cause pour une déclaration de viol à l'encontre de Maria do Rosário ».

Les relations entre ces deux articles, en tant que relations intertextuelles et/ou interdiscursives, sont aisément examinables. Cependant, la programmation temporelle dans ces textes mérite aussi une analyse.

Tout d'abord, en ce qui concerne la temporalisation discursive, ces articles utilisent les stratégies énonciatives qui localisent et programment le temps du discours. Un temps du passé s'est instauré comme le point de référence de l'organisation temporelle : dans le premier article, il correspond au moment où le Conseil d'éthique a ouvert le procès contre Bolsonaro pour « apologie de la torture », et, pour le second article, il correspond au moment où Bolsonaro est accusé de déclaration de viol. La sémiotique qualifie cette procédure de débrayage temporel énoncif et montre qu'elle produit un effet

d'éloignement objectif de l'énonciation. Il convient de mentionner que, dans les titres et les sous-titres des deux articles, il est fait usage du présent, au lieu du passé composé (selon la proposition sémiotique, il s'agit de la stratégie d'embrayage), afin de produire un effet de sens de présentification et de rapprocher le destinataire du destinataire-lecteur (« est mis en cause », « lance », « fait l'apologie »). Entre les deux passés de référence, au sein des articles, s'établit une relation d'antériorité du second par rapport au premier.

Ensuite, lors de la textualisation de ces discours, la stratégie de les rapprocher spatialement s'opère, en plaçant dans le même espace textuel des événements narratifs qui occupaient des espaces énonciatifs différents. Ainsi, un effet de concomitance temporelle est créé par le biais d'un « embrayage hétérocatégorique », c'est-à-dire entre des catégories distinctes du temps et de l'espace. Cette programmation textuelle résulte de la complexité entre le parlé et l'écrit sur Internet : le rapprochement spatial, propre à la visibilité de l'écrit, construit, hétéro-catégoriquement, l'effet de concomitance de temps discursifs distincts.

En somme, l'organisation du temps dans ces discours sur Internet s'avère complexe : dans le discours apparaît une organisation énonciative chronologique du temps (avec ses nombreuses ressources, parmi lesquelles nous ne mentionnons que la présentification des titres) ; dans le texte se manifeste une organisation temporelle, dans laquelle le rapprochement spatial produit l'effet de concomitance temporelle.

Comme nous l'avons démontré antérieurement, la construction de cet enchevêtrement de fils temporels s'étaie sur des stratégies spatiales. Elle produit des effets de concomitance temporelle sur plusieurs niveaux (entre les textes annoncés par les liens, entre le texte principal et les liens) et, surtout, l'effet de rupture dans la linéarité du temps et de sa chronologie.

Les stratégies spatiales de l'écrit sur Internet, qui résultent de sa visibilité, sont variées. Nous avons pu en observer deux :

- le rapprochement des espaces produits, discursivement, comme des espaces différents et séparés, ce qui crée un effet de « concomitance » spatiale. Par exemple, lorsqu'un écran est divisé en deux espaces approximatifs ou identifiés, à l'instar de la retransmission des matchs de football, où apparaissent sur le

- même écran le lieu du match et le studio des narrateurs et des commentateurs ; il s'agit d'un embrayage spatial ;
- le rapprochement des espaces afin de produire, hétéro-catégoriquement, des effets de concomitance temporelle, comme pour les journaux en ligne, en temps réel.

L'organisation temporelle du discours sur Internet, en raison de la complexité entre le parlé et l'écrit, qui lui est inhérente, se singularise par l'enchevêtrement de plusieurs fils de procédés : les fils de la duplicité temporelle qui se produit entre l'organisation temporelle du discours et la programmation temporelle du texte ; et les fils spécifiques de la programmation temporelle du texte sur Internet, qui se construisent aussi bien par des procédés propres au parlé que par des ressources spécifiques de l'écrit. Pour certains discours, comme sur *WhatsApp*, des injonctions de la linéarité du parlé semblent prédominer. Pour d'autres, sur *Facebook*, les ressources spécifiques de l'écrit sont plus nombreuses. Enfin, pour les journaux en ligne, en temps réel, les impositions du parlé et de l'écrit s'équilibrent, avec, en dernier lieu, les possibilités accordées par la visibilité de l'écrit et de son arrangement spatial.

Il convient également de noter que cet enchevêtrement de fils temporels, qui est généré par Internet et qui, à l'instar des journaux en ligne, permet de rapprocher des temps quelconques au moyen de procédés spatiaux, constitue une stratégie puissante et efficiente de manipulation des destinataires de ces discours. À travers ces ressources se rapprochent et se mêlent des temps et des valeurs que notre imagination n'a jamais osé confondre.

3. Aspectualité et axiologie

L'aspectualisation, en mesurant, quantifiant et délimitant le temps, les espaces et les acteurs, permet également de les évaluer selon un point de vue éthique et esthétique. Les catégories aspectuelles, qui procèdent de la détermination par la continuité et la rupture, ou par la discontinuité et le syncrétisme contradictoire à la rupture, sont à leur tour sur-déterminées comme euphoriques ou dysphoriques. Lors de notre thèse pour l'obtention du titre académique de « livre-docência », au Brésil,

nous avons analysé les rédactions des candidats à l'examen d'entrée à l'université. Le sujet proposé concernait la fête. Dans ces rédactions, le temps, l'espace et les acteurs sont aspectualisés par la continuité aspectuelle, dans le cas de la maison, et par la rupture aspectuelle, dans le cas de la fête. La continuité aspectuelle est euphorique : pour la maison, le temps est long ou routinier, il dure et il est exempt de surprises ; l'espace est connu et son extension est satisfaisante, il n'est ni trop ouvert, ce qui provoquerait de l'insécurité ou de la solitude, ni trop fermé ou étroit, ce qui causerait de l'inconfort ; les acteurs sont et agissent dans une juste mesure, leurs actions se répètent, ce qui produit de la tranquillité et de l'harmonie. Pour la fête, le temps est ponctuel, extraordinaire, il ne dure pas, et il crée des surprises. L'espace est très serré ou trop grand et désagréable. Les acteurs y sont donc excessifs (ils sont bruyants, ils parlent fort, ils mangent trop, etc.) ou insuffisants (ils n'interagissent pas entre eux, ils ne conversent pas, etc.). En d'autres termes, dans ces rédactions, la juste mesure et la médiocrité sont euphoriques, tandis que l'excès ou l'insuffisance sont dysphoriques.

Nous concluons brièvement notre étude par deux observations. La première est que nous utilisons la catégorie de l'excès/insuffisance *vs* juste mesure afin d'évaluer le temps, l'espace et les acteurs selon un point de vue éthique ou esthétique (les deux points de vue sont présents dans les rédactions, avec la marginalisation éthique des acteurs de la fête, ivres, drogués ou fumeurs, et l'esthétique de l'excès ou de l'insuffisance des lieux de fête et de leurs acteurs), et nous avons proposé cette catégorie pour traiter seulement l'aspectualisation des acteurs. Il semble que cette catégorie constitue véritablement une catégorie aspectuelle, qui surdétermine l'aspectualité temporelle, spatiale et actoriale. Il nous revient donc la tâche malaisée de nommer la catégorie qui aspectualise les acteurs ; pour le temps, la durabilité s'oppose à la ponctualité ; pour l'espace, la proximité s'oppose à la distanciation, ou l'ouverture à la fermeture ; pour l'acteur, la normalité ou l'habitude s'opposerait donc à l'extraordinaire ou à l'exceptionnel.

La seconde observation est que l'aspectualisation joue un rôle pour comprendre les discours, ainsi que les comportements et l'organisation des sociétés. Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Le discours aspectualisé*, mentionné au début de cet article, Greimas et Fontanille concluent que l'aspectualisation, en créant l'imperfectif et le perfectif, chemine, d'une certaine manière, entre la perfection et l'imperfection.

Eu égard à ces multiples « aspects » de l'aspect, notre propos consistait à exhumer des pistes de réflexion déjà explorées, pour la plupart abandonnées, et dont les traces avaient été perdues.

Références bibliographiques

- BARROS D.L.P. de (1991) « Deux questions sur l'aspectualisation des blocs », dans J. Fontanille (dir.), *Le discours aspectualisé*, PULIM, Limoges et Benjamins, Amsterdam et Philadelphie, pp. 105–114.
- (1995) *Procedimentos de construção do texto falado : aspectualização* « Língua e Literatura » (USP), 21 : pp. 67–76.
- (1996) *Aspecto linguístico e aspectualização discursiva*, dans (dir.) « Atas do I^o Congressos internacional da Associação Brasileira de Linguística » (ABRALIN), pp. 259–64.
- (1998a) *Aspectualisation des discours oraux*, « LINX » (Nanterre) : pp. 109–20.
- (1998b) « Procedimentos e recursos discursivos na conversação », dans D. Preti (dir.), *Estudos de língua falada : variações e confrontos*, Humanitas, São Paulo, pp. 47–70.
- (2000) « Entre a fala e a escrita. Algumas reflexões sobre as posições intermediárias », dans D. Preti (dir.), *Fala e a escrita em questão* Humanitas, São Paulo, pp. 57–77.
- (2005) *Procedimientos del plano de la expresión y construcción de los sentidos*, « Tópicos del Seminario » (Puebla), 13, 1 : pp. 137–57.
- (2006) « Efeitos de oralidade no texto escrito », dans D. Preti (dir.), *Oralidade em diferentes discursos*, Humanitas, São Paulo : pp. 57–84.
- (2016) « O texto na semiótica », dans R. de O. Batista (dir.), *O texto e seus conceitos*, Parábola Editora, São Paulo, pp. 71–91.
- CASTILHO A.T. de et PRETI D. (dirs) (1987) *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo* ; vol. 2 : *Diálogos entre dois informantes*, T. A. Queiroz/FAPESP, São Paulo.
- FIORIN J.L. (1996) *As astúcias da enunciação*, Ática, São Paulo.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Larousse, Paris.
- GREIMAS A.J. et FONTANILLE J. (1991) « Avant-propos », dans Id. (dir.), *Le discours aspectualisé*, PULIM, Limoges et Benjamins, Amsterdam et Philadelphie.
- GREIMAS A.J. et COURTÉS J. (2008) *Dicionário de semiótica* (1979), Contexto, São Paulo.
- SAUSSURE F. de (2006) *Curso de linguística geral*, 27^a ed., Cultrix, São Paulo.

Imperfectividad y final del relato

ROBERTO FLORES*

ENGLISH TITLE: Imperfectivity and the End of Story

ABSTRACT: Traditional accounts of stories have established that they must possess a beginning, a middle and an end, and that the ending happens when the last of the events is completed. But number of examples in literature, an also in historiography, show that stories are not always composed of a finite set of events. This is especially noticeable in historiography in the case of annals and some chronicles, where events are reported chronologically with a very loose relation between events. The lack of strong dependence between the parts has even led some to deny imperfective narratives the full status of a story. Hayden White, furthermore, a prominent philosopher of history, demands that a proper history must not only have a closed set of events but also that it must be subject to an emplotment under the form of an aesthetic structure of events, other than chronology and causality, which leads to a moral finalization of the story or, in other words, that the account of “what happened” must lead to the question of “what is the point”. Against these restrictions, it can be argued that even imperfective narratives can lead to a morality of the story and that an open sequence of events can also be finalized. This paper will support the idea that finalization of open stories take place when they are put into practice, that is, when their immanent structures are used to integrate new and broader semiotical objects beyond signs and texts. Examples of perfective and imperfective narratives and the usefulness of history will be provided by Spanish and indigenous chronicles of the 16th-century “Indies”.

KEYWORDS: Narratives; Perfectivity; Imperfectivity; Annals; Chronicle; History; Semiotic Practice; Ending; Emplotment.

* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Introducción

El relato ha sido tradicionalmente concebido como un entramado de acciones que conducen a un desenlace o un final. De ahí se ha asumido que, así como una acción pasa por distintas fases aspectuales — incoativa, mediana¹ y terminativa —, el relato transita desde su inicio hasta su final. De esta manera, el final, ha sido instituido en la marca de un relato bien logrado y dotado de sentido. Sin embargo, la relevancia concedida a los finales está en el origen de varias dificultades y es fuente de perplejidades. Es posible denunciar el carácter imprescindible del final y mostrar el modo en que narraciones de carácter abierto, es decir, desprovistas de final, tienen el carácter pleno de relatos y mostrar algunos de los sentidos que es posible encontrar en ellos.

El tema de la perfectividad en los relatos es especialmente relevante en la historiografía, sobre todo la escrita en otros tiempos y desde otras culturas. La existencia de formas imperfectivas de narración histórica, por ejemplo, bajo la forma de anales, suscita la interrogante en cuanto al alcance de sus efectos de sentido y sus fundamentos estructurales. La tesis que aquí es sostenida afirma que es en el terreno de las prácticas enunciativas, y no nada más en la organización secuencial de sucesos y acciones, que debe encontrarse el sentido de estas historias.

La exposición consta de cuatro apartados. En el primero se presentan y discuten los orígenes de la concepción eminentemente perfecta de los relatos. En la segunda se aboga por una descripción estructural de los relatos imperfectivos a la luz de dos rasgos de sentido: la discreción y la integralidad. En el último apartado, se presentan los lineamientos para una descripción de los relatos imperfectivos en el seno de las prácticas enunciativas. La exposición será ilustrada con ayuda de ejemplos historiográficos tomados de las llamadas *Crónicas de Indias*².

1. Para referirse a la fase de un suceso, es preferible emplear el término *mediano*, en lugar de *durativo*, para no confundirla con el rasgo semántico que da cuenta del tiempo en que transcurre un suceso y que se opone al rasgo *puntual*.

2. Nombre dado a las narraciones de los acontecimientos ocurridos durante el descubrimiento, la conquista y la colonización de América, escritas sobre todo en el siglo XVI.

1. Perfectividad

Debemos a Aristóteles la idea de que el desarrollo de la obra dramática, específicamente la tragedia, se despliega alrededor de los opuestos nudo/desenlace. En el capítulo XVIII de la *Poética* señala que:

[1455b24] Toda tragedia tiene nudo y desenlace. (...) el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin.

Este par articula la parte esencial de la tragedia — aunque la aplica igualmente a la epopeya —, la que corresponde propiamente a la trama: esta es la parte en la que se despliega el conjunto de las acciones referidas. Sin embargo, con el correr del tiempo, de la obra dramática, la pareja ha pasado a caracterizar la secuencialidad de los relatos.

Apoyándose en la siguiente cita, Revaz (175) señala el hecho de que el Estagirita deja el nudo fuera de la trama.

[1455b24] Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace.

Esto también ha motivado su exclusión por parte de Ricoeur (75).

Se habrá observado que no he comentado la distinción entre “nudo” (*desis*) y “desenlace” (*lysis*) del cap. XII. El solo hecho de que Aristóteles incluya en la fase de anudamiento acontecimientos “exteriores” a la trama hace pensar que no hay que colocar esta distinción en el mismo plano que los demás rasgos de la trama compleja, ni siquiera considerarla como un rasgo de la trama, cuyos criterios son todos “internos”.

Por otra parte, las acciones y sucesos que componen la trama se articulan de manera que exista un vínculo de necesidad o verosimilitud entre ellos; por ello, Aristóteles rechaza los relatos episódicos.

[1451b34] De las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria.

Es, pues, evidente que el desenlace debe ser producto de la trama misma. Dicho de otro modo, el final del relato forma parte del relato

mismo y es resultado del despliegue de los sucesos ahí contenidos. Aristóteles mismo pone en guardia (1454b) en contra de los finales *deus ex machina*.

Independientemente de si el nudo pertenece o no a la trama, la pareja nudo/desenlace, al igual que el concepto de texto, corresponde a una metáfora textil. Así como el texto es visto como un entramado, esa trama es presentada como un nudo. Como toda metáfora con valor cognoscitivo, ésta sólo tiene valor en la medida en que ofrezca vistas singulares sobre el objeto de conocimiento. Dado que las otras partes de la obra dramática, como son el prólogo y los coros, han caído en desuso en provecho de una hipertrofia de la trama y dado el surgimiento de otros géneros, la narratología moderna ha extendido el uso del par nudo/desenlace a la noción misma de relato.

La pareja es una metáfora susceptible de ser extendida, pero con efectos sorprendentes: a lo largo de su artículo Hillis Miller señala que la imagen del nudo tiene usos paradójicos. Desde una perspectiva, el final del relato es captado como un desenlace, pero desde otra, ese mismo final es vista como el proceso de atar los hilos sueltos dejados por el desarrollo de la trama. De manera que un final del relato a veces es captado como un desenlace y otras lo es como una atadura. Pero nótese que lo que es desatado corresponde a lo atado en un inicio, mientras que lo atado es aquello que quedó suelto en el desarrollo del relato. Más que una paradoja es preciso ver en ello una complementariedad.

El relato posee una doble caracterización, pues se articula alrededor de un contraste entre procesos, al tiempo que se despliega en fases. Por una parte, ordena secuencialmente dos procesos opuestos:

Atar > Desatar

Por el otro, comprende tres fases:

Inicio > Desarrollo > Fin

Con respecto a esta división, cabe citar de nuevo a Aristóteles.

[1450b24] Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por

naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.

Este ordenamiento permite a Ricoeur concebir la configuración narrativa de los relatos como una *concordancia discordante*, como una mediación que opera una síntesis de lo heterogéneo (97). Así, concilia las dos proposiciones contradictorias: la primera, que concibe el relato como dos sucesos contradictorios y la segunda, que postula la unidad del relato.

Es posible correlacionar la doble caracterización del relato — como procesos opuestos y como fases de un proceso — con la aparente paradoja señalada por Hillis Miller.

Mesa I.		
Inicio	Desarrollo	Final
Atar		Desatar
	Dejar cabos sueltos	Atar los cabos sueltos

La doble caracterización del relato corresponde a una doble orientación intencional del relato como suceso. Por un lado, sintagmáticamente y con respecto al inicio, al acto de atar le sigue el de desatar: del inicio al final. Por el otro, al acto de dejar cabos sueltos, le sigue el de atar: de la parte mediana al final. Esta doble cara recuerda al doble valor aspectual del verbo salir, que lo mismo es capaz de indicar el fin de un estado (*salir de*) que el inicio de una actividad (suceso imperfectivo) o de una ejecución (*salir a*: suceso perfectivo). Es decir, el acto — sea el de salir o el de atar/desatar — recibe una doble orientación intencional, retensiva o pretensiva. Retensivamente, concebida como el abandono de un lugar, una salida es un suceso dinámico que conserva la huella del estado al que puso fin. Protensivamente, una salida es un suceso que mira hacia la realización de un suceso futuro. En el primer caso, la salida tiene valor terminativo, mientras que en el otro, su valor es incoativo. De manera similar, aunque con valores aspectuales distintos, el desenlace pone activamente fin a un estado

previo, mientras que la atadura de cabos instaura un nuevo estado. Es decir, una cara mira hacia el pasado, mientras que la otra se orienta hacia el futuro.

La caracterización intencional del relato permite considerar su despliegue como la conjugación de dos fuerzas complementarias. En el extremo inicial, un conflicto o desequilibrio, la ruptura de un estado inicial, desencadena un proceso dinámico de reequilibrio. Mientras que en el otro extremo, el despliegue mediano del relato es atraído por el final. Esta es la doble condición que cumplen los relatos perfectivos, es decir, aquellos que llegan a una culminación: una fuerza protensiva del empuje, se conjuga con una fuerza retensiva de atracción (Flores 153–155).

La doble orientación intencional del relato exige que éste sea perfectivo; es decir, requiere que esté dotado de una frontera inicial y una final y que, entre ellas, los sucesos lleguen a su culminación. Lo anterior significa que el relato se ve dotado de una interioridad demarcada de aquello que le es exterior. Esto torna posible su análisis inmanente. De esta manera la perfectividad de los relatos ha sido considerada como un rasgo inherente a ellos, rasgo esencial de la categoría, hasta ser concebida como una condición *sine qua non*.

En efecto, además de ser considerado como la manera de representar la acción y la sucesión de sucesos, se le exige al relato un inicio y un final; es decir, requiere un número finito de acciones y una sucesión cerrada de sucesos. Es posible preguntarse si este requisito es de carácter estructural, por lo que las narraciones abiertas no serían relatos propiamente dichos, o si se trata más bien de un rasgo prototípico. Al respecto cabe señalar que la *Poética* se presenta como una prescriptiva y, por ello, posee un carácter eminentemente normativo, más que descriptivo.

Por otra parte, si un relato es necesariamente cerrado, tiene un inicio, un desarrollo y un final, por lo que resulta tentador concebir esta clausura en términos aspectuales y concebir el relato como el análogo de un suceso, para el caso, un macro-suceso³. De este modo

3. The prototypical past-tense narrative is concerned with events, rather than static description, and the events are not narrated in random order but rather in a sequence which is iconic with the temporal order in which they actually occurred (cf Labov's definition of narrative). Further, the completion of one event is implied by the inception of that which follows, a fact which may give rise to an interpretation of aspectual perfectivity for the

las fases del relato — su inicio, desarrollo y final, corresponderían a las fases aspectuales del suceso — incoativa, mediana y terminativa⁴—. De ahí es posible considerar la clausura en términos de perfectividad, con lo que la expresión relato imperfectivo sería un oxímoron.

Sin embargo, en contra de la asignación de fronteras rígidas al relato, es preciso reconocer que la dialéctica del atar/desatar desborda el marco rígido del relato, concebido como una manifestación textual. La atadura inicial de la trama supone un estado anterior, que el relato no necesariamente hace explícito y que forma parte del nudo aristotélico. De la misma manera, la atadura final de los cabos sueltos instaure un estado posterior que el relato no manifiesta necesariamente. De esta manera se revela que imponer la idea de un final a los relatos se hace a un costo.

Ya Ricoeur (405) hacía eco a la imposibilidad que Hillis Miller encuentra en resolver el problema del final. La idea de un relato perfectivo descansa en varios supuestos básicos:

- que el conflicto desatado por la trama tiene efectivamente una resolución;
- que todos los sucesos contenidos en la intriga y que van en el sentido de la resolución del conflicto culminan;
- que los estados instaurados por la culminación de los sucesos no tienen un desarrollo ulterior significativo;
- que todos los cabos sueltos son recogidos;
- que la historia no se repite⁵.

Como se aprecia en la multiplicidad de supuestos, éstos son excesivos: ante tal proliferación, uno está en derecho de preguntarse si alguna vez una historia termina efectivamente. Si la perfectividad narrativa es vista por Aristóteles como una norma que debe ser cumplida,

(simple) past tense, where no other aspectual value is specifically indicated (Herring, citado por Fleischman 101).

4. Es preciso señalar aquí el paso que White (*Metahistory*) reconoce entre una *crónica* y una *historia* y que consiste en la transformación de un simple recuento de sucesos en un proceso de desarrollo formado mediante motivos inaugurales, de transición y de terminación.

5. El empleo del término historia es en un sentido voluntariamente ambiguo para referir tanto al relato de ficción como al relato fáctico, pero con especial atención a la historiografía.

esta exigencia ignora la gran cantidad de candidatos, que se extienden desde formas ancestrales y tradicionales de narración, ligadas a la oralidad, hasta los ejemplos más recientes de la literatura. De manera que el apelativo *relato perfectivo* parece ser privilegio de un conjunto muy pequeño, de carácter, si no excepcional, al menos no tan ordinario.

Podría suponerse que, si bien los sucesos y acciones contenidos en un relato culminan, esa culminación no es un atributo propio del relato; es posible cuestionarse si alguna vez ocurre que no quede nada sin contar. Si quedara siempre un remanente, todos los relatos finalizarían mediante una interrupción. Esto exige reorientar la mirada y suponer, en contra de lo que dicta la norma, que las tramas son por definición imperfectivas.

2. Imperfectividad

A pesar de que la perfectividad cabal parece ser una meta ideal más que una situación de facto y siguiendo a Aristóteles, las tres fase narrativas, sobre todo el final, deben ser consideradas como rasgos necesarios del relato. Sin embargo, cabe la posibilidad de considerar el final como un rasgo que no es necesario sino prototípico. En tal caso, sería posible abarcar bajo la noción de relato todas las formas de imperfectividad narrativa que de otra manera se verían excluidas: como son, para la historiografía, crónicas, anales, historias cíclicas, entre otros. Pero si se asume que hay relatos imperfectivos, entonces es preciso preguntarse cómo y por qué éstos se terminan.

Genette (147) ha propuesto considerar lo que llama la *frecuencia narrativa*, que consiste en clasificar los relatos según criterios aspectuales y enunciativos. Las clases incluyen las siguientes distinciones: frente al relato típico en el que se cuenta una vez lo que sucede una vez (*singulativo*), es posible considerar el caso en que se cuenta una vez lo que sucede n veces (*iterativo*). También es factible contar n veces lo que sucede n veces (*anafórico*). La lista se completa con la posibilidad de contar n veces lo que sucede una vez (*repetitivo*).

La clasificación de Genette toma en cuenta tanto las veces en que se produce el suceso, como las que se produce el acto enunciativo, pero es posible asumir la existencia de relatos imperfectivos e intentar una clasificación alternativa que considere únicamente la consistencia

aspectual de los sucesos en el relato sin intervención de la enunciación; lo que, en Flores (175 y ss.), corresponde a modos de ocurrencia de los sucesos. Esta clasificación opera mediante dos rasgos: por una parte, el grado de demarcación de un suceso dado con respecto a los otros sucesos del relato, lo que se traduce topológicamente en el rasgo discreción (D) y, por la otra, su grado de individualización, que se manifiesta como la posesión de características que lo singularizan, lo que corresponde al rasgo de integralidad (I)⁶. En el caso del singulativo, los rasgos que caracterizan al todo son los mismos que los rasgos del único individuo que los constituye (D+I), mientras que en el llamado iterativo, el todo se construye mediante ocurrencias susceptibles de estar o no claramente separadas (D o no D) y singularizadas (I o no I). Estas posibilidades significan que la designación como iterativo es cuestionable, pues confunde varios casos posibles, como el iterativo estricto (*Juan asiste a cursos de matemáticas y español*, caso en el que cada curso es distinto: D+I) o el habitual (*Juan gusta de asistir a cursos*, en el que cada curso puede ser distinto pero sin identificar: D+no I), hasta llegar a una caracterización genérica, en donde la repetición de un suceso se convierte en característica del sujeto, sin necesidad de identificar los sucesos componentes (*Juan es estudioso*: no D+no I). Por su parte, el repetitivo no sólo remite a los criterios de integralidad y de discreción (D+I), sino que se traslada al ámbito enunciativo: es decir, el relato no responde al modo de composición de los sucesos narrados, sino al acto de lenguaje que lo reporta, por lo que no entra en esta clasificación. Por último, el caso del anafórico es notable porque, si bien los componentes se encuentran claramente individualizados (D+I), el conjunto así constituido carece de integralidad (D+no I), pues el todo sólo se define por su enumeración. Como se aprecia en el anafórico, la totalidad, que aquí abarca un relato entero, también es susceptible de ser caracterizada mediante los rasgos de discreción e integralidad. Al atender aspectualmente al todo, es posible considerar los casos en que el todo está bien definido tanto en discreción como en integralidad y aquellos en que la totalidad es laxa (no D o no I).

La historiografía nos ofrece varios tipos de relato interesantes en

6. Es originalmente en Greimas, en donde aparecen estos rasgos para caracterizar los pronombres indefinidos, "cuya significación sólo se especifica en su relación con magnitudes o colecciones" (385): en este caso, las magnitudes consideradas son sucesos.

los que se ponen en relieve diferentes maneras de concebir un relato como una totalidad, sea esta perfecta o imperfecta. En un extremo se encuentra la historia propiamente dicha, de acuerdo a los criterios de White (“The value of narrativity”), en la que se asigna un sentido o una dirección a los eventos narrados, lo que permite caracterizar positivamente al todo como una magnitud dotada de fronteras, (D), al tiempo que se le reconocen atributos que lo singularizan (I): en este caso no hay iteración de sucesos, pues todos ellos son singulares y componen un relato, aunque complejo, también singular. Así por ejemplo, *La historia de la conquista de México* de López de Gómara (s. XVI) se inscribe en la vida de uno de sus principales protagonistas, Hernán Cortés, como explícitamente lo señala la frase final de ese relato (López de Gómara 452)⁷.

Tal fue, como habéis oído, Cortés, conquistador de la Nueva España; y por haber yo comenzado la conquista de México en su nacimiento, la feneczo en su muerte.

De tal suerte, que el texto de López de Gómara se articula como una historia de vida, que narrativiza el contraste entre nacimiento y muerte, más que como un relato del suceso que le da título⁸. La conquista se integra en el relato de vida, aunque tiene sus propios demarcadores: tiene un inicio incierto, pues puede comenzar, con los preparativos de la expedición (cap. 7: “Diligencia y gasto que hizo Cortés en armar la flota”) o con la partida de la flota (cap. 10: “y así, entró luego en su nao capitana, y mandó que todos se embarcasen de presto; y como vió tiempo, hízose a la vela”); sea cual sea el inicio, el relato culmina en el capítulo 145 de los 246 que comprende la obra o, si se quiere, en el 146, que reseña retrospectivamente los presagios de la conquista. Hechos estos señalamientos, queda claro que los relatos de vida y de conquista en la *Historia* de López de Gómara se dejan captar como macro-sucesos (tanto discretos como integrales), el segundo

7. Me refiero a la segunda parte de la *Historia general de las Indias*, que trata específicamente de la conquista de México, mientras que la primera parte aborda la historia de otras regiones de la América hispana.

8. De hecho, el suceso de la conquista Los cien capítulos restantes están dedicados en parte a la conquista de lo que sería denominado como la Nueva España. Con respecto al topónimo del título *La conquista de México*, hay que tener en cuenta que, en la época (s. XVI), se aplicaba restrictivamente a la ciudad-estado de los mexicas o aztecas.

integrado en el primero: pero esto se logra a expensas del resto de los capítulos, especialmente los cien últimos, cuya caracterización no es perfecta, sino imperfectiva⁹.

En el otro, se hallan los anales en las que los eventos, si bien son singulares y discretos (D+I), conforman una totalidad de identidad débil, pues no posee ni el rasgo de integralidad, ni el de discreción (no D+no I): los anales están constituidos por una multiplicidad de sucesos, cuya secuencialidad está dada por una cronología. Cabe señalar que es frecuente encontrar ejemplos de anales insertos en relatos tipo crónica, en los que no hay simple sucesión cronológica, sino que se narran sucesos articulados secuencialmente, pero sin llegar a ser propiamente una historia orientada hacia un final. El siguiente fragmento, tomado de la *Crónica Mexicayotl* del mexica Alvarado Tezozómoc (siglo XVI)¹⁰, presenta un ejemplo de puntual de anales insertos en crónica, como se aprecia en la enumeración: los párrafos anteriores narran el trato que recibieron los mexicas de parte del señorío Culhuacan, cuando llegaron a él; los párrafos posteriores narran las medidas que los mexicas tomaron para salir violentamente de ese señorío (Alvarado Tezozómoc 53–55). De manera que el fragmento ordenado cronológicamente sirve de resumen de lo dicho anteriormente, al tiempo que proporciona algunas informaciones escuetas, relativas al nombramiento de sus gobernantes y la realización de la ceremonia del fuego nuevo que se realizaba cada 52 años.

72.— En el mencionado año 2-caña, “1299 años”, en la “atadura” de años, fue cuando entraron los mexicanos a la población de Culhuacan, a los 236 años de que salieron de Aztlan, su morada, y vinieran acá de camino por todos lados; entonces se establecieron en Culhuacan en tiempo del mencionado rey Coxcoxtli.

73.— Y precisamente a los 225 años de que partieron todos por acá, de que vinieran de camino por todas partes de Quinehuayan Chicomoztoc acá, de que se tardaran mucho cuando se hizo venir a asentarse acá a los ancianos, cuando entraron allá en Culhuacan, en el mencionado año 2-caña (1299 años), cuando pusieron por su caudillo a Tenochtzin, quien habría de acaudillarles, “ataron” allá su año por quinta vez.

9. Estos capítulos comprenden lo ocurrido a Cortés después de la caída de México-Tenochtitlán, como sus campañas militares y algunas luchas intestinas, pero también descripciones de costumbres indígenas, sin que se aprecie una progresión narrativa.

10. Cabe señalar que el original de esta obra está escrito en lengua náhuatl, pero que aquí se cita en la versión al español de Adrián León (Alvarado Tezozómoc, 1992).

74.— Año 10-caña, “1307 años”, en que muriera el rey Coxcoxtli de Culhuacan, que dejó a los mexicanos establecidos en su población, a los nueve años de que se asentaran ahí. Y por ello inmediatamente fungió Achitometl como “cuauhtlatoani” allá en Culhuacan.

75.— Año 13-caña, “1323 años”, en el que cumplieron los mexicanos 25 años de estar establecidos allá en Tizaapan Culhuacan.

Con respecto a este ejemplo, cabe observar que además de poder integrarse en crónicas, los anales pueden contener formas de secuencialidad en germen, como se aprecia en el párrafo 72, que se articula en tres sucesos, claramente ordenados:

salir de Aztlán > entrar en Culhuacán > establecerse en Culhuacán.

Como se aprecia, las relaciones entre anales y crónicas son mucho más estrechas que lo que el contraste entre secuencialidad/no secuencialidad y la presencia de una fecha introductora dejan adivinar. Es posible que una crónica devenga en anales si la enumeración de fechas relevantes se presenta como una forma condensada de secuencias narrativas; también sucede que unos anales se desplieguen como una crónica por poco que su contenido se expanda y de pie a algunas puntualizaciones.

Un tercer caso considerado por White (“The value of narrativity”), mucho más interesante que los anales y más problemático que las historias, se encuentra justamente en las crónicas que relatan un conjunto de eventos ubicados en una cronología, pero también relacionados secuencialmente, aunque sin una finalidad última. White considera que una crónica difiere de una historia plena, en ella no se considera la dirección o la meta de los sucesos: la causalidad estricta es susceptible de asignar integralidad al conjunto de la narración, pero incapaz de reconocerle fronteras (no D+I)¹¹.

Esta caracterización también es aplicable a lo que Braudel llama historia evenemencial o de corta duración, aunque en su caso esta

11. Por supuesto la caracterización de la crónica en White es mucho más compleja que lo aquí destacado. Entre los rasgos resaltados por este autor se encuentra su organización en temas y reinos (por lo que incluye la llamada historia *kata genos* o historia genérica, organizada por temas), su coherencia narrativa (que remite a la secuencialidad), el hecho de que posee un tema central, el uso de la cronología como principio organizador, al igual que los anales, y el hecho de que no concluyen, sino que simplemente se terminan, lo que supone la presencia de una dimensión interpretativa de los sucesos narrados (White “The value of narrative” 20).

noción no pueda ignorar su inscripción en un devenir histórico más amplio, como aparece en la mediana y larga duración que le otorgan su inteligibilidad, aunque la direccionalidad no se aprecie a escala de los eventos. La historia braudeliana adquiere su sentido al considerar la escala de los acontecimientos¹², que le asignan a la serie de sucesos narrados tanto discreción como integralidad¹³.

La escala a la que son considerados los sucesos en una crónica juega, pues, un papel central en la caracterización aspectual de los tipos de suceso. Como ya ha sido señalado (Flores 243), Lockhart caracteriza el Libro 12 del *Códice Florentino* del franciscano fray Bernardino de Sahagún (s. XVI, publicado en español con el título *Historia general de las cosas de Nueva España*), específicamente a la parte correspondiente al sitio de Tenochtitlan, dentro de la conquista de México, como una historia episódica, en el sentido de que construye el relato del sitio mediante una yuxtaposición de escenas individuales de alcance limitado, por lo que no logran dotar al relato de una direccionalidad. La totalidad se ve así desprovista tanto de discreción como de integralidad (no D+no I), no así los componentes que son fuertemente discretos e integrales (D+I).

Una historia como la de Sahagún se presta a una interpretación providencialista, en la medida en que un suceso inesperado (*deus ex machina*) es susceptible de darle sentido a una multiplicidad de sucesos inconexos: lo que sobreviene ocurre en ausencia de las conexiones causales entre sucesos¹⁴. Esta acumulación otorga su carácter esencialmente imperfectivo a estos relatos. La multiplicación de sucesos

12. Es preciso distinguir cuidadosamente entre un evento en tanto es conocido, del evento narrado: por convención y aprovechando las posibilidades ofrecidas por el español, el primero es llamado aquí *acontecimiento* y el segundo, *suceso*. Es claro que Braudel se refiere específicamente a los acontecimientos.

13. Un événement, à la rigueur, peut se charger d'une série de significations ou d'accointances. Il porte témoignage parfois sur des mouvements très profonds, et par le jeu factice ou non des "causes" et des "effets", chers aux historiens d'hier, il s'annexe un temps très supérieur à sa propre durée (Braudel 728).

14. En contraste, cabe señalar otra forma de providencialismo que no se organiza alrededor del sobrevienir, sino del advenir, en donde un suceso futuro anticipado su llegada al campo de presencia. En ella, los sucesos sí se ordenan secuencialmente y adquieren su sentido de un final previsto. Este tipo de relatos privilegia el ordenamiento teleológico de los sucesos. La temporalidad en los relatos centrados en el advenir se organizan alrededor de la *metáfora-suceso*, en donde el futuro avanza hacia el presente. Por su parte, en la *metáfora-ego*, el sujeto es quien se dirige hacia el futuro (Closs-Traugott 369-400).

singulares tiene un efecto paradójico, pues si bien en su propia escala cada uno de ellos conserva la individuación que les otorga su integralidad, en una escala mayor pierden su carácter distintivo (no I), pues desde cierta lectura, es posible considerarlos únicamente como peripecias que no logran sino retrasar el final ineludible de la conquista; mientras que desde otro punto de vista aparecen como elementos constitutivos de la totalidad de la empresa, pero cuyo papel es incierto.

3. Finalizaciones

Lo que White llama una puesta en trama (*emplotment*) consiste en añadir a la secuencia de sucesos, cuyo orden él considera que puede ser causal e incluso teleológico, una dimensión simbólico–interpretativa que le otorga al relato un valor moral y su pertinencia social e ideológica (White “The value of narrative” 27). Esa valoración no es necesariamente manifestada de manera directa, sino que aparece bajo la forma de una estética del relato (de ahí sus célebres arquetipos: romántico, trágico, cómico y satírico). De tal suerte que el relato cumple la función de una ilustración o de un emblema: los sucesos sólo se narran para mostrar la moral de la historia. Es decir, el valor moral del relato trasciende el orden secuencial del relato (y por lo que afirma acerca de la de–secuenciación en la siguiente cita, llega a oponerse a él) y se inscribe en un orden estructural que le subyace.

Emplotment (mise en intrigue) is the means by which a specific set of events, initially described as a sequence, is de–sequented and revealed to be a structure of equivalences—in which earlier events in the chain are shown to be anticipations, precursors, or prototypes of later, more fully “realized” instantiations thereof.

(White, “History as fulfillment” 42)

La secuencialidad, que es de orden causal y teleológica, se ve así separada de la estructura de equivalencias. Esto significa que la propia secuencialidad se ve desprovista de cualquier potencial estructurante, pues su orden reside en relaciones causales de carácter contingente. En consecuencia, y en lo que atañe a la perfectividad del relato, no basta con que un relato termine secuencialmente, es preciso que sea

finalizado estructuralmente. Para White la trama no se restringe a la secuencialidad de los sucesos: el entramado del relato reside en la finalización estructurante; ella asocia indisolublemente *mimesis* y *poiesis*, al trascender el orden circunstancial de los sucesos y operar la estetización y la ponderación moral del relato.

Plot-structures charge the phases of a story with different affective valencies or weights, so that we can read the change in continuity (or the reverse) figured in the story as a consummation, a culmination, or a degeneration — that is to say, as a drama with Comic, Tragic, or Ironic significance, as the case may be.

(White, citado por Paul 86)

Como es posible apreciar, a diferencia de lo postulado por la semiótica, en donde no hay razón por la que la secuencialidad del relato sea escindida de la estructura axiológica subyacente, White considera que una misma secuencia de sucesos es susceptible de ser moralizada de diferentes maneras: esta es la consecuencia de distinguir entre secuencialidad y entramado; la primera se presenta como un sustrato del segundo. Lo que es más, White parece asumir que en los anales y las crónicas es posible encontrar un orden secuencial puro sin axiologización.

De hecho, la tarea historiográfica consiste en la transformación de los eventos en hechos (*facts*) y de las secuencias en tramas. Estas dos transformaciones se llevan a cabo mediante dos tránsitos entre tres niveles: en el primer nivel, se encuentran los eventos que constituyen la materia prima de los relatos; en el segundo, aparecen las secuencias de hechos que componen las simples crónicas; y en el tercero, emergen las historias axiologizadas. El tránsito entre el primero y el segundo nivel consiste en la transformación de eventos en hechos, actividad de denominación que concibe como una descripción lingüística.

If there is no such thing as ‘raw facts,’ but only events under different descriptions, then factuality becomes a matter descriptive protocols used to transform events into facts. Figurative descriptions of real events are not less ‘factual’—or, as I would put it, ‘factological’—in a different way. Tropological theory implies that we must not confuse ‘facts’ with ‘events’.

Events happen, whereas facts are constituted by linguistic description.

(White, *Figural realism* 18)

Al respecto, no queda claro qué es lo que White entiende por un evento, pues si bien, en la cita anterior, niega la existencia de hechos fuera de cualquier descripción lingüística, también afirma que sólo los eventos ocurren. De manera que el lector se ve tironeado entre una caracterización ontológica y una lingüística del evento.

En cuanto a la segunda transformación, es preciso recordar que las tesis de White descansan en la separación que opera entre la secuencialidad y puesta en trama. La primera es concebida como una propiedad de los relatos que resulta del encadenamiento causal de los eventos que refiere y las consecuencias a que éste da lugar. La segunda no es un atributo, sino una operación que resulta de la intervención decisiva del historiador sobre el relato y que indica la importancia de la historia o su relevancia en un orden de cosas distinto al mero encadenamiento causal. Esto supone que, si bien la primera es susceptible de tener un significado lingüístico que resulta del paso de los hechos a su puesta en texto, sólo la segunda es susceptible de elevarse al rango de una historia plena, dotada de sentido (*meaning*). Por sí sola, la mera secuencialidad no logra esto y, aparentemente, el estatuto de la manifestación textual se restringe a la de un significado primario que es producto de una indistinción entre el hecho acaecido y su manifestación como suceso narrado. Esta indiferenciación alcanza al encadenamiento causal de los hechos, que se manifiesta directamente en las secuencias narrativas.

Para White, la promoción del relato a historia, específicamente en lo que se refiere a su estetización, se realiza con ayuda de recursos retóricos y literarios; en lo que se refiere a la moralización, ésta se lleva a cabo mediante procedimientos argumentativos, entre los cuales se encuentra la operación de finalización o conclusión. Se trata, entonces, de una operación enunciativa, más que de la perfectividad de la secuencia de sucesos. Si tal es el caso, conviene entonces remitirse a desarrollos recientes de la semiótica narrativa, que buscan integrar los signos y los textos en las prácticas significantes de los sujetos y en el seno de las culturas.

4. Práctica de la historia

Comprender la finalización de los relatos históricos en términos de las prácticas enunciativas consiste en inquirir acerca de los usos de la historia, tal como derivan de la actividad comunicativa. Es, pues, necesario partir de la idea de que, si bien un texto es susceptible de ser analizado en su inmanencia, desligado de cualquier contexto enunciativo, ese texto recibe nuevas significaciones al participar en esas prácticas. Entre las nuevas significaciones se encuentra la conclusión que White exige a las historias.

Lo anterior no significa que se completa un objeto parcial por otro más acabado, sino que, dado el horizonte cambiante de recepción de los textos, se sustituye un objeto parcial por otro igualmente parcial, aunque con nuevas dimensiones en su significación. Para entender cabalmente la especificidad del acercamiento semiótico a ese contexto cambiante, es conveniente aclarar que el análisis de un texto en situación no es el de un texto y sus condiciones de producción, sino el de *una situación que conduce a la producción de un texto*, tanto en emisión como en recepción. La precisión pone en relieve el hecho de que no basta con adjuntar al análisis textual indicaciones de carácter social, ideológico o cultural, pues en tal caso se ignoran los procesos de *acomodación* del texto a las prácticas en las que es inscrito (Fontanille, *Prácticas semióticas*): más que diluir el texto en los objetos de otras disciplinas, se requiere concebir las prácticas significantes como objetos semióticos.

En el caso de las llamadas Crónicas de Indias utilizadas aquí de ejemplo, esas prácticas se encuentran, a veces, implícitamente en las estructuras narrativas y discursivas que los componen y a veces, manifestadas explícitamente en los textos, ya sea bajo el modo de procedimientos interpretativos y argumentativos puestos en obra al filo de la narración de los sucesos, mediante prólogos y exordios en donde se expresan las intenciones de sus autores. Debe, sin embargo, tenerse presente que, en estos casos últimos, se está frente a una enunciación enunciada, por lo que tienen un estatuto de simulacro enunciativo que no prejuzga en torno a la verdad o sinceridad de lo ahí expresado.

No todas estas obras acuden sistemáticamente a la enunciación enunciada y varias de ellas caen bajo el rubro de los anales y las cróni-

cas, sin llegar al estatuto de historias, pero a diferencia de White, debe reconocerse que la simple exposición secuencial o cronológica de sucesos no carece de indicios que apunten a la situación en que fueron producidos. Si bien la ausencia de intervenciones explícitas de un narrador pone obstáculos a la identificación de los usos que se hacía de este tipo de obras, no impide totalmente su consideración. La historiografía brinda informaciones acerca del uso de los textos históricos en pleitos, probanzas, merecimientos, así como su utilización como instrumentos de gobierno y como ayuda a la evangelización. Incluso se encuentran alabanzas a los antiguos moradores de las tierras conquistadas, cuando se trata de defender las bondades de América frente a opiniones arrogantes provenientes de España. El análisis semiótico de los textos en situación enunciativa asume estos usos como objetos de estudio semiótico: de modo que el texto se convierte en un componente de la práctica que lo toma a su cargo.

En el modelo de análisis de las prácticas semióticas que propone Fontanille (*Prácticas semióticas* posición 797), el autor considera que, al formar parte de una práctica, el texto, dotado de sus correspondientes planos de la expresión y del contenido, pasa a intervenir en una nueva función semiótica a título, esta vez, de sustancia de la expresión que se verá dotada de una forma para asociarse a un nuevo contenido. En términos de un análisis componencial, esto significa que el texto se torna en lo que podría ser llamado un *núcleo expresivo* — análogo al núcleo sémico del plano del contenido, el cual está formado de semas nucleares o invariantes — que deberá asociarse a rasgos contextuales. De modo que se cuenta con un texto, dotado de sus correspondientes planos de la expresión y del contenido, y debe reconstruirse una práctica en la que fue inscrito: esa reconstrucción consiste en atribuir a la práctica el estatuto de una magnitud semiótica susceptible de análisis.

Todos los usos siguen protocolos de acción y obedecen a deontologías que se manifiestan bajo la forma de sintagmas accionales. Fontanille (“L’analyse des pratiques”) propone poner a prueba la coherencia de estas prácticas culturales y experimentarlas como totalidades significantes, susceptibles de ser sometidas a la prueba de la conmutación. La condición para realizar dicho procedimiento reside en el levantamiento de indicios de la práctica en el contenido del texto. Pero no se trata de recuperar informaciones aisladas sino de reconocer isotopías en el plano de la expresión de la práctica significativa, de

la que forma parte el texto, que permitan suponer la presencia concomitante de isotopías en el plano del contenido, de modo que toda variación en uno de los planos remita una variación en el otro.

El análisis se apoya en dos fuentes de datos. Por un lado, desde el texto, se requiere describir los contenidos susceptibles de aportar informaciones sobre las prácticas que le han estado asociadas: específicamente se trata de recuperar los indicios de prácticas como la finalización, pero que también se encuentran en relatos imperfectivos. Para ello, además de reparar en los contenidos explícitos aportados por la enunciación enunciada, la tarea consiste en examinar las denominaciones de los sucesos, así como su orden secuencial. Pero, por el otro, es posible partir de otros objetos semióticos asociados al texto en prácticas enunciativas específicas: así, como se señala más adelante, un texto historiográfico es susceptible de verse asociado a otras evidencias documentales que muestren su utilidad, por ejemplo, en procesos jurídicos. La tesis defendida aquí sostiene que, al no limitar la moralización de la historia, o axiologización, a la presencia de la enunciación enunciada, también es posible constatar su presencia en relatos de carácter imperfectivo. La demostración de la presencia de esa operación exige realizar un arduo procedimiento abductivo a partir de evidencias lexicográficas y narrativas, así como de datos que aporte el contexto.

Por ejemplo, un texto como las *Ocho Relaciones y el Memorial de Colhuacan* (s. XVII) de Domingo Chimalpáhin — historiador indígena perteneciente a la nobleza chalca —, escrito en lengua náhuatl y publicado con su versión en español, narra en su mayor parte la historia de las migraciones de distintos pueblos, genéricamente denominados chichimecas, durante el periodo epiclásico que va del año 650 e.c. hasta el año 900 y del postclásico (del 900 hasta 1525) y que culminó con la fundación de los señoríos de Chalco, Colhuacan y México. Aunque la pretensión de las relaciones es hacer un recuento de la historia de estos pueblos desde el origen de la Creación y adopta por momentos un visión providencialista de la historia, el conjunto de los relatos de migración adopta la forma de un gran relato iterativo, aunque singular, de carácter imperfectivo (no D+I), conformado por relatos episódicos de menor alcance y de carácter perfectivo (D+I).

En su comentario acerca de la obra de Chimalpáhin, Romero Galván (187) señala, refiriéndose al conjunto de las Crónicas de Indias,

que entre ellas se encuentran textos provenientes de dos prácticas historiográficas distintas: por un lado, las que se realizan en el seno de “la concepción histórica cristiana–medieval, característica de la España conquistadora [que] al elaborar sus trabajos se planteó problemas relativos a la situación de la historia del México antiguo dentro del devenir universal entendido como historia de la salvación”; por el otro, la historia indígena y mestiza, en la que “la historia, lo ocurrido, es el fundamento y el principio de la identidad de un pueblo”: de manera general, es posible afirmar que la primera concepción utilizaba la historia como recurso expresivo, mientras que la segunda favorecía los anales y las crónicas. Romero Galván (187) también señala que “la síntesis de ambas [concepciones de la historia] se dio en los primeros años del siglo xvii, cuando una generación que no había presenciado la conquista se entregó a la tarea de escribir la historia de sus ancestros”.

En el caso de Chimalpáhin, Romero Galván (189) sostiene que la síntesis se observa más en el esquema de las ocho relaciones que componen esta obra que en contenido, pues la primera de ellas comienza con el relato del Génesis y la octava hace el recuento genealógico del propio linaje del autor. Más que síntesis, lo que se observa es la yuxtaposición de distintos tipos de relatos, pues en esa obra, se transita de los anales a la crónica, hasta llegar a la historia. En consecuencia, es preciso analizar semióticamente las condiciones del paso de un tipo de relato a otro: tarea que, por falta de espacio, no será emprendida aquí.

Por otro lado, resulta un poco tajante asociar los tipos de relato a las dos concepciones de la historia ya indicadas: cierto es que Romero Galván menciona que apelar a los anales no es exclusivo de la historiografía indígena, sino que también se encuentra en Occidente. A favor de la interpretación indigenista en el caso de Chimalpáhin, el historiador argumenta el recurso a los anales, asociado al del empleo de la lengua náhuatl, lo que hace derivar de la práctica de lectura de los códices prehispánicos¹⁵. Sin intentar contradecir al historiador, se abre aquí la posibilidad de emprender una investigación semiótica, pues si

15. “. . . estos historiadores siguieron en ocasiones haciendo uso de la antigua manera indígena de relatar la historia en forma de anales; y aunque esta forma de historiar era también conocida en Europa, es casi seguro que los historiadores indígenas y mestizos la tomaran de los antiguos códices” (Romero Galván 187). Cabe señalar, sin embargo, que el empleo del náhuatl no es forzosamente indicio de una filiación cultural.

bien, tanto el tipo de relato como la lengua empleada, son indicios de una filiación cultural, estos argumentos corresponden al plano de la expresión: faltaría emprender un análisis del contenido para mostrar a cabalidad la existencia de una semiosis historiográfica indígena.

En espera de esa investigación es posible señalar aquí algunas alternativas en las prácticas enunciativas en las que la obra de Chimalpáhin pudo haberse visto involucrada. Un indicio de que el relato imperfectivo responde a los principios de una historiografía indígena, se encuentra en el hecho de que es un relato orientado hacia el pasado y no hacia el futuro: al adoptar la forma de unos anales, señala la genealogía de la nobleza (*pilli*, en plural *pipiltin*), las alianzas matrimoniales y la elección de gobernantes (*tlatohuani*, en plural *tlatoque*), lo que constituye una primera isotopía.

Aquí empieza su raíz, su origen, su descendencia, su nacimiento, su linaje; así comienza y principia la llamada generación de todos los legítimos tlatoque que se nombran reyes y duques, de todos los legítimos antiguos que vinieron a gobernar en esta ciudad de Chalchiuhmomozcó Amaquemecan Chalco [...].

(Chimalpáhin, vol. I 307)

Pero sobre todo contiene una segunda isotopía, pues muestra los distintos lugares ocupados por los pueblos durante sus desplazamientos.

Después que los hueiteotenancas sacrificaron a Cuauhtlequetzqui, los mexicas se marcharon a Tlalcoomocco, después a Atizaapan, después a Tlantzincó, después a Tlenamacoyan, después a Huehuetlan, después a Acuezcómac, después a Atlixocan, después a Teocolhuacan, después a Tepetocan, después a Huitzilopochco, después a la ciudad de Colhuacan, después a Cahualtépec, después a un lado del Huixachtécatl, después a Cuexomatitlan, y después fueron a Tlapitzahuayan, donde se asentaron algunos mexicas. Termina el año 1 Calli.

(Chimalpáhin, vol. I 162)

De esta manera, se obtiene un texto biisótopo (dicho esto sin juzgar acerca de otras isotopías del relato) que conjuga una identidad establecida tanto por ascendencia, como por residencia.

En consecuencia es posible reconocer dos sintagmas constitutivos de la práctica enunciativa en al que el texto indígena se inserta: por el

lado de la ascendencia, es susceptible de ser utilizado como evidencia en un eventual juicio de probanza de nobleza por parte de los descendientes de los señores chalcas; por el lado de la residencia, no sólo los nobles podrían hacer uso de esta documentación, pues cualquier miembro de los pueblos involucrados podrían utilizar el relato para probar la posesión de las tierras. Como se aprecia en ambos casos, el texto aparece como un objeto modal, capaz de dotar de competencia a sujetos individuales y sujetos colectivos.

Frente estas perspectivas utilitarias, queda igualmente abierta la posibilidad de que el recuento de sucesos no tenga otra finalidad que la de preservar la *memoria* de sus protagonistas por parte de sus descendientes¹⁶. Romero Galván (189 y 192) señala también estos objetivos, al advertir la presencia de lexemas como *in itauhca* (la fama, la gloria) e *itlahollo in ipohualloca in huehuenemiliztli* (lo que se dice y cuenta de la antigua forma de vida). Al respecto, cabe notar que se trata de lexemas cargados de un fuerte contenido pasional, por lo que rebasan el mero contenido informativo exigido por las probanzas. Convendría realizar a futuro un trabajo lexicográfico comparativo tanto de los lexemas en náhuatl, como de sus equivalentes en español, para buscar guías sobre la filiación cultural de la obra de Chimalpáhin. Por lo pronto cabe aquí notar que, al ser lexemas que expresan las conclusiones de un juicio sobre el valor moral de las personas, son fuente de axiologización de un relato eminentemente imperfectivo¹⁷.

Conclusión

El relato ha sido tradicionalmente definido mediante de la oposición entre nudo y desenlace. Ello ha dado pie a que un relato sea caracterizado mediante tres fases aspectuales que corresponden al inicio, desarrollo y final. De esta manera la perfectividad ha sido instituida

16. “Nunca se perderá ni se olvidará, siempre se guardará, pues la guardaremos nosotros, lo que somos sus hermanos menores, sus hijos, nietos, bisnietos, tataranietos y choznos, los que somos sus barbas, cejas, uñas, color y sangre. . .” (Chimalpáhin, vol. II 273).

17. Para abonar también a futuras investigaciones, será necesario tomar en cuenta dos formas de relato que consisten, la una, en narrar acciones, mientras que la otra, y que corresponde en mayor medida al contenido de las *Relaciones* de Chimalpáhin, consiste en describir personajes a través de sus acciones. A esta distinción cabría añadir también la forma de relato que consiste en describir acciones (Adam).

en característica definitoria del relato. Aquí se ha mostrado que la oposición entre atar y desatar es una metáfora que, con respecto a los relatos, puede ser fácilmente invertida, si se considera el final como una atadura de los cabos dejados sueltos a lo largo de la trama. Por otra parte, la cantidad de supuestos que debe cumplir un relato para ser considerado como finalizado es tal que el desenlace no debe ser considerado como un rasgo esencial sino prototípico.

Si la perfectividad no es definitoria, la imperfectividad debe ser tomada en cuenta al momento de constituir la categoría de relato. Esto ocurre así no sólo por la existencia de formas tradicionales de narración que no conducen a un final, como los anales y las crónicas, sino por el recurso a formas iterativas de narración. El análisis de esas formas mediante dos rasgos que dan cuenta de la existencia de una identidad diferencial para cada uno de los sucesos narrados y de fronteras entre ellos permite reconocer cuatro formas aspectuales de los relatos: singulativo, iterativo, repetitivo y genérico.

Una crítica a la tipología de formas de historiografía propuesta por White (1980), que hace descansar la diferencia entre anales, crónicas e historias tanto en la existencia de secuencialidad narrativa entre sucesos como en la presencia de una finalización del relato. La diferencia permite distinguir entre el final de un suceso, el final de una secuencia y la conclusión de una historia. Pero esta diferencia separa la secuencialidad de sucesos de su puesta en intriga, que para White sólo es posible cuando se determina el *quid* del relato. De manera que la finalización de un relato sólo se obtiene mediante una moralización y una estetización del relato, que es privilegio exclusivo del relato perfectivo.

En contra de esta perspectiva excluyente es posible mostrar que la axiologización también opera en relatos imperfectivos y se encuentra no sólo en la enunciación enunciada, sino también tanto en la organización textual como en las prácticas enunciativas en las que el texto se ve envuelto. A partir de las propuestas de Fontanille (*Prácticas semióticas*), quien sostiene que los textos son fuente de nuevas significaciones al participar en prácticas significantes, es posible examinar los usos de la historia. En el caso de las Crónicas de Indias, especialmente aquellos cuyos autores eran mestizos o indígenas, esos textos no sólo fueron empleados como evidencias de filiación y propiedad de tierras, sino como medio para reafirmar la identidad de los pueblos conquistados.

El examen de estas y otras prácticas de la historia permitirá abordar, en investigaciones futuras, no sólo la cuestión de la filiación cultural de estas crónicas, sino también el modo en que estos pueblos concebían la historia.

Referencias bibliográficas

- ADAM J.M. (1994). *Décrire des actions : raconter ou relater ?* "Littérature", vol. 95, n. 3, pp. 3–22, Armand Colin, París.
- ALVARADO TEZOZÓMOC H. (1992) *Crónica Mexicáyotl*; versión en español de Adrián León, UNAM, México.
- ARISTÓTELES, (1974) *Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid.
- BRAUDEL F. (1958) *Histoire et sciences sociales : la longue durée*, "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", vol. 13, no. 4, pp. 725–753.
- CHIMALPÁHIN D. (1998) *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, paleografía y traducción de Rafael Tena, CONACULTA, México.
- CLOSS–TRAUGOTT E. (1978) "On the Expression of Spatio–Temporal Relations in Language", en J.H. Greenberg, C.A. Ferguson y E.A. Moravcsik (1978) *Universals of Human Language*, Stanford University Press, Stanford, CA, t. 3, pp. 369–400.
- FLEISCHMAN S. (1990) *Tense and Narrativity*, University of Chicago Press, Austin, TX.
- FLORES R. (2015) *Sucesos y relato*, ENAH/Del Lirio, México.
- FONTANILLE J. (2010) *L'analyse des pratiques: le cours du sens*, "Protée", vol. 38, no. 2, pp. 9–20.
- (2016) *Prácticas semióticas*, Edición electrónica, Universidad de Lima.
- GREIMAS A.J. (2000) "Comment définir les indéfinis?" (1963), en Id. (2000), *La mode en 1830*, PUF, París, pp. 383–400.
- LÓPEZ DE GÓMARA F. (2007) *Historia de la conquista de México*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- PAUL H. (2011) *Hayden White*. Polity, Cambridge.
- REVAZ F. (2009) *Introduction à la narratologie : action et narration*, De Boeck Duculot, Bruselas.
- RICOEUR P. (1995) *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México.
- ROMERO GALVÁN J.R. (1998) *La historia según Chimalpahin*, "Journal de la Société des Américanistes", vol. 84 no. 2, pp. 183–195.

SAHAGÚN B. de (Fray) (1998) *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. 2, Cien de México–SEP–CNCA, México.

WHITE H. (1980) *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, “Critical Inquiry”, vol. 7, n. 1, pp. 5–27.

——— (2013) “History as Fulfillment”, en R. Doran (ed.) (2013), *Philosophy of history after Hayden White*, Bloomsbury, Londres/Nueva York, pp. 35–46.

——— (1999) *Figural realism. Studies in the mimesis effect*, The John Hopkins University Press, Baltimore/Londres.

Note de synthèse sur l'aspectualité spatiale

SÉMIR BADIR*

ENGLISH TITLE: On the Aspectuality of Space

ABSTRACT: Aspectuality has been brought to the semiotic discussion in various ways. Its first use regarded the application of grammatical aspects to non-linguistic actions such as gestures. It later lost its strict ties to the grammar of actions and was extended to the notions of space and objects, since the appearance of space and objects also changes in time. In the end, it was found that it is not only time that changes the appearance of space and objects but, more generally, what matters is the relationship between these and the perceiver's views and sensitive body. This contribution to a semiotics of space is about building a theoretical model of the category of aspectuality applied to space. Taking into account previous work on the subject, the essay identifies three main aspectual subcategories, that is, direction, position, and impetus. It argues that each of these subcategories defines a specific relationship between space and the perceiver, thus building a system. I also suggest that the category of aspectuality may be linked to the category of space, and I identify four subcategories of space on the basis of the number of dimensions defining space. Hence, a structure of twelve spatial aspects emerges. Finally, in order to test the efficiency of these spatial aspects, they are briefly applied to the analysis of paintings.

KEYWORDS: Aspectuality; Semiotics of Space; Semiotic Analysis of Painting.

1. De l'aspect linguistique à l'aspectualité sémiotique

La catégorie de l'aspect est problématique. On ne sait pas bien comment la définir, ou plutôt trop de caractérisations en sont données

* Université de Liège.

(morphologiques mais également sémantiques) pour qu'elle s'ajuste à un système de définitions des catégories grammaticales. On l'inclut généralement dans une théorisation portant sur le verbe, parfois sur le procès (permettant ainsi son application à d'autres parties du discours que le verbe) ; elle s'articule alors avec la catégorie du temps. Mais la définition du verbe et même celle du procès varient selon les langues, de sorte que toute hypostase définitionnelle des catégories qui leur sont soumises vers un degré de généralisation supérieur aux systèmes linguistiques particuliers est sujette à caution. La catégorie de l'aspect est en outre une catégorie ouverte, dont les membres ne s'intègrent pas dans un modèle structural, sauf à dépendre parfois d'une règle élémentaire d'opposition. Jack Feuillet (2001 : §8) répertorie ainsi, dans un essai typologique, dix paires de membres opposés utilisés en grammaire et en linguistique pour rendre compte de l'aspect, mais il y ajoute une douzaine de notions isolées. Enfin, on pourrait imaginer que le flou de la catégorie ne déteigne pas nécessairement sur les paires de notions qu'elle permet de regrouper, et que ce soient ces notions qui se montrent véritablement utilisables. Loin s'en faut, pourtant. Une opposition si commune, par exemple, que celle du perfectif et de l'imperfectif est jugée par certains comme nettement distincte de celle de l'accompli et de l'inaccompli (Ducrot & Todorov 1972 : 391) quand d'autres les tiennent pour assimilables (Greimas & Courtés 1979 : 184).

Il était prévisible qu'une sémiotique narrative qui place la notion de procès au cœur de ses analyses cherche à ménager une place à la catégorie de l'aspect. Le sémioticien a visé à en faire une notion générale, définie selon une caractérisation purement sémantique, et détachée par conséquent de l'étude des formes linguistiques. Sans doute l'aspect demeure-t-il une catégorie regroupant d'autres notions, mais il s'émancipe du cadre grammatical. Il s'apparente alors à un concept philosophique. C'est dans cette perspective que la catégorie de l'aspect aboutit en sémiotique, d'abord à travers des dérivations lexicales (*aspectuel, aspectualisation, aspectualisé*), à la construction de l'*aspectualité*. Au moins trois directions de recherche ont été envisagées en vue de cette généralisation, sans qu'on puisse estimer que l'une ait pris définitivement le pas sur les autres. En effet, la chronologie des travaux où cet effort de généralisation est visible ne dessine pas une élaboration uniforme mais donnerait plutôt à tester tous azimuts l'hypothèse de son efficience théorique.

La première direction est celle qu'illustre Algirdas J. Greimas en 1968 dans un article intitulé « Conditions d'une sémiotique du monde naturel » (repris dans Greimas 1970). Le sémioticien y aborde une sémiotique des gestes dans une perspective généraliste : aucun geste particulier, donc, n'est analysé, mais bien la « gestualité » en ce qu'elle est supposée circonscrire un domaine empirique d'application pour les concepts sémiotiques. Et, devant la nécessité de rendre compte d'une catégorie aussi manifestement présente dans la gestualité que celle de la mobilité (telle qu'opposable à l'immobilité), Greimas se demande si l'aspectualité pourrait faire partie de cette batterie de concepts analytiques :

une description *aspectuelle*, saisissant le mouvement soit dans son aspect inchoatif, soit dans son aspect terminatif et le connotant par les aspects duratifs, itératifs, etc., rendant ainsi compte du temps et du rythme du mouvement, est-elle possible, est-elle préférable à la description des mouvements considérés comme des procès-prédicats ?

(Greimas 1970 : 58).

Comme on voit, il s'agit seulement d'une évocation, sous forme interrogative. L'alternative qu'elle offre avec une description de « procès-prédicats » ne nous paraît pas claire. On peut la lire comme proposition de choix entre une description discrète (en « procès-prédicats ») et une description plus continue (rendant compte du temps et du rythme). Cependant, comme il est des procès (et des prédicats) gestuels qui dénotent une durée certaine (le sommeil, par exemple) et d'autres un rythme évident (telle la danse), il faut peut-être la concevoir autrement, par exemple à partir d'une opposition conceptuelle entre énoncé et énonciation, ou entre description objectivée et description subjectivée. Cette possibilité va être explicitée dans la troisième voie d'élaboration. Quoi qu'il en soit, l'aspectualité intègre ici, à titre d'hypothèse de travail, une théorie générale de l'action, indépendante des langues et même des textes. Elle témoigne ainsi, à sa manière, de l'incidence du *linguistic turn* dans le cadre d'un des domaines de la philosophie qui paraît, notamment au vu des pensées de William James et Charles Sanders Peirce, le plus éloigné du langage.

Une deuxième direction de recherche accompagne les progrès que l'analyse sémiotique fait en dehors du domaine des récits. L'analyse s'ouvre d'abord aux textes non narratifs, notamment aux descriptions ;

ensuite, elle est élargie aux images, où narration et description paraissent superposables. L'aspectualité s'étend désormais hors du domaine des actions pour rendre compte des procès de transformation d'états tels que l'apparaître ou le devenir. De ce fait, elle prend elle-même en charge un certain type de procès : l'itération ou l'achèvement sont vus comme des états affectés par le temps (et non plus situés hors du temps) et se transformant selon le temps. On parle alors surtout d'*aspectualisation*, c'est-à-dire de la manière dont le discours influe, par lui-même, sur tout ce qu'il met en scène : acteurs, objets, lieux. Autrement dit, la temporalité propre au discours génère un procès aspectuel assignable à n'importe quel actant doté d'une fonction sémantique, que ce soit dans un texte, narratif comme descriptif, ou dans une image. Illustrent, au moins en partie, cette voie de recherche l'entrée consacrée à l'aspectualisation dans le tome 2 du *Dictionnaire* dirigé par Greimas et Courtés (1986), ainsi que l'ouvrage dirigé par Jacques Fontanille sur le discours aspectualisé (1991). Pour l'application aux images, on renverra à Victor Stoichita (1993). Très récemment, Anne Beyaert-Geslin (2012) et Lucia Teixeira¹ font un pas supplémentaire en envisageant l'aspectualisation dans l'analyse d'objets plastiques tridimensionnels (sculptures, objets du design, installations) et confirment par là le bien-fondé de l'interrogation formulée par Greimas en 1968.

La troisième direction se distingue des deux autres en brisant l'articulation entre catégorie aspectuelle et catégorie temporelle. Cette articulation a été maintenue dans les deux premières hypothèses de recherche, même si le cadre dans lequel elle a pris place n'est plus celui des langues (mais de l'action, du discours, des objets dans l'espace). Cette fois, il s'agit de définir le concept de l'aspectualité, ou plutôt celui d'aspectualisation, indépendamment de son articulation aux sous-catégories du temps. C'est alors dans le cadre de l'énonciation que l'aspectualisation trouve à se définir, comme « mise en place [...] d'un dispositif [...] par lequel se révèle la présence d'un actant observateur » (Greimas & Courtés 1979 : 21). Certes, dans la deuxième voie de recherche, l'aspectualisation se répercutait déjà sur les objets et les espaces, mais seulement en tant que ceux-ci étaient pris dans le temps,

1. Lucia Teixeira (2017) « Pour une description aspectuelle du mouvement », communication au congrès de l'Association française de sémiotique, 30 mai — 2 juin 2017.

de sorte que ce sont bien les notions aspectuelles postulées par la tradition linguistique qui leur étaient appliquées. Désormais, l'espace et l'acteur disposent de leurs propres aspects, lesquels ne sont par conséquent plus nécessairement déterminés par les prédicats d'action ou d'état en présence. Dans cette dernière hypothèse, la généralisation théorique est maximale puisque l'aspectualisation devient caractéristique pour n'importe quelle composante de l'énonciation : temporalisation, spatialisation, actorialisation. Les auteurs du premier tome du *Dictionnaire* note cependant que « Seule l'aspectualisation de la temporalité a donné lieu jusqu'ici à des élaborations conceptuelles qui méritent d'être retenues, interprétées et complétées » (*ibid.*). Manière, sans doute, de rendre compte avec vraisemblance des travaux sémiotiques où la notion a été appliquée ; mais également manière d'inviter les chercheurs à poursuivre l'élaboration théorique. C'est cette voie qu'a investie Denis Bertrand (1985) pour l'analyse des descriptions spatiales, puis que Jacques Fontanille a creusée et systématisée dans *Les espaces subjectifs* (1989), avant que Claude Zilberberg (2006) ne la reconsidère dans une perspective théorique complètement transformée. Dans les parties suivantes de cette étude, ce ne sera plus que selon cette voie que sera abordée l'aspectualisation spatiale : non comme une aspectualisation temporelle appliquée aux objets dans l'espace, mais comme un procédé d'aspectualisation de l'espace lui-même.

2. Trois jalons dans l'élaboration sémiotique de l'aspectualisation spatiale

Nous présentons donc à présent, de manière synthétique, le travail des trois sémioticiens qui ont conduit une réflexion théorique autour de l'aspectualisation de l'espace : Denis Bertrand, Jacques Fontanille et Claude Zilberberg.

1. Dans *L'espace et le sens*, Bertrand marque bien ce qui distingue la troisième direction de recherche de la deuxième : « La structure dynamique de l'énoncé spatial ne se situe pas seulement dans le passage d'un espace à un autre [...] mais dans l'énoncé même d'une position "statique" d'objets qui répondent à une *orientation* sous-jacente et pré-supposée des sujets » (1985 : 94). L'espace représenté est aspectualisé

dès qu'il est visé par une instance subjective et dynamique, laquelle est soit externe à l'espace représenté (un lecteur), soit intégrée à cet espace mais mue de manière autonome (un personnage). Cette instance de sujet n'est pas qu'un regard — et ce n'est donc pas seulement la « dynamique du regard », par les mouvements de tête et de corps, qui doit ici entrer en considération — mais fait participer tous ses sens à la représentation de l'espace. Ainsi, lorsqu'un personnage est sensible aux odeurs (présence d'un « faire olfactif », dans le jargon sémiotique de l'époque), l'espace se construit comme proche et diffus, tout à la fois annulé dans ses dimensions objectives et partagé par les actants en présence ; tandis qu'un personnage à l'écoute de son entour crée un espace orienté et finalisé, c'est-à-dire polarisé, immédiatement signifiant (1985 : 90–91). Comme le signalent les italiques de l'auteur dans la citation reprise plus haut, c'est le pouvoir d'orientation du sujet qui est considéré comme moteur de l'aspectualisation de l'espace.

Le développement de cet argument se poursuit doublement : en amont, il s'agit de reconstruire la spatialité même sous sa dépendance ; en aval, l'orientation organise les sous-catégories de l'aspectualisation spatiale, présentées par paires de concepts opposés. Pour ce qui est de la spatialité, il y a vraisemblance à ce qu'on la distingue de l'aspectualisation spatiale, à l'instar du *distinguo grammatical* entre temps « chronologique » et aspectualisation temporelle. Mais l'une comme l'autre participent selon Bertrand d'une même caractéristique fondamentale, qui est la reprise objectivée de l'orientation du sujet : la directionnalité. La catégorie de la dimensionalité à laquelle on prête généralement une place prépondérante parmi les caractéristiques définitoires de la spatialité ne serait alors que le résultat et l'objectivation de la directionnalité de l'espace (1985 : 94–95) ; elle est articulée en trois sous-catégories : la verticalité (haut / bas), l'horizontalité (devant / derrière, gauche / droite) et la prospectivité (proche / éloigné). Quant à l'aspectualisation spatiale, elle est, toujours selon Bertrand, également distribuée sur trois sous-catégories : global / local, continu / discontinu, proche / éloigné. On remarquera que la paire proche / éloigné gouverne autant la spatialité que l'aspectualisation spatiale ; c'est une curiosité sur laquelle on peut passer. Plus questionnante pour nous est l'absence de dénomination des sous-catégories de l'aspectualisation spatiale. Dans la définition que Bertrand a donnée de celle-ci (voir citation plus bas), deux termes constituent des candidats à la dénomination des sous-

catégories : la situation et la position. Si la sous-catégorie de la position s'articule vraisemblablement en proche / éloigné, qu'en est-il de la situation ? Son vague sémantique semble la qualifier tant pour comprendre l'opposition du continu et du discontinu que celle du global et du local. Quoi qu'il en soit, dans une théorisation bien conçue, on attendrait une dénomination spécifique pour chaque sous-catégorie.

Nous avons souligné jusqu'ici en quoi cette approche de l'aspectualisation spatiale s'émancipe d'une approche qui ne considère l'aspectualisation de l'espace qu'en fonction de déterminants temporels. Il n'empêche qu'elle partage avec cette dernière une vision processuelle de l'espace permettant de faire de celui-ci partie intégrante du récit. L'espace n'est plus un « décor » à choisir dans un paradigme, mais un syntagme d'éléments que le sujet vient dynamiser en lui conférant des qualités aspectuelles. La seconde partie de la définition de Bertrand explicite cette propriété syntaxique de l'espace représenté. Par *aspectualisation spatiale*, écrit-il, il faut entendre

l'ensemble des catégories qui, en assurant la disposition des espaces, révèlent la position et la situation d'un actant observateur ; inversement, les différents faire perceptifs mis en œuvre par cet actant déterminent, de façon variable, la manière de délimiter et de découper l'espace, autrement dit l'agencement des procès de spatialisation.

(1985 : 90)

De Greimas et Courtés à Bertrand la définition de l'aspectualisation a ainsi trouvé à s'affiner : d'une part, la « présence » du sujet se décline désormais en deux qualités, la position et la situation ; d'autre part, le « dispositif » s'éclaire par le terme de *procès* en intégrant l'espace dans la trame narrative.

2. On sait que dans la grammaire traditionnelle, à côté de l'aspect et du temps, une troisième catégorie régit la morphologie et la sémantique du verbe : la catégorie du mode. Les travaux des sémioticiens quant à la modalité ont pris beaucoup d'ampleur dès les années 1970. Ils ont permis de regrouper dans une seule catégorie, en vue d'une élaboration théorique des structures narratives du sens, ce que la grammaire traditionnelle, selon ses exigences de caractérisation morphologique, s'était obligée à répertorier dans des catégories disparates : modes verbaux (indicatif, impératif, interrogatif...), verbes modaux

(sembler, pouvoir, devoir...), modalisations adverbiales et phrastiques (dont la négation). La question de l'articulation entre modalisation et aspectualisation se posait dès lors en sémiotique, avec d'autant plus d'évidence que toutes deux ont été appelées à régir l'énonciation.

La réponse de Fontanille à cette question consiste à poser la possibilité d'une homologation entre l'aspectualisation spatiale et la modalisation, en faisant dépendre la première d'un sujet observateur modalisé : les modalisations des sujets peuvent être converties en modalisations de l'espace d'intersubjectivité, et celles-ci trouvent à leur tour des traductions figuratives dans les catégories spatiales proprement dites, c'est-à-dire qu'elles peuvent être converties en aspectualisations de l'espace cognitif (1989 : 54). Par conséquent, les sous-catégories modales informent les sous-catégories aspectuelles. Par exemple, la modalisation du « ne pas pouvoir ne pas observer » se traduit dans l'espace d'intersubjectivité comme « exposition » (de l'objet de ce non-pouvoir de non-observation), telle l'exposition, au premier plan du texte ou du tableau, d'un personnage qu'il serait impossible de manquer. Cette modalisation intersubjective de l'espace étant posée, elle règle à son tour à la fois la *distance* (rapprochée ou éloignée) à laquelle le sujet observateur se trouve de l'objet observé ainsi que l'*englobement* (total, partiel ou dénié) du sujet avec l'objet (1989 : 56). On trouve ainsi des équivalents plausibles aux sous-catégories de la position (\cong la distance) et de la situation (\cong l'englobement) proposées dans la définition de l'aspectualisation spatiale par Bertrand.

Toutefois, l'élaboration théorique de Fontanille n'entend pas se satisfaire de seulement deux sous-catégories aspectuelles car elle est sous l'emprise du modèle quadripartite du carré sémiotique. Il faut, d'une part, que la distance et l'englobement entrent en mouvement l'un vis-à-vis de l'autre, soit de façon complémentaire (mouvements simples), soit de façon contraire (mouvement dit « complexes »), afin que, d'autre part, l'articulation de ces mouvements produise un système comprenant quatre sous-catégories.

Le diagramme de Fontanille met au cœur de l'aspectualisation spatiale ce que nous avons appelé une « dynamique du regard », dynamique grâce à laquelle l'espace est évalué, c'est-à-dire doté de valeurs aspectuelles. Ces valeurs se donnent à voir comme des paires d'opposés, comme il en est déjà chez Bertrand et, avant lui, dans la tradition grammaticale. Parmi les propositions respectives de Bertrand et

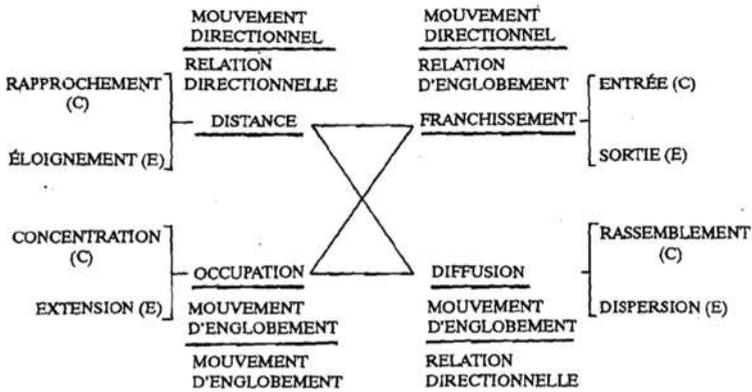


Figure 1. Diagramme de l'aspectualisation spatiale selon Fontanille (1985 : 58).

de Fontanille, deux paires sont homologables : l'opposition du proche et de l'éloigné chez Bertrand recoupe évidemment ce qui est repris comme rapprochement / éloignement dans le diagramme ci-dessus ; et l'opposition du global et du local est sans doute assimilable à celle établie entre extension et concentration. Quant à continu / discontinu, qui constitue la dernière paire de valeurs aspectuelles proposée par Bertrand, elle peut relever chez Fontanille tant de l'opposition de l'entrée et de la sortie (dans la mesure où ce qui entre dans un espace lui est continu, tandis que ce qui en sort produit une discontinuité) que de celle du rassemblement et de la dispersion (le rassemblement est créateur de continuité, la dispersion, créatrice de discontinuité). Ainsi, indépendamment des critères théoriques que l'on fait intervenir pour rendre compte des valeurs aspectuelles, celles-ci sont conservées d'un modèle théorique à l'autre, tout en trouvant à s'affiner.

3. La sémiotique tensive offre à l'aspectualisation spatiale un cadre théorique considérablement transformé. Au contraire de Bertrand et de Fontanille, Zilberberg n'en fait pas l'objet d'une conceptualisation spécifique mais il la place au centre de sa théorie. D'une manière générale, en effet, la tension dynamique établie entre valeurs sémantiques les destine à être aspectualisées : « les catégories aspectuelles assurent le fonctionnement du système » (2006 : 69). Ces « catégories aspectuelles » sont appliquées à quatre sous-systèmes, relatifs à la temporalité, à la spatialité, au tempo et à la tonicité. N'était la dif-

férence des modèles, on pourrait noter que la théorie sémiotique s'affine encore, puisque là où, depuis Greimas, on s'en était tenu à trois composantes énonciatives — temporalisation, spatialisation et actorialisation —, Zilberberg conçoit quatre grandes dimensions pour l'analyse de toute sémiose, le tempo et la tonicité prenant la relève de l'actantialité.

Seule la modélisation analytique de la spatialité nous retiendra ici. Elle est présentée dans *Éléments de grammaire tensive* (et reprise à l'identique dans *La structure tensive*) sous la forme d'un tableau où sont placés, en abscisse, quatre aspects, tandis qu'en ordonnée sont proposés trois « phorèmes ». Douze grandeurs sont ainsi définies par l'entrecroisement des aspects et des phorèmes.

Tableau 1. Système tensif de la spatialité selon Zilberberg (2006 : 71).

<i>aspect[s]</i>	amenuisement ↓	atténuation ↓	relèvement ↓	redoublement ↓
<i>phorèmes</i>				
<i>direction</i>	hermétique	fermé	ouvert	béant
<i>position</i>	étranger	extérieur	intérieur	intime
<i>élan</i>	fixité	repos	déplacement	ubiquité

Cette proposition est comparable aux précédentes. Il convient toutefois, pour mener à bien la comparaison, d'atténuer d'abord les écarts apparents, qui sont au nombre de deux. Premièrement, la catégorie des phorèmes, bien plus que celle des aspects, regroupe en fait ici ce que les sémioticiens ont considéré comme des éléments aspectuels : les notions de direction et de position se trouvent déjà tant chez Bertrand que chez Fontanille. Or, même si les phorèmes sont censés s'appliquer indifféremment aux quatre dimensions (et non pas uniquement à la dimension spatiale), leurs termes sont empruntés à une pensée de l'espace, celle de Ludwig Binswanger, un psychiatre suisse féru de phénoménologie. Zilberberg cite à cette occasion une phrase du *Problème de l'espace en psychopathologie* : « La forme spatiale avec laquelle nous avons eu jusqu'à présent affaire, était ainsi caractérisée par la direction, la position et le mouvement »

(Binswanger 1998 : 79 ; cité à deux reprises dans Zilberberg 2006 : 60 & 225) et ajoute ce commentaire : « Nous nous sommes permis de remplacer “mouvement” par “élan” afin de disposer d’un terme présentant le classème “animé” » (2006 : 225). À quoi nous adjoignons ce commentaire au second degré : le remplacement par un terme présentant le classème « animé » nous paraît tout à fait conforme au cadre énonciatif dans lequel s’inscrit, dès Greimas et Courtés, la conception de l’aspectualisation ; c’est bien en fonction d’un sujet « animé » que l’espace est aspectualisé. Zilberberg a par ailleurs lui-même admis qu’un phorème se définit en fait par la dynamique aspectuelle (2012 : 50). Le second écart est plus aisément réductible : quoique les « aspects » de Zilberberg se présentent au nombre de quatre, ils organisent les intervalles tensifs sous la forme de deux paires d’opposés, dites, pour l’une, paire de « sous-contraires » (intervalle « mineur » des deuxième et troisième colonnes), et pour l’autre, paire de « sur-contraires » (intervalle « majeur » des première et quatrième colonnes). De ce fait, les douze grandeurs du tableau peuvent être ramenées à six paires d’opposés dépendantes d’une double tripartition. C’est plus que Bertrand, qui n’en retient que trois, et que Fontanille, qui en compte quatre, mais cela rend envisageable la comparaison entre elles toutes.

Commençons par la comparaison des sous-catégories aspectuelles. Si l’on admet la réduction d’écart proposée, celles-ci se trouvent au nombre de trois chez Zilberberg : la direction, la position et l’élan. Les termes de direction et de position sont, on l’a vu, employés par les trois sémioticiens, bien que des statuts différents leur soient accordés selon les théorisations respectives de chacun. La notion d’élan est quant à elle nouvelle, mais nous avons noté, à propos de Bertrand, que les paires d’opposés retenues semblent appeler l’édification de trois sous-catégories, même si la définition donnée n’en suggère que deux (position et situation). Chez Fontanille, on ne trouve que deux sous-catégories (direction et englobement) mais démultipliées par le double rapport de contrariété ou de complémentarité qui se joue entre elles. On pourrait se demander si ce double rapport, que Fontanille désigne sous les termes de mouvement simple et mouvement complexe (ou *relation*), n’est pas autonomisable en une sous-catégorie aspectuelle à part entière. La comparaison nous guide ainsi vers la détermination du nombre de sous-catégories aspectuelles et, pour

ce faire, vers une critérisation permettant de fixer ce nombre. Or, comme les sous-catégories aspectuelles instaurent des relations entre un sujet et un espace pris comme objet des perceptions subjectives, il semble envisageable de poser d'emblée deux types de relations : l'une comme vecteur par lequel le sujet se dirige ou se situe vis-à-vis de l'espace-objet ; l'autre comme retour objectivant par lequel l'espace régit la position du sujet en l'englobant, peu ou prou, en lui. Mais ces relations de saisie dans l'espace présupposent une composante plus fondamentale, qui concerne l'*impetus* propre au sujet, sa capacité à se diriger et à se laisser positionner : relation d'auto-affection du sujet constitué par sa visée d'un espace-objet. Cette troisième relation définit ce que Zilberberg nomme « élan ».

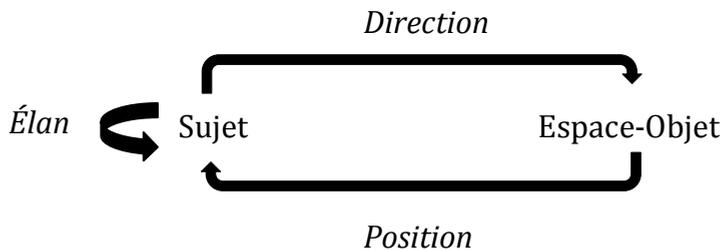


Figure 2. Modélisation des sous-catégories aspectuelles.

Ainsi la direction est-elle bien le moteur de la deixis spatiale, comme l'ont pensé, chacun à leur manière, Bertrand et Fontanille. La position est son envers objectivant et il n'y aurait qu'un pas supplémentaire à accomplir pour en abstraire le sujet : positions de la terre par rapport au soleil et aux astres, coordonnées d'horizontalité et de latéralité selon la gravité et l'axe terrestre. C'est pourquoi Zilberberg ne fait pas de la spatialité un système distinct de son aspectualisation. Les deux formes d'actualisation de l'espace que sont la direction et la position présupposent néanmoins, comme Bertrand et Fontanille l'ont bien vu, la présence d'une force, une « dynamique de regard » qu'il faut pouvoir considérer en tant que telle, avant même qu'elle positionne ou dirige un sujet dans l'espace. Cette force et puissance peut-elle être constituée en sous-catégorie aspectuelle ? Zilberberg la conçoit ainsi, dans la mesure où elle varie, elle aussi, et se module en intervalles. Tel est donc l'élan.

Venons-en aux valeurs aspectuelles présentées sous la forme de paires d'opposés. Chez Zilberberg, il y en a douze, formant six paires de valeurs, disposées équitablement sur les trois sous-catégories en fonction de deux intervalles, « majeur » et « mineur ». Le caractère systématique du modèle théorique n'est pas moindre que chez Fontanille. La différence de nombre, douze valeurs chez Zilberberg pour huit chez Fontanille, vient seulement du fait que chez ce dernier il n'y a que deux sous-catégories à considérer. Peut-on cependant pousser plus loin le rapprochement entre les deux conceptions ? Nous pensons que cela est possible. Il faut pour cela, en premier lieu, que les « mouvements » de Fontanille soient assimilables à l'élan, quoique lui-même n'ait pas envisagé d'en faire une sous-catégorie aspectuelle à part entière. En second lieu, il faut homologuer la distinction établie entre ces mouvements, simple et complexe, avec la distinction des intervalles de Zilberberg, mineur quand cet intervalle est posé entre une paire de sous-contraires, majeur quand il est posé entre une paire de sur-contraires. L'intervalle majeur semble en effet plus complexe que l'intervalle mineur dans la mesure où il lui succède et le pousse au-delà des limites « normales ». Si le lecteur nous a suivi jusqu'ici, il reste à observer, au risque de lui faire perdre patience, que les élaborations théoriques demeurent spécifiques, puisque l'homologation du simple et du complexe avec le mineur et le majeur ne se rapporte pas à des concepts équivalents (l'élan n'est pas un intervalle). Aussi, le rapprochement proposé montre que les projets des deux sémioticiens sont comparables bien qu'ils mènent à des solutions distinctes. Pousser davantage le rapprochement, en rendant homologables des paires de valeurs aspectuelles, ne peut conduire qu'à une nouvelle proposition théorique faisant la synthèse des précédentes. C'est ce à quoi est consacrée la troisième partie de cette étude.

3. Nouvelle modélisation théorique de l'aspectualité spatiale

La théorisation de Zilberberg sert de base à la nôtre. Nous reprenons ainsi ses phorèmes mais en leur assignant le statut de sous-catégories pour la catégorie de l'aspectualité spatiale, selon la modélisation présentée dans fig. 2.

Il faut toutefois se rendre compte que quelque chose s'est perdu depuis l'approche linguistique de l'aspect verbal. En effet, dans la tradition grammaticale la catégorie de l'aspect croise celle du temps, de sorte que les sous-catégories de l'aspect (perfectivité, accomplissement, sécabilité. . .), avec les paires de valeurs qui leur sont associées (perfectif / imperfectif, accompli / inaccompli, sécant / global. . .), sont applicables à chaque sous-catégorie du temps (passé, présent, futur) indépendamment l'une de l'autre. Or en sémiotique la catégorie de la spatialité n'est pas articulée en sous-catégories. Il n'y a donc pas moyen de croiser les sous-catégories de l'aspectualité spatiale avec des sous-catégories spatiales. Chez Zilberberg, cette impossibilité est même assumée, puisque la catégorie de la spatialité n'est plus distinguée de celle de son aspectualisation.

Pourtant la spatialité ne peut être contenue dans un concept figé par un usage unique. Un film, un tableau, une architecture, une sculpture convoquent des espaces différenciés. Aussi gagnerait-on à admettre que la spatialité varie au moins en fonction du nombre de dimensions à prendre en compte. Un espace à une seule dimension (une ligne) accueille la sous-catégorie unique de la vectorisation (précédent / suivant). Un espace à deux dimensions (un plan) comprend deux sous-catégories spatiales : l'horizontalité (est / ouest) et la verticalité (nord / sud) ; un espace à trois dimensions (un volume), au moins trois sous-catégories : la latéralité (à gauche / à droite), la profondeur (devant / derrière) et la hauteur (en haut / en bas). Chacun de ces types d'espace peut en outre être coordonné à une dimension temporelle de manière à former un espace-temps. Nous ne contestons pas à Zilberberg que ces sous-catégories soient informées par la présence d'un sujet, tout à la fois corps et regard ; elles ne sont par conséquent nullement réductibles à une objectivation géométrique. Il n'empêche qu'à notre sens la « dimensionnalité », ainsi que l'a nommée Bertrand, coïncide avec le concept même de spatialité et le constitue de ce fait en catégorie, distinctement de la catégorie de l'aspectualité spatiale. Nous préférons d'ailleurs parler d'*aspectualité* spatiale et non plus, à l'encontre de nos prédécesseurs, d'*aspectualisation*, dès lors que la catégorie aspectuelle n'a plus à présupposer le type d'espace sur lequel elle entre en relation.

Or, outre l'apport intrinsèque que constitue la prise en compte de ces types d'espace, il nous semble que la démultiplication potentielle

des sous-catégories aspectuelles, démultiplication due au croisement avec les types d'espace, permet d'expliquer les variations observées entre les paires de valeurs aspectuelles retenues dans les théorisations sémiotiques que nous avons examinées dans la deuxième partie. Certaines des désignations choisies pour ces paires sont conformes à un type d'espace particulier, par exemple à un espace tridimensionnel, tandis que d'autres sont plus adéquates à un autre type d'espace, par exemple à un espace-temps. Ainsi qu'on va le voir, chez Zilberberg les paires relevant de l'intervalle mineur sont relatives à l'espace tridimensionnel, tandis que les paires relevant de l'intervalle majeur sont relatives à l'espace-temps.

Le tableau général ci-dessous montre, d'une part, comment les sous-catégories aspectuelles croisent les types d'espace en fonction du nombre de leurs dimensions. Il indique, d'autre part, comment les paires de valeurs aspectuelles chez Bertrand (DB), Fontanille (JF) et Zilberberg (CZ) sont distribuées sur les cases du tableau en fonction, précisément, de la variation des types d'espace. Pour les cases laissées vides, les désignations de paires de valeurs aspectuelles sont les nôtres ou, pour quelques-unes d'entre elles, empruntées à d'autres penseurs.

Tableau 2. Tableau général de l'aspectualité spatiale.

DIMENSIONS	Espace 1 (la ligne)	Espace 2 (le plan)	Espace 3 (le volume)	Espace « 4 » (plan / volume + temps)
SOUS-CATEGORIES ASPECTUELLES « Phorèmes » (CZ)				
DIRECTION (CZ)	• Discontinu / Continu (DB)	• Local / Global (DB)	• Ouvert / Fermé (CZ) • Dispersion / Rassemblement (JF)	• Aléatoire / Structuré • Béant / Hermétique (CZ) • Sortie / Entrée (JF)
POSITION (CZ)	• Tracé (indiciel) / Formel (symbolique)	• Haptique / Optique (Parret) • Monumental / Lyrique (Beck)	• Extérieur / Intérieur (CZ) • Éloigné / Proche (DB) • Éloignement / Rapprochement (JF)	• Déconnecté / Connecté • Étranger / Intime (CZ)
ÉLAN (CZ)	• Segmenté / Vectoriel	• Vague / Net	• Repos / Déplacement (CZ) • Extension / Concentration (JF)	• Séquentiel / Concomitant • Fixité / Ubiquité (CZ)

Il paraît peut-être étonnant qu'un espace unidimensionnel puisse être aspectualisé par un sujet. Pourtant, si un tableau, espace planaire,

peut être aspectualisé, ainsi que l'ont montré des analyses de Fontanille (1989), Stoichita (1993) ou Dondero (2016), il doit en être de même pour une ligne, par exemple d'écriture. Certes le sujet et l'espace-objet du tableau ou de l'écriture sont situables ensemble dans un espace-temps. Il n'empêche que le sujet peut viser et saisir le tableau et l'écriture selon la spatialité spécifique au moyen d'expression, artistique ou non artistique, choisi. Dans cette perspective, l'écriture n'est pas nécessairement bidimensionnelle, puisque, telle la transcription d'un texte en morse, seule la disposition linéaire sur le support d'inscription compte ordinairement pour l'expression linguistique (textes poétiques et « énonciations éditoriales » mis à part). Les espaces sur lesquels portent les valeurs aspectuelles ne sont pas des espaces objectifs mais des espaces signifiants, « représentés », « mis en scène », « énoncés », selon le moyen d'expression utilisé. Il s'ensuit que dans une œuvre plusieurs types d'espaces peuvent être signifiants de manière concomitante. Par exemple, une bande dessinée s'expose aux aspectualisations du sujet suivant les quatre types d'espace : la « ligne claire » relève de l'espace unidimensionnel, la case et la planche, de l'espace bidimensionnel, les figures actorielles et mondaines, de l'espace tridimensionnel, et le récit, de l'espace-temps.

Nous allons à présent passer en revue chaque case du tableau, en procédant par colonnes, afin de justifier — très brièvement — les valeurs aspectuelles que nous assignons au croisement de chaque sous-catégorie aspectuelle avec chaque type d'espace.

Espace unidimensionnel. — Une ligne est saisie par le sujet soit comme continue, soit comme discontinue. C'est là une valeur aspectuelle dirigeante qui affecte l'espace car ce n'est pas la présence de blancs qui peut décider de ce qui est continu ou discontinu mais bien la saisie signifiante. En retour, la ligne positionne le sujet soit comme œil soit comme esprit, selon qu'elle est aspectualisée sous la forme d'un tracé matériel (indice signifiant) ou sous une forme strictement mentale (symbole). Enfin, l'élan du sujet met cette ligne en mouvement et en fait un vecteur, ou bien la laisse à l'état stabilisé de segment (continu ou discontinu, matériellement fini ou mentalement infini).

Espace bidimensionnel. — Quand un sujet se dirige vers un plan, il le saisit soit de manière locale soit de manière globale. Un observateur qui parcourt un tableau par les détails en fait un espace local, même si la localisation se déplace en même temps que son regard. Il en est de

même du sujet qui consulte une carte pour s'orienter dans une ville qu'il ne connaît pas. La volonté de direction du sujet dans l'espace tridimensionnel gouverne sa direction dans l'espace bidimensionnel de la carte. À l'inverse, un observateur contemplatif saisit le tableau dans une globalité dont les bords ont été virtualisés. En retour, le plan positionne le sujet dans une relation d'inclusion ou au contraire d'exclusion. Dans la première hypothèse, l'œil a des propriétés corporelles, que Herman Parret (2006) convoque, selon une certaine tradition esthétique, sous la qualification de perception *haptique* ; dans la seconde, l'œil est directement relié à l'esprit qui centralise et unifie les perceptions réduites aux spécificités optiques. James H. Beck (1999) a montré que les peintres italiens de la Renaissance ont produit leurs œuvres selon l'une ou l'autre de ces tendances esthétiques, de sorte que l'historien peut dresser deux courants artistiques, l'un « monumental », l'autre « lyrique ». Enfin, l'élan propre au sujet met en mouvement l'objet planaire avec lequel il entre en interaction, au point que celui-ci recouvre un certain vague ; ou bien, au contraire, il le stabilise devant lui de manière à le viser de manière stable et nette. On aura compris qu'on peut viser avec netteté une image floue (par exemple, dans une pratique d'analyse), de même qu'on peut viser une image nette en la laissant dans le vague (par exemple dans une rêverie) ; mais on conviendra également qu'une image aux contours délinéés se prête aisément à une visée nette alors qu'une image floue peut inviter à une visée vague.

Espace tridimensionnel. — Devant une sculpture, face à une installation ou simplement dans une pièce d'appartement, le sujet dirige son regard selon son pivot corporel et aspectualise l'espace à partir de ce pivot. Un espace dont le regard fait entièrement le tour est un espace fermé (il peut être tel même s'il n'a pas de toit), rassemblé dans ce regard. À l'inverse, un espace dont le regard ne fait pas le tour, soit empêchement, soit indifférence à le faire, demeure ouvert et dispersé. En retour, le volume positionne le sujet en l'incluant ou en l'excluant. Si le volume est creux (potentiellement ouvert), son aspectualisation est celle d'une interiorité par rapport à laquelle le sujet est positionné (à l'intérieur / à l'extérieur) ; s'il est plein (potentiellement fermé), l'aspectualisation d'une distance évalue le sujet soit comme proche soit comme éloigné. Enfin, l'élan tonique du sujet le meut dans cet espace et projette sur lui un certain dynamisme (même s'il s'agit d'une

statue), une capacité à se mouvoir et à s'étendre ; ou bien cet élan, s'il est atone, le fait tenir en repos et tend du même coup à stabiliser l'espace-objet (même s'il s'agit d'un mobile), à le concentrer autour de lui (un regard est capable de faire le tour d'une sculpture sans le moindre déplacement).

Espace-temps. — La dimension temporelle dont il faut tenir compte ne peut pas être seulement inhérente au sujet. Elle est inscrite dans l'espace sous la forme d'une *série*. La bande-dessinée et le roman-photo sont des moyens d'expression bidimensionnels dans lesquels les images sont disposées en série, de sorte qu'une dimension temporelle leur est imputée ; l'architecture, et peut-être le cinéma si l'on suit ici les réflexions de Stanley Cavell (1979), sont des moyens d'expression tridimensionnels pour lesquels la série d'espaces (qu'on n'admettra plus, quant au cinéma, de désigner comme des « plans ») demande également l'intégration d'une dimension temporelle. Le sujet se dirige dans cet espace-temps en le dotant d'une structure intelligible ou bien en le découvrant de manière aléatoire. Chaque nouvelle introduction dans l'espace-temps le rend plus signifiant, tandis que toute sortie le virtualise (par exemple, comme espace du souvenir ou comme espace de projection). Un sujet qui s'approprierait complètement l'espace-temps en abolirait la série pour un faire un espace hermétique ; si au contraire sa direction dans l'espace-temps rendait la série potentiellement illimitée, c'est à une sorte de béance, d'ouverture à tous les vents du sens qu'il laisserait ballotter son regard. En retour, l'espace-temps positionne le sujet par inclusion ou exclusion. Si le sujet est exclu, son regard se déconnecte, partiellement ou totalement, pour un moment ou en tous temps, de la série des espaces mis en scène. Dans le cas contraire, il est connecté. La projection comme la déambulation sont des formes que peut prendre cette connexion. Dans le cas d'une déconnexion élevée, le sujet et l'espace-temps sont des étrangers l'un pour l'autre. Dans celui d'une connexion élevée, ils sont au contraire en rapport intime. Enfin, l'élan par lequel le sujet est mis en mouvement permet de lier les espaces et les rend concomitants en dépit du parcours inhérent à la série, conférant ainsi au sujet un pouvoir d'ubiquité. Mais si l'élan est faible, la séquentialité de la série d'espaces reste une contrainte incontournable, de sorte que les dimensions spatiales prennent la prévalence sur la dimension temporelle. En dépit du parcours inhérent à la série, cette fois plus rien ne bouge.

4. Une application

Nous clôturons cette étude en proposant une application des valeurs aspectuelles à la peinture. Cette application vise un double intérêt. Premièrement, elle permet de faire voir comment les valeurs aspectuelles peuvent être appliquées à l'analyse d'œuvres particulières, et comment les aspectualisations, quoique dépendantes de chaque sujet considéré dans sa singularité, peuvent être suscitées par les œuvres pour un sujet dont le regard est, en partie, normé par sa culture. Deuxièmement, elle permet de vérifier que chaque valeur aspectuelle a une fonction distincte des autres valeurs ; partant, elle montre que les sous-catégories aspectuelles ne se recouvrent pas ni n'entrent dans des rapports de présupposition. Pour répondre à ce second objectif, des illustrations seront présentées non pas seulement pour chaque valeur aspectuelle mais bien pour chaque combinaison possible de valeurs. Comme il y a trois paires de valeurs aspectuelles spécifiques à l'espace bidimensionnel, le nombre des combinaisons de valeurs est de huit (deux au cube), nombre qu'on dédoublera dans les illustrations afin d'évoquer à chaque fois une œuvre de peinture figurative et une œuvre de peinture abstraite (quoi que vaille cette distinction). Nous voudrions toutefois prier le lecteur, pour reprendre ici un argument de précaution oratoire émis par Hjelmslev, de ne pas retenir ces exemples contre nous. Qu'on juge l'un ou l'autre insatisfaisants n'invalide pas les concepts qu'ils ont charge d'illustrer, ni peut-être ne dissipe entièrement l'effet de contraste parmi les combinaisons. Il va de soi, du reste, que nous ne prétendons pas produire une analyse, à proprement parler, des œuvres présentées mais que nous les instrumentalisons en vue du projet théorique d'application.

1. *Haptique, local et vague* : toute touche apparente, aplatissement du pinceau ou de la brosse, appelle les qualités haptiques de l'œuvre. Dans le « Mont Sainte-Victoire » (1904) de Paul Cézanne, une impression d'ensemble se dégage mais chaque touche produit localement, pour les figures représentées — toits et murs de maison, feuillages des arbres, parcelles de champ cultivé, flancs du mont — un effet de vague et de bougé. Même touche apparente (y compris des coulures) et même effet de bougé (notamment en raison des recouvrements) dans une œuvre « Sans titre » (1961) de Cy Twombly exposée au musée de Bâle. L'œil

est sollicité par des figures abstraites locales sans qu'une impression d'ensemble ne se dégage autrement que par la couleur.

2. *Haptique, local et net*. Le caractère haptique du « Martyre de Sainte Agathe » (1520), tableau de Sebastiano del Piombo exposé au palais Pitti à Florence, est représenté, figurativement, par les tenailles qui enserrant avec la plus grande netteté, ce qui en accroît l'effroi, les tétons de la martyre. Mais il tient également à la monumentalité de certains éléments localisés de la représentation : personnages coupés à mi-cuisse, comme si le cadre n'était pas assez grand pour contenir le plan de la représentation ; et, à l'avant-plan, un grand couteau peint en raccourci, dont la lame dirigée vers le spectateur semble vouloir traverser l'espace de la représentation. Cet espace est réellement troué, fendu à plusieurs endroits sur la longueur de la toile, avec une grande précision, dans « Concetto spaziale, Attese » (1968) de Luciano Fontana. Puissant effet haptique.

3. *Haptique, global et vague* : les œuvres de Francis Bacon, par exemple l'*Étude d'après le portrait du pape Innocent X par Velázquez* (1953) conservée au Des Moines Art Center, utilisent la touche du pinceau pour figurer des éléments qui ont des propriétés tactiles particulières, tel le voile ondulant devant le pape (ou devant son portrait). Leurs cadrages circonscrivent la scène représentée dans sa globalité de manière à exprimer un plan-monde. Mêmes valeurs aspectuelles dans les œuvres de Mark Rothko, tel ce « No. 14 » (1960) aux blocs orange et bleu émergeant d'un fond noir dont n'est visible qu'une mince et vague bordure quoiqu'il semble vibrer en dessous des blocs.

4. *Haptique, global et net*. « La femme qui pleure » (1937) de Pablo Picasso, conservé à la Tate Modern, peut être mis en contraste avec le tableau de Cézanne : là, chaque élément, quoique participant à l'impression d'ensemble, possédait une autonomie proprement picturale ; ici, c'est le contraire : bien que nettement délimité par un contour noir, chaque élément est solidaire d'une composition monumentale et trouve sa fonction au sein de cette totalité organique. Dans les monochromes monumentaux exposés lors de la rétrospective que le Centre Georges Pompidou a consacré à l'œuvre de Pierre Soulages à l'hiver 2009-2010, la matière est apposée de manière à composer de petits blocs nets. La

monumentalité des pièces, leur uniformité de teinte et de dimensions appellent néanmoins une saisie de l'œuvre dans sa globalité. On s'*approche* d'un Cézanne ; on *recule* face à un Soulages.

5. *Optique, local et vague* : le lyrisme de Claude Monet offre au spectateur une impression d'éparpillement, où rien, ni figure ni touche de pinceau, ne parvient à fixer le regard. L'œil *glisse* au ras des eaux vertes du « Bassin des nymphéas » (1904). Le lyrisme de Paul Klee s'exprime différemment mais rend le regard non moins myope. Dans « Hauptweg und Nebenwege » (1928), conservé au musée Ludwig à Cologne, chaque parcelle est empêtrée dans des écorchures, des étranglements et boiteries qui faussent jusqu'à la perspective du chemin principal.

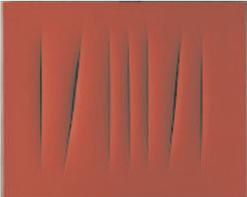
6. *Optique, local et net* : les œuvres des primitifs flamands fourmillent de détails peints avec la plus grande précision, même dans les compositions fantasmatiques d'un Jérôme Bosch, tel le panneau central du « Jardin des délices » (1515). Le vocabulaire des formes de Joan Miró disperse le regard de manière semblable, par exemple dans la série des « Constellations » (1939–1941).

7. *Optique, global et vague* : la touche vaporeuse de William Turner produit une optique du vague qui appelle un déplacement constant du regard. L'aquarelle connue sous l'intitulé « Scarlet sunset » (c.1830) conservée à la Tate Gallery offre ainsi une sorte de décentrement global, tant dans les plans de la profondeur que par l'ondulation latéralisée du soleil. « Biadan » (1959) de Victor Vasarely produit une forme globale et cependant impossible à délimiter, propre à créer des illusions optiques.

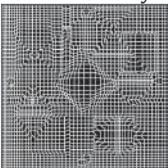
8. *Optique, global et net* : le classicisme d'un Poussin, triomphant dans « Les aveugles de Jéricho » (1650) du Louvre, répond aux qualités d'un plan compositionnel savamment géométrisé, positionnant les personnages principaux sur une avant-scène en relation frontale et stabilisée avec le regard du spectateur. Est-il si étrange que les compositions de Piet Mondrian, telle cette « Composition en ligne » (1917) exposée au musée Kröller–Müller, possèdent les mêmes qualités ? Le formalisme de Mondrian peut bien être tenu, ce nous semble, pour un nouveau classicisme.

Tableau 3. Atlas illustré des combinaisons de valeurs aspectuelles.

Haptique - Vague	
Local	Global
Paul Cézanne 	Francis Bacon 
Cy Twombly 	Mark Rothko 

Haptique - Net	
Local	Global
Sebastiano del Piombo 	Pablo Picasso 
Lucio Fontana 	Pierre Soulages 

Optique - Net	
Local	Global
<p>Jérôme Bosch,</p> 	<p>Nicolas Poussin,</p> 
<p>Joan Miró</p> 	<p>Piet Mondrian</p> 

Optique - Vague	
Local	Global
<p>Claude Monet</p> 	<p>William Turner</p> 
<p>Paul Klee</p> 	<p>Victor Vasarely</p> 

Références bibliographiques

- BECK J.H. (1999) *La peinture de la Renaissance italienne*, Könemann, Cologne.
- BEYAERT–GESLIN A. (2012) *Sémiotique du design*, P.U.F., Paris.
- BERTRAND D. (1985) *L'espace et le sens*, Hadès–Benjamins, Paris et Amsterdam.
- BINSWANGER L. (1998) *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- CAVELL S. (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- DONDERO M.G. (2016) *Voir en art, voir en sciences*, « *Nouvelle revue d'esthétique* », 17 : pp. 139–59.
- DUCROT O. et TODOROV T. (1972–9) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil [Points n. 110], Paris.
- FEUILLET J. (2001) *Typologie des oppositions aspectuelles*, « *Linx* » [En ligne], 45 | 2001, mis en ligne le 22 juin 2012, consulté le 06 juillet 2017 ; URL : <http://linx.revues.org/832> ; DOI : 10.4000/linx.832.
- FONTANILLE J., (1989) *Les espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris.
- (dir) (1991) *Le discours aspectualisé*, PULIM, Limoges et Benjamins, Amsterdam.
- GREIMAS A.J. (1970) *Du sens*, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J. et COURTÉS J. (1979) *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- (dirs) (1986) *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, Hachette, Paris.
- PARRET H. (2006) *Épiphanies de la présence*, Pulim Limoges.
- STOICHITA V.I. (1993) *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Méridiens–Klincksieck, Paris.
- ZILBERBERG C. (2006) *Éléments de grammaire tensive*, Pulim, Limoges.
- (2012) *La structure tensive*, Presses Universitaires de Liège, Liège.

Sémiotique de l'hésitation

NATHALIE ROELENS*

ENGLISH TITLE: Semiotics of hesitation

ABSTRACT: This article attempts to gauge the effects of aspectuality in different fields of knowledge. Greimas's theory of modalities and Fontanille's further developments provide all the tools to consider liminal phenomena such as the trouble of a subject torn by antinomic modalities, e.g. the Princess de Clèves whose individual aspirations (*vouloir*) are jammed (*non-pouvoir*) by social constraints (*devoir*). The complexity of this "modal tumult" led us to develop a semiotics of hesitation, denied by society and politics prone to "demodalize the world" (Agamben), to deflate human capacitation (Cattapan). Arts seem the last shelter of the *potestas*, the place where hesitation and differing practices are still allowed. Featuring feet in literature and plastic arts is a way to embody this potency of inchoativity not doomed to teleological purposes but legitimating the right to indecisiveness or the singularity of human behaviour.

KEYWORDS: Modal Tumult; Hesitation; Potentialisation; Remodalisation.

Introduction

La « démodalisation » du monde affecte plusieurs domaines de la vie contemporaine, de la politique à l'économie, voire à la culture, trop souvent inféodée à des intérêts marchands et à un cahier de charges brimant toute créativité. Seul l'art serait à même de jeter les bases d'une « remodalisation » du sujet, de lui restituer son libre choix, voire son droit à l'hésitation, au plaisir de se contredire.

* Université du Luxembourg.

1. Une théorie des modalités revisitée

S'appuyant sur « l'aspect » grammatical du verbe (inchoatif, duratif, terminatif) et bénéficiant des acquis de la logique modale, Algirdas Julien Greimas a développé une théorie des modalités déclinant l'état du sujet de faire en « compétence » et « performance », étayé par des modalités boulestiques /vouloir/, déontiques /devoir/, pragmatiques /pouvoir/ et épistémiques /savoir/. Les carrés sémiotiques polarisent ces modalités afin de couvrir toutes les positions de la constellation sémantique :

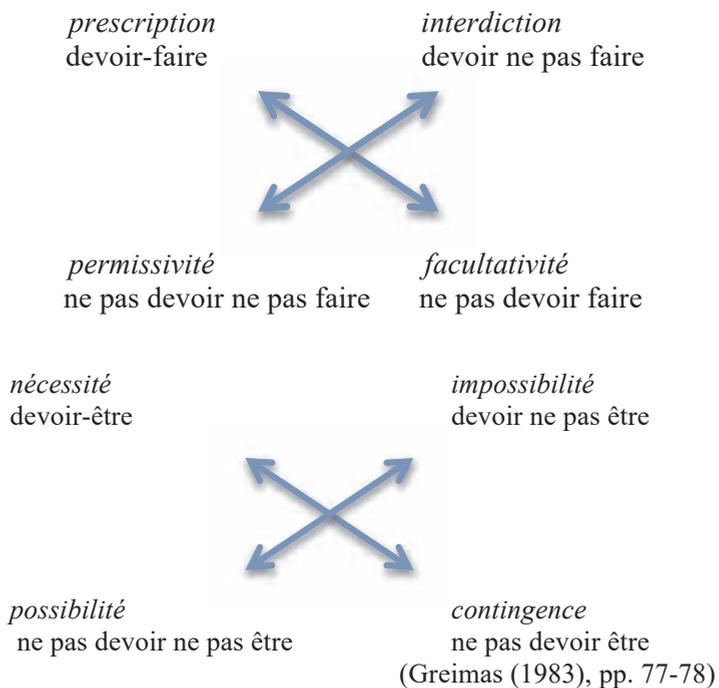


Figure 1.

C'est le /ne pas devoir faire/ ou *facultativité* et le /ne pas devoir être/ ou *contingence* qui retiennent notre attention car ils recourent précisément l'enjeu « extravagant » que Gérard Genette avait relevé dans *Le Cid* et *La Princesse de Clèves*. Ces deux œuvres dérogent selon Genette au *devoir*, ou du moins à cet « amalgame entre les notions de

vraisemblance et de bienséance, amalgame parfaitement représenté par l'ambiguïté bien connue (obligation et probabilité) du verbe *devoir* » (Genette (1969), p. 72). La conduite de Chimène qui reçoit dans sa chambre l'assassin de son père ou celle de la Princesse de Clèves qui prend son mari pour confident « sont contraires aux bonnes mœurs et [...] contraires à toute prévision raisonnable : infraction et accident » (*ibid.*).

Dans la suite de son article, Greimas souligne lui aussi le pôle contradictoire au /devoir-faire/ et au /devoir-être/ où Genette situait l'immoral et l'in vraisemblable de l'époque, concluant à une existence modale du sujet parfois fort tourmentée. Si l'obéissance active est une compatibilité entre le /devoir-faire/ et le /vouloir-faire/, la résistance passive s'avère une incompatibilité entre le /devoir-faire/ et le /ne pas vouloir faire/, tandis que /ne pas devoir ne pas faire/ associé au /vouloir ne pas faire/ donnent une aboulie active. Que la sémiotique déontique se voit confrontée à la sémiotique boulestique n'est pas étonnant. On pourrait aussi en déduire une typologie de cultures : permissives, empreintes d'excès de zèle, etc. Cette casuistique logico-sémiotique soulève pour nous la question de savoir où ranger les cas hybrides tels le « *I would prefer not to* » de Bartleby l'écrivain (*cf. infra*).

En outre, les passions viennent se greffer sur cette existence modale des sujets, témoin l'usage des suffixes *able, ible*. Un objet de valeur peut être considéré par le sujet comme /désirable/ et /impossible/ à la fois. Afin de rendre compte de ce genre de tiraillement, Greimas forge le concept de « tumulte modal » : « un sujet peut se trouver dans une relation modale, non pas avec un seul objet de valeur, mais avec plusieurs objets à la fois, [...] son existence modale donne lieu à des conflits de valeurs, à des interrogations cognitives et fiduciaires sur la valeur comparative des valeurs. » (Greimas (1983) ; p.102) Nous en trouvons un hapax chez Lafayette lorsque la Princesse de Clèves, recevant la déclaration d'amour indirecte du duc de Nemours, hésite à révéler qu'elle a pris les paroles pour elle : « Elle croyait devoir parler, et croyait ne devoir rien dire » (Lafayette (2000), p. 112)

D'ailleurs, quelques années plus tard, Jacques Fontanille déduira le même tumulte modal de certaines passions inquiètes lexicalisées que Lafayette subsume sous le terme « embarras », : « Le champ sensible de Mme de Clèves apparaît comme envahi et désorganisé : la princesse se trouve en effet au centre d'un champ où fait irruption une vague

de modalisations et d'états d'âme : *la crainte, l'appréhension, l'inquiétude et la peine*. Cette vague qui envahit son champ de présence entremêle plusieurs scènes, reposant sur trois actants : Nemours, Clèves et elle-même. » (Fontanille (1999), p. 89). Pour Fontanille le tumulte modal se résume donc à une schizophrénie entre « le devoir (social) et le vouloir (individuel) » (*ibid.*, p. 85), à « un essaim de contraintes, de désirs, de potentialités, de menaces ou d'espoirs » (*Ibid.*, p. 87).

Si l'on convoque d'autres sémioticiens, le tumulte modal ne semble pas envisagé même si l'on peut imaginer une dissension, chez Charles Sanders Peirce, entre la catégorie du possible ou de l'affect (la priméité) et les deux autres, celle de l'action-réaction (secondéité) et celle de la loi et de la convention (tercéité). La sémiotique cognitive de Per Aage Brandt élabore certes une topologie humorale déclinée dans une géographie pathémique qui appréhende la conjonction du sujet à un objet de valeur comme un dynamisme modal dans un espace à deux attracteurs, le lieu où il se trouve et le lieu identifié à l'objet : « Si les deux lieux-attracteurs coexistent, l'acte est *possible* ; si le lieu de l'objet disparaît, l'objet dégénère en chimère utopique et inaccessible ; et l'acte devient *impossible* ; et si le lieu du sujet disparaît sur la pente vers l'objet, l'acte *s'accomplit nécessairement*. » (Brandt (1994)) Il n'empêche que le *cusp* pathémique passionnel de base fait l'impasse sur le va-et-vient de *l'hésitation* (figure 2).

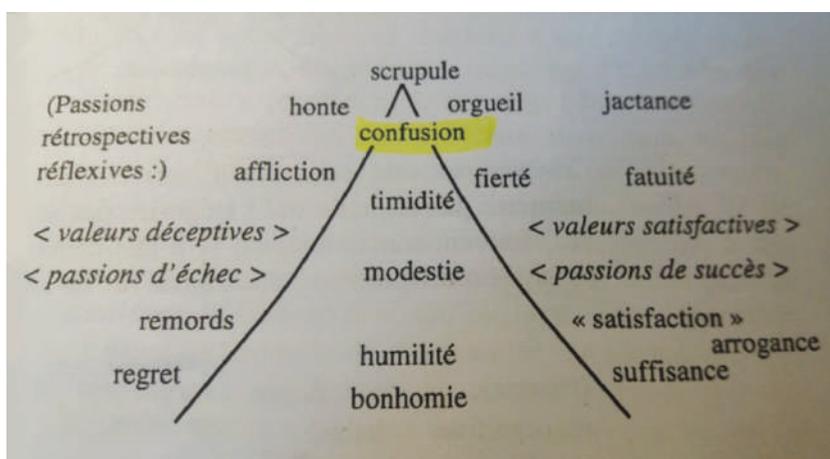


Figure 2. Cusp pathémique in Per Aage Brandt, *Dynamiques du sens*, 1994.

La même remarque vaut pour la sémiotique tensive qui prolonge en quelque sorte la sémiotique des passions. Le schéma tensif de Claude Zilberberg qui allie un degré d'intensité à un degré d'étendue dessinant des gradients converses ou inverses à partir d'un observateur sensible installé au centre du dispositif, permet de visualiser la plasticité d'une passion mais guère l'oscillation entre deux tensivités. La tonicité (intensité) concentrée et la dilution (étendue) atone devraient pouvoir figurer conjointement et non comme des valences contraires. Nicolas Couégnas a pourtant décrit l'intensité du piétinement (à faible étendue), dans la description du lancement d'un paquebot chez Julien Gracq (*Préférences*), « la lenteur inchoative et la déprise, qui dure et se répète, sans que la terminativité ne l'en délivre jamais, le mouvement d'impulsion lente et ses conversions spatiales manifestés sémantiquement par le sentiment de l'appareillage plutôt que celui de la destination » (Couégnas (2014), p. 146). Pour notre part et afin de donner une envergure épistémologique plus vaste au tumulte modal, mais tout en profitant des acquis de la théorie des modalités, nous aimerions affecter le terme plus générique d'*hésitation* à ces états d'incertitude, d'irrésolution et de doute qui non seulement retardent le moment de la décision ou l'action mais peuvent aller jusqu'à empêcher toute praxis.

2. Sémiotique de l'hésitation

Notre hypothèse se précise : la fiction et l'art, en ménageant un intervalle spatio-temporel à l'*hésitation*, en lui donnant une voix, distendent, étirent le *fruchtbarer Augenblick* ou *prägnanter Moment* préconisé par Lessing ou Goethe qui fige, immortalise, et assujettit le représenté au canon de beauté.

Aussi allons-nous procéder par un montage de scènes d'*hésitation* qui déclinent chacune un aspect de cette oscillation modale et existentielle. Déjà Da Ponte/Mozart inscrit l'*hésitation* dans l'ambivalence du /vouloir/ et du /ne pas vouloir/ d'une des victimes « consentantes » principales de don Giovanni. Dans le célèbre duet « *La ci darem la mano* », l'atermoiement de Zerlina (*vorrei e non vorrei*), ses remords (*pietà*), sa défaillance (*non son più forte*) tendront à différer l'« *andiam* » final auquel elle acquiescera à l'unisson (avant que le séducteur ne

s'envole vers d'autres conquêtes, d'autres scènes d'inconstance, laissant ses victimes bredouilles).

Don Giovanni:
La ci darem la mano,
La mi dirai di sì:
Vedi, non è lontano,
Partiam, ben mio, da qui.
Zerlina:
*Vorrei e non vorrei*¹,
Mi trema un poco il cor,
Felice, è ver, sarei,
Ma può burlarmi ancor!
Don Giovanni:
Vieni, mio bel diletto!
Zerlina:
Mi fa *pietà* Masetto.
Don Giovanni:
Io cangierò tua sorte.
Zerlina:
Presto... *non son più forte*.
Don Giovanni:
Andiam!
Zerlina:
Andiam!
Duet:
Andiam, andiam, mio bene,
A ristorar le pene
D'un innocente amor.

(Da Ponte / Mozart (1787))

Les Justes d'Albert Camus inscrit l'*hésitation* dans une époque qui avait déjà connu l'acte gratuit de Lafcadio et le « nègre » qui tue la prostituée Europe chez Soupault et qui verra bientôt Althusser étrangler sa femme, c'est-à-dire où le meurtre (le terminatif) jouissait apparem-

1. Dorénavant, les italiques dans les citations sont de notre chef.

ment d'une impunité comme révolte anarchiste. Plus « engagé » et ancré dans l'Histoire, la pièce de Camus suit les soubresauts modaux du terroriste néophyte Kaliayev. L'attentat contre le grand-duc Serge, oncle du Tsar en 1905, est initialement confié à un acteur (sujet de faire) qui ne reculera devant rien, prémuni contre toute *hésitation*, dans une protension qu'il veut porter jusqu'au suicide :

Stepan

Il faut une main ferme.

Kaliayev, montrant sa main.

Regarde. Crois-tu qu'elle tremblera ?

Stepan se détourne.

Kaliayev

Elle ne tremblera pas. Quoi ! J'aurais le tyran devant moi et j'*hésiterais* ? Comment peux-tu le croire ?

Et si même mon bras tremblait, je sais un moyen de tuer le grand-duc à coup sur.

Annekov

Lequel ?

Kaliayev

Se jeter sous les pieds des chevaux.

(Camus (1977), pp. 30–31)

L'hésitation surgit toutefois au moment du passage à l'acte. Rentrant de sa mission avortée, Kaliayev a le visage couvert de larmes et avoue dans l'égarément : « Frères, pardonnez-moi. Je n'ai pas pu. » (*ibid.*, p. 52) Ses compères le traitent de « poète », l'accusent de lâcheté.

Kaliayev

Je ne pouvais pas prévoir. . . . Des enfants, des enfants surtout. As-tu regardé des enfants ? Ce regard grave qu'ils ont parfois. . . [. . .] Alors, je ne sais pas ce qui s'est passé. Mon bras est devenu faible. Mes jambes *tremblaient*. Une seconde après, il était trop tard. (Silence. Il regarde à terre.) [. . .]

Ces deux petits visages sérieux et dans ma main, ce poids terrible. C'est sur eux qu'il *fallait* le lancer. Ainsi. Tout droit. Oh, non ! *Je n'ai pas pu.* »

(*Ibid.* pp. 52–55)

Aussi s'offre-t-il à l'avenir à n'être qu'un pion d'une décision collective. Or, ses acolytes se rendent compte que leur mécanisme bien

huilé n'était pas armé contre l'aléatoire, l'imprévu, l'inanticipable (*in-ante-capere*) et n'était dès lors pas immune contre l'hésitation.

Stepan

L'organisation t'avait commandé de tuer le grand-duc.

Kaliayev

C'est vrai. Mais elle ne m'avait pas demandé d'assassiner des enfants.

Annenkov

Yanek a raison. *Ceci n'était pas prévu.*

Stepan

Il devait obéir.

Annenkov

Je suis le responsable. *Il fallait que tout fût prévu* et que personne ne pût hésiter sur ce qu'il y avait à faire. Il faut seulement décider si nous laissons échapper définitivement cette occasion ou si nous ordonnons à Yanek d'attendre la sortie du théâtre. Alexis ?

(*Ibid.*, pp. 56–57)

Même après l'acte, Kaliayev, invité à dénoncer ses collègues et à se repentir, décline la grâce. Il ne dérogera pas à son éthique qui récuse toute terminativité. Car la grâce signifierait une clôture de l'acte, son classement dans l'accompli et l'inoffensif.

Pour rester dans le registre de l'attentat, le récit de Youssouf Amine Elalamy, *Oussama mon amour*, mettant en scène le projet kamikaze de Mstafa, animé par la découverte à la télé de l'explosion des tours jumelles, étire lui aussi le geste dans la durée, le diluant dans la polyphonie de points de vue alternés (le kamikaze, le père, la prostituée, la victime). D'emblée, comme pour se convaincre du bien-fondé de sa décision, le narrateur ponctue son discours de négations verbales implacables :

Je me rase parce que j'ai l'intention de quitter ce monde comme j'y suis venu : dans un bain de sang et lisse comme un ver. Je sais où je vais et quand tout aura brûlé, il n'y aura plus que mon âme pour ramasser les cendres. C'est décidé, ma vie ne prolongera pas celle de mon père, pas plus que celle de mon enfant ne prolongera la mienne. Je ne marcherai pas dans ses traces et je n'en laisserai aucune.

(Elalamy (2011), p. 13)

Mstafa croit pouvoir passer de la performance méticuleusement programmée (inchoativité) à la terminativité inéluctable du passage à

l'acte². Tout le récit se déroule toutefois entre la décision et le *différé*, le *moratoire* de l'attentat. De sorte que la confrontation avec les autres passagers dans l'itinéraire vers son destin fait vaciller cette conviction a priori inébranlable.

Non seulement il baisse la tête pour passer inaperçu, se faire transparent, discret *mais il hésite* : « Je pourrais dévisager ces passagers, les regarder dans les yeux et soutenir leurs regards. Non, plus maintenant. Je dois me dominer car je ne veux prendre aucun risque. J'ai encore une dernière chose à faire, je suis seul contre tous et la moindre indiscretion de ma part pourrait éveiller les soupçons.

(*Ibid.*, p. 78)

Amenée à travailler sur le récit d'Elalamy parmi d'autres mises en discours de la violence terroriste, Louiza Kadari a qualifié d'« écriture du *tremere* »³ (Kadari 2017), suivant l'étymologie qui associe le *terrorisme* au latin *tremere* (tremblant/trembler/tremblement), l'inadéquation constitutive entre l'objet traité (indicible, impensable, impondérable) et son traitement littéraire.

Cette *hésitation* jusque dans l'horreur est encore exhibée par Édouard Rolland (2009), par une installation intitulée *Hope* (figure 3) qui suspend un avion de papier devant la skyline de New York réalisée en adhésifs : « *En fonction de la perspective sous laquelle vous regarderez l'œuvre, vous aurez l'impression que l'avion se dirige vers les tours ou qu'il prend une autre direction* » (Trécourt (2017), p. 1). Cette « catastrophe sans conséquence » (*ibid.*) symbolise tout à la fois le drame et l'espoir qu'il ne se soit jamais produit.

3. Démodalisation et remodalisation

L'hésitation atteint son point culminant dans la célèbre formule énigmatique, insondable et déconcertante prononcée par le clerc de no-

2. Passage à l'acte que les attentats actuels ont converti en simple intimidation. Voir notre article « Le terrorisme esthétique comme antidote », *Raison publique* "Littérature et arts face au terrorisme" février 2018, <https://www.raison-publique.fr/article868.html>.

3. Voir la conférence de Louiza Kadari, « Oussama mon amour & autres romans maghrébins de langue française », prononcée à l'Université du Luxembourg dans le cadre d'une soirée organisée Autour d'*Oussama mon amour* en présence de l'auteur, 15/5/17 « Figurations littéraires du terrorisme ».

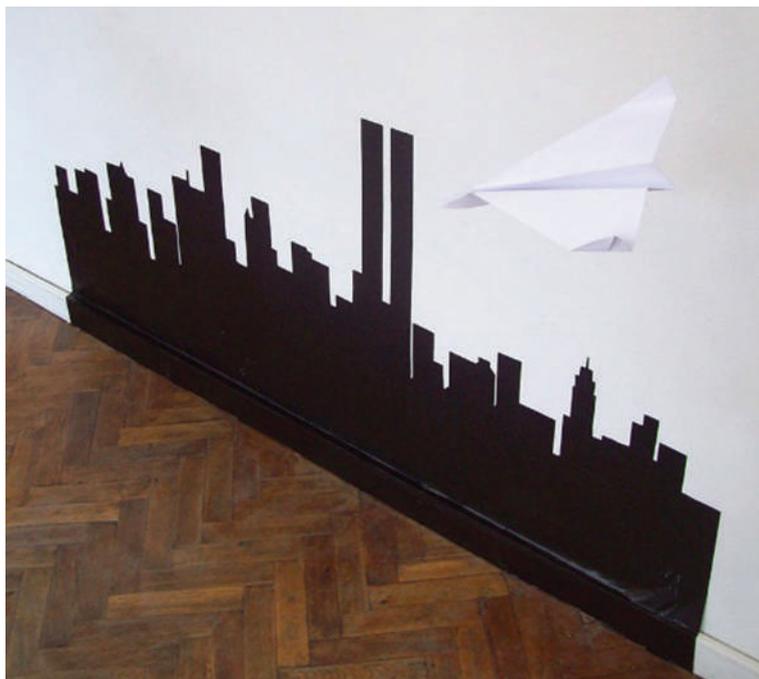


Figure 3. Édouard Rolland (2009). *Hope*, Installation in situ, Bruxelles.

taire dans *Bartleby the scrivener* de Herman Melville (1835), « I would prefer not to », que Maurice Blanchot traduit par « Je préférerais ne pas », formule proférée à tout va par ce rond de cuir qui n'arrête pas de copier « silencieusement, lividement, mécaniquement » (Deleuze (1993), p. 91). Pour Gilles Deleuze, lequel a consacré tout un article à cette formule « ravageuse, dévastatrice, [qui] ne laisse rien subsister derrière elle » (*ibid.*), elle n'est ni une affirmation ni une négation, mais une avancée et un retrait de la parole : « La formule I PREFER NOT TO exclut toute alternative, et n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte toute autre chose. [...] Mais aussi, elle désamorçe les actes de parole d'après lesquels un patron peut commander, un ami bienveillant poser des questions, un homme de foi promettre » (*Ibid.*, p. 95). Deleuze a bien montré que si Bartleby refusait, il pourrait être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. Or la formule invalide toute logique des présupposés, agissant « sans maxime » comme dirait Genette (Genette (1969), p. 75), c'est-à-dire sans motivation, sans causalité, inventant « une

nouvelle logique, une logique de la préférence qui suffit à miner les présupposés du langage » (Deleuze (1993), p. 95), voire « l'entêtement d'une pensée sans images, d'une question sans réponse, d'une logique extrême et sans rationalité » (*ibid.*, p. 106). La formule germe et prolifère, se régénère, contamine la langue des autres, épuise le langage, fait croître la folie autour d'elle jusqu'au silence final de la prison après l'expulsion du bureau.

C'est cette « déprise » que Roland Barthes associe dans son *Cours sur le Neutre à L'Homme sans qualités* de Musil. Deleuze range lui aussi Bartleby dans une filiation de « l'homme sans nom, régicide ou parricide » (*ibid.*, p. 96), d'une série d'originaux hypocondriaques qui « ne peuvent survivre qu'en devenant pierre, en niant la volonté, et se sanctifient dans cette suspension » (*ibid.*, p. 102).

Giorgio Agamben inscrit Bartleby dans une constellation philosophique remontant à Aristote qui compare l'esprit (*nous*) à un encrier dans lequel le philosophe trempe sa propre plume, doté de la « toute-puissance d'être ou de faire quelque chose », et dès lors « de ne pas être ou de ne pas faire (*dynamis me einai, me energhein*) » (Agamben (1993), p. 48). En revanche, pour l'orthodoxie sunnite, quand le scribe avance le stylet dans la tendre cire c'est Dieu qui guide sa main, entraînant la « demodalisation du monde » (*ibid.*, p. 54) : « La catégorie du possible a été supprimée, toute puissance humaine destituée de fondement » (*ibid.*). Le fatalisme islamique nie le libre arbitre car il s'abreuve de cette foi en l'opération incessante du miracle divin. Bartleby, au contraire, rappelle davantage les sceptiques avec leur formule *ou mallon* « plutôt pas » (Diogène Laerte), les théologiens du moyen âge et Leibniz : « Le scribe qui n'écrit pas (dont Bartleby est la dernière figure extrême) est la puissance parfaite » (*ibid.*, p. 51). Bartleby incarne une expérience du possible comme tel : « Bartleby demeure obstinément dans l'abîme de la possibilité » (*ibid.*, p. 60), émancipant la puissance tant de sa connexion à une ratio que de sa subordination à l'être.

Les « modalités » sont bel et bien invoquées par Agamben mais dans le but d'abolir la volonté, ce que Greimas et Fontanille n'avaient pas envisagé : « Croire que la volonté ait un pouvoir sur la puissance, que le passage à l'acte soit le résultat d'une décision qui mette fin à l'ambiguïté de la puissance (qui est toujours puissance de faire ou de ne pas faire) — c'est précisément l'illusion perpétuelle de la morale. (*ibid.*, p. 61) Le scribe révoque précisément cette suprématie de la

volonté sur la puissance. Sa puissance n'est plus ordonnée (accordée à une volonté) mais absolue. On pourrait schématiser : la Princesse de Clèves : /veut/ mais /ne peut pas/ tandis que Bartleby /peut/ mais /ne veut pas/. A trois reprises Bartleby renonce même au conditionnel (*I prefer not to*) en supprimant le « *would* » comme pour « éliminer toute trace du vouloir, même dans son usage modal » (*ibid.*, p. 60) car la volonté est encore « le principe qui consent à mettre de l'ordre dans le chaos indifférencié de la puissance » (*ibid.*, p. 61). Agamben termine sur les apories de la contingence chez Leibniz car seule la contingence garantirait la liberté inconditionnelle mais elle irait jusqu'à désavouer le principe d'irrévocabilité du passé : « *contingens est quicquid poetas non fieri (seu quod verum verum esse)*. [...] Si l'être conservait, en effet, à chaque instant et sans limite sa puissance de ne pas être, d'une part le passé même pourrait être en quelque sorte révoqué, et de l'autre, aucun possible ne passerait jamais à l'acte ni ne pourrait perdurer en lui » (*ibid.*, p. 71)

Jacques Derrida se penche à son tour sur la formule, désolidarisant la décision de la préférence, et opposant dès lors le geste sacrificiel d'Abraham, sa détermination finale de bafouer l'éthique et la raison, à l'indétermination tenace de Bartleby, pas moins sacrificielle car il s'avance vers « une mort donnée par la loi, par la société. » (Derrida, (1992), p. 74) Abraham « *would prefer not to* » : « Il préférerait que Dieu ne le laisse pas faire, qu'il arrête son bras, qu'il pourvoie à l'agneau de l'holocauste, que l'instant de la folle décision penche du côté du non-sacrifice, une fois le sacrifice accepté. Il ne décidera pas de ne pas, il a décidé de — mais il préférerait ne pas. » (*ibid.*) Il suffit d'ailleurs à Dieu de constater qu'Abraham était prêt à passer à l'acte pour arrêter son bras: c'est comme si Abraham avait déjà tué Isaac, car il a eu le courage de passer pour meurtrier aux yeux du monde, des siens, de la morale et de la politique, et même renoncé à l'espoir. « Abraham est donc à la fois le plus moral et le plus immoral, le plus responsable et le plus irresponsable des hommes. » (*ibid.*, p. 72) Dans les exemples picturaux qui mettent en image le sacrifice filicide, la gestuelle est saillante : *Le sacrifice d'Isaac* du Caravage (figure 5) et *Le sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe (figure 4) figurent les deux options de l'hésitation : la lâcheté envers l'éthique au profit de la foi, d'une part, la lâcheté envers la foi au profit de l'éthique (lâcheté figurée par le détournement et le voilement du visage), de l'autre.



Figure 4. Caravage, *Le sacrifice d'Isaac*, Florence, Offices, h/ t, 104 x 135 cm.



Figure 5. Timanthe, *Le sacrifice d'Iphigénie*, copie du 1^o siècle d'une fresque du 4^o sec. a.C., découverte à Pompéi (actuellement au Musée de Naples).

Si l'on transpose cette réticence à choisir ou cette injonction à décider dans un contexte politique, l'on constate que l'hésitation instaure un « état d'exception », une zone d'anomie embarrassante pour les « décideurs ». Dans les campagnes électorales, les indécis sont convoités par les candidats avides de les séduire, de les entraîner vers

une décision tranchée. Car la conduite aléatoire « terrorise » la campagne électorale, l'inanticipable menace le dispositif des sondages et contredit sa présumée capacité à prédire les comportements des électeurs. Mais surtout, la part d'imprévisible perturbe la syntaxe des sondages qui veulent guider la praxis des votants. On est dans une conjoncture d'« hyperaversion du risque » que Fontanille étudie dans ses travaux récents. Les « indécis » de la campagne électorale française (mars–mai 2017) étaient en effet une proie qui devaient à tout prix être « convertis ». Car la politique n'a que faire de l'esthétique, du flou artistique.

Enquête électorale : les indécis détiennent la clé du scrutin présidentiel
33 % d'indécis

A cinq semaines du premier tour de la présidentielle, 66 % des électeurs seulement sont certains d'aller voter, selon la dernière vague d'enquête du Cevipof pour « Le Monde ».

LE MONDE | 17.03.2017 à 11h23

Présidentielle: Les électeurs indécis peuvent-ils faire basculer l'élection?
2 indécis sur 5 trois semaines avant le premier tour

VOTE A trois semaines du premier tour de la présidentielle, deux électeurs sur cinq affirment que leur choix de candidat peut encore changer. . .
(<http://www.20minutes.fr>)

Présidentielle : la chasse aux indécis est ouverte !

(Le Parisien, 11 avril 2017)

Dans un même ordre d'idée, à l'occasion d'un petit essai toujours d'actualité, Pierre Bourdieu vante les mérites de la « non-réponse » dans les sondages d'opinion. Le sociologue s'insurge contre le postulat qui suppose que tout le monde aurait une opinion. Le sondage produirait selon lui « un effet de consensus » (Bourdieu (1967), p. 1294) et l'opinion publique ne serait qu'un simple artefact composé par agrégation statistique de réponses dirigées : « Un des effets les plus pernicieux de l'enquête d'opinion consiste à mettre les gens en demeure de répondre à des questions qu'ils ne se sont pas posées » (*ibid.*, p. 1296). Barthes fait à son tour l'éloge de « l'ailleurs du choix » (Barthes (2002), p. 33) dans son Cours sur le Neutre. Dans le camp éthique le Neutre déjoue l'injonction au bon choix ou à la maîtrise à la faveur d'une manière de « vivre selon la nuance » (*ibid.*, p. 37). Or Barthes insiste sur l'intensité du neutre : « déjouer le paradigme est une activité ardente, brûlante » (p. 32) et paradoxalement sa violence : « comme

objet, le Neutre est suspension de la violence ; comme désir, il est violence » (*ibid.*, p. 37). D'autres philosophes ont lutté en faveur du non-choix. Hélène Cixous forge le concept d'« infidélité structurale » (Cixous (1994), p. 19) pour désigner l'incohérence entre décision, choix et action.

Dans son article « La capacité d'aspirer comme passion politique », Nico Cattapan, explore des façons de réhabiliter la *disposition* du sujet à partir d'un essai d'Appadurai qui traite d'une ONG activiste de Mumbai. Il faudrait aider la population pauvre à reconquérir le droit d'aspirer, en tant que sujets dotés d'une potentialisation, d'une capacité de participer à la praxis démocratique et non situer le bien-être dans la simple conjonction avec l'objet de valeur. Cela requiert une « remodalisation » continue du sujet. Cattapan souhaite donc dépasser l'idée de compétence d'un sujet impliqué dans une action, voire de tension phorique du « sujet potentialisé (Greimas et Fontanille (1991), p. 56) qui s'installe quand il découvre l'existence de systèmes de valeurs. La passion doit s'inscrire dans un agencement de désir (au sens de Deleuze), comme augmentation du degré de puissance d'un sujet, voire excédence imaginaire la *potestas* de Spinoza (être en mesure d'agir) et non la *potentia* (politique souveraine et décisionnaire).

4. Eloge de l'enjambement

En régime artistique, les *scènes d'hésitation* convoquent souvent la main comme emblème du passage à l'acte, le pied comme emblème de la réticence. Pour Auguste Rodin, interrogé par Paul Gsell sur le mouvement en art, « le mouvement est une transition d'une attitude à une autre », « une évolution entre deux équilibres », une métamorphose qui « condense plusieurs moments dans une seule image » (Rodin (1911), p. 71). Les chevaux de Géricault dans la *Course d'Epsom* (figure 6) qui galopent *ventre à terre*, c'est-à-dire en jetant à la fois leurs jambes en arrière et en avant, « paraissent courir : et cela vient de ce que le spectateur, en les regardant d'arrière en avant, voit d'abord les jambes postérieures accomplir l'effort d'où résulte l'élan général, puis le corps s'allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre. » (*ibid.*) Quoique cette attitude soit fautive, jamais attestée ni dans la nature ni dans la photo instantanée qui privilégie l'arrêt sur

la contraction des jambes avant de recommencer une foulée, elle est vraie quant au déroulement progressif du geste, à l'enjambement de l'espace et du temps. C'est sur ce point que Merleau-Ponty reliaiera Rodin : « Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne : la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjamber la durée. [...] les chevaux me donnent à voir la prise du corps sur le sol, et [...] selon une logique du corps et du monde que je connais bien, ces prises sur l'espace sont aussi des prises sur la durée. » (Merleau-Ponty (1964), p. 80).



Figure 6. Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*, 1821, Paris, Louvre, h/t, 92 x 123 cm.

Rodin a lui-même exploité cet « arrangement paradoxal » (*ibid*) dans *L'homme qui marche* (figure 7) dont les deux pieds touchent le sol « car alors on a presque l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme enjambe l'espace » (*ibid.*). Ce qui donne le mouvement ce sont précisément ces « raccords fictifs » entre les parties du corps « comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée » (*ibid.*) Il n'est plus question ici de tumulte modal mais de la distorsion aspectuelle, d'un geste ecartelé entre le déjà plus et le pas encore.



Figure 7. Auguste Rodin, *L'homme qui marche*, 1907, bronze, 213,5 cm / 71,7 cm / 156,5 c.

Une véritable scène d'enjambement se retrouve chez Sigmund Freud, charmé par le petit roman de Wilhelm Jensen que lui a signalé Jung et dont il fera un exercice de psychanalyse appliquée. *Gradiva* (1903) est l'histoire d'un archéologue à la sexualité refoulée, Norbert Hanold, qui, fasciné par un bas-relief au musée Chiaramonti de Rome (figure 8), s'en procure un moulage en plâtre :

Pour donner un nom à l'effigie, il l'avait appelée dans son for intérieur, « Gradiva », « celle qui marche en avant » [*vorschreitende*] ; en réalité, c'était là un surnom que les poètes anciens réservaient exclusivement à Mars Gradivus, le dieu de la guerre s'élançant au combat mais il semblait à Norbert caractériser au mieux le maintien et le mouvement de la jeune fille.

(Jensen, W (1903), in Freud (1986), p. 35).

Les qualificatifs allemands « *im Schreiten dargestellten Mädchen* », « *auf dem Wege zum* » et surtout le gérondif « *vorschreitende* » véhiculent davantage le duratif du cheminement que la traduction française. D'ailleurs le commentaire original de Freud, qui condense les mo-



Figure 8. *Gradiva*, bas-relief, Musée Chiaramonti, Rome.

ments du récit de Jensen ayant trait aux pieds (commodes pour justifier le diagnostic de fétichisme), maintient aussi le duratif qui disparaît en français :

Ce bas-relief représente une jeune fille épanouie ; elle marche [*ein reifes junges Mädchen im Schreiten*], et a un peu retroussé son vêtement aux plis nombreux, révélant ainsi ses pieds chaussés de sandales. L'un des pieds repose entièrement sur le sol ; l'autre, pour l'accompagner, s'est soulevé du sol qu'il ne touche que de la pointe des orteils, tandis que la semelle et le talon s'élèvent presque à la verticale. La démarche inhabituelle et particulièrement séduisante ainsi représentée avait sans doute éveillé l'attention de l'artiste et, après tant de siècles elle captive maintenant le regard de notre spectateur archéologue.

(Freud (1986), p. 144)

Pour Benoît Goetz « *Gradiva* est le parangon de la cure en marche, le fétiche de la psychanalyse qui guérit » (Goetz (2008), p. 25). Hanold, le héros de Jensen, croit reconnaître lors d'une visite de Pompéi la jeune fille du bas-relief qui, bel et bien vivante, revenante, *Rediviva*, traverse une rue ayant la même démarche singulière que la *Gradiva*, sur le pavé de lave non plus munie des sandales grecques mais de petites ballerines claires en cuir. En fait il s'agit d'une amie d'enfance dont il avait été secrètement amoureux, Zoé Bertgang, en allemand « étincelante ou magnifique dans sa marche » à qui il confie son trouble. Cette jeune fille présentait certainement dans son enfance déjà la particularité d'une belle démarche, avec la pointe du pied dressée presque verticalement, et c'est parce qu'il représentait précisément cette démarche qu'un bas-relief de pierre antique prend plus tard pour Norbert Hanold cette importance considérable.

La singularité d'une démarche était déjà étudiée par Balzac dans sa *Théorie de la démarche* qu'il conçoit comme une « physiologie » (*de re ambulatoria*), au moment où il se remet lui-même d'une sérieuse blessure à la jambe : « Je suis resté pendant quelque temps stupéfié par les observations que j'avais faites sur le Boulevard de Gand, et surpris de trouver au mouvement des couleurs aussi tranchées ». (Balzac (1833), p. 12) L'étude systématique de la déambulation n'a pas pour but de déceler la puissance du social sur le corps, comme le fera Marcel Mauss, mais de « découvrir un vice, un remords, une maladie en voyant un homme en mouvement » Tout mouvement saccadé trahit un vice ou une mauvaise éducation. Balzac dessine alors le portrait du *virvoucheur* qui, comme les mouches, s'active en tous sens. La grâce, elle, veut des formes rondes. Mais, se demande Balzac, une femme doit-elle retrousser sa robe en marchant ? C'est là qu'il fera

référence à la scène primitive dans l'*Enéide* de Virgile « *et vera incessu patuit dea* » « et véritable, par sa démarche, se révèle la déesse » (Balzac (1833) p. 7) (« La déesse se reconnaît à son pas », dans la traduction de Pierre Klossowski). Vénus qui part à la rencontre de son fils Enée, dans sa théophanie involontaire, se révèle par sa démarche malgré son travestissement de mortelle en vierge chasseresse. Il s'agit dès lors davantage d'une révélation *par* la démarche, que d'une révélation de la démarche elle-même, comme le remarque Goetz. La démarche fait apparaître quelque chose qui se dissimule. C'est là ce qui fait le charme extrême et la grâce de la marcheuse : les signes qui, malgré elle, s'échappent à travers les mouvements de son corps. Cette scène primitive manifeste au plus haut point la puissance de révélation de la démarche. Goetz aboutit à l'hypothèse d'une définition de la démarche comme écriture du corps en mouvement. Le « pas » n'est-il démarche, passage à l'appui d'un pied à l'autre — mais aussi chaque élément de la marche qui peut se figer sous la forme d'une trace ? La *Gradiva* ne fait que passer, c'est son essence, et rien ne nous permet de deviner d'où elle vient, ni de deviner où la mène son pas assuré. « A la différence des positions humaines — assis, accroupi, debout, couché — la démarche est une écriture du mouvement, et, en tant que telle, comporte toujours un style, un design du corps, un moyen sans fin » (Goetz (2006), p. 35). La démarche serait ce qui, dans la marche, ne mène à rien.

De même, dans les exemples picturaux, le pied tendu vers l'avant, hors du Paradis et hors du cadre, d'Adam dans *l'Agneau mystique* des frères Van Eyck (figure 9), ou les pieds droits d'Adam et Eve dans *La chute et l'expulsion du Paradis* des frères Limbourg (figure 10) qui croisent les pieds postérieurs, attestent de l'entre-deux de sujets encore attachés à l'espace dont ils sont évincés et, poussés par un Ange habillé d'habits de feu, réticents à se rendre dans le monde inconnu de montagne nues et de mers terrifiantes infinies. Saint Jean de la croix fera du pécheur celui qui est en équilibre, entraîné vers l'avant et revenu en arrière, « en train de » basculer.



Figure 9. Hubert et Jean van Eyck, *L'agneau mystique*, 1432, polyptique, h/bois, Gand, 3,75 × 5,20 m (détail).

Conclusion : donner le temps

Tu poses avec moi
Le pied sur le premier degré de l'escalier sans
fin
Qui te porte

(Henri Michaux, *Poésie pour pouvoir*, 1948)

Etirement contre nature, enjambement temporel, démarche des mots... l'art s'avère le dernier refuge de l'inchoatif de la puissance et du duratif de l'hésitation. Seul l'art serait à même de ruser avec, de déjouer le temps comme Métis qui fit avaler une pierre à Chronos, de sorte qu'il cracha Zeus. On pourrait aussi renverser nos propos et dire que c'est l'espacement qui procure l'effet esthétique. Aussi chez Vladimir Nabokov l'effet esthétique surgira-t-il dans le sursis, dans l'espacement



Figure 10. Les frères Limbourg, « L'expulsion du Paradis », *Les très riches heures du duc de Berry*, 1412–16 illumination sur vélin, 22,5 x 13,6 cm, Chantilly, Musée Condé (détail).

d'une erreur d'appréciation : « Une paire de charmantes jambes de soie descendit l'escalier en spirale de l'autobus qui s'arrêta : bien sûr nous savons que ceci a été usé jusqu'à la corde par les efforts mille écrivains mâles mais néanmoins elles descendirent ces jambes — et elles déçurent : le visage était révoltant » (Nabokov (1937), p. 185). Les poètes nous rappellent à la dislocation, à l'imprévisible, à l'indomptable, bref au devenir, qui suscite le dialogue philosophique autour de la danseuse dans *L'âme et la danse* de Paul Valéry : « Voyez-moi ce corps, qui bondit comme

la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai » (Valéry (1960), p. 171). Les pieds de la jeune femme non seulement miment l'intensité de l'indécision mais déconcertent quiconque voudrait les déchiffrer :

Elle semble d'abord, de ses pas pleins d'esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs... Mais à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... O le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent, qui s'envolent !... Qu'ils sont habiles, qu'ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu !... Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes !... Le même point du sol leur fait se disputer comme pour un grain !... Ils s'empportent ensemble, et se choquent dans l'air, encore !... Par les Muses, jamais pieds n'ont fait à mes lèvres plus d'envie ! (*Ibid.*, pp. 36–37)

Une sémiotique de l'hésitation sera toujours un pied de nez à l'interprétation.

Références bibliographiques

- AGAMBEN G. (1993) « Bartleby, o della contingenza », in G. Deleuze et G. Agamben (1993), *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, pp. 43–85.
- BALZAC H. de (1833) « Théorie de la démarche. Ebauche d'une philosophie du geste », in Id. (1833) *Pathologie de la vie sociale, L'Europe littéraire*, pp. 1–72 (www.eBooksLib.com).
- BARTHES R. (2002) *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977–1978)*, Seuil, Paris.
- BOURDIEU P. (1973) *L'opinion publique n'existe pas*, « Les Temps modernes », 318 : pp. 1292–309.
- BRANDT P.A. (1994) *Dynamiques du sens. Etudes de sémiotique modale*, Aarhus University Press, Aarhus.
- CAMUS A. (1977) *Les Justes (1950)*, Gallimard « folio », Paris.
- CATTAPAN N. (2012) *La capacità di aspirare come passione politica*, « E/C », « Passioni collettive. Cultura, politica, società » (dir. D. Mangano, B. Terracciano).

- CIXOUS H. et M. Calle–Gruber (1994) *Hélène Cixous, photos de racine*, Des femmes, Paris.
- COUÉGNAS N. (2014) *Du genre à l'œuvre. Une dynamique sémiotique de la textualité*, Lambert–Lucas, Paris.
- DELEUZE G. (1993) « Bartleby ou la formule » (1989) In Id. (1993) *Critique et clinique*, Minuit, Paris, pp. 89–114.
- DERRIDA J. (1992) *Ethique du don*, Métailié–Transition, Paris.
- ELALAMY Y.A. (2011) *Oussama mon amour*, La croisée des chemins, Casablanca.
- FONTANILLE J. (1999) *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, PUF, Paris.
- FONTANILLE J. et ZILBERBERG C. (1998) *Tension et signification*, Mardaga, Liège.
- FREUD S. (1906) *Der Wahn und die Träume in Jenses Gradiva*, tr. fr. par J. Bellemin–Noël (1986) *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, dans W. Jensen (1986) *Gradiva* (1903), précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Gallimard, Paris.
- GENETTE G. (1969) « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Seuil, Paris.
- GOETZ B. (2008) *Théorie de la démarche. Ébauche d'une philosophie du geste*, « Le Portique », en ligne; disponible dans le site www.leportique.revues.org/791; dernier accès le 16 juillet 2017.
- GREIMAS A.J. (1983) « Pour une théorie des modalités », in Id. *Du sens*, II, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J. et FONTANILLE J. (1991) *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris.
- LAFAYETTE (2000) *La Princesse de Clèves* (1678), « folio classique » (Ed. Bernard Pingaud), Gallimard, Paris.
- MERLEAU–PONTY M. (1964) *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris.
- NABOKOV V. (1992) *Le Don*, 1937, Gallimard/folio, Paris.
- RODIN A. (1911) *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset, Paris.
- TRÉCOURT F. (2017) *Quand l'art aide à résister à la terreur*, en ligne, 01.02.2017; disponible dans le site lejournal.cnrs.fr/nos-blogs/face-au-terrorisme-la-recherche-en-action/quand-les-arts-aident-a-resister-a-la-terreur; dernier accès le 12.10.2017.
- VALÉRY P. (1960) *L'âme et la danse in Eupalinos ou l'architecte* (1921), Gallimard, Paris.

Hacia una topología aspectual de sucesos

MIGUEL ARIZA*

ENGLISH TITLE: Towards an Aspectual Topology of Events

ABSTRACT: In this paper, I propose to interweave narrativity and aspectuality by focusing on the internal temporality of narrated events. From a phaneroscopic point of view, I construct an aspectual characterization of the notion of event, visualizing the content of what is narrated as a semiotic process of morphologies in becoming. Conceived as a process of morphological semiosis, narrativity involves a schematic and analogic visualization of the flux of narrated events in a situational space. This dynamic of events in becoming is in consonance with a process of aspectual generation of a Peircean character. In it, we go from the one to the multiple — from a germ space to an aspectual topological space — through a constructive process bound to a set of regularities. In accordance with this proposal, every time we have a pair of narrative trajectories that aspectually unfold in our situational space and that converge on the appearance of a single event, we can infer the existence of their corresponding narrative schemas. These schematic entities will make up a synthesis process that will behave, relationally, as a structure of actantial character, an actantiality of events. From a morphodynamical point of view, we will show that this actantial knot can be viewed as a cusp catastrophe. In addition, we will exhibit that this conceptualization coincides with the semiotic paradigm proposed by René Thom.

KEYWORDS: Aspectuality; Narrativity; Peircean Semiotics; Morphodynamics; Topological Space.

* Universidad Nacional Autónoma de México.

Introducción

En su texto “Tiempo, continuidad y ámbitos de lo posible”, el matemático y filósofo Fernando Zalamea, nos plantea:

En algunas de las primeras especulaciones de los filósofos presocráticos, el tiempo (*chronos*) se transforma de un flujo vago (*ápeiron*: ilimitado, infinito) a estados acotados estructurados por el número (*kósmos*: orden, mundo): sobre el *ápeiron*, indeterminado, surgen las flechas temporales, determinísticas, del *kósmos*. . . La construcción del *kósmos* a partir del *ápeiron* — con la consiguiente “evolución” paradójica del mismo *chronos* — se encuentra estrechamente ligada a tres otras grandes problemáticas heredadas del “milagro” griego: las “dialécticas” uno–múltiple, indeterminación–determinación y continuo–discreto.

(Zalamea 3)

Y propone dar sustento a esta intuición presocrática, aparentemente paradójica — de que múltiples nociones de tiempo puedan surgir por generación ‘evolutiva’ de un continuo atemporal e indeterminado, homogéneo, genérico y primigenio — empleando principios y categorías del sistema filosófico peirceano y de la lógica matemática contemporánea.

En particular — a partir de lo que concibe como “modelos contemporáneos del *ápeiron*”, en su acepción matemática — el profesor Zalamea señala el papel relevante del pensamiento de René Thom en la intuición genérica del continuo:

Aquí, querría enfrentarme a un mito profundamente anclado en la matemática contemporánea, a saber que el continuo se engendra (o se define) a partir de la generatividad de la aritmética, aquella de la sucesión de los enteros naturales. . . Estimo, por el contrario, que el continuo arquetípico es un espacio que posee la propiedad de una homogeneidad cualitativa perfecta; me gustaría decir que dos “puntos” son siempre equivalentes por un desliz continuo (eventualmente local) del espacio sobre sí mismo; desgraciadamente la noción de “punto” presupone ya una ruptura de la homogeneidad espacial. . . La noción de lugar (el *τοπος* de Aristóteles) podría ayudar tal vez a acceder a una definición rigurosa, puesto que los lugares podrían servir de base de abiertos a una topología: una sucesión decreciente de abiertos encajados podría converger hacia ese elemento minimal que es el punto. Nuestro continuo arquetípico no posee por sí mismo ninguna estructura (métrica o simplemente diferenciable): la única propiedad postulada es esa homogeneidad cualitativa.

(ctd. en Zalamea 7)

Entonces, se produce un tránsito de un continuo indiferenciado — el *ápeiron* sin tiempo, continuo, homogéneo y genérico —, al entramado heterogéneo del *kosmos*, ordenado y reticulado por la direccionalidad orientada del tiempo.

Desde un punto de vista matemático, René Thom exhibe el tránsito hacia lo singular y heterogéneo por medio de una irrupción discreta que inscribe una separación, una discontinuidad, una ‘cortadura’ en torno a la homogeneidad primigenia del continuo genérico:

De ese continuo perfecto nada podemos decir, sino que es un *indicible mystique*: no lleva ninguna marca, ningún punto, no admite ninguna dirección, nada puede allí identificarse. . . ¿Cómo, entonces, se presenta en ese medio la primera intrusión de lo discreto? . . . *La intrusión de lo discreto en el continuo se manifiesta por la cortadura. . .*

(ctd. en Zalamea 8)

En el caso específico del lenguaje los fenómenos de significación emanan, según el matemático francés, desde un sustrato de continuidad en el que, por ejemplo: “la significación de un verbo puede simbolizarse (dentro de un espacio conveniente de control) como una clase de caminos transversos a una hipersuperficie de catástrofe que describe el paso brutal de un estado estable 1 hacia otro estado estable 2” (Thom 44). Y encuentra en la semiótica peirceana y en su despliegue recursivo de mediaciones la descripción explícita de esta dinámica de catástrofe, es decir, la visualiza como un proceso de semiosis:

El estadio primario, se da en la afirmación del impacto sobre el espíritu de un estímulo de origen externo P; luego, en el estadio secundario, se da la localización verbal en su campo semántico en el cual se despliega el conflicto; por fin, en el estadio ternario, se da la saturación de las valencias del núcleo verbal que cumplen actantes, los cuales deberán ser localizados (o identificados). De manera que la enunciación de una oración es semejante al desarrollo embriológico que va desde lo abstracto hacia lo concreto. Aquí partimos del núcleo predicativo en el estado puro, que localizamos en forma verbal en su campo semántico y que se despliega luego en sus actantes, los cuales serán ulteriormente localizados (determinados)”.

(Thom 44)

El profesor Per Aage Brandt (ctd. en Flores, ‘Sucesos’ 226) sitúa los procesos de aspectualización en el marco de una semiótica morfod-

inámica, al postular la regulación de las relaciones actanciales a partir de la existencia de esquemas dinámicos, al interior de un escenario o espacio situacional.

Este aspecto del paradigma morfodinámico de P. A. Brandt en concordancia con la anterior serie de razonamientos, nos permite concebir una forma de la representación semántica de carácter situacional que no es realizada en términos de proposiciones sino de “escenas que se despliegan dentro de un juego de imágenes”:

Éstas se encuentran regidas por esquemas espaciales y temporales anclados en la percepción, lo que permite una representación esquemática del discurso. . . entonces es posible preguntarse si esa esquematicidad puede aplicarse a la descripción del flujo de sucesos en el discurso, no en términos de los agentes dinámicos, responsables de las acciones, sino a partir de la dinamicidad interna de los sucesos.

(Flores, “Narración” 328)

Es el propósito de este trabajo mostrar que tal realización semántica es compatible con una visualización faneroscópica del tiempo, de carácter morfológico y no métrico que, sin embargo, cumple con el proceso de generación propuesto por el profesor Fernando Zalamea y cuya concreción topológica implica un tránsito de lo continuo a lo discreto. En este sentido, la temporalidad es desplegada morfológicamente a través de una acepción ‘discursiva’ del tiempo, tiempo interno y no un tiempo cronológico inscrito desde el exterior. Esta temporalidad interna se inscribe en el flujo de los sucesos, imprimiéndole una dinámica, cuya proyección esquemática está en concordancia con el paradigma morfodinámico sustentado por las ideas de René Thom. Temporalidad que, en el caso específico de la narratividad, es problematizada a través de la *categoría del aspecto*. Así, tiempo narrativo y aspectualidad serán, desde un punto de vista morfodinámico, acepciones procesuales de un mismo despliegue semiótico.

1. La temporalidad aspectual vista como proceso de semiosis peirceana, al interior del paradigma morfodinámico de René Thom

1.1.

Visto desde una perspectiva faneroscópica, todo relato es en primera instancia un *continuum* indeterminado, potencialmente infinito, de sucesos puestos en situación sin mayor manifestación que el de las posibles trayectorias de sus acontecimientos. Es un conglomerado de dimensión extensa, susceptible de modulaciones y conexiones relacionales y actanciales. En este primer momento, el relato es un entramado de sustrato amorfo y conformación genérica, cuyo advenimiento acontecimental procede de todas partes.

En este “espacio” germen, un suceso es considerado como una posibilidad positiva simple, indiferenciada totalmente del entorno primigenio que le da abrigo.

1.2.

Es en un plano segundo, en donde a partir de una primera demarcación fundante, una ruptura de simetría, surge un ámbito heterogéneo, dual, reglado contrastivamente. Este entorno surge de la irrupción puntual de un suceso inaugural que no sólo despliega una situación de contigüidad entre dos ámbitos, separados por tal suceso, elemental, sino que además es el origen de una situación no lineal en el despliegue reglado de la temporalidad. En este sentido, todo suceso elemental concebido como un suceso puntual genera una marca, un trazo, una ‘cortadura’ y puede ser visualizado como un inicio, parte media o un fin.

Desde este punto de vista segundo, relacional, se genera una diferenciación morfológica entre una magnitud puntual y una magnitud extensa. Un suceso elemental en correlación con un suceso homogéneo, continuo, pero ya no genérico, ni primigenio, sino segundo, al interior de un espacio situacional¹. Dentro de tal espacio, la irrupción

1. Desde una perspectiva peirceana, concebimos la noción de espacio situacional como dependiente del proceso de semiosis, a partir de una simple posibilidad positiva de aparición, como una cualidad, un espacio germen, hasta la postulación de una terceridad degenerada producto del devenir actancial; ‘devenir aspectual’ en concordancia con el paradigma morfodinámico de P. A. Brandt. En el marco de este trabajo, nuestro espacio situacional será transformado en un ‘espacio topológico aspectual’ (*vid. infra*, sección 2).

de un suceso puntual nos permite concebir, retrospectivamente, la existencia singular de un suceso homogéneo, del cual nuestro suceso elemental es ‘cortadura’. Estamos entonces ante una distinción aspec- tual, de acuerdo a la terminología de Z. Vendler (103), entre un estado (*state*) y un logro (*achievement*); un par de sucesos que correlacional- mente son interdependientes y complementarios (*vid. infra*, sección 4). Notemos que esta distinción es estructural y no temporal. Cuando el logro es caracterizado como finalizador, medio o iniciador, nos estamos refiriendo a su relación de demarcación con respecto a un estado. En este sentido un logro inaugural es adherente con respecto a un estado, separándolo en un par de sucesos contiguos, heterogéneos y delimitados por tal suceso inaugural.

Veamos el asunto con mayor detenimiento, al integrar el razon- amento de René Thom:

Sobre la recta, el punto aparece como una cortadura: permite separar la semi-recta de la izquierda (D_g) de la semi-recta situada a la derecha (D_d) [...]. Aquí interviene una visión propia de Aristóteles. Mientras sólo se “marca” un punto O sobre la recta (D), la recta sólo se divide en dos semi-rectas en potencia ($\delta\upsilon\nu\alpha\mu\epsilon\iota$); para que haya separación en acto ($\epsilon\nu\tau\epsilon\lambda\epsilon\chi\epsilon\iota\alpha$), se necesita que el punto O se desdoble en dos puntos, O_g adherente a izquierda de D_g , O_d adherente a derecha de D_d , y entonces las dos semi-rectas así cerradas en O acceden a la existencia en acto como entidades separadas. Los puntos O_g , O_d , aunque distintos (como bordes de entidades diferentes) están sin embargo juntos ($\alpha\mu\alpha$), y se ha pasado, en O , de una situación de continuidad a una situación de contigüidad; de allí la célebre fórmula: *la entelequia separa* (ctd. en Zalamea 8).

Si denotamos a nuestro logro inaugural como $/L/$, puede ser des- doblado en $/L_g/$ y $/L_d/$ (figura 1).

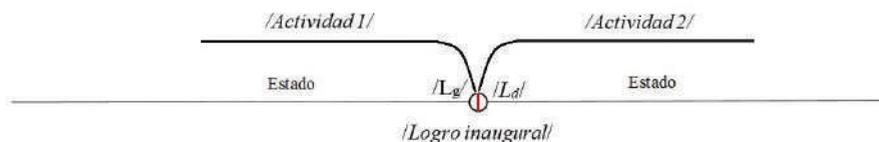


Figura 1.

A partir de su incursión singular emergen un par de ámbitos durativos que en sí mismos no son portadores de transformación alguna pero que sin embargo son dinámicos, en contraposición con el carácter estático del estado inicial. Estos dos ámbitos conforman aspectualmente un par de actividades (*activities*), sucesos dinámicos, durativos y abiertos.

1.3.

René Thom en su teoría aristotélica del acto transitivo (170–181) destaca que la presencia topológica del punto O que corta la recta D separándola en las semirectas D_g y D_d es insoluble con el “*eidós* de la separación ($\chi\omega\rho\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\upsilon$)”, bajo este razonamiento esta correspondencia es intemporal. Por otro lado, el concepto de acto en Aristóteles siempre está referido a uno o varios actantes; entonces desde un punto de vista actancial, de acuerdo con Thom, existe un “*telos intemporal* propiamente morfológico que sólo el formalismo catastrófico es capaz de definir”.

Así mismo, obtenemos también un par de esquemas morfológicos, isomorfos. De acuerdo con René Thom “sólo la flecha del tiempo diferencia las dos morfológicas” (171), pero aquí la flecha del tiempo dependerá de la aspectualidad del sistema (figura 2).

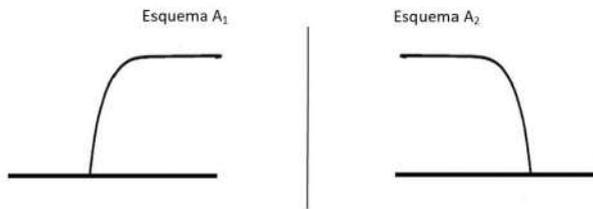


Figura 2.

Desde un punto de vista morfológico es posible concebir a todo despliegue narrativo como una envolvente de articulación dinámica y en estado de deformación. Una entidad de carácter esquemático–analógica de la que se desprende la construcción de sentido. Esta confección morfológica comporta un despliegue diagramático cualitativo que representaremos a través de un sistema aspectual de dos

dimensiones (v, u) . De esta manera, nuestros esquemas morfológicos $/A_1/$ y $/A_2/$ pueden ser visualizados como un par de trayectos que cuentan con una fase inaugural bien definida, en avance continuo, de manera imperfectiva y en progresión asintótica².

Ambas morfologías perfilan un escenario de conflicto al interior de nuestro espacio situacional. Finalmente, un tercer despliegue narrativo, $/A_3/$, pone el énfasis en los sucesos extremos; al no contar con una fase media durativa visualizamos el trayecto como el mero relato de los sucesos singulares $/S_1/$ y $/S_2/$, sin dar cuenta, de manera narrativa, de lo que ocurrió entre ellos (figura 3).

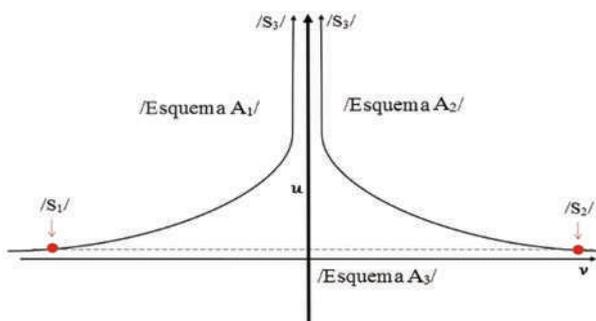


Figura 3.

Observemos que los esquemas narrativos $/A_1/$ y $/A_2/$, son estructuralmente isomorfos, sin embargo, el contenido semántico de ambos es el responsable de su orientación temporal; a pesar de tener ambos un carácter imperfectivo por separado, en conjunto articulan un esquema no sólo perfectivo, sino además aspectualmente cerrado por los dos flancos, con sus tres fases completas. Transitamos de una articulación actancial discontinua entre los dos esquemas narrativos, $[/A_1/, /A_2/]$, a una articulación actancial ternaria $[/A_1/, /A/, /A_2/]$ que da lugar a un entorno continuo a partir de una deformación del espacio.

2. “Un proceso es imperfectivo cuando las relaciones secuencialmente escaneadas son cualitativamente idénticas (no hay accidentes temporales: el proceso es sin novedad, sin cambio cualitativo). El tiempo concebido se perfila en consecuencia como (un intervalo abierto) homogéneo y no limitado. Por el contrario, un proceso perfectivo está temporalmente limitado: contiene accidentes, eventos, discontinuidades cualitativas en el tiempo” (Petitot 32).

Topológicamente, el esquema narrativo /A/ es una magnitud semántica cuya estructura argumental está complementada por un anudamiento actancial con los esquemas narrativos /A₁/ y /A₂/ — dos mínimos separados por un máximo —. Proceso dinámico de fusión morfológica, donde el trio de esquemas narrativos constituyen un estado de estabilidad y de equilibrio. De esta manera, en términos morfodinámicos, el esquema narrativo /A/ es un tercero, estable, que emerge de la resolución del conflicto entre los esquemas /A₁/ y /A₂/. En términos peirceanos, los tres esquemas narrativos configuran una terceridad degenerada (figura 4).

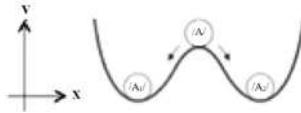


Figura 4. Basada en Marcos, “Morphogenesis” 294³.

Desde una interpretación cualitativa (Wildgen 270) podemos considerar nuestro sistema compuesto por tres magnitudes M_1 , M , M_2 , que pertenecen a la misma escala de cualidad y el mismo nivel de agentividad; dos de las cuales (M_1 , M_2) están en oposición bimodal. Entonces, los despliegues narrativos /A₁/, /A₂/ y /A/ están inmersos en el conjunto de puntos críticos de un espacio germen $V = x_4$ que define una superficie tridimensional cuya ecuación es $x^3 + ux + v = 0$, a la que René Thom denomina *superficie de equilibrio* (figura 5).

La proyección bidimensional (u , v) de la *superficie de equilibrio*, el *plano de control*, define una curva de bifurcación de ecuación $27u^2 + 4v^3 = 0$, una parábola semicúbica en forma de cúspide, de ahí el nombre de la catástrofe (figura 6).

Ejemplo 2.3. Si concebimos como suceso inaugural — el verbo de movimiento — /Salir/, podemos desdoblirlo en /Salir_g/: /Salir de/ y /Salir_d/: /Salir a/ (figura 7).

3. “La aspectualidad se inserta en la temporalidad, y es representada por medio de categorías como incoativo, terminativo, durativo, perfectivo, imperfectivo, etc. Así declaraciones actanciales se convierten en declaraciones procesuales espacio-temporales que pueden referirse a estados de cosas. En tal conversión, las declaraciones se someten a una mutación de su estado. De hecho, las declaraciones actanciales son de naturaleza abstracta, mientras que las declaraciones procesuales son de naturaleza espacio-temporal.” (Petitot 244).

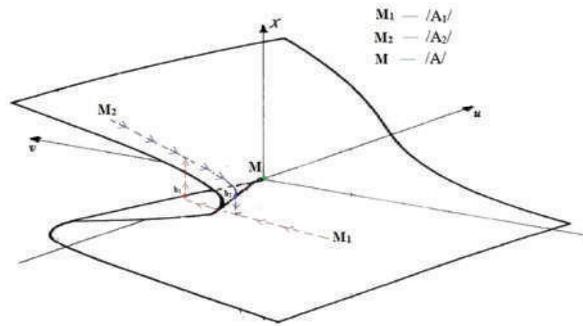


Figura 5.

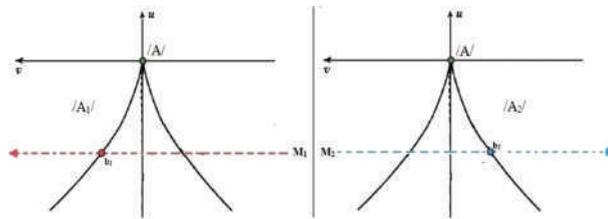


Figura 6. Basada en Wildgen 271.

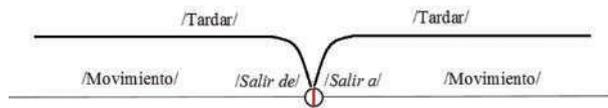


Figura 7.

Desde un punto de vista sintagmático aspectual, plantea Roberto Flores: “la presencia en los relatos del verbo *salir* como disjuntor espacial marca tanto un final de una situación anterior, como el inicio de un nuevo episodio” (*Sucesos* 147). En este sentido, los sucesos ‘*salir de*’ y ‘*salir a*’, son dos acepciones aspectuales del suceso ‘*Salir*’, en un caso se trata de una acepción terminativa y en el otro incoativa, respectivamente:

De acuerdo a la distinción efectuada entre *salir de* y *salir a*, la función proppiana de salida corresponde a una disjunción espacial que no sólo articula dos espacios, sino tres: el espacio inicial (heterotópico), un espacio de llegada (utópico) eventual y un espacio intermedio (paratópico) de extensión

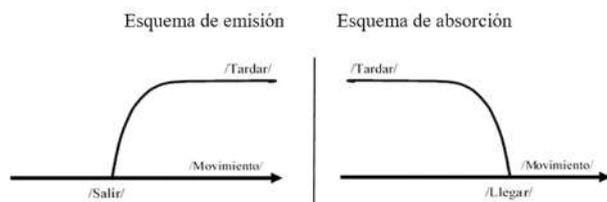


Figura 8.

variable que corresponde a la trayectoria de desplazamiento entre los dos primeros (esto fue reconocido, por A. J. Greimas desde 1966, aunque no explorado aspectualmente.

(Sucesos 147)

Si tomamos la expresión aristotélica “El camino de Atenas a Tebas es el mismo que el camino de Tebas a Atenas” (Thom 171) como un pequeño relato de desplazamiento obtenemos, de acuerdo al modelo proppiano, la articulación de los siguiente tres espacios:

| Salir de Atenas |, | Tardar en el recorrido |, | Llegar a Tebas |.

Y obtenemos también un par de esquemas morfológicos, isomorfos, que sintetizan los tres espacios anteriores. De acuerdo con Rene Thom, ‘sólo la flecha del tiempo diferencia las dos morfologías, pero aquí la flecha del tiempo está en la significación del verbo’; podemos decir, en su aspectualidad (figura 8).

Este juego de esquematismos es compatible con el nivel onomasiológico de las entidades semánticas en cuestión, la sustancia del plano del contenido que es ordenada léxicamente. De esta manera, el verbo de movimiento /Salir/ designa una trayectoria ‘hacia’ que posee una orientación espacial, refiere incoativamente a un desplazamiento focalizado en su punto de partida y que sin embargo apunta al posterior desarrollo del evento (Ibáñez 2005). En términos de su contenido léxico–aspectual el suceso /Salir/ puede ser considerado como un logro (*achievement*) que posee una dinámica interna que de inmediato emite la puesta en marcha del desplazamiento a través de una fase durativa o de tardanza en la evolución interna del evento.

Desde un punto de vista morfológico aspectual, el suceso /Salir/ es una singularidad, una ruptura de la homogeneidad aspectual; al momento de su aparición, de manera coextensiva, es emitido el suceso

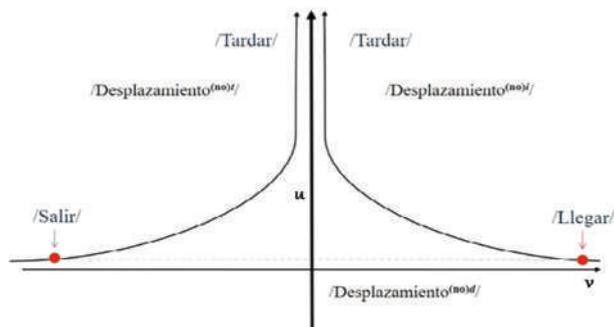


Figura 9.

/Tardar/. Entonces podemos generar un esquema narrativo *no terminativo* /Desplazamiento^{(no)t}/ a través del esquema de emisión articulado por /Salir/ y /Tardar/.

De manera inversa, en términos de su contenido léxico — aspectual, el suceso /Llegar/ es un logro (*achievement*) cuya dinámica interna dota al desplazamiento de una fase terminativa o final. El suceso /Llegar/ afecta la duración interna del evento poniéndole fin; en este sentido podemos decir que el suceso /Llegar/ *absorbe* al suceso /Tardar/. Así, generaremos un esquema narrativo *no incoativo* /Desplazamiento^{(no)i}/ a través de un esquema de absorción articulado por /Tardar/ y /Llegar/ (figura 9).

Finalmente, un tercer despliegue narrativo pone el énfasis en las partes inicial y final, /Desplazamiento^{(no)d}/; al no contar con una fase media durativa visualizamos el trayecto como el mero relato de los estados iniciales y finales, sin dar cuenta, de manera narrativa, de lo que ocurrió entre ellos (figura 9).

Entonces, podemos concebir que el esquema narrativo /Desplazamiento/ emerge, con sus tres fases completas, como la articulación dinámica de los esquemas de emisión y absorción. Por tanto, como proceso de fusión morfológica podemos observar diversas variaciones de la ordenación (/Salir/, /Tardar/, /Llegar/) a través de sus rasgos aspectuales: (incoativo, mediano, terminativo) → (incoativo, durativo, terminativo) → (logro, actividad, logro).

Desde un punto de vista estructural, el despliegue de nuestras tres morfologías genera un conjunto de oposiciones que diagramáticamente configura un hexágono de Sesmat–Blanché (Guitart 147). La

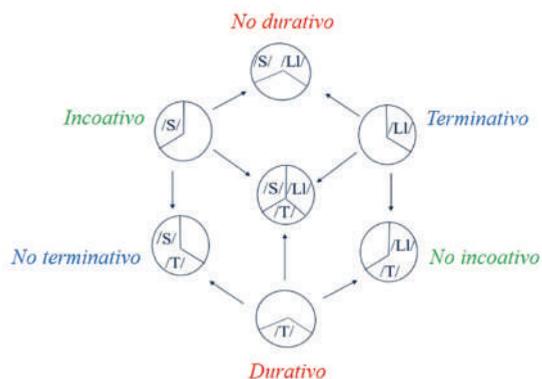


Figura 10.

articulación de cada par en oposición configura la totalidad entera, i. e. el esquema narrativo /Desplazamiento/ (figura 10).

Cabe hacer notar que cada par en oposición genera también una oposición entre los rasgos aspectuales que caracterizan a cada uno de los miembros del par (cada uno es la negación del otro); por extensión podemos decir, entonces, que cada una de las formas de desplazamiento es la negación de su opuesta. Así: la forma de desplazamiento articulada por /Tardar/ y /Llegar/ i.e. /Desplazamiento^{(no)i}/ es la negación de /Salir/ i.e. /Desplazamientoⁱ/; /Desplazamiento^{(no)d}/ es la negación de /Tardar/ i.e. /Desplazamiento^d/; y /Desplazamiento^{(no)t}/ es la negación de /Llegar/ i.e. /Desplazamiento^t/.

Los esquemas narrativos /Desplazamiento^{(no)t}/ y /Desplazamiento^{(no)i}/, correspondientes a los esquemas de emisión y absorción, son estructuralmente isomorfos. De acuerdo con nuestro sistema aspectual, transitamos de una articulación actancial discontinua entre los dos esquemas narrativos, a una articulación actancial ternaria que da lugar a un entorno continuo a partir de una deformación del espacio [/Desplazamiento^{(no)t}/, /Desplazamiento/, /Desplazamiento^{(no)i}/]. De esta manera, en términos morfodinámicos, el esquema narrativo /Desplazamiento/ es un tercero, estable, que emerge de la resolución del conflicto entre los esquemas /Desplazamiento^{(no)t}/ y /Desplazamiento^{(no)i}/ que están en oposición bimodal.

Si hacemos corresponder M_1 con /Desplazamiento^{(no)t}/, M_2 con

/Desplazamiento^{(no)i}/ y M con /Desplazamiento/ vemos representado en términos geométricos el trayecto continuo del desplazamiento sobre la *superficie de equilibrio* (figura 11).

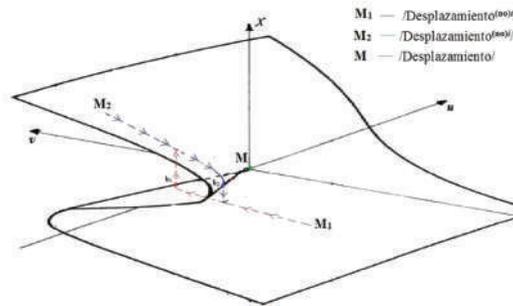


Figura 11.

Y observamos, también en términos geométricos, la dinámica de nuestro sistema a través de la *separatriz* que conforma el conjunto de bifurcación sobre el plano de control (figura 12).

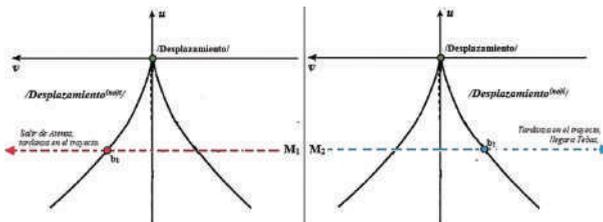


Figura 12. Basada en Wildgen, 271.

Desde un punto de vista global nuestros esquemas de emisión y absorción, /Desplazamiento^{(no)t}/ ($/D^{(no)t}/$) y /Desplazamiento^{(no)i}/ ($/D^{(no)i}/$), se articulan morfodinámicamente para generar el esquema /Desplazamiento/ ($/D/$) con sus tres fases completas. Desde un punto de vista aspectual, nuestro esquema /Desplazamiento/ puede ser concebido como un suceso complejo de carácter perfectivo, no puntual y durativo. Puede ser concebido como una ejecución (Flores, *Sucesos* 107) de acuerdo con la terminología de Vendler. Desde un punto de vista topológico nuestro suceso /D/ es cerrado y acotado. Narrativamente configura una magnitud semiótica con unidad de sentido.

Desde un punto de vista local, si bien nuestro suceso $/D/$ alcanza plenitud perfectiva, es decir alcanza un fin T , localmente tendrá que alcanzar un fin preliminar T_1 , “tomando como medio para llegar a T , luego T_2 para llegar a T_1 etc.” (Thom 174). Cada uno de estos subdesplazamientos $/D_n/$ tendrán asociados esquemas de emisión y de absorción locales que los articularán morfodinámicamente: $/D_n^{(no)t}/$, $/D_n^{(no)i}/$. Entonces a través de un proceso de recursividad finita, replicando n veces el proceso al interior de nuestra catástrofe en cúspide, obtendremos como situación límite a nuestro suceso global $/D/$. Y los desplazamientos locales pueden ser representados en nuestra cúspide original (figura 13).

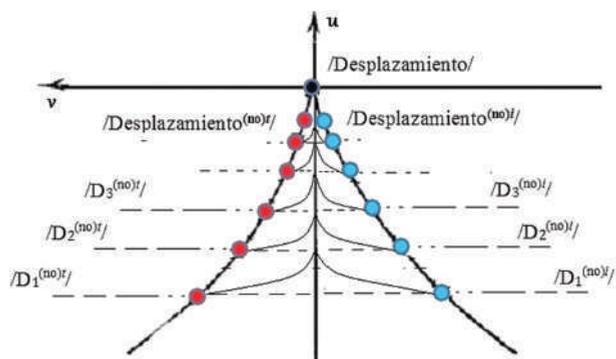


Figura 13.

Cada uno de los $/D_n/$ serán así mismo sucesos complejos, ejecuciones. Desde un punto de vista topológico nuestro suceso global $/D/$ cerrado y acotado será el resultado de la fusión de un número finito de sucesos cerrados y acotados, concatenados entre sí, i.e. $/D/ = /D_1/ \vee /D_2/ \vee /D_3/ \vee \dots \vee /D_n/$. Si nuestra ejecución $/Desplazamiento/$ está flanqueada por los logros puntuales $/Salir/$ y $/Llegar/$, entonces cada una de las ejecuciones $/D_n/$ tienen una salida y una llegada.

Ahora bien, sabemos que nuestro pequeño relato de desplazamiento $/D/$ es aspectualmente una ejecución, durativa y perfectiva; topológicamente configura un suceso cerrado, acotado y continuo. Y está articulado a partir de dos morfologías, de emisión y de absorción. Entonces cabe preguntarnos:

¿Aspectualmente, a qué tipo de sucesos corresponden ambas morfologías?

Sabemos que nuestro esquema de emisión $/D^{(no)t}/$ tiene una fase incoativa y de inmediato emite una fase durativa ¿Será finita o infinita esta fase? Bueno, como nuestro relato global es continuo y tiene una fase terminativa, en algún momento la fase durativa del esquema de emisión tendrá que adquirir necesariamente características finitas para que el relato termine, globalmente esto ocurre a partir de un salto en nuestra curva de bifurcación. Lo mismo ocurre en nuestro esquema de absorción, $/D^{(no)i}/$, la imperfectividad durativa del esquema debe necesariamente tornarse perfectiva y finita en el marco de continuidad del relato, esto ocurre, también, a través de un salto en la curva de bifurcación. En consecuencia, ambos esquemas son perfectivos y cerrados por los dos flancos, a través de puntos catástrofe, es decir, son ejecuciones. Globalmente, para que lo anterior tenga realidad en términos efectivos es preciso que exista un punto de inflexión en la cima de la cúspide, que resuelva el conflicto entre ambos esquemas globales. Este punto de inflexión, a partir de su aparición definirá la parte media del relato, que ya poseía principio y fin; estará en medio, entre la fase incoativa y terminativa del relato, sin embargo, esta localización no depende de una apreciación métrica sino morfológica: es la existencia de dicho punto de inflexión la que delimita la parte media del relato y no una medición equidistante la que define su posición.

Como hemos visto, en el límite, el relato tiene principio, desarrollo y fin acorde con la direccionalidad dada por una flecha del tiempo, siendo un continuo flanqueado por los dos extremos, compuesto por sucesos internos, flanqueados también por los dos extremos; sin embargo, globalmente, cada una de las ejecuciones internas al estar flanqueadas por puntos catástrofe exhibe un proceso discontinuo, entre atractores en conflicto, que avanza hacia el equilibrio sobre la curva de bifurcación (figura 14).

Entonces el isomorfismo morfológico entre ambos esquemas se impone, dejando en un plano subtendido la flecha del tiempo; el proceso aspectual se despliega perfectivamente hacia su parte media, aquella en la que se resuelve el conflicto y que es decisiva para que el relato culmine. Incluso muchas veces un relato, o un fragmento significativo de éste, por ejemplo cuando ambos esquemas están en progresivo, culmina en su parte media. Que un relato tenga inicio, desarrollo y fin no implica necesariamente una visión lineal del despliegue narrativo

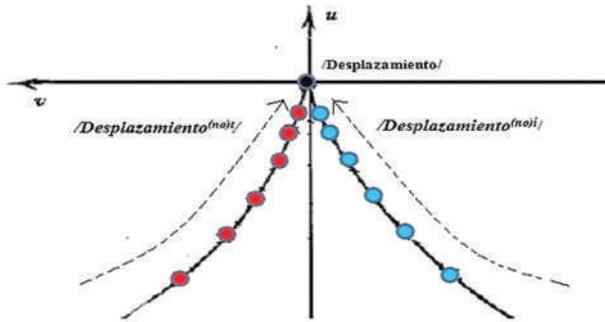


Figura 14.

y este razonamiento, morfológico, también es aristotélico de acuerdo con René Thom (258).

Notemos que el isomorfismo entre nuestros esquemas morfológicos y los ciclos de histéresis hacen posible que exactamente el mismo análisis sea válido para el recorrido inverso que sale de Tebas y llega a Atenas.

2. Hacia un espacio topológico aspectual

2.1. La relación de presuposición hjelmsleviana como fundante de una topología

Desde un punto de vista matemático normalmente se define la noción de espacio topológico a través de la relación de inclusión entre conjuntos, al trabajar con subconjuntos del conjunto potencia de un conjunto dado. Sin embargo, debido a que la definición de espacio topológico es axiomática, es posible trabajar con una relación isomorfa a la relación de inclusión para poder dar cuenta de colecciones cuyos integrantes no son conjuntos. En particular cuando nuestras magnitudes de análisis son de carácter narrativo, los sucesos de un relato.

De acuerdo con Ariza (44) todo suceso de un relato, por elemental que sea, puede ser visto como un esquema narrativo desde un punto de vista sistémico estructural. Y es articulado con otros sucesos del relato mediante la relación de presuposición hjelmsleviana a nivel

paradigmático, a través de la siguiente regla de correspondencia: Diremos que un suceso $/S_j/$ presupone (paradigmáticamente) a otro suceso $/S_i/$ si y sólo si $/S_j/$ es condición suficiente para la ocurrencia de $/S_i/$ y $/S_i/$ es condición necesaria para la ocurrencia de $/S_j/$ (Ariza 42); como la relación de presuposición, de acuerdo con la anterior regla de correspondencia, es una relación de orden (reflexiva, anti-simétrica y transitiva) isomorfa con la relación de inclusión (\subseteq) de la teoría de conjuntos, podemos entonces decir que $/S_i/$ es parte de $/S_j/$.

$$/S_j/ \gg /S_i/ \equiv /S_i/ \ll /S_j/$$

2.2.

Una *topología* sobre un entorno aspectual X (finito) es una familia (T) de partes de X que satisface los tres axiomas siguientes:

1. el suceso vacío \emptyset y X son miembros de T ;
2. la fusión (\vee) finita entre miembros de T es un miembro de T ;
3. la intersección (\wedge) finita entre miembros de T es un miembro de T .

— Un entorno aspectual X para el cual se define una topología T lo denominaremos *espacio topológico aspectual*.

— Diremos que los miembros de una topología T son sucesos *cerrados* respecto de T .

Ejemplo 2.2.1.

Hay cuatro posibles topologías para un esquema de dos miembros (Hernández 1-2).

Si $X = \{\text{'Salir'}, \text{'Llegar'}\}$, entonces:

$$T_1 = \{\emptyset, X\}.$$

$$T_2 = \{\emptyset, /Salir/, X\} = \{\emptyset, /D^i/, X\}.$$

$$T_3 = \{\emptyset, /Llegar/, X\} = \{\emptyset, /D^t/, X\}.$$

$$T_4 = \{\emptyset, /Salir/, /Llegar/, X\} = \{\emptyset, /D^i/, /D^t/, X\}.$$

4. Definimos el suceso vacío " \emptyset " como el acontecer no relatado; todo aquello que ocurrió y que no fue recogido discursivamente.

— Dado cualquier entorno aspectual X la topología $\{\emptyset, X\}$ es llamada la *topología trivial* (T_v) y la formada por todas las partes de X es llamada la *topología discreta* (T_D).

— Dado un espacio topológico (X, T) , un suceso $/S/$ miembro de T es *abierto* si su complemento, $\neg /S/$, es cerrado.

— Para toda topología, \emptyset y X son abiertos y cerrados a la vez, ya que están incluidos en toda topología y siempre se cumple que: $\emptyset = \neg X$; $X = \neg \emptyset$.

Ejemplo 2.2.2.

Para $X = \{\text{'Salir'}, \text{'Tardar'}\}$ con la topología

$$T = \{\emptyset, /Salir/, X\} = \{\emptyset, /D^i/, X\}$$

Tenemos: $/Tardar/ = \neg /Salir/$ por lo tanto $/Tardar/$ es *abierto*.

— La clausura de $/A/$ es la intersección de todos los esquemas cerrados de los que $/A/$ es parte, y la denotamos como $/\tilde{A}/$. Si $/A/$ es cerrado, entonces $/A/ = /\tilde{A}/$.

— La coclausura de $/A/$ es la intersección de todos los esquemas abiertos de los que $/A/$ es parte, y la denotamos como $/\hat{A}/$. Si $/A/$ es abierto, entonces $/A/ = /\hat{A}/$.

— Una parte $/A/$ de un espacio topológico aspectual es *semicerrado* si y sólo si existe un cerrado $/Z/$ miembro de T tal que: $/Z/ \ll /A/ \ll /Z^{\hat{}}/$; basado en Levine 1963.

Ejemplo 2.2.3.

En el entorno $X_D = \{\text{'Salir'}, \text{'Tardar'}, \text{'Llegar'}\}$ con la topología

$$T_R = \{\emptyset, /Salir/, /Salir/ \vee /Llegar/, /Llegar/, X_D\} = \{\emptyset, /D^i/, /D^{(no)d}/, /D^t/, X_D\} \neg /D^{(no)d}/ = /Tardar/ = /D^d/ \text{ es abierto debido a que } /D^{(no)d}/ \text{ es cerrado.}$$

$/A_1/ = /Salir/ \vee /Tardar/ = /D^i/ \vee /D^d/ = /D^{(no)t}/$ es *semicerrado*, ya que:

$$/D^i/ \ll /D^{(no)t}/ \ll X_D, \text{ donde } X_D \text{ es el menor abierto que presupone a } /D^i/; X_D = /\hat{D}^i/.$$

$/A_2/ = /Tardar/ \vee /Llegar/ = /D^d/ \vee /D^t/ = /D^{(no)i}/$ es *semicerrado*, ya que:

$$/D^t/ \ll /D^{(no)i}/ \ll X_D, \text{ donde } X_D \text{ es el menor abierto que presupone a } /D^t/; X_D = /\hat{D}^t/.$$

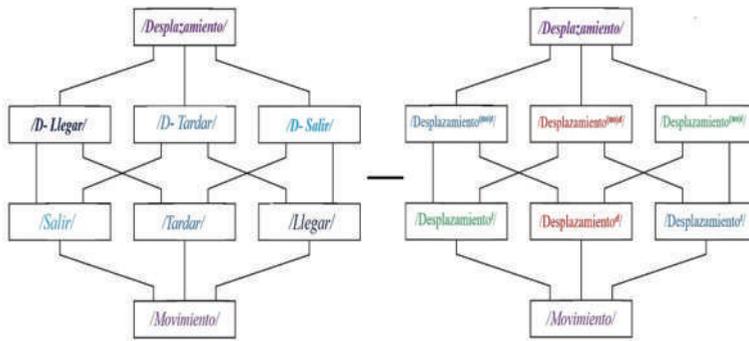


Figura 15.

2.3.

A todo espacio topológico finito, con su topología discreta, es posible asociarle un diagrama correspondiente a un retículo booleano con 2^n elementos (Hernández 29–30). Entonces para todo esquema aspectual de la forma $X = \{ /S_1/, /S_2/, /S_3/, \dots, /S_n/ \}$ con su topología discreta le asociaremos un retículo booleano con 2^n elementos. En particular, al espacio topológico (X_D, T_R) , de nuestro ejemplo, es posible asociarle un retículo booleano, $\text{Ret}(T_R)$, con 2^3 elementos, mismo número de elementos que el de su topología discreta (figura 15).

Entonces nuestro retículo booleano dependerá de la siguiente estructura algebraica:

$\langle E, \gg, \vee, \wedge, /Movimiento/, /Desplazamiento/ \rangle$, donde: $/Movimiento/ = \emptyset$.

3. Análisis de un pequeño relato

Analicemos ahora, un fragmento de un pequeño relato de Julio Cortázar (67), *La conservación de los recuerdos*.

Al segmentar en tres secuencias el texto elegido haremos el análisis para las más importantes: las dos primeras.

Secuencia I:

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en

la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: “Excursión a Quilmes”, o: “Frank Sinatra”.

Secuencia 2:

Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: “No vayas a lastimarte”, y también: “Cuidado con los escalones”

Secuencia 3.

Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay una gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

Al extraer los sucesos del relato, en ambas secuencias, observamos un par de despliegues narrativos divididos en fases, donde cada una de las etapas corresponde a un suceso individual que está dotado de fronteras iniciales y finales. Cada uno de ambos trayectos narrativos está conformado por una serie de ‘ejecuciones’ (*accomplishments*) que realizan Cronopios y Famas, en su muy peculiar forma de conservar sus recuerdos.

De manera formal, damos cuenta de lo anterior a través de la conformación de las siguientes categorías algebraicas:

Γ_F — Fijar → Envolver → Colocar de pie → Embalsamar → Etiquetar

Γ_C — Dejar suelto → Andar por el medio → Pasar corriendo → Acariciar suavemente → Decir

Al desplegar ambos trayectos observamos dos grandes bloques de sucesos que se encuentran en alternancia miembro a miembro, una simetría de oposiciones que manifiestan formas opuestas de hacer persistir la memoria: Fijar/Dejar suelto, Envolver/Andar por el medio, Colocar de pie/Pasar corriendo, Embalsamar/Acariciar suavemente, Etiquetar/Decir.

El tránsito fugitivo de los recuerdos que aparecen y desaparecen a su antojo, precipitándose hacia el pensamiento, al ser convocados a la

memoria a través de una evocación sensible por el acto del decir, de los Cronopios, se contraponen con la fijación voluntaria de aprehensión e identificación a través de etiquetas elaboradas por los Famas.

Dos formas de la *anamnesis* que se contraponen en el acto de /hacer–persistir/ “que involucra una dinámica de fuerzas en donde se supone una acción que contrarresta u obstaculiza una tendencia a la desaparición del recuerdo y que sin embargo no indica ni el modo en que se retiene el recuerdo en la mente ni el modo de su convocación en la reminiscencia” (Flores, “Recordando” 90).

Despliegue de dos trayectos narrativos en tensión que conforman a través de un proceso de síntesis dos formas del persistir de la memoria: la /Rememoración/ en el caso de los Famas y la /Remembranza/ en el caso de los Cronopios. Los actores del relato, Cronopios y Famas, mantienen historias independientes que al mismo tiempo son correferentes y contradictorias, dónde:

$$\Gamma_F \rightarrow \text{‘Conservación de los recuerdos de los Famas’} \rightarrow /CR_F/ \rightarrow M_1$$

$$\Gamma_C \rightarrow \text{‘Conservación de los recuerdos de los Cronopios’} \rightarrow /CR_C/ \rightarrow M_2$$

Ambos agentes entran en contacto para fusionarse en una sola historia “*La conservación de los recuerdos*” (M_3) que continuará ulteriormente, regida por dos entidades esquemáticas (M_1, M_2) que rigen ambos trayectos confluentes: /Rememoración/ & /Remembranza/ (figura 16).

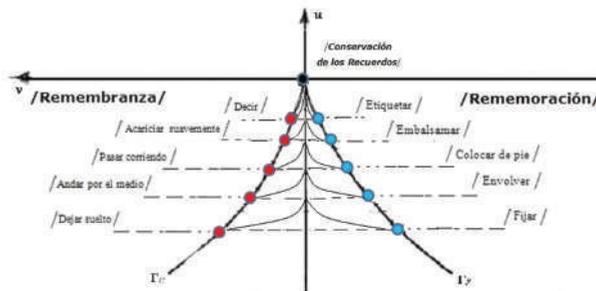


Figura 16.

La Figura 16 representa la dinámica de nuestro relato a través de la proyección de una catástrofe en cúspide. Sobre la curva de bifurcación

se despliegan “la conservación de los recuerdos de los Cronopios y los Famas”, en cada una de las ramas y de manera secuencial.

Topológicamente, si consideramos:

$X = \{ \text{'Conservación de los recuerdos de los Famas'}, \text{'Conservación de los recuerdos de los Cronopios'} \}$, con la topología discreta:

$T_D = \{ \emptyset, /CR_C/, /CR_F/, X \} = \{ \emptyset, /Remembranza/, /Rememoración/, X \}$. Es posible asignarle el siguiente retículo booleano $\{E, \gg\}$ (figura 17).

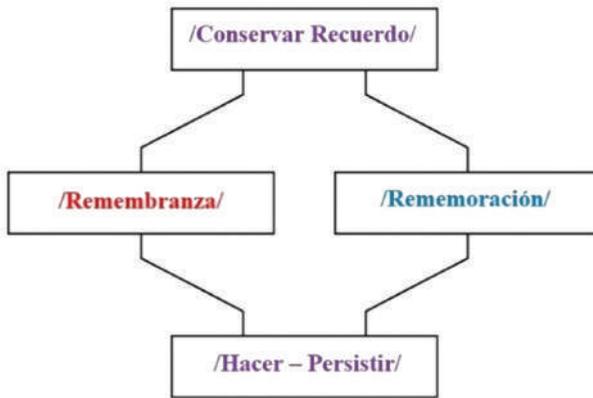


Figura 17.

Donde: \gg , es la presuposición entre esquemas narrativos y $E = \{ /Hacer-persistir/ = \emptyset, /Rememoración/, /Remembranza/, /Conservar Recuerdo/ \}$, el conjunto de esquemas narrativos. Dando lugar a la estructura algebraica $\{E, \gg, \vee, \wedge, /Hacer-persistir/, /Conservar Recuerdo/\}$.

Si consideramos a C_R como conjunto expandido de esquemas narrativos de todo el sistema.

$C_R = \{ /Hacer-Persistir/; /Rememoración/, /Fijar/, /Envolver/, /Colocar de pie/, /Embalsamar/, /Etiquetar/; /Remembranza/, /Dejar suelto/, /Andar por el medio/, /Pasar corriendo/, /Acariciar suavemente/, /Decir/; /Conservar Recuerdo/ \}$ y ' \gg ' la presuposición paradigmática. Obtenemos el siguiente diagrama presuposicional (figura 18).

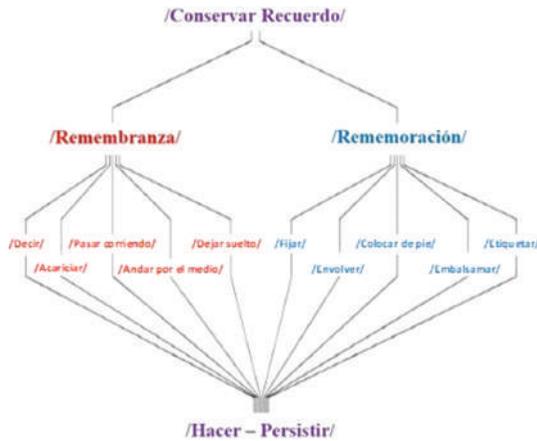


Figura 18.

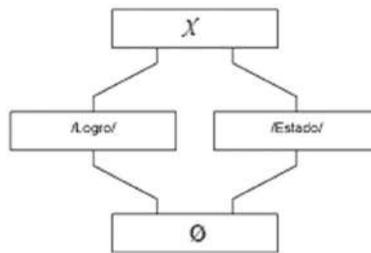


Figura 19.

4. Ordenación categorial

Si nuestro entorno X está compuesto esquemáticamente por nuestro par de sucesos genéricos (Logro, Estado), ambos son susceptibles de visualización topológica. Si $X = \{\text{Logro}, \text{Estado}\}$, con la topología:

$$T = \{ \emptyset, /Logro/, X \}, \text{ entonces: } /Estado/ = \neg /Logro/$$

Como los logros son cerrados y los estados son abiertos, de acuerdo al apartado 2.3. es posible obtener el retículo, $\text{Ret}_p(T_D)$, presupuesto por el retículo, $\text{Ret}(T_D)$, asociado a la topología discreta de X , i.e.

$$\text{Ret}(T_D) \gg \text{Ret}_p(T_D) \text{ (figura 19).}$$

Así, desde un punto de vista topológico estructural, los logros y los estados están en oposición y son complementarios.

— Vistos como tipos de suceso de acuerdo a sus rasgos característi-

cos es posibles obtener las siguientes ordenaciones presuposicionales de carácter sintagmático (Flores, *Sucesos* 107).

Estado: Durativo < no Transformación < Abierto < Estático.

Logros: no Durativo > Cerrado > Transformación > Dinámico.

Actividad: Durativo < no Transformación < Abierto | Dinámico.

Ejecuciones: Durativo | Cerrado > Transformación > Dinámico.

Y obtenemos el siguiente diagrama presuposicional (figura 20).

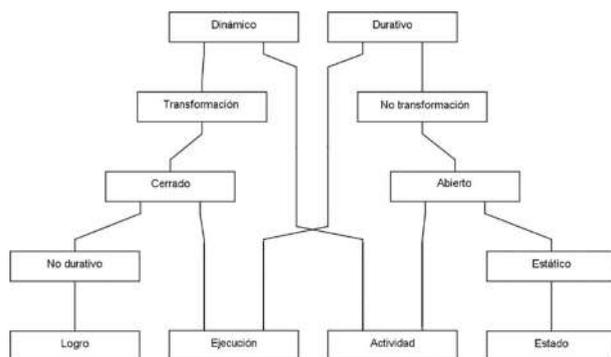


Figura 20.

Del diagrama presuposicional y sus ordenaciones inferimos que es condición suficiente decir que: basta que un suceso sea estático para ser un estado; no durativo para ser un logro; abierto y dinámico para ser una actividad; durativo y cerrado para ser una ejecución.

Notemos que para cada rasgo asociado a un estado existe su contrario asociado a un logro; estados y logros están en oposición rasgo a rasgo y también lo están globalmente a nivel estructural. Reticularmente están en oposición y son complementarios, pero ahora vistos como tipos de suceso (figura 21).

— Finalmente, desde un punto de vista morfológico esquemático y de acuerdo al proceso de semiosis obtenemos la siguiente ordenación aspectual (figura 22).

En la figura 22 queda representado a nivel estructural el proceso de semiosis a través de nuestros 4 tipos de sucesos. En un trayecto peirceano del que transitamos de la unidad continua a la multiplicidad discreta para posteriormente rearticular la unidad, pero esta vez a través de un esquema conceptual de carácter relacional. Un esquema situacional, ‘stemma’ actancial, de carácter algebraico.

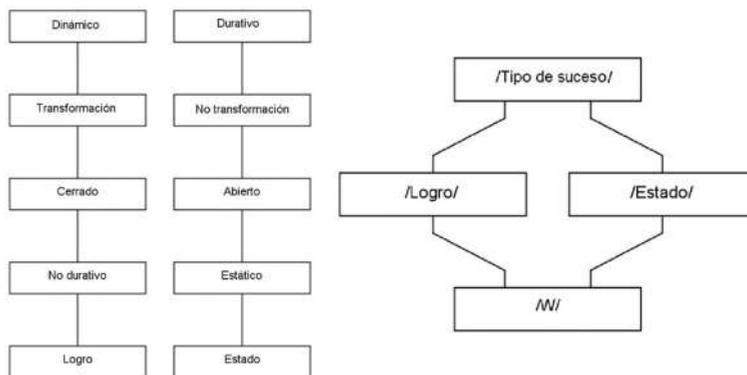


Figura 21.

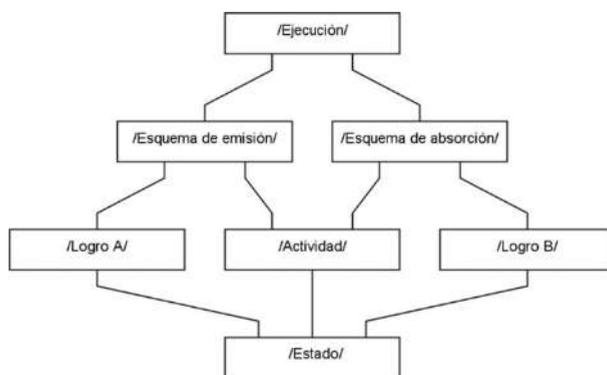


Figura 22.

Riferimenti bibliografici

- ARIZA M. (2009) *Semiótica presuposicional y teoría reticular*, « Opción », 25, 58: pp. 35–53.
- BRANDT P.A. (1992) *La charpente modale du sens*, Benjamins, Amsterdam et Aarhus.
- CORTÁZAR J. (1995) *Historias de cronopios y de famas*, Alfaguara, Buenos Aires.
- FLORES R. (2004) *Recordando las definiciones*, « Tópicos del seminario », 12: pp. 81–106.
- (2005) “Narración, aspecto y dinámica de fuerzas”, en M. Lubbers Quezada y R. Maldonado (eds), *Dimensiones del aspecto en español*, UNAM–UAQ, México, pp. 327–46.
- (2015) *Sucesos y relato: Hacia una semiótica aspectual*, CONACULTA–INAH–ENAH–Ediciones del Lirio, México.

- GUIART R. (2009) *Klein's Group as a Borromean Object*, « Cahiers de Topologie et Géométrie Différentielle Catégoriques », 50, 2: pp. 144–55.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ M.M. (2007) “Espacios topológicos finitos y estructuras moleculares”. Tesis. Universidad Tecnológica de la Mixteca.
- IBÁÑEZ S. (2005) *Los verbos de movimiento intransitivos en español. Una aproximación léxico-sintáctica*, INHAUNAM, México.
- LEVINE N. (1963) *Semiopen set and semi continuity in topological spaces*, « Amer. Math. Monthly », 70: pp. 36–41.
- MARCOS I. (2014) *Morphogenesis of urban 'glocalisation'*, « RASK. International Journal for Language and Communication », 40: pp. 293–314.
- PETITOT J. y DOURSAT R. (2011) *Cognitive Morphodynamics. Dynamical Morphological Models of Constituency in Perception and Syntax*, [European Semiotics], Peter Lang, Bern et al.
- THOM R. (1990) *Esbozo de una semifísica: Física aristotélica y teoría de las catástrofes*, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona.
- VENDLER Z. (1967) *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- WILDGEN W. (1981) “Archetypal Dynamics in Word Semantics: An Application of Catastrophe Theory”, en H.-J. Eikmeyer y H. Rieser (eds), *Words, Worlds, and Contexts*, Walter de Gruyter, Berlín, pp. 234–96.
- ZALAMEA F. (2001) *Tiempo, continuidad y ámbitos de lo posible: Una mirada unitaria desde el sistema pragmático peirceano y desde la lógica matemática contemporánea*, « Palimpsestus », 1: pp. 84–9.

L'aspetto come processo d'informazione

Il rapporto fra cosa e oggetto nel pensiero di Peirce (1865–70)

JULIA PONZIO*

ENGLISH TITLE: Aspect as a Process of Information: The Relation between Thing and Object in Peirce's thought (1865–70)

ABSTRACT: Between 1865 and 1870, Peirce works on the concept of form, starting from Kant. According to Peirce, the form is “the respect in which the representation might stand for a thing”. The question of form is therefore deeply linked with the concept of aspect, because the form is the way in which the object presents itself through its qualities. The essay tries to show the way in which Peirce operates a semiotization of the aspect through the elaboration of the concept of form. Such semiotization consists in a displacement of the qualities of the object from the passive and neutral ground of perception to the productive e “informed” ground of representation.

KEYWORDS: Form; Information; Object; Symbol; Aspect.

Introduzione

Il concetto di *forma* costituisce uno degli assi portanti della riflessione di Peirce tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento, poiché definisce il terreno sulla base del quale egli costruisce il rapporto fra rappresentazione e rappresentato.

Forma e *Aspetto* sono due concetti sicuramente connessi, poiché hanno a che vedere con il *come* qualcosa si presenta, con la definizione delle *qualità* dell'oggetto. Quello che cercherò di mettere in evidenza

* Università degli Studi di Bari.

in questo testo è la maniera in cui Peirce lavora, attraverso l'idea di *forma*, ad una *semiotizzazione* dell'aspetto, operando uno spostamento delle *qualità* dell'oggetto (ossia del come esso si presenta) dal piano passivo e neutro della percezione, al piano produttivo e *informato* della rappresentazione.

1. La definizione della idea di *forma* negli scritti della metà degli anni Sessanta

Negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione di *A new List of Categories*, Peirce riflette costantemente sull'idea di *forma*, attraverso soprattutto il confronto con il pensiero di Kant.

In *Unpsychological view of Logic* Peirce definisce la materia come ciò in virtù di cui qualcosa è quello che è, mentre definisce la forma come ciò in virtù di cui qualcosa è come è, il suo *modo* di essere, l'*aspetto* della cosa (1982: 307).

In questa definizione riecheggiano le nozioni classiche di forma e materia come *determinanti reali*, ossia come cause di ciò che qualcosa è e di come esso è. Tuttavia la definizione classica di forma e materia è in questo periodo, in Peirce, profondamente contaminata dal pensiero kantiano. Peirce parla infatti non di forma e di materia della *cosa*, ma di forma e di materia del *fenomeno*, ossia della realtà così come essa appare.

Peirce cerca, in questo periodo della sua produzione, di superare il kantismo, utilizzandone, però, gli strumenti (Cfr. Maddalena 2015: 72). È proprio attraverso questi strumenti che Peirce sottrae al dominio della percezione l'elemento qualitativo, aspettuale e formale, per spostarlo nel dominio della rappresentazione. Operare questo spostamento significa portare la questione dell'aspetto all'interno del campo della semiotica.

In *Unpsychological view of Logic* Peirce dice che la forma del fenomeno ha a che fare con l'attribuzione delle qualità, che permette di distinguere e di connettere i fenomeni. Nello stesso saggio Peirce distingue tre "aspetti" o "elementi" del fenomeno. Il primo è la *forma fenomenica*, in cui il fenomeno è considerato quanto alle sue qualità. Il secondo è la *materia fenomenica* che è la *forma fenomenica* resa oggetto di un pensiero.

La forma fenomenica è il fenomeno “considerato soggettivamente”, e quindi “come dentro di noi” (1982: 313¹). La forma fenomenica è determinata dalla considerazione del fenomeno sotto una certa prospettiva dalla quale soggettivamente gli si attribuiscono determinate qualità.

La *materia fenomenica* è invece, dice Peirce, l’oggettivazione di questa operazione, la sua fissazione, la sua riproduzione attraverso l’immaginazione. Essa è il fenomeno considerato “oggettivamente” e quindi “senza di noi” (1982: 313).

Questi due elementi danno luogo ad un terzo elemento che è quello che Peirce qui chiama *noumeno*. La definizione che Peirce dà qui di noumeno è molto diversa da quella di Kant. Ciò che Peirce chiama noumeno non è, infatti, la *cosa in sé* ma è la aspettativa della ricorrenza della regolarità della forma, è la forma astratta dal processo soggettivo di attribuzione delle qualità (1982: 313). Questa alterazione del concetto di noumeno è particolarmente importante perché costituisce il movimento attraverso il quale, tra il 1867 e il 1868, Peirce prende posizione contro il nominalismo inteso, come scrive Maddalena (2015: 72), come separazione tra fenomeno e noumeno (a proposito della connessione fra la posizione nominalistica di Peirce e il rifiuto dell’idea del noumeno kantiano cfr. anche Fisch 1967: 163 e segg. e Fumagalli 2000: 100 e 196).

Quello che qui Peirce chiama “noumeno” è la *produzione* di una forma, che viene in qualche modo *staccata, separata* dai fenomeni che la hanno prodotta. Peirce chiama questa operazione di *distacco* della forma dal fenomeno, *prescissione*, termine che, come mostra Murphey, viene ripreso da Duns Scoto ma adattato all’idea di una forma e di una *materia fenomeniche*. (Cfr. Murphey 1993: 129–131).

Il noumeno, che in questi anni Peirce chiama anche “forma pura”, ottenuto attraverso la prescissione, si distingue dalla *forma fenomenica* per il suo carattere *produttivo*.

Nelle *Harvard Lectures* Peirce definisce la forma come “ciò rispetto a cui la rappresentazione potrebbe stare per qualcosa, prescissa sia dalla cosa sia dalla rappresentazione” (1982: 257).

L’idea della “forma pura” è fondamentale per la definizione del *simbolo*. In questi anni Peirce definisce il simbolo attraverso le nozioni

1. Tutte le traduzioni dei testi di Peirce citati nel testo sono mie.

di denotazione e connotazione e definisce le nozioni di connotazione e denotazione attraverso il concetto di *forma*.

Scriva Peirce: “Ogni simbolo *denota connotando*. Una rappresentazione che denota senza connotare è un mero segno; se connota senza denotare è una mera copia” (1982: 272).

Nello stesso testo Peirce definisce la connotazione come la relazione del simbolo alla *forma incorporata* nel suo oggetto, ed è solo, egli dice, per questo riferimento alla forma (connotazione) che un simbolo acquisisce la propria applicabilità alla cosa (denotazione) (1982: 287).

Per questo rapporto stretto di connotazione e denotazione, che sta alla base della definizione della rappresentazione simbolica, il simbolo implica necessariamente, dice Peirce, la simbolizzazione di tre oggetti insieme: la cosa possibile, la forma possibile e il simbolo possibile (1982: 183). Queste tre simbolizzazioni sono collegate da Peirce alle tre diverse forme di inferenza che egli enuncia all’inizio della seconda *Harvard Lecture*: l’inferenza induttiva, che si muove dalle parti al tutto e che si applica alla simbolizzazione della cosa; l’inferenza *a priori*, che si muove dal determinante al determinato e che si applica alla simbolizzazione del simbolo; l’inferenza *a posteriori*, che si muove dal determinato al determinante e che si applica alla *forma pura* (1982: 184).

La *forma pura* appare, dunque, all’interno del processo di simbolizzazione della forma. Essa si ottiene grazie ad un processo inferenziale che conduce dal determinato al determinante. La *forma pura*, spiega Peirce in *Unpsychologistic View of Logic*, è la rappresentazione mentale in cui “la connessione con le cose è eliminata dalla qualità”. (1982: p. 307).

Questa “forma pura”, non è già più la forma come determinante reale dell’oggetto, a cui il simbolo fa riferimento. Non è più ciò che l’oggetto è o contiene, come causa del suo come, ma, dice Peirce, è una rappresentazione mentale (simbolica) puramente *finzionale*.

Attraverso questo carattere *finzionale* della forma pura, che si dà nel processo di simbolizzazione, Peirce fa emergere il carattere *semiotico* dell’aspetto.

Mentre, dunque, il rapporto con le cose, con la materia, è qualificato da Peirce nel 1865 come “ipotesi legittimata”, il rapporto con la forma è qualificato come *finzionale*:

In corrispondenza della materia dei fenomeni noi abbiamo la supposizione di realtà esterne o *cose*; e in corrispondenza della forma dei fenomeni noi

abbiamo *qualità*. (...) Le *cose* sono ipotesi legittimate (...) Le *qualità* sono finzioni; per cui malgrado sia vero che la rosa è rossa, tuttavia la "rossità" non è niente altro che una finzione elaborata per gli obbiettivi del filosofare.

(1982: 307)

La forma pura, ottenuta attraverso la prescrizione del rapporto con la cosa, inizia, dunque, negli scritti del 1865, ad assumere non solo carattere ipotetico inferenziale, come sottolinea De Tienne (1996: 150–151), ma anche questo carattere *finzionale*, che elimina l'idea del rapporto alla qualità della cosa come impressione immediata, e lo rende soggetto ad una inferenza *a posteriori* che produce ciò che in questo periodo Peirce chiama *fictions*.

Il rapporto della forma pura con il fenomeno si pone, nel discorso di Peirce di questi anni, non nei termini della *verità*, ma piuttosto nei termini di quella che nella *Harvard Lecture on Kant* egli chiama *validità*. Qui il concetto di validità è spiegato paragonando il rapporto tra il colore e l'oggetto, al rapporto fra la banconota e il valore ad essa corrispondente:

il colore non è vero degli oggetti perché è un'affezione della mente e non può essere nella materia, ma sono vere le sue modificazioni, perché corrispondono a modificazioni delle cose. Di conseguenza valido è ciò le cui modificazioni sono vere.

(1982: 248)

La forma pura, pur nel suo carattere finzionale, è dunque *valida* se ci permette di cogliere *vere* distinzioni, connessioni, modificazioni del reale. Il rapporto tra la rappresentazione e il rappresentato non è, tuttavia, puramente arbitrario, poiché la rappresentazione è *determinata* da ciò che rappresenta.

Spazio e tempo, dice Peirce, sono per Kant "prodotti della sensibilità" e sono "determinati dall'interno", laddove invece le proprietà delle cose sono "determinate" da ciò che rappresentano (1982: 249). Nelle *Harvard Lectures* Peirce definisce questo rapporto di *determinazione* dicendo: "Determinare significa rendere una circostanza diversa da quello che sarebbe stata altrimenti" (1982: 245).

L'esperienza, dunque, *determina* ma non causa la forma pura, agisce su di essa provocando delle modificazioni che la forma pura stessa permette di cogliere, pur conservando il suo carattere ipotetico e

finzionale. L'idea della *determinazione* costituisce dunque un legame fra la cosa e la rappresentazione. Attraverso questo legame Peirce si allontana dal nominalismo negando, come farà esplicitamente in *On a New List of Categories*, che questa *finzione* sia una *finzione arbitraria* (1984: 52).

Nel sottolineare questo carattere ipotetico–finzionale della forma, Peirce modifica profondamente l'idea classica della forma come determinante reale della cosa, ossia come ciò che rende la cosa così come è. La forma diviene piuttosto, attraverso questa modificazione, determinante logico della cosa, prodotto di una inferenza.

Questo mutamento della idea di forma che, da determinante reale della cosa, diviene determinante logico dell'oggetto, Peirce lo ravvisa, nella *Harvard Lecture on Kant*, nel passaggio kantiano dagli scritti precritici alla prima critica.

Peirce distingue in questo saggio tre differenti concezioni di forma e materia. Quella "originaria", secondo cui materia e forma sono le cause del cosa e del come; quella espressa da Kant dodici anni prima della prima *Critica*, secondo cui materia e forma sono effetti, rispettivamente, della causa materiale e della causa formale; ed infine quella formulata da Kant nella prima *Critica* secondo cui materia e forma non sarebbero da intendere né come cause né come effetti, ma piuttosto come "ragioni", del *cosa* e del *come* degli oggetti (Cfr. Hünefeldt 2002: 41).

È molto importante, nella definizione del concetto di forma in questi anni, questo spostamento che Peirce evidenzia, lavorando sul pensiero di Kant, dalla forma intesa come *causa*, alla forma intesa come *ragione* (Cfr. Hulswit 2002). È proprio questo spostamento che gli permette di definire la forma come "condizione di possibilità delle relazioni delle parti elementari della rappresentazione" (1982: 250).

Il concetto di forma, che Peirce fa risultare dal suo studio su Kant, non è dunque la "causa", che blocca le cose nel loro essere, ciò che le rende ciò che sono e che le rende comprensibili in quanto tali, ma, al contrario, è un principio *dinamico* di coordinazione tra le parti elementari della rappresentazione. Questa operazione di coordinazione delle parti elementari della rappresentazione non attiene al piano della percezione, ma è il prodotto di un inferenza.

Nella settima *Harvard Lecture* Peirce distingue Cosa, Forma e Rappresentazione: la cosa, dice Peirce, è ciò per cui la rappresentazione sta;

la rappresentazione è ciò che sta per qualcosa; e la forma è “ciò rispetto a cui la rappresentazione potrebbe stare per qualcosa, precisa sia dalla cosa sia dalla rappresentazione” (1982: 257).

La forma appare, dunque, ciò che fa sì che il rapporto fra rappresentazione e cosa non sia più biunivoco. La rappresentazione presuppone una forma, presuppone un qualcosa rispetto a cui essa sta per la cosa, presuppone quindi una rete di relazioni che va al di là del rapporto speculare e bloccato su se stesso tra cosa e rappresentazione.

Il passaggio appena citato dalla settima *Harvard Lecture* è molto interessante, inoltre, se si confronta con quanto Peirce dice in un manoscritto del 1897:

Il segno sta per qualcosa, il suo oggetto. Sta per l'oggetto non sotto ogni rispetto ma con riferimento ad una specie di idea, che ho talvolta chiamato *ground* del representamen.

(1931: p. 228)

Questo confronto è interessante perché, come sostiene Liszka (1996: 117), conferma lo slittamento del termine *forma*, in ciò che in *On a New List of Categories* Peirce chiamerà *ground*.

La produttività teorica di Peirce consiste, in questo periodo, dunque, nella progressiva trasformazione dell'idea kantiana del *noumeno* in quella del *ground* (Cfr. Stango 2015: 98). In questa trasformazione la forma viene intesa come ragione e non più come causa, il che significa che essa diviene *evento produttivo*, in cui l'aspetto appare non più come l'essere di qualcosa ma come la produzione di una trasformazione o meglio, come vedremo nel paragrafo seguente, come *processo di informazione*.

2. L'oggetto come “cosa informata”

In questi anni della sua ricerca, Peirce, come abbiamo già detto, distingue il simbolo dal *segno* (*sign* o *mark*) e dalla *copia* (*copy* o *analogue*) e lo fa attraverso le nozioni della denotazione e della connotazione che definisce, a loro volta, attraverso la forma. Dall'interno del rapporto tra denotazione e connotazione, che costituisce il simbolo distinguendolo dalle altre due modalità della rappresentazione, appare nei testi della metà degli anni Sessanta, il concetto di *informazione*. Il concetto

di informazione permette a Peirce di trasformare l'idea di *fenomeno*, che con profonde modificazioni egli riprende da Kant, nella idea di *oggetto informato*.

Quando nelle *Harvard Lectures* Peirce definisce il simbolo, dice che esso è tale se soddisfa tre condizioni. La prima condizione è quella che esso rappresenti un "oggetto" o una "cosa informata e rappresentabile". La seconda condizione è che esso sia la "manifestazione di un *logos*, o di una forma rappresentata e realizzabile". La terza è che esso sia traducibile in "un altro linguaggio o sistema di simboli" (1982: 258). Peirce introduce, in questa distinzione, il termine "oggetto" accanto al termine "cosa", definendolo come "cosa informata". Nel manoscritto 108, che risale sempre al 1865, Peirce definisce il "logos" come "forma incorporata" e l'"oggetto" come una "cosa informata" (1982: 304).

Se ricordiamo per un attimo la definizione di connotazione che abbiamo citato nel paragrafo precedente, possiamo notare il legame tra connotazione e *logos*, dal momento che la connotazione non è altro che "la relazione del simbolo alla *forma* incorporata nel suo oggetto", ossia al *logos* (1982: 287).

Questi due nuovi termini "oggetto" e "logos", che Peirce introduce nella definizione di simbolo, costituiscono assieme alla "rappresentazione equivalente", una triade derivata dalla triade cosa-rappresentazione (o immagine)-forma, e più *concreta* di questa.

Scriva Peirce:

L'oggetto è una cosa che corrisponde alla rappresentazione considerata come in atto. La rappresentazione equivalente è una rappresentazione in qualsiasi linguaggio equivalente alla rappresentazione considerata come in atto. Un *Logos* è una forma che costituisce la relazione fra oggetto e rappresentazione considerata come in atto.

(1982: 274)

Quello che qui Peirce chiama *logos* è molto importante perché è ciò che "moltiplica" le possibilità del rapporto della rappresentazione simbolica con la "cosa informata", ossia con l'oggetto.

L'idea di una "forma incorporata" nell'oggetto sembrerebbe contraddire il carattere finzionale della "forma pura" e ritornare indietro all'idea della forma come determinante reale e non logico della cosa. Tuttavia attraverso un complesso ma precisissimo intreccio di con-

cetti, Peirce impedisce questo ritorno alla idea classica della forma poiché parla di “forma incorporata nell’oggetto” e non di “forma incorporata nella cosa”, laddove l’oggetto è la cosa più qualcosa, è la “cosa informata”, è la cosa che è stata sottoposta ad un processo di informazione.

L’idea di una forma incorporata nell’oggetto presuppone una operazione di “incorporazione”. Questa operazione, come vedremo nel paragrafo successivo, sarà il problema principale del saggio del 1867 *On a New list of Categories*.

L’“informazione” è il processo attraverso il quale la forma viene incorporata nella cosa, rendendola “oggetto”. L’oggetto della rappresentazione simbolica, dunque, non è la cosa, poiché esso contiene in sé, dice Peirce, cosa, forma e rappresentazione. Esso è dunque un composito e non presenta la semplicità della cosa, poiché è, al contempo, “oggetto materiale”, “oggetto formale” e “oggetto rappresentativo” (1982: 275). L’“oggetto formale” è ciò che il simbolo significa, connotando. L’“oggetto materiale” è ciò per cui il segno sta, denotando. Ma in che modo, invece, dice Peirce, il simbolo si riferisce all’“oggetto rappresentativo?”. Qual è la terza operazione che il simbolo opera all’interno della “cosa” per renderla oggetto? Questa terza operazione viene definita da Peirce come “processo dell’informazione” (1982: 457).

La denotazione, dice Peirce nelle *Lowell Lectures*, definisce la Sfera di un termine, laddove la connotazione definisce il suo contenuto (cfr. Peirce 1982: 459).

Il “processo dell’informazione” muta il rapporto tra l’ampiezza del termine (denotazione) e il suo contenuto (connotazione), processualizzando la loro relazione. Se il simbolo è ciò in cui, come abbiamo visto, a differenza degli altri tipi di rappresentazione, denotazione e connotazione sono in rapporto, l’informazione è ciò che determina questo rapporto.

Esiste, dice Peirce, una proporzionalità inversa fra denotazione e connotazione solo se non vi è un aumento delle nostre conoscenze, delle nostre informazioni correlate al simbolo, ossia fino a quando non sono aggiunte al simbolo connotazioni equivalenti ulteriori. In questo ultimo caso il rapporto fra connotazione e denotazione non è più costante, ma dipende da una *variabile* che è costituita dalle informazioni che a quel simbolo sono collegate (Peirce 1982: 463 e segg.).

Se la connotazione aumenta, per esempio dicendo che il rosso è un rosso chiaro, diminuisce la sfera di applicazione del simbolo. Ma questo rapporto semplice si verifica solo se le informazioni restano costanti. Se per esempio diciamo o che l'uomo è un animale mortale, questa definizione ha un certo contenuto ed una certa sfera. Se a questo elemento connotativo aggiungo poi che l'uomo è *anche* un animale dotato di linguaggio, per esempio, non vado a restringere la sfera di denotazione come faccio quando dico che il rosso che intendo è il rosso chiaro. Quando dico che il rosso che intendo è il rosso chiaro restringo la sfera di denotazione, lasciando fuori tutto ciò che non è rosso chiaro. Quando dico che l'uomo non è solo un animale mortale, ma è anche dotato di linguaggio, non lascio fuori dalla sfera di denotazione uomini solo mortali ma non dotati di linguaggio, non sto restringendo la sfera, non sto specificando un tipo di uomo che intendo, ma sto dicendo che tutto ciò che non rientra in questa definizione non è un uomo. Il che è molto diverso dal caso precedente, in cui non sto dicendo che tutto ciò che non è rosso chiaro non è rosso. In quest'ultimo caso la specificazione ha una valenza *esplicativa*, nel caso precedente, invece, ha una valenza *ampliativa*.

La *variabile* costituita dalla informazione, rende necessariamente processuale il rapporto fra connotazione e denotazione. L'informazione, dice Peirce, è un "surplus di connotazione" rispetto a quella necessaria per limitare la denotazione possibile del simbolo (1982: 252).

Scrivi Peirce: "L'informazione può essere definita come la quantità di comprensione che un simbolo ha più ed al di là di ciò che limita la sua estensione" (1982: 287).

Nelle *Lowell Lectures*, analogamente, Peirce sostiene che l'informazione è un *surplus* di comprensione, che altera la funzione primaria della comprensione che è quella di determinare l'estensione del simbolo (1982: 467). Questo surplus può sicuramente essere definito come una componente aspettuale del rapporto fra rappresentazione e rappresentato.

Che ogni simbolo contenga informazione significa, dice Peirce, che esso è equivalente ad un altro simbolo con connotazione differente, ossia che non esiste alcun termine che non abbia termini equivalenti, che ne aumentano la connotazione senza specificare la denotazione. Non è possibile, dice Peirce nelle *Lowell Lectures*, svuotare un simbolo per eliminarne tutti gli elementi informativi.

L'informazione riporta Peirce all'idea della forma come "ciò rispetto a cui la rappresentazione potrebbe stare per qualcosa" (1982: 257), ma rende questo "ciò rispetto a cui" variabile e processuale.

In un passaggio cruciale delle *Lowell Lectures*, Peirce cerca una specificazione di questo "ciò rispetto a cui" l'oggetto sta per qualcosa. Questo qualcosa, dice inizialmente Peirce, potrebbe essere "qualcuno", per esempio, per un francese "*homme*" significa *uomo*. Più precisamente, continua, "*homme*" significa uomo per la *mente* di un francese, per la sua memoria, e ancora più precisamente, per le immagini mentali che trova nella sua memoria come equivalenti al simbolo di partenza. Queste immagini equivalenti *informano* ossia danno forma, costituiscono la forma dell'oggetto a cui il simbolo si riferisce. Questi elementi equivalenti, questo surplus di connotazione, che non restringe la sfera di denotazione, Peirce qui lo chiama "informazione" o "interpretante" (1982: 467).

L'informazione aggiunge dunque al simbolo di partenza, un simbolo equivalente. In questo modo, la terza condizione del simbolo, ossia la sua traducibilità, non è solo una condizione statica, esterna e improduttiva rispetto al simbolo stesso. Al contrario, dice Peirce nelle *Lowell Lectures*, questa identificazione di due simboli diversi, questo surplus di connotazione è ciò che *nutre* il simbolo dando forma all'oggetto (1982: 465).

Questo "processo di nutrizione" è ciò che sblocca il rapporto fra denotazione e connotazione attraverso l'inserimento della variabile dell'*informazione*, o dell'*interpretante*. In questo processo di informazione in cui la forma si costituisce attraverso la relazione con rappresentazioni equivalenti, si evidenzia il carattere aspettuale, cioè processuale e relazionale, della forma.

3. Il processo di incorporazione della forma attraverso le categorie

La questione della costituzione dell'oggetto come cosa informata è la problematica specifica da cui scaturisce la sistematizzazione peirciana del processo interpretativo in *On a New List of Categories*, del 1867. La riflessione sulle categorie è dunque fortemente collegata alla questione della forma come processualità, come *passaggio* dalla cosa

all'oggetto, dal molteplice all'uno, in cui la forma assume il carattere di un principio *dinamico* di coordinazione tra le parti elementari della rappresentazione.

Nel contesto della questione della forma come *processo di informazione* della cosa che la rende oggetto, si comprende il motivo per il quale, pur riprendendo da Kant la questione delle categorie, Peirce non le consideri come elementi analitici, utili a costituire una tassonomia, ma piuttosto come elementi operativi e trasformativi.

Come nota Marmo, le categorie del saggio del 1867 riprendono la triade dei saggi del 1865 connotazione–denotazione–informazione. Quello che nel saggio del 1867 Peirce chiama “riferimento al ground” non è altro che la connotazione; quello che Peirce chiama “riferimento al correlato” non è altro che la denotazione; quello che Peirce chiama “riferimento all'interpretante” non è altro che l'informazione (Cfr. Marmo 2015).

La questione delle categorie è l'interpretazione di questa triade, all'interno di un processo di trasformazione. Connotazione, denotazione ed informazione divengono momenti di un processo trasformativo.

La questione delle categorie non si pone, dunque, in Peirce come lo studio e la definizione di una struttura statica, ma piuttosto come lo studio del funzionamento di una dinamica, di un movimento trasformativo che processa il reale *informandolo*.

Peirce opera, in questo importante saggio, su questo passaggio trasformativo seguendo una duplice direzione.

La prima direzione è quella indicata dal metodo della *prescissione*, attraverso il quale si stabilisce un ordine delle categorie che le rende non più semplicemente caselle in cui classificare tassonomicamente le percezioni, ma momenti connettivi di un passaggio continuo e *direzionato*. (1984: 50–51).

Il metodo della *prescissione* è quello che nelle lezioni di Harvard del 1865 permetteva di attingere alla *forma pura* distaccandola dal suo riferimento alla cosa. Difatti la prima delle categorie a cui Peirce applica il metodo della *prescissione* è proprio quella della qualità, ossia del riferimento a quello che qui chiama *ground* e che è sovrapponibile a quanto nel 1865 chiamava *forma pura*. La *prescissione* consente di *pensare* qualcosa al di là della sua condizione di possibilità, permette di pensare la forma pura al di là della relazione con le cose, che la ha *determinata*.

La prescindizione ha un ruolo molto importante nel saggio del 1867, poiché costituisce il criterio di ordinamento delle categorie, in quanto, a differenza della dissociazione e della discriminazione, consente, al contempo, di distinguere, di mettere in relazione, e di mettere in ordine le categorie. La non necessaria reciprocità della prescindizione consente, infatti, di individuare una direzione del processo in cui il grado precedente è ciò che rende pensabile il successivo (1984:50–51).

Ciascuna delle categorie messe in campo, spiega Peirce, può essere analizzata a prescindere dalle sue condizioni di possibilità, ma non a prescindere delle sue condizioni di pensabilità, per cui il riferimento al *ground* può essere prescisso dal riferimento al correlato; il riferimento al correlato non può essere prescisso dal riferimento al *ground* ma può essere prescisso dal riferimento all'interpretante, e il riferimento all'interpretante può essere prescisso dal riferimento al correlato, e al *ground* (1984: 1984).

Astraendo dai processi costitutivi delle categorie, la prescindizione lavora sul passaggio dall'essere alla sostanza, come se esso fossa già avvenuto, come se il procedimento del passaggio fosse stato già ultimato. In questa direzione la qualità viene predicata di un oggetto, determinandone una interpretazione. Percorrendo in questo senso lo schema, la qualità è "già pronta", come è "già pronto l'oggetto".

Tuttavia, evidenziando la possibilità di pensare gli elementi dello schema a prescindere dalle loro condizioni di possibilità, Peirce non nega ma, al contrario, mette in evidenza queste stesse condizioni di possibilità.

Lo schema che Peirce presenta nel saggio del 1867, può dunque essere percorso in una duplice direzione. La prima è quella segnata dalla prescindizione, che procede dall'essere alla sostanza, e la seconda è quella che procede in senso contrario, dalla sostanza all'essere.

Percorrendo lo schema in questa seconda direzione Peirce lavora sul processo di *incorporazione* della forma nell'oggetto. Lavorare su questo processo di incorporazione vuol dire lavorare sui processi di costituzione della forma e dell'oggetto. Asserire che la stufa è nera, dice Peirce, significa la stessa cosa che "vi è nerezza nella stufa" (1983: 52). Il processo di attribuzione della qualità alla cosa è equivalente al processo di incorporazione della qualità nella materia.

Nel saggio del 1867 Peirce ribadisce il carattere ipotetico–fanzionale della forma, mettendo in evidenza, però, anche il carattere *non ar-*

bitrario di essa (1983: 52), che nei saggi del 1865 aveva evidenziato attraverso la nozione di *determinazione*.

Rispetto agli scritti precedenti, il saggio del 1867 sposta l'attenzione, dunque, sul *processo* di informazione della cosa, ossia sulla costituzione dell'oggetto.

Peirce evidenzia la seconda direzione in cui lo schema può essere percorso, nel momento in cui mostra che il riferimento alla sostanza richiede come sua condizione di possibilità, il riferimento al correlato, e quest'ultimo richiede come sua condizione di possibilità il riferimento a un interpretante.

In questa seconda direzione il riferimento all'interpretante, ciò che nel 1865 Peirce chiamava *informazione*, diviene condizione di possibilità sia del riferimento al correlato (denotazione) sia del riferimento al *ground* (connotazione).

In questa seconda direzione, il passaggio dalla sostanza all'essere è già iniziato e non ancora ultimato, il processo interpretativo sta avvenendo, tutto è in movimento, "in atto". In atto sono i processi di formazione della forma e di informazione della cosa. Se si percorre lo schema in questa seconda direzione, l'*informazione*, ossia il riferimento all'*interpretante*, ha già complicato il rapporto fra denotazione e connotazione, trasformandolo in un processo di cui non è reperibile il punto di inizio.

In questo saggio Peirce tiene insieme le due direzioni in cui lo schema delle categorie può essere percorso. La prima direzione, quella che segue il senso della prescindione, serve a spiegare che malgrado io abbia bisogno per concepire la qualità, sia della categoria di relazione sia della categoria della rappresentazione, una volta che questa idea si è formata, io posso concepirla a prescindere dalla modalità e dalle condizioni necessarie alla sua formazione, a prescindere dalle sue condizioni di possibilità. È vero dunque che "rosso" può essere pensato senza il riferimento ad un correlato e senza il riferimento ad un interpretante, ma è anche vero che senza le categorie di relazione e di rappresentazione, "rosso" non si dà, ossia il movimento del passaggio dalla sostanza all'essere non si avvia.

Da una parte abbiamo dunque una fotografia dello stato del sistema, che ne schematizza le regole, e dall'altra un'immagine in movimento, che lo mostra "in funzione", mentre sta avvenendo il processo di costituzione dell'oggetto come *cosa informata*. Percorrendo lo schema nella

direzione opposta a quella indicata dalla prescrizione, l'elemento aspettuale non appare più come estrinseco rispetto all'oggetto, ma diviene parte integrante del suo stesso processo di costituzione. Percorrendo lo schema nella seconda direzione, il *ground* è la forma mentre viene costituita dal processo di interpretazione: essa diviene dunque non la forma statica, determinante reale della cosa, ma la forma come "il rispetto a cui" la rappresentazione sta per qualcosa.

Il saggio del 1867 costituisce dunque un provvisorio punto di arrivo della riflessione sul concetto di forma, a cui Peirce lavora in questi anni. All'interno di questa riflessione la forma diventa processo di informazione che avviene a partire da un *surplus di connotazione*, ossia a partire da una equivalenza eccedente, da una traduzione produttiva del simbolo nei suoi interpretanti. Questa *traduzione produttiva* che "nutre" il simbolo dando forma all'oggetto, rende l'elemento aspettuale non solo descrittivo bensì costitutivo dell'oggetto e, al contempo, rende la questione di questa costituzione non una questione ontologica ma una questione semiotica.

Riferimenti bibliografici

- DE TIENNE A. (1996) *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*, Publication des Facultés universitaires, Saint-Louis, Bruxelles.
- (2006) *Peirce's Logic of Information*, « Seminario del Grupo de Estudios Peircianos Universidad de Navarra », online; disponibile nel sito www.unav.es/gep/SeminariodeTienne.html (ultimo accesso il 15 febbraio 2017).
- FISCH M.H. (1967) *Peirce's Progress from Nominalism toward Realism*, « The Monist », 51, 2: pp. 159–78.
- FUMAGALLI A. (2000) *Il reale nel linguaggio. Indicalità e tralismo nella semiotica di Peirce*, Vita e Pensiero, Milano.
- GAVA G. (2014) *Peirce's Account of Purposefulness: A Kantian Perspective*, Routledge, London.
- HULSWIT M. (2002) *From Cause to Causation, a Peircian Perspective*, Springer, Dordrecht (Paesi Bassi).
- HÜNENFELDT T. (2002) *Peirces Dekonstruktion der Transzendentalphilosophie in eine phänomenologische Semiotik*, Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg.
- LISZKA J. (1996) *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*, Indiana University Press, Bloomington, IN.

- MADDALENA G. (2015) "Peirce, l'anti-kantismo e l'intenzione sintetica del pragmatismo", in M.A. Bonfantini, R. Fabbrichesi et S. Zingale (a cura di), *Su Peirce. Interpretazioni, ricerche, prospettive*, Bompiani, Milano, pp. 69–79.
- MARMO C. (2015) *Peirce e la teoria medievale delle relazioni, 1865–67*, « Versus », 120, gennaio–giugno: pp. 15–29.
- MURRAY G.M. (1993) *The Development of Peirce Philosophy*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, IN.
- NÖTH W. (2015) "Three Paradigms of Iconicity Research in Language and Literature", in M.K. Hiraga et al. (a cura di), *Iconicity*, John Benjamin Publishing Co., Amsterdam.
- PEIRCE C.S. (1931) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- (1982–4) *Writings of Charles S. Peirce, a Chronological Edition*, vol. 1–2, a cura di M.H. Fisvol e E.C. Moore, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- STANGO M. (2015) "La logica del riconoscimento ontologico in Charles S. Peirce", in M.A. Bonfantini, R. Fabbrichesi et S. Zingale (a cura di), *Su Peirce. Interpretazioni, ricerche, prospettive*, Bompiani, Milano, pp. 91–106.

PART II

ANALISI / ANALYSES

Sarò che sarò

La paradossale aspettualità dell'Eterno nella Bibbia ebraica

UGO VOLLI*

ENGLISH TITLE: “I Will Be that I Will Be”: The Paradoxical Aspectuality of the Eternal One in the Jewish Bible

ABSTRACT: After trying to precise the field of linguistic and semiotic aspect in relation to verbal tenses, narrative enunciation, and chronological time, the essay studies the two different definitions of eternity in classical philosophy, one inside time, the other transcending it. This definition is confronted with the most important enunciation of God identity in the Torah, that of Exodus 3. In the Jewish tradition, it is clear that God's eternity is transcendent. His being is, nevertheless, “imperfect” and “progressive” from the point of view of aspect theory: a fertile paradox that is at the heart of Jewish culture.

KEYWORDS: Aspectuality; Tense; Torah; Eternity; God.

1. Aspettualità

Qualunque sistema comunicativo, e in particolare il linguaggio verbale, serve in primo luogo a produrre *effetti di senso* fra cui è particolarmente importante (come scopo in sé o come presupposto di altri effetti) l'esposizione di *informazione sul mondo* (reale o anche solo possibile), e in particolare sugli individui, i fatti e le azioni che vi si trovano e dunque la precisazione delle relazioni che questi “esistenti” intrattengono fra loro, con chi produce la comunicazione e con chi la riceve. Tali sistemi di relazioni si esprimono in modi molto svariati

* Università degli Studi di Torino.

nei differenti sistemi di comunicazione e linguaggi. Essi però possono essere rubricati logicamente secondo le categorie della *modalità* (possibile, necessario ecc.), della *temporalità* (presente, passato, futuro), dell'*enunciazione* (deissi, anafora, riferimento a una realtà indipendente dall'enunciazione o richiamo dell'attività narrativa) e dell'*aspettualità* (perfettivo, imperfettivo, durativo, puntuale incoativo ecc.).

Nelle lingue indoeuropee e in quelle semitiche (ma non certo in tutte le lingue, non per esempio in malese o yurok: Robins 1968: § 7.1), queste relazioni vengono spesso manifestate per mezzo di *sistemi di forme verbali* che siamo abituati a chiamare impropriamente "tempi" (nel seguito utilizzerò per chiarezza la denominazione inglese *tense*, tempo verbale, da non confondere con *time*, tempo cronologico). Si potrebbe pensare che il sistema dei tempi verbali serva soprattutto a fornire informazioni sulla *cronologia dei fatti* e delle azioni descritte negli enunciati che li contengono. In realtà le cose non stanno affatto sempre così. Al contrario i diversi sistemi di relazioni si mescolano intimamente nei dispositivi linguistici del *tense* (Lyons 1968: § 7.5). Harald Weinrich ha mostrato in un libro fondamentale (Weinrich 1964) che i *tenses* veicolano spesso *relazioni enunciazionali e modali*, soprattutto in riferimento alla narrazione. Già gli stoici avevano individuato la dimensione aspettuale dell'opposizione fra forme perfettive e imperfettive del verbo (Lyons 1968: § 1.2.5) e questa opposizione è stata spesso evidenziata nella grammatica di lingue dove l'aspetto è espresso sistematicamente da *tenses* nella flessione verbale, come il greco classico e il russo. È importante definire almeno superficialmente le diverse relazioni veicolate dal *tense*. La dimensione puramente cronologica definisce *relazioni di anteriorità e posteriorità* sia fra eventi descritti, sia fra questi eventi e il sistema di riferimento ancorato all'enunciazione, il quale definisce l'organizzazione deittica di passato/presente/futuro. Accade in alcune lingue che vi sia interazione fra sistema dei *tenses* e sistema modale. Per esempio, scrive Charles Francis Hockett (citato in Lyons 1968: 311, trad it. 407).

Lo hopi ha tre tempi: uno usato in affermazioni di verità generali atemporali ("le montagne sono alte"), il secondo usato in resoconti di avvenimenti conosciuti o presumibilmente conosciuti ("lo vidi ieri", "Ora sono sulla strada giusta") e il terzo usato per eventi che sono ancora nel campo dell'incertezza, quindi per eventi che noi spesso consideriamo nel futuro ("Egli viene domani").

E Lyons commenta: “in base a ciò che è stato detto sulle implicazioni di questi tre ‘tempi’, si può ben pensare che essi si definirebbero più appropriatamente ‘modi’.” Si badi che quest’analisi non si colloca affatto nell’ambito della cosiddetta “ipotesi Sapir–Whorf” (Sapir 1921, Whorf 1956; per una discussione articolata Gumperz & Levinson, eds.1996), oggetto di accesi dibattiti e da tempo refutata, almeno nella sua versione forte, dalla comunità scientifica dei linguisti. Del resto un’intersezione di questo tipo fra modalità e *tenses* avviene anche in alcune lingue indoeuropee fra cui l’italiano colloquiale in cui l’imperfetto indica l’impossibilità di un evento che non si è svolto nel passato (“se ci andavo, finivo nei guai”). Senza approfondire ulteriormente questo tema, vale la pena di segnalare di nuovo che Weinrich (1964) dimostra in maniera convincente l’esistenza nelle lingue europee di un sistema di *tenses* che è usato in per indicare la presenza o assenza di *debrayage* narrativo (che è reso più complesso dalla temporalità interna alla narrazione: Volli 2003). Tutti questi dispositivi servono a indicare una qualche forma di relazione deittica fra la diegesi e l’enunciatore, si tratti di successioni temporali, di modalità ontologiche o epistemiche, di *debrayage* narrativo ecc.

Gli aspetti servono invece a cogliere almeno in parte la struttura temporale interna all’azione, cioè se essa sia stata compiuta in un solo momento o più volte o venga svolta abitualmente, se essa sia da considerare l’inizio di un processo, la sua fine o come un corso permanente ecc. Sono informazioni che, almeno in linea di principio, non sono prospettiche ma assolute, non si riferiscono cioè al punto di vista dell’enunciatore, ma sono descrizioni dell’oggetto o del processo evocato dall’enunciato così come appare di per sé: “L’aspetto, a differenza del tempo, non è una categoria deittica; esso non è relativo al tempo dell’enunciazione.” Lyons 1968: § 7.5.7).

2. Eternità

In questo articolo intendo discutere il tema paradossale dell’aspettualità dell’eterno, in particolare nella tradizione ebraica. “Eterno” è una categoria abbastanza peculiare delle culture occidentali, in particolare della loro teologia; è difficile trovarne un equivalente preciso nelle altre culture. Per esempio, il cinese *zhòu*, con cui i dizionari traducono eternità (<http://>

dictionary.hantrainerpro.com/chinese-english/translation-zhou_eternity.htm), nello stesso dizionario viene anche imparentato con Zeus e con l'idea di cosmo ordinato (il che è interessante perché anche l'ebraico 'olam e comunemente interpretato sia come "mondo" che come "eternità"), mentre in altri dizionari viene definito come "*space; cosmos; universe—eternity; infinity; timeless; infinite time; eternal time*" (<http://www.celadondragon.com/beta/search.php?q=zhou4&type=homophone>) e anche identificato col concetto generale di tempo (<https://en.wiktionary.org/wiki/%E5%AE%99>). Anche il greco *aion* e l'ebraico 'olam presentano uno spettro semantico ben differenziato dal nostro lessema eterno. Non è questo certamente il luogo per tentare una lessicografia comparata di questo concetto di eternità, che per altre culture è estremamente problematico innanzitutto per il suo carattere non empirico: come si fa a dire in concreto, al di fuori di una teoria forte fisica o metafisica che una cosa sia eterna e non solo permanente, duratura, costante, magari anche immortale? In questa sede solo voluto indicare la complessità di questo concetto e il suo legame con la tradizione di pensiero dell'occidente. Vale la pena però, prima di procedere, di cercare di precisare un po' meglio questo concetto almeno nella nostra cultura. Partiamo, com'è consueto fare in semiotica, da alcune definizioni dizionariali, sostanzialmente convergenti:

Eterno — Che si estende infinitamente nel tempo, che non ha principio né fine, detto spec. di Dio e dei suoi attributi o di quanto da Lui procede [dal lat. *aeternus*, da *aeviternus*, der. Di *aevum* "evo"; cfr. età] <http://www.treccani.it/vocabolario/eterno/>.

Eterno — Che non ha principio né fine, attributo proprio di Dio o di cose divine. Che ha avuto principio, ma non avrà fine; perpetuo, perenne. Che dura tutta la vita: che resta inalterato nel tempo o che si ripete sempre uguale http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/eterno.shtml.

Eterno — Che non ha avuto inizio e non avrà mai fine, che esiste da sempre e per sempre situandosi al di fuori del tempo, o comunque non risentendo dei suoi mutamenti (solitamente come attributo divino) <https://it.wiktionary.org/wiki/eterno>.

Dalle definizioni emerge chiaramente l'origine teologica del concetto. Anche guardando solo a questi lemmi si distinguono bene due nozioni diversi di eternità, una che si potrebbe chiamare *assoluta* oppure *eternità vera e propria* caratterizzata dalla mancanza di termini

temporali (inizio e fine) che si definisce immediatamente in relazione con il divino e una *relativa* o metaforica, che commisura l'eterno all'esperienza umana, come durata prolungata ma non effettivamente infinita. Nel seguito di questo articolo ignoreremo tale uso metaforico o iperbolico del termine. A guardar bene, però, anche in riferimento all'eternità assoluta o teologica si distinguono due concetti diversi, che trovano espressione fin dalle prime riflessioni filosofiche sul tema.

La prima definizione implicita (perché la parola non compare) di quel che noi chiamiamo eternità si trova nel frammento DK 30 di Eraclito:

κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἴη ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα questo mondo, lo stesso per tutti, non lo fecero gli dei né gli uomini, ma sempre era, è e sarà, fuoco eterno, che a misura si accende e a misura si spegne”.

La seconda, evidentemente polemica con la prima, si trova in Parmenide DK 8:

ἀγένητον ἐὼν καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν ὁ ὕλον μουνογενές τε καὶ ἀτρεμές ἢ δ' ἀτέλεστον· οὐδέ ποτ' ἴη οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν, ἕν, συνεχές “senza nascita è ciò che è e senza morte, tutt'intero, saldo, uniforme e senza fine; né un tempo era né un tempo sarà perché è ora tutto assieme.”

(trad. Dario Zucchello)

È una differenza sottile ma determinante: l'eternità è *una certa configurazione del tempo* oppure invece *gli è estranea*, comprendendolo ma senza esserne compresa, come nel rapporto che il Dio del monoteismo ha con lo spazio — che non Lo definisce neanche per coincidenza, ma al contrario ne è prodotto? La posizione di Parmenide è condivisa da Platone, nel celeberrimo brano del Timeo (37e–38b) in cui si definisce il tempo come εἰκὼ δ' ἐπενόει κινητὸν τινα αἰῶνος [...] κατ' ἀριθμὸν ἰοῦσαν, “immagine mobile dell'eternità [...] che procede secondo il numero”, distinguendolo con ciò radicalmente il piano del tempo da quello dell'eternità:

λέγομεν γὰρ δὴ ὡς ἴη ἔστιν τε καὶ ἔσται, τῆ δὲ τὸ ἔστιν μόνον κατὰ τὸν ἀληθῆ λόγον προσήκει, [38a] τὸ δὲ ἴη τό τ' ἔσται περὶ τὴν

ἐν χρόνῳ γένεσιν ἰοῦσαν πρέπει λέγεσθαι — κινήσεις γὰρ ἔστων, τὸ δὲ αἰεὶ κατὰ ταῦτὰ ἔχον ἀκινήτως οὔτε πρεσβύτερον οὔτε νεώτερον προσήκει γίγνεσθαι διὰ χρόνου οὐδὲ γενέσθαι ποτὲ οὐδὲ γεγονέναι. Diciamo infatti che essa [l'essenza eterna] era, è e sarà, ma secondo un ragionamento veritiero soltanto l'“è” si adatta all'essenza eterna, mentre l'“era” e il “sarà” conviene dirle a proposito della generazione che procede nel tempo; si tratta infatti di due movimenti, mentre ciò che è sempre allo stesso modo e immobile non conviene che diventi attraverso il tempo né più vecchio né più giovane, né che sia mai diventato, né che ora diventi e neppure che diventerà in avvenire.

Aristotele, che peraltro nella sua opera espone opinioni svariate e non sempre facilmente conciliabili sul nostro tema, poco dopo il luogo capitale della definizione del tempo come ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον (“numero del movimento secondo il prima e il dopo”: *Phys.* IV,12, 219b), si allinea alla posizione di Platone con un'argomentazione più laica e fisica:

τὰ αἰεὶ ὄντα, ἢ αἰεὶ ὄντα, οὐκ ἔστιν ἐν χρόνῳ· οὐ γὰρ περιέχεται ὑπὸ χρόνου, οὐδὲ μετρεῖται τὸ εἶναι αὐτῶν ὑπὸ τοῦ χρόνου· σημεῖον δὲ τούτου ὅτι οὐδὲ πάσχει οὐδὲν ὑπὸ τοῦ χρόνου ὡς οὐκ ὄντα ἐν χρόνῳ. Gli enti eterni in quanto eterni non sono nel tempo: infatti non sono abbracciati dal tempo né il loro essere è misurato dal tempo; il segno di questo è che essi non subiscono affatto l'azione del tempo, non essendo nel tempo (*Phys.* IV,12, 221 b).

Con queste definizioni (da cui peraltro manca il termine sostantivo “eternità”, sostituito da αἰεὶ ὄντα, “gli enti (che sono) sempre,” o in certi casi dall'ambiguo sostantivo αἰῶν (*aevum*, eone), etimologicamente legato ad αἰεὶ, “sempre”), si raggiunge un concetto che sarebbe rimasto più o meno immutato nel pensiero occidentale fino ad oggi, anche se naturalmente le scelte sui due tipi di eternità e sulla loro possibilità cambiano a seconda dei punti di vista. Non è il caso qui di seguire questo dibattito.

In questo percorso però vi è un *punto critico fondamentale*, quello in cui “l'essere”, gli “enti eterni”, l'“essenza eterna”, perfino la divinità astratta di cui si occupano i filosofi greci, vengono sostituiti da un *Dio personale* e attivo nel mondo, che diviene il solo soggetto cui può essere propriamente riferito l'attributo dell'eternità. È il passaggio estremamente complesso e determinante per il futuro in cui in un

tempo relativamente rapido, fra il II e il IV secolo, si afferma su tutto il mondo antico un pensiero, quello cristiano, che si basa sulla tradizione ebraica. Naturalmente lo fa trasformando questa tradizione e in sostanza ellenizzandola. Ma si può dire anche e forse a maggior ragione che esso ebraizzi l'ellenismo: certamente lo fa per quanto riguarda l'affermazione del monoteismo.

La scelta fra le due idee dell'eternità non è necessariamente implicata dall'idea di un Dio eterno: in linea di principio Egli può essere trascendente anche dal punto di vista temporale e quindi caratterizzarsi per un'eternità di tipo parmenideo (al di fuori del tempo) o coterminale con il mondo o la materia, pensati aristotelicamente come eterni, e dunque rientrare in un'eternità eraclitea. Possiamo arrivare di qui fino al "Deus sive natura di Spinoza".

Il problema però è reso assai più difficile dall'idea di un Dio *creatore*. Se per creazione si intende un processo di semplice *formazione* di una materia prima informe, possiamo ritornare a una concezione di coeternità fra Dio (inteso dunque come Demiurgo: Volli 2009) e materia: in questo caso l'eternità eraclitea è la concezione più probabile. Se però la creazione è *ex nihilo*, questa definizione appare inadeguata al fatto che il tempo ragionevolmente può iniziare solo al momento della creazione e la divinità deve esserne svincolata, proprio per poter creare. Ma in questa linea di pensiero si arriva facilmente al paradosso di un Dio esistente e attivo *prima* della creazione e dunque del tempo: dato che "prima" è una qualifica essenzialmente temporale, ci troveremmo a dover ammettere uno strano "tempo prima del tempo"

Vale la pena di sottolineare qui quel che ho già sostenuto altrove (Volli 2009) e cioè che l'idea della *creatio ex nihilo* è stata adottata dal mondo ebraico *molto tardi*. A parte qualche rada affermazione talmudica (Talmud babilonese: Hagigah 12a, Sanhedrin. 19a, Megillah 13b) e alla strana teoria della "doppia creazione" (una reale una ideale) che si ritrova nel primo libro di mistica ebraica che ci sia pervenuto, il *Sefer Yezirah* (III-IV secolo), non ce n'è praticamente traccia sistematica fino a Saadia Gaon col *Kitāb al-Amānāt wa l-'itiqādāt*, scritto in arabo nel 933 e tradotto in ebraico come *Emunoth ve-Deoth*. In particolare il riferimento alla creazione dal nulla non compare mai esplicitamente nei testi del *Tanakh* (il canone biblico ebraico). Anche nell'"Antico testamento" cristiano, lo si ritrova solo in un *unico* passo (2Mac, 7,28) del secondo libro dei Maccabei (deuterocanonico, non accettato cioè

dal mondo ebraico e certamente tardo — fine del II secolo a.E.V.— in cui la madre dei sette fratelli che saranno uccisi dal regime ellenista per la loro decisione di non rinnegare la fede ebraica — figure capitali in quanto prototipi del martirio tanto in ambito ebraico che cristiano — dice a uno di essi per incoraggiarlo: “Ti scongiuro, figlio, contempla il cielo e la terra, osserva quanto vi è in essi e sappi che Dio li ha fatti non da cose preesistenti; tale è anche l’origine del genere umano.” (2Mac 7:20–31)

May (1978) sostiene che in generale il creazionismo forte (“ex nihilo”) sia sorto fra i Padri della Chiesa relativamente tardi come risposta al dualismo manicheo e alla contestazione filosofica pagana, che entrambe mettevano in dubbio la capacità di azione divina rispetto al mondo e di conseguenza la sua onnipotenza. La teoria della creazione dal nulla bloccava sul nascere le idee di una duplice divinità (di origine zoroastriana) e anche quella del Demiurgo più o meno impotente o addirittura malvagio, che spiegherebbe il male del mondo, secondo la concezione manichea. Dal mondo cristiano quest’idea sarebbe passata nell’ebraismo. Non è detto però che questa genealogia sia corretta. Per una diversa opinione, che sottolinea la presenza di una tradizione talmudica in questo senso e soprattutto documenta importanti accenni di *creatio ex nihilo* nei documenti di Qumran, vedi Bockmuehl (2015)

Lo stesso Maimonide (1138–1204), massimo filosofo medievale e sistematizzatore dell’ebraismo, in un celebre passaggio del suo capolavoro (*Moré Nevuhim*, 1190, trad. it. *La guida dei perplessi* UTET, Torino 2003, Parte II, capitolo XXV) lascia trasparire molti dubbi sul tema, sostenendo che non vi sia nessuna ragione *intellettuale* per rifiutare la posizione sull’eternità del mondo e un’azione divina di puro ordinamento, e che la seconda debba prevalere solo per fede.

Se accettassimo l’eternità dell’universo come è insegnata da Aristotele, ossia secondo necessità di modo che nessuna legge di natura possa essere cambiata e niente possa mutare il suo corso naturale, saremmo in contraddizione con le fondamenta della nostra religione, cesseremmo di credere a tutti i miracoli e a tutti i segni (divini) e negheremmo tutto ciò che la Torah fa sperare o temere.

Bisogna notare che l’affermazione come principio fondamentale della creazione *ex nihilo* costituisce il primo dei tredici articoli di

fede formulati dallo stesso Maimonide e riportati largamente nella liturgia ebraica a partire dal medioevo, anche se non uniformemente accettati e mai stabiliti in una dogmatica sistematica che l'ebraismo non comprende. È chiaro che la concezione esplicita proposta da Maimonide punta un'eternità divina di tipo parmenideo, cioè *extratemporale*. Maimonide stesso accetta la tradizione assai diffusa per cui la Torah sarebbe stata presente *prima* della creazione e anzi usata come suo modello: la sua fonte è probabilmente il *Midrash Bereshit Rabbah* I.I., ripresa anche dal più autorevole commentatore biblico della tradizione ebraica, Rashi (*ad loc.*). Vi è anche una tradizione diffusa e attribuita dallo stesso *Bereshit Rabbah* (9.2) a Rabbi Abbahu, secondo cui "l'Onnipotente creò molti mondi e li distrusse [perché non ne era soddisfatto UV] finché il nostro mondo attuale non fu creato". Sono testi piuttosto antichi: si ritiene che il *Midrash Rabbah* sia stato scritto fra il IV e il V secolo della nostra era, mentre Rabbi Abbahu appartiene alle prime generazioni degli autori talmudici e visse fra il 279 e il 320 e.V. Per quanto riguarda Maimonide, non si può non menzionare qui l'analisi di Leo Strauss (1952) che individua nelle contraddizioni dei testi filosofici e in particolare in quelli di Maimonide una *scrittura segreta* che servirebbe a comunicare opinioni interdette o pericolose per mezzo dello stratagemma di esporre il loro contrario in maniera per l'appunto insufficiente o inconsistente. Da quel che si vede è forse possibile anche su questo punto interpretare *La guida dei perplessi* come se affermasse *segretamente* il contrario dell'opinione esplicitamente espressa.

Un Dio che non solo crea l'universo *ex nihilo*, ma esiste indipendentemente da esso e dal tempo che ne promana e dispone al momento della creazione di un modello *eterno* del mondo espresso in un testo (che è la posizione anche dell'Islam), non può essere caratterizzato dalla logica del presente/passato/futuro, ma deve possedere un'essenza non cronologica. Sembra inoltre che in esso non vi sia spazio per l'aspettatività. È il caso di vedere però come questa condizione sia definita nel testo sacro che è lo stesso "modello" costitutivo della realtà che conosciamo. Non è un compito facile, perché la Torah parla soprattutto degli uomini, della loro storia, delle leggi che permettono una vita buona e si occupa di Dio quasi esclusivamente in relazione a questi temi.

3. Teologia del tempo nella Torà?

In genere la tradizione ebraica (almeno quella antica, precedente alle speculazioni cabalistiche) è *poco propensa alla teologia*, intesa come discorso su Dio, sulla sua struttura interna, sul suo modo di essere. Per fare un esempio di questa ripugnanza alla teologia, si può citare un celebre brano appartenente ancora a *Bereshit Rabbah* (I.10) in commento alle primissime parole della Torah:

All'inizio (בְּרֵשִׁית) Dio creò... — R. Jonah ha detto nel nome di R. Levi: Perché ha creato il mondo con una lettera “bet” [ב, la seconda e non la prima lettera dell’alfabeto ebraico, che può naturalmente essere letta come il numero 2 ed è la prima lettera usata nell’espressione *bereshit bara*, “in principio creò”]? Proprio come la bet (ב) [, considerandola secondo il senso della lettura dell’ebraico, da destra a sinistra,] è chiusa sopra e sotto e da dietro, ma aperta davanti, così non è consentito indagare su ciò che è sopra e cosa sotto, cosa è prima e cosa c’è dietro [la creazione].

Sembra un’esclusione definitiva, anche perché riguarda proprio il luogo della Torà su cui si sono sviluppate a partire dal Talmud le speculazioni mistiche (*maasè bereshit*, le azioni del principio); vi appaiano solo quelle basate sulla celebre visione di Ezechiele sul carro divino, chiamate *maasè merkavà*. Per un inizio di analisi semiotica su quest’ultima sezione, rimando al mio Volli (2014). Ma non si tratta solo di un rifiuto della tradizione rispetto alla pretesa di conoscenza dell’identità divina, che si esprime fino al rifiuto di consentire la pronuncia del “Nome benedetto” e a un’estrema cura di evitarne la banalizzazione in forma scritta. È proprio il testo della Torah (e in generale di tutta la Bibbia ebraica) a rifiutarsi di definire l’identità divina, per concentrarsi invece sulla storia di Israele e sulle regole della sua vita.

In tutta la Torah vi sono però due momenti il cui senso evidente è di illustrare le proprietà fondamentali, se non *l’essenza della divinità*. Non a caso essi sono entrambi assegnati dalla narrazione alla voce divina. Parto da una breve considerazione della seconda di queste occorrenze, contenuta nei versetti 6 e 7 del capitolo 34 dell’Esodo. Essa ha prevalentemente un senso etico, ed è attribuita sì dal testo direttamente alla voce divina, ma appare in terza persona, o almeno senza la presenza del pronome personale che si richiederebbe per

instaurare la prima persona. Sono i cosiddetti “tredici attributi” divini (o forse si dovrebbe tradurre alla lettera “misure” o “regole”, dato che il termine originale è *middot*; certamente su questo testo non ha presa la metafisica aristotelica di sostanza/accidente definita in *Metafisica*, 1017b–1025a).

6. E traversò *Y-H-V-H* davanti al suo volto e chiamò: “*Y-H-V-H* è *Y-H-V-H*, *El* misericordioso e prodigo di favore. Lento all’ira e abbondante di grazia e verità.

7. Custodisce grazia per migliaia, solleva colpa e torto e peccato. E assolvere non assolverà, persegue una colpa di padri su figli e su figli di figli” fino ai terzi e ai quarti”.

Come è noto queste formulazioni sono proclamate dalla divinità in luogo di “mostrare la sua gloria”, cioè di farsi vedere fisicamente come Le ha chiesto Mosè e costituiscono una regola programmatica dei rapporti fra Dio e gli uomini (per una discussione semiotica vedi Volli 2008). Dal punto di vista della nostra analisi temporale e aspettuale, bisogna notare che la caratteristica principale è l’estensione indefinita nel tempo (quel che si usa chiamare “presente intemporale” e che può essere altrimenti pensato come un’aspettualità durativa senza limiti; non vi è qui appiglio per discutere di eternità). In ebraico questa impressione è ancora più forte, perché anche le espressioni che nelle lingue europee sono tradotte al tempo presente hanno qui un carattere di participio (sono cioè declinate e non coniugate, come è regola di tutto il “presente” ebraico). Questo carattere participiale è però coerente con una considerazione in termini di attributi. Vale la pena di notare che le prime due parole del discorso divino sono una ripetizione del Nome Tetragramma, che nella traduzione che ho usato prevalentemente in questo articolo (quella di Erri De Luca 1994 con lievi modifiche) viene interpretata come una sorta di *tautologia* (“*Y-H-V-H* è *Y-H-V-H*”), giustificata dal fatto che in ebraico *il verbo essere al presente* non è in genere usato, anche se almeno da un certo punto della storia linguistica in poi è censito il participio *hovè*: il semplice accostamento di un nome e di un aggettivo o di un altro nome, implica la copula, costituendo una frase nominale con un attributo o un’apposizione. Altre traduzioni invece la intendono come una ripetizione enfatica o un modello di invocazione. Non ne discuto qui. La tautologia confermerebbe il carattere di *presente intemporale* di questa

fondamentale dichiarazione: non vi è nulla di più “eterno” di una tautologia. Questa caratteristica è interessante anche in riferimento all’altra dichiarazione di identità, che analizzerò nel seguito, e alle sue traduzioni.

4. Il gioco dell’aspettualità

L’altro episodio in cui emerge un’essenza divina è quello del rovetto ardente e del dialogo che ne consegue (il capitolo 3 dell’Esodo, che ho analizzato dettagliatamente dal punto di vista semiotico in Volli 2008). Com’è noto, Mosè si trova “al di là del deserto”, sul monte Horeb (che i commenti identificano col Sinai), quando gli appare un “angelo del Signore” in mezzo a un cespuglio che bruciava senza consumarsi. Mosè si scosta per rispetto, viene richiamato da una voce che dichiara di essere il Dio dei suoi antenati, di aver sentito il lamento e visto l’oppressione degli ebrei in Egitto e di voler mandare lui a liberarli, trattando col Faraone. Mosè resiste e oppone una serie di obiezioni. In primo luogo fa presente di non avere le qualità dell’ambasciatore (per la tradizione era balbuziente), ma la voce gli ribatte “io sarò con te” (עִמָּךְ אֶהְיֶה) “e la prova è che voi verrete a servire Dio su questa montagna”: osservazione assai enigmatica su cui non ci soffermiamo qui. Di seguito arriva il brano che interessa da vicino il nostro tema, perché vi è una sorta di definizione dell’identità divina, che ha un’importante dimensione aspettuale. È necessario soffermarsi su questi versetti 13–15 del capitolo 3 dell’Esodo, che stanno al centro del nostro problema:

13. E disse Mosè a Elo-him: «Ecco io vado (בָּא) verso i Figli d’Israele e dirò (וְאָמַרְתִּי) loro: “Elo-him dei vostri padri mi ha mandato a voi”. E diranno a me (לִי-וְאָמְרוּ): “qual è il suo nome; cosa dirò loro (אֵלֵיָּהֶם אֹמַר)?” » 14. E disse Elo-him a Mosè: «Sarò ciò che sarò» (אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה). E disse: «Così dirai ai Figli d’Israele: “Sarò (אֶהְיֶה) mi ha mandato (לְהַנִּיחַ) a voi” ». 15. E disse ancora Elo-him a Mosè: «Così dirai (חֹאמֵר) ai Figli d’Israele: Y-H-V-H Elo-him dei vostri padri, Elo-him di Abramo, Elo-him di Isacco ed Elo-him di Giacobbe mi ha mandato (שָׁלַחְנִי) a voi. Questo è il mio nome per sempre: e questo il ricordo di me di generazione in generazione ».

Prima di discutere su questo passaggio, capitale per l’immagine del divino che si è propagata in tutto il mondo con le mediazioni

diversissime fra loro dell'ebraismo del cristianesimo e dell'islam, è opportuno precisare alcune caratteristiche grammaticali dell'ebraico biblico. La prima già fatta notare in precedenza, ma molto rilevante qui, è l'assenza della copula al presente. Nell'ultima frase, per esempio ("Questo è il mio nome...") non vi è presenza del verbo essere (להיות) come copula, per la semplice ragione che esso non è usato nel tempo presente, ma sottinteso ogni volta che si verifica la giusta condizione sintattica come l'accostamento di un nome e di un aggettivo o di un'apposizione. In certi casi, soprattutto nell'ebraico moderno, per chiarezza la copula viene sostituita dal pronome personale, ma questo non è il caso qui. Vi è un'espressione usatissima per dire che qualcosa "c'è", "esiste" (יש), ma facendo così si predica la *presenza* di qualcosa e non la sua identità con qualcos'altro, l'inclusione in una classe o l'attribuzione di una proprietà: questa particella non può assolutamente essere usata come copula. Tale caratteristica ci interessa molto, perché riguarda sia la copula del comune presente temporale, sia quella del presente intemporale: nel nostro brano "questo è il mio nome" (ed è specificato "per sempre") viene scritto senza copula e dunque senza espressione esplicita della temporalità (quella che Aristotele considerava la caratteristica essenziale del verbo) come זה-שמי "questo mio nome".

In secondo luogo il sistema dei tempi nell'ebraico classico (e in parte anche in quello moderno, è notevolmente diverso da quello indoeuropeo e assai complesso. Ne parlo qui solo limitatamente al nostro tema, per una trattazione più completa rimando a Mittler (2000), Magnanini-Nava (2008). Partiamo dal fatto principale:

Il verbo ebraico ha solo due tempi (da non intendersi però nel senso per noi abituale del termine, almeno nell'ebraico biblico): il perfetto che indica un'azione compiuta e viene tradotto generalmente con i tempi del passato, e l'imperfetto che indica un'azione incompiuta o in via di compimento e si traduce generalmente con il futuro, con il presente e talora con l'imperfetto.

(Magnanini-Nava 2008: 65)

Quel che nelle lingue indoeuropee è il tense presente del verbo, in ebraico viene invece reso con un participio, come accennato. Spesso si è interpretato questa opposizione perfetto vs. imperfetto sostenendo che l'ebraico (e in generale le lingue semitiche (Garbini & Durand 1994) non avessero un autentico sistema temporale, ma esso fosse sos-

tituito da un sistema aspettuale (per una discussione rimando invece a Hendel 1996, Hatav 1997, Penner 2015). Tale considerazione ha portato talvolta a speculazioni un po' cervelotiche e perfino pericolose come quelle di Ernest Renan (1863) su uno "spirito semitico" o "del deserto", propenso a visioni dell'assoluto e ispirazioni religiose ma inferiore al realismo indeuropeo. Senza soffermarsi su questo punto e sulle smentite che ne sono state tentate (la più radicale e popolare è quella di Barr 1961), vale la pena di sottolineare che il sistema temporale del verbo ebraico biblico *incrocia tempi e aspetti in maniera peculiare*, di cui bisogna tener conto nell'interpretazione, come dovremo fare subito. Aggiungo ancora che una caratteristica inconsueta dell'ebraico biblico è la "vav inversiva" cioè

lo scambio di valore tra due tempi, per cui il perfetto (= azione terminata) viene a esprimere l'azione incompiuta (= imperfetto) e l'imperfetto l'azione compiuta. Questo fenomeno si verifica quando il verbo è preceduto da un vav [lettera che normalmente, da sola o in forma proclitica corrisponde in ebraico alla congiunzione "e" UV] che non è semplicemente coordinativo ma indica il successivo svolgersi degli avvenimenti. È però necessario che vav e verbo siano legati insieme, altrimenti se tale legame viene spezzato da altre parole o particelle non avviene l'inversione.

(<http://studylibit.com/doc/3880930/la-sequenza-narrativa-ebraica>)

Anche di questa costruzione non mancano gli esempi nel nostro esempio, a partire dall'iniziale וַיֹּאמֶר ("e disse", che senza questo fenomeno grammaticale di inversione dei tempi significherebbe "e dirà").

Torniamo al testo. Il brano è narrativo, introdotto all'inizio del capitolo da un *débrayage* spaziale e temporale DI verso un passato remoto puntuale, introdotto dalla visione di Mosè:

Ora Mosè stava pascolando il gregge di Ietro, suo suocero, sacerdote di Madian, e condusse il bestiame oltre il deserto e arrivò al monte di Dio, l'Oreb. L'angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco [...] Dio lo chiamò dal roveto e disse

Ho sottolineato le forme verbali caratterizzate in questa traduzione (CEI) dall'alternanza imperfetto/passato remoto (a seconda dell'aspettualità durativa o puntuale) caratteristico della forma narrativa italiana (Weinrich 1964). In ebraico questo gioco naturalmente non si ritrova,

né lo riproduce De Luca che scrive sempre al passato (“fu pastore”, “guidò”, “apparve”... “disse”).

All’interno di questo primo *débrayage* si aprono delle enunciazioni enunciate, quelle che ci interessano, in particolare quando a un certo punto Mosè introduce un ulteriore *débrayage* spaziale e temporale D_2 (“E disse Mosé [...] : ‘Ecco io *vado* verso i Figli d’Israele’”) il quale a sua volta punta a un futuro ipotetico (anteriore però al momento dell’enunciazione principale) (“e dirò loro”), cui segue un altro *debrayage* D_3 (‘Elo–hìm dei vostri padri mi ha mandato a voi’) che ritorna all’indietro nello spazio e nel tempo più o meno al momento del dialogo (cioè al primo *debrayage*): possiamo chiamarlo D_2 bis. Segue la domanda dei figli di Israele, che si situa di nuovo al livello D_3 e interroga su un presente intemporale D_0 : “E diranno a me (D_3): qual è il suo nome ($D_4=D_0$); cosa dirò loro? (D_3). La risposta divina segue lo stesso incassamento: “E disse Elo–hìm a Mosè” (D_1).

Qui arriva un altro *débrayage* D_2 che punta però verso una zona non temporale e non spaziale dell’enunciato ($D_2=D_0$), particolarmente enfatico che esamineremo in seguito. La traduzione di Erri De Luca “Sarò [ciò] che sarò” (אַהֲרִיָּה אֲשֶׁר אֶהְיֶה) è forse quella che rende meglio l’imperfettivo di questa affermazione, in cui però il “ciò” è un’aggiunta del traduttore già *fortemente interpretativa*, perché potrebbe essere per esempio un “chi” o una congiunzione relativa o dichiarativa, e per questo l’ho messa fra parentesi quadre. Essa si colloca narrativamente come risposta alla domanda in D_0 , e dunque permanente, ma aspettuivamente è assai problematica: è questo che mi interessa e di questo dovrò presto riparlarne. Il discorso riprende senza assegnare un turno di parola a Mosè con un “E disse” (D_1). “Così dirai ai Figli d’Israele (D_2) ‘Sarò’ (אַהֲרִיָּה) [che certamente appartiene anch’esso al livello intemporale D_0 , ma qui appare sostantivizzato UV] mi ha mandato (שְׁלַחְנִי) a voi’ ($D_3 = D_1$). “E disse ancora Elo–hìm a Mosè” (D_1): “Così dirai (תֹּאמַר) ai Figli d’Israele (D_2): Y–H–V–H Elo–hìm dei vostri padri, Elo–hìm di Abramo, Elo–hìm di Isacco ed Elo–hìm di Giacobbe mi ha mandato (שְׁלַחְנִי) a voi” (D_1 bis). Al livello D_0 (narrativamente a D_2) appartiene invece l’enunciazione divina conclusiva (di nuovo, come ho detto, puramente nominale, perché la copula al presente in ebraico non è espressa), “Questo è il mio nome per sempre: e questo il ricordo di me di generazione in generazione”.

Per riassumere in uno schema:

- D₁ → stava pascolando, andò, [...] disse
 D₂ → “ecco io vado e dirò loro”
 D₃ = D₁ → “Elohim dei vostri padri mi ha mandato a voi”
 D₂ → e diranno a me
 D₄ = D₀ → “Qual è il suo nome?”
 D₂ → “Che cosa dirò loro?”
 D₁ → E disse Elo-him a Mosè
 D₂ = D₀ → “Sarò [ciò] che sarò”
 D₁ → “E disse”
 D₂ → “Così dirai ai Figli d’Israele”
 D₃ = D₀ → ‘Sarò’
 D₃ = D₁ → “mi ha mandato (שָׁלַחְנִי) a voi”
 D₁ → E disse ancora
 D₂ → “Così dirai (תֹּאמַר) ai Figli d’Israele” (D₂)
 D₃ → Y-H-V-H Elo-him dei vostri padri [...] mi ha mandato
 D₂ = D₀ → “Questo è il mio nome per sempre: e questo il ricordo di me”

Come si vede il testo è costruito con un *intreccio molto fitto* di tempi e livelli di realtà, che ha pochi equivalenti nella Torah. Viene in mente la trattativa fra Abramo e Dio sulla distruzione di Sodoma (Gn. 18) e magari l’interlocuzione con Mosè sulla possibile distruzione del popolo ebraico dopo il vitello d’oro; ma qui la complessità enunciazionale, dialogica e anche quelle metafisica è certamente superiore. Va notato infatti che Dio si autodefinisce nel modo che dobbiamo ancora discutere per il suo carattere *enigmatico*, ma che è anche il modo più *generale* di tutto il testo biblico, in rapporto cioè al più universale e metafisico dei concetti, quello del verbo *essere*. Ma lo fa in riferimento a una domanda, quasi una contestazione, che viene *da un popolo storicamente determinato*, in un momento in cui la sua vita è durissima e a rischio — come sarà rilevato dai commenti che riporterò. È come se l’essenza divina fosse definita (qui e forse in generale) si metafisicamente ma in relazione a una drammatica vicenda umana. Il fatto che Dio si presenti ripetutamente in riferimento a un rapporto coi patriarchi conferma questa impressione.

È utile notare già qui un parallelo formale cui mi appoggerò, uno di quelli che sono molto valorizzati dal testo biblico stesso e sono alla base dell'ermeneutica ebraica: l'autodefinizione del versetto 14 (sarò [ciò] che sarò, אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה) riprende esattamente la stessa forma verbale di quel che è detto appena due versi prima in risposta alla prima obiezione di Mosè (“chi sono io per andare dal Faraone e far uscire i figlio di Israele dall’Egitto?”): “Perché *io sarò* con te (אֶהְיֶה-כִּי), quando farai uscire il popolo dall’Egitto servirete Elo-him sopra questo monte”. È la stessa forma dell'imperfettivo del verbo essere, il che è determinante nello stabilire la corretta traduzione dell'espressione successiva. Ma soprattutto questa strana espressione, che sembra non rispondere la domanda di Mosè, lega ancora *l'essere della divinità* alla vicinanza col popolo e con la sua liberazione.

Vi è un altro parallelo formale importantissimo da considerare. Nel versetto 15 si introduce nel dialogo il nome tetragramma (quello qualificato come “il mio nome per sempre e [...] il ricordo di me di generazione in generazione”, un nome che poco dopo, al versetto Es. 6: 2 viene qualificato come sconosciuto ai patriarchi, anche se ciò non corrisponde alla sua presenza frequente nel libro della Genesi, suscitando un problema testuale che non è possibile affrontare qui (ma rimando a Volli 2008). Ora questo nome è composto da quattro lettere che l'ebraismo proibisce di pronunciare: nell'ordine una *iud*, una *he*, una *vav*, una *he*, mentre la voce verbale di cui stiamo discutendo è composta da una *alef* da una *he*, da una *jud*, da una seconda *he*. Considerando che nella coniugazione dei verbi ebraici *alef* e *vav* si possono spesso scambiare, risulta evidente che il nome tetragramma può essere visto come espressione della stessa radice del verbo *essere* (e talvolta è stato letto come una specie di sintesi delle tre voci verbali del presente, passato e futuro *hovè*, *hajà*, *ehejè*). È facile pensare che l'insistenza sull'imperfettivo del verbo essere del versetto 14 sia una sorta di *presentazione o introduzione del tetragramma* del versetto 15, che ne indica il senso.

Passo a una sommaria analisi del contenuto di questo testo, riprendendo parte dell'analisi svolta in Volli (2008). Fin dall'inizio la domanda di Mosè del versetto 14 è viziata da un ossimoro pragmatico: egli *suppone* di aver annunciato Dio agli Israeliti esattamente nei termini in cui Egli gli si è presentato poco prima, e che Mosè stesso evidentemente ha capito e accettato, cioè con un nome caratterizzato dall'*anteriorità*

del possessivo ('*Elo-him* dei vostri padri mi ha mandato a voi'), ma *suppone* anche che i suoi fratelli invece non si accontenteranno di questo rimando a una relazione stabilita dagli antenati e chiederanno "il suo nome" *mah-shemò*. Perché quel nome *Elo-him* che Mosè suppone di aver enunciato non potrebbe essere questa designazione? Dopotutto è così che la Torah chiama moltissime volte la divinità, a partire dalla creazione ed è con questo termine o come le sue traduzioni (Dio, God ecc.) che noi oggi Lo denominiamo normalmente.

E se questo non è il nome che Mosè cerca (o che egli suppone i suoi fratelli potranno cercare) e c'è bisogno di più, che cos'è questo "curriculum" di una relazione anteriore che Mosè ha ricevuto al versetto 6, suppone di ripetere al versetto 13 e gli viene ancora ribadito al versetto 15? Una specie di mera descrizione definita, della sorta che in filosofia è diventata celebre per l'ingannevole esempio russelliano del "l'attuale re di Francia"? Dunque qualcosa di troppo simile a un nome comune, la cui esistenza non è teoricamente garantita, per poter essere accettato? Una firma insufficiente per un contratto impegnativo come l'uscita dall'Egitto? Ma allora perché la risposta suggerita al versetto successivo è una frase che non somiglia affatto a un nome tradizionale e che non viene praticamente mai usata nella Bibbia come appellativo? Avendo la forma di un enunciato e non di un sostantivo, "sarò [ciò] che sarò" non è in fondo *meno nome* di *Elo-him*? (C'è un'eccezione molto significativa rispetto alla tradizione ebraica a questo carattere non nominale dell'autodefinizione divina del versetto 13, che a noi sembra piuttosto ovvio. Il *Targum Onkelos*, cioè l'antica traduzione aramaica della Torah usata a fini liturgici nel periodo ellenistico e trattata dal Talmud come una sorta di commento autorizzato, anche perché si tratta spesso di una traduzione esplicativa, volge in aramaico la prima espressione ("sarò quel che sarò") letteralmente senza modificarla; ma non la sua ripetizione immediata "Dirai: 'sarò' " che viene lasciata nel significante originale ebraico. Il versetto suona allora "Sarò quel che sarò [...] *Ehejèh* mi ha mandato a voi". Il Talmud cita questo fatto per dimostrare che si tratta di un vero nome.)

Certamente qui non è davvero solo questione di significanti nominali, ma di qualcosa di più complesso. La Torah contiene una teoria implicita dei nomi in cui essi possono o dovrebbero essere *veri*, cioè dotati di verità, come si vede nel versetto 2:19 del libro della Genesi in cui Dio conduce tutti gli animali davanti ad Adamo "e come

Adamo li chiamava, quello era il loro nome”. Per comprendere questa nozione, possiamo prendere come traccia ermeneutica un celebre versetto, molto usato anche nella liturgia, del profeta Zecharià (Zc. 14, 9), naturalmente molto più tardo del nostro testo, almeno secondo la cronologia biblica della tradizione ebraica, in cui si proclama un po’ enigmaticamente che “in quel giorno [usualmente interpretato come il tempo messianico] *Y-H-V-H* sarà uno e il suo nome [*shemò*] uno”. La stranezza di questo testo consiste nel fatto che l’essenziale ed eterna unità divina è da sempre il postulato principale dell’ebraismo (questo pezzo del versetto riprende esplicitamente la principale dichiarazione della fede ebraica, lo *Shemàh Yisraèl*) e dunque è bizzarro porre tale unità al *futuro* (*ehjèh*, la stessa voce verbale insistentemente ripetuta nel versetto 14). Per una ragione opposta è strano immaginare che si debba arrivare un nome divino *unico*, quando proprio qui la Bibbia ne presenta diversi anche solo nel brano che stiamo studiando. Perché e come questi diversi nomi dovrebbero mai diventare *uno*? Le interpretazioni prevalenti spiegano che il profeta intenderebbe dire che nei tempi messianici sarà *riconosciuta* da tutti l’unità divina e *se ne parlerà* universalmente in maniera univoca, cioè allo stesso modo. Questa ambiguità fra nome, parola e discorso non deve sorprendere, qualcosa del genere avviene anche col greco *logos*. Dunque forse il nome che Mosè suppone gli sarà richiesto è piuttosto un discorso, un modo di parlare, una verità, un’essenza, una teologia: qualcosa di molto più vasto della descrizione definita di una divinità conosciuta dagli antenati. Mosè domanderebbe allora qui a Dio: *in che termini*, con che discorso, dovrò spiegare ai miei compagni l’apparizione divina che ho ricevuto? Qual è il senso che questo Dio assegna a se stesso e soprattutto quale può essere il suo valore per noi? Perché, dopo essere stati a lungo ignorati e probabilmente averLo ignorato, dobbiamo oggi ricevere la sua prescrizione di un esodo che sarà percepito dagli egiziani come una rivolta, con le sanzioni che ne seguiranno inevitabilmente? Quest’ultimo dubbio, a differenza della domanda prevista da Mosè, compare effettivamente nel testo, dopo la pronta accettazione del popolo (4: 31), ma è posta sulla bocca di Mosè stesso (5: 22–23):

O signore, perché hai fatto male a questo popolo? Perché mi hai inviato? Dal momento che mi sono presentato al Faraone per parlargli in tuo nome, si produsse del male e questo popolo né Tu recasti alcuna salvezza.

E infatti la risposta alla domanda di Mosè (di nuovo al versetto 3:13) è uno delle più enigmatiche affermazioni teologiche della Bibbia: *ehjèh ashèr ehjèh*, e subito dopo nello stesso versetto una ripetizione o abbreviazione con un solo *ehjèh* usato come soggetto della frase “mi manda a voi”; forse come una sorta di riduzione ai termini più elementari della complessità della prima risposta. Vedremo in seguito qualche indizio su tale relazione. Per ora vale la pena di interrogarci sul senso letterale della risposta, che ha avuto interpretazioni molto diverse. Notiamo che la celebre versione dei LXX traduce *Eimi ò on* (mentre la seconda formulazione viene resa solo con *ò on*), cioè “sono l’essente” (o “l’essere”, se accettiamo il modo in cui la tradizione filosofica successiva ha reso con l’infinito sostantivante il participio presente neutro del verbo essere del testo greco); mentre la Vulgata la rende assai diversamente con *Ego sum qui sum*, “io sono colui che sono”, aggiungendo un pronome personale (ego) che manca in ebraico e anche in greco; ma poi incongruamente in questo caso la seconda formulazione abbreviata del nome divino diventa *Qui est*, un impersonale “colui che è”. Ancora, l’edizione della CEI usa “Io sono colui che sono”, e poi “Io-sono” con un trattino in più. Le traduzioni ebraiche, sulla scorta di una nota di Rashì che si appoggia al Talmud (*ḅBerakhot 9b*), di solito (ma non sempre, non per esempio nella traduzione italiana ebraica standard di Rav Di Segni che usa il presente) volgono “sarò quel che sarò” e poi “sarò”. Ne discuteremo in seguito il senso, notando fin d’ora che non si tratta di un problema linguistico, ma teologico e metafisico, forse *il* problema della teologia.

Certamente “*ehjèh* è la prima persona singolare del verbo *haya* [cioè “essere” UV] (usato all’imperfetto)” (Francesca Albertini 2004) e come ho già detto l’imperfetto o meglio “imperfettivo” in ebraico ha una funzione più di *aspetto* che di tempo verbale, indica cioè un’azione non conclusa e perciò usualmente si rende col presente progressivo inglese o col futuro. Come scrive Erri De Luca nel commento alla sua traduzione del testo, (De Luca, ed. 1994, nota 49, con qualche mia modifica alla grafia del testo, per ragioni di uniformità) abbiamo qui

due volte il futuro del verbo essere alla prima persona con in mezzo il relativo “*ashèr*”. Grammaticalmente è: sarò ciò (o colui) che sarò. [...] L’incredibile è che quelli che qui traducono l’“*Ehjèh*” al presente, due versi prima e in tutti gli altri luoghi della Lingua sacra lo traducono con il futuro.

Si può citare a proposito una fonte più accademica:

The translation *I am* is doubly false: the tense is wrong, being present; and the idea is wrong because *am* [in an incorrect translation] is used in the sense of essential existence. All those interpretations which proceed upon the supposition that the name is a name of God as the self-existent, the absolute, of which the Septuagint's "ho on" is the most conspicuous illustration, must be set aside. . . the nature of the [Hebrew] verb and the tense pre-emptorily forbid them". Davidson 1920: 55. Hayah ["to be," root of "ehyeh"] does not mean 'to be essentially or ontologically [i.e., what He is basically or that He exists], but phenomenally [i.e., what He will do]. . . it seems that in the view of the writer "ehyeh and yahweh are the same: that God is 'ehyeh, 'I will be' when speaking of himself, and yahweh 'He will be', when spoken of by others. What he will be is left unexpressed: He will be with them, helper, strengthener, deliverer".

(Davidson 1920:, Vol. II, p. 199.)

Bisogna sottolineare ancora qui la rima verbale con quel "sarò con te" che compare al versetto 14, e viene molto stranamente definito nello stesso luogo come *ot*, "segno" della missione di Mosè. La voce verbale è la stessa e così il significato: la presenza futura accanto al popolo ebraico in un caso è la prova per Mosè della sua missione, nell'altro è il nome o la spiegazione che chiederanno (forse) i figli di Israele. La presenza divina è un segno della sua volontà e allo stesso tempo una qualifica importante di come Dio può essere percepito dall'umanità, un suo "nome".

Vi sono molte altre versioni. Ecco per esempio un elenco di traduzioni inglesi che si trovano facilmente in Internet: Quelle più vicine alla versione di De Luca sono "I will be *what* I will be". *New International Version*; "I will be *that* I will be" *American Standard Version*, con la differenza nel rendere la particella *asher*, che in ebraico può essere pronome relativo ma anche congiunzione dichiarativa, come il "che" italiano o il "that" inglese. Troviamo poi "I will *become* whatsoever I please" *Rotherham's Emphasized Bible*; "I shall *prove to be* what I shall prove to be" *New World Translation*; "I shall *come to be* just as I am coming to be" *Concordant Version of the Old Testament*; "I will be—*there* howsoever I will be—*there*". *The Five Books of Moses, The Shocken Bible*, "I Will Become whatsoever I please". *Rotherham*. Alcune sembrano partire dall'idea che il verbo in questione sia nel modo verbale ebraico causativo (che esiste, ma non è testimoniato sul verbo essere). Altre

interpretano l'imperfettivo come segno della libertà o dell'arbitrarietà divina rispetto al modo di essere. Altre ancora vanno nella direzione opposta e invece di pensare alla qualità dell'essere leggono un'"esserci" cioè un'esistenza. Non discuterò qui queste diverse proposte che non incidono su una linea teologica pertinente, le assumo semplicemente come sintomo di una difficoltà.

Altre versioni mi sembrano più significative. Per esempio Moses Mendelsohn, nella sua importante traduzione della Torah in tedesco (la prima di parte ebraica, pubblicata ad Amsterdam nel 1778) scrive molto coraggiosamente "ich bin das Wesen welches ewig ist" ("Io sono l'ente [o l'essenza] che è eterno") da cui l'uso diffuso di "L'Eterno" come traduzione per il Tetragramma, che certamente è strettamente legato alla problema dell'aspettualità dell'eterno che sto discutendo: un'identificazione molto discussa in ambito ebraico, contestata per esempio dal fondatore della neortodossia Raphael Shimshon Hirsh. L'"Eterno", nel pensiero di Mendelsohn, ha il significato dell'ente necessario in ogni tempo, il che lo riporta vicino alla traduzione dei LXX e all'interpretazione eraclitea dell'eternità.

Un secolo dopo, in stretto confronto con Mendelsohn, Franz Rosenzweig usa *Ich werde dasein, als der ich dasein werde*, "ci sarò" [oppure "esisterò"] "come [o giacché] ci sarò" [o "esisterò"], salvo passare nella seconda formulazione abbreviata al tempo presente: *Ich bin da*, "ci sono" [oppure "esisto"]. Su questa posizione Rosenzweig si trova in accordo con Martin Buber (insieme compilano la celebre traduzione della Torah, da cui è tratta questa versione). Come scrive Buber in una lettera a Rosenzweig del 14 luglio 1925, citata da Albertini (2014),

In un certo senso nella memoria collettiva e nella coscienza del popolo ebraico, Es. 3, 14 rivela l'ultimo significato del Tetragramma, mostrando la sua essenza più profonda che persino i Patriarchi non conoscevano (Es. 6, 3). La traduzione comune "Io sono Colui che sono" [*Ich bin der Ich bin*] fornisce una descrizione dell'Essere Divino come l'Unico Ente o l'Ente Eterno, vale a dire Colui che si mantiene per sempre nella Sua essenza [. . .]. Tuttavia questo tipo di astrazione non è adatta per una rinascita della vitalità religiosa quale si è realizzata all'interno del popolo ebraico per mezzo di Mosè.

Alla fine, partendo da queste considerazioni, Buber propenderà per rendere il Tetragramma in termini pronominali, più prossimi alla sua posizione dialogica e finirà con lo scrivere: *Er*, egli.

Il problema, non solo grammaticale, ma teologico, riguarda l'aspettualità divina. L'interpretazione greca dei LXX, influenzata dal neoplatonismo, sottolinea il carattere *metafisico* di Dio come sommo Ente, definito da un presente intemporale di assoluta duratività; il latino della Chiesa ne fa un *mistero* chiuso nella propria tautologia, identico a se stesso e impermeabile all'esterno, quindi capace di assumere strutture misteriose come la Trinità. È interessante fra l'altro che qui si proponga una tautologia, mentre non si sottolinea quella assai meno problematica che ho discusso nel paragrafo 3 di questo articolo.

Torniamo ancora alla traduzione ebraica tradizionale. Essa si fonda su un breve passo del trattato *Berakhot* del *Talmud Babilonese*, (p. 9a) in cui il testo che stiamo considerando è interpretato così:

Disse a Mosè: “Vai e dì agli Israeliti: sarò con voi in questa servitù e sarò con voi quando sarete schiavi delle nazioni.” Rispose Mosè: “Signore del mondo, a ogni ora la sua pena.” Disse il Santo, sia Egli benedetto: “Dì loro che ‘sarò’ mi ha inviato a voi.”

Quest'interpretazione è ripresa senza modifiche sostanziali da Rashi nel suo commento, il più autorevole della tradizione ebraica. Questo strano nome/frase indicherebbe dunque l'attenzione e la cura divina nei confronti delle disavventure presenti e future del popolo ebraico, una sorta di impegno o di contratto molto significativo dal punto di vista narratologico. Come ho proposto sopra, dunque, non sarebbe affatto un *puro nome*, caratterizzato solamente dalla referenza univoca, ma il condensato di un discorso, un *dispositivo di senso* che servirebbe a indicare ai compagni schiavi di Mosè come *pensare* al divino: in forma di *possibilità*, come una *promessa* di soccorso. Questa qualificazione di un Dio come avente cura del suo popolo, misericordioso e provvidenziale non ci sorprende (anche perché tutto il mondo monoteista, incluso l'Occidente cristiano e l'Islam si è sviluppato alla luce di questa rivelazione). Ma se guardiamo più a fondo abbiamo ragione di meravigliarci, perché siamo lontanissimi dall'immobilità e dall'identità assoluta del Dio platonico o del Primo motore *immobile* di Aristotele — nonostante il tentativo dei LXX e della Vulgata di riunire le due concezioni, da cui emerge la teologia cristiana, che delega al Figlio il movimento e la storicità attraverso l'incarnazione e sostanzial-

mente si può esimere così dal pensare il rapporto fra Dio (Padre) e mondo.

Quello che si nomina *al tempo futuro* o nell'aspettualità imperfettiva è invece un Dio inevitabilmente (o volutamente) toccato dalla storia, Lui stesso in un certo senso futuro e incompiuto in quanto si presenta come promessa *di essere* o *di compiere*, un Dio che dunque ha un qualche *bisogno* dell'umanità per realizzare compiutamente la Sua stessa essenza, e che perciò emerge secondo una modalità contrattuale. Non deve sfuggire il carattere paradossale di quel futuro, proprio in contrapposizione alla tautologia dell'Essere che semplicemente è quel che è; se prendiamo sul serio il futuro, emerge qui un Soggetto mobile che *sarà quel che sarà* e che dunque non si lascia identificare come un oggetto, cioè com-prendere *in quanto qualcosa* di fissato per sempre, ma che si presenta come un processo in divenire, un "Dio *vivente*", come scrive spesso la *Torah*, ben lontano dall'immobilità dell'Essere greco. Non a caso negli sviluppi della teologia ebraica, Dio sarà spesso pensato come un non-ente, se non proprio il Niente; "*en sof*", senza limiti, l'indefinito.

Com'è possibile invocare un Dio che non c'è, nel senso che non si definisce per essere quello che è, ma per il suo futuro? Come si può concepire che l'Ente *perfettissimo* (una definizione su cui una ventina di secoli dopo, si costruirà la prova "ontologica" — in realtà piuttosto semantica — della sua esistenza), coniughi la propria esistenza a un tempo verbale che non casualmente è definito *imperfettivo*? Questa difficoltà di concepire Dio come un ente fra gli altri, magari il maggiore e il più perfetto di tutti, ma unito a tutti gli altri dal principio tautologico per cui ogni *cosa* è uguale a se stessa, è fra i tratti teologicamente e metafisicamente più originali dell'ebraismo, che ancora danno frutti di pensiero oggi, a migliaia d'anni di distanza: si pensi alla teoria della *trascendenza* dell'Altro nel pensiero di Lévinas. Tutto ciò ha creato certamente un enorme problema teorico e anche religioso, come dimostrano i numerosi tentativi di aggirare il dato grammaticale da cui (ma non solo da cui) derivano conseguenze così dirompenti. Il principale fra questi tentativi è la teoria costante dell'ermeneutica cristiana a partire dai Vangeli di vedere queste dichiarazioni semplicemente come anticipazioni dell'annuncio cristiano. La dimensione storica sarebbe riservata alla persona del Figlio, ma tutto il suo dramma sarebbe già anticipato in quel che si definisce, non a caso "antico" Testamento.

Il punto nel pensiero ebraico è del tutto diverso: è l'identità stessa del divino che è a-venire, che si modifica e si arricchisce in relazione alle vicende degli esseri umani e in particolare del popolo ebraico. Questa impostazione costituisce anche una via d'uscita dal paradosso della preghiera, che ho discusso in Volli 2012: un Dio aspettualmente perfetto non potrebbe cambiare le sue decisioni in seguito alle richieste degli uomini, perché queste sarebbero eternamente fissate e per definizione le migliori possibili.

Riferimenti bibliografici

- ALBERTINI F. (2004), *Ehyèh ashèr èhyèh: 3,14 according to the interpretations of Moses Mendelssohn, Franz Rosenzweig and Martin Buber*, «Zehut», raccolta on line di testi teorici dell'ebraismo italiano, disponibile nel sito <http://www.morasha.it/zehut/index.html> (ultimo accesso il 14 ottobre 2017).
- BARR J. (1961), *The Semantics of Biblical Language*, SCM-Canterbury Press Limited, Londra.
- BOCKMUEHL M. (2015), *The Idea of Creation Out of Nothing: From Kumran To Genesis Rabbah* in Ewence H. e Spurling H. (a cura di) (2015) *Visualizing Jews Through the Ages: Literary and Material Representations of Jewishness and Judaism*, Routledge, New York.
- DE LUCA E. (a cura di) (1994), *Esodo/Nomi*; traduzione e cura di E. De Luca, Feltrinelli, Milano.
- DAVIDSON A.B. (1920), *The Theology of the Old Testament*, C. Scribner, New York, NY.
- GUMPERZ J.J. e LEVINSON C.S. (a cura di) (1996), *Rethinking Linguistic Relativity*, Cambridge University Press, Cambridge, UK e Londra.
- EWENCE H. e SPURLING H. (a cura di) (2015), *Visualizing Jews Through the Ages: Literary and Material Representations of Jewishness and Judaism*, Routledge, New York.
- HATAV G. (1997), *The Semantics of Aspect and Modality: Evidences from English and Biblical Hebrew*, Benjamins, Amsterdam and Philadelphia.
- HENDEL R. (1996), *In the Margins of the Hebrew Verbal System: Situation, Tense, Aspect, Mood*, «Zeitschrift für Althebraistik», 9: pp. 152-81; versione aggiornata disponibile nel sito http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/4922919/Hendel__Hebrew_Verbal_System.pdf (ultimo accesso il 14 ottobre 2017).
- GARBINI G. e DURAND O. (1994), *Introduzione alle lingue semitiche*, Paideia, Brescia.

- LYONS J. (1968), *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, UK e Londra.
- MAGNANINI P. e NAVA P.P. (2008), *Grammatica della lingua ebraica*, Edizioni dello Studio Domenicano, Bologna.
- MAY G. (1978), *Schöpfung aus dem Nichts. Die Entstehung der Lehre von der creatio ex nihilo*, De Gruyter, Berlino e New York.
- MITTLER D. (2000), *Grammatica ebraica*, Zanichelli, Bologna.
- PENNER K.M. (2015), *Hebrew Tense and Aspect*, in K.N. Penner (a cura di), *The Verbal System of the Dead Sea Scrolls*, Brill, Leiden.
- RENAN E. (1863), *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, Michel Lévy frères, Parigi.
- ROBINS R.H. (1968), *General Linguistics*, Longmans & Green, Londra.
- SAPIR E. (1921), *Language, an Introduction to the Study of Speech*, Harcourt, Brace and Co., New York.
- STRAUSS L. (1952), *Persecution and the Art of Writing*, University of Chicago Press, Chicago, IL.
- VOLLI U. (2003), *Tempo interno e tempo esterno dei testi*, in F. Casetti, F. Colombo e A. Fumagalli (a cura di), *La realtà dell'immaginario*, Vita e pensiero, Milano.
- (2008), *Separazione e rivelazione: I nomi del santo in Sefer Shemot*, in N. Dusi e G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro: Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma, pp. 27–58.
- (2009), *Ordine dal caos, ovvero metafisica e semiotica dell'agentività*, « Lexia », numero monografico su « Attanti, attori, agenti / Actants, Actors, Agents », a cura di M. Leone, Aracne, Roma, 3–4: pp. 55–66.
- (2012), *Culto, preghiera, tefillà*, « Lexia », numero monografico su « Culto / Worship », a cura di M. Leone, Aracne, Roma, 11–12: pp. 33–62.
- (2014), *L'ineffabile e l'apparizione*, « Lexia », numero monografico su « Ecstasis / Estasi », a cura di M. Leone, Aracne, Roma, 15–16: pp. 13–44.
- WEINRICH H. (1964), *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, C.H. Beck, Monaco di Baviera.
- WHORF B.L. (1956), *Language, Thought and Reality*, MIT Press, Boston.

From the historical Jesus to Jesus deified

Discourse strategies of temporalization and aspectualization
in the Letters of Paul, the Gospels and Acts

STEFANO TRAINI*

TITOLO ITALIANO: Dal Gesù storico al Gesù divinizzato. Strategie discorsive di temporalizzazione e aspectualizzazione nelle Lettere di Paolo, nei Vangeli e negli Atti.

ABSTRACT: Analysis of the Letters of Paul, the Gospels and the Acts of the Apostles — all sources that present a Jesus who is already deified but also contain traces of the historical Jesus — reveals apparently contradictory aspectualizations. Some sayings place the coming of the Kingdom of God in an immediate future, others in an indefinite future, while yet others mysteriously locate it in the present. Similarly, there are various indications of when Jesus became the Son of God: according to some texts, he is chosen by the Father at the moment of Resurrection; according to other texts, when he is baptized; according to other texts yet, his Father sends him to Earth through having him born from a virgin mother; while later sources regard him as the Son of God from the beginning of time (the “eternal Son”). The overall impression is that of an aspectualization that disproportionately extends the inchoative phase (Jesus is God from the beginning of time) and the terminative phase (Jesus will return at the end of time and will reign in God’s eternal kingdom). Other inchoative and terminative hypotheses remain as traces within the temporal perspective of eternity, which ultimately identifies Jesus as divine.

KEYWORDS: Biblical Semiotics; Aspectualization; Temporalization; Spacialization; Historical Jesus.

* Università degli Studi di Teramo.

1. Looking towards the future: the return of Jesus and the coming of the kingdom of God

As is well known, the robust tradition of studies of the historical Jesus has given rise to the figure of Jesus as an *apocalypticist prophet*: a prophet profoundly rooted in the Jewish tradition, one whose message speaks of the imminent coming of the Lord¹. This has led to a high degree of agreement among scholars who recognize that Jesus's preaching was based principally on the imminent arrival of the Kingdom of God. At the heart of Jesus's preaching is the eschatological and salvationist message of the Kingdom of God (βασιλεία του θεου), in line therefore with the preaching of John the Baptist, which was also founded on apocalyptic ideas of imminent destruction and salvation. Jesus's apocalypticist vision should therefore be placed in the context of Judaism and Jewish apocalypticism². In Judaism the acts of God at the end of times are seen from two perspectives: first a phase of salvation, followed by a second phase of judgement. Jesus's preaching follows this pattern exactly: he offers the possibility of salvation through his words and deeds, but whoever does not follow him will have to face judgement (and thus perdition)³. In one very well-known passage Jesus rails against some towns in Galilee (Chorazin, Bethsaida and Capernaum) because they have not repented on seeing his miracles (*Luke* 10, 13–15; *Matthew* 11, 21–24): evidently the inhabitants of these towns have not accepted the opportunity of salvation Jesus has offered them. Jesus's preaching is *penitential*, in the sense that it aims to avert judgement through repentance and conversion.

In actantial terms, studies on the historical Jesus give us back a Jesus–Sender who urges the people–Subject to repent and convert in order to attain salvation in the Kingdom of God (Object), maintaining that the Sanction (Last Judgement) will be determined by God. The

1. Johannes Weiss (1892) places the eschatological preaching of Jesus within the apocalypticist context of the period. Jesus expected a new world which would come about through God's actions, with Palestine at its centre; Jesus and his followers would reign over the reconstituted twelve tribes of Israel. In the view of Albert Schweitzer (1906) Jesus was an apocalypticist Jew who was waiting for God's imminent intervention to vanquish the forces of evil and establish his reign of justice. For more on this line of interpretation see also Theissen and Merz (1996, pp. 302–306), Sanders (1993), Ehrman (1999, 2012, 2014).

2. Horsley and Hanson (1985).

3. Theissen and Merz (1996: p. 329).

base Narrative program (“Judgement”) is therefore admission to the Kingdom of God following the *Last Judgement*, while the instrumental Narrative programs (“salvation”) consist of enacting those virtuous behaviours that will allow the main Program to be achieved (repentance, helping one’s neighbour etc.) Apocalyptic preaching looks to the future, but penitential preaching looks to the present, because it is in the present that people must repent and be converted. From the point of view of *temporal programming*, the instrumental Narrative program “salvation” precedes the base Narrative program “judgement”, which determines admission (or lack of it) to the Kingdom of God. However, as Greimas and Courtés point out in their *Dictionary*, temporal programming is not restricted to the ordering of the various Narrative programs along the timeline. Instead it implies a measuring of time in terms of durations. (Greimas and Courtés 1979) Thus Greimas and Courtés introduce the notion of *aspectualization*, which transforms narrative programs into processes. According to these two authors, all narrative programs are durative processes. This allows us to see how the coming of the Kingdom of God is made into discourse from the temporal and aspectual point of view.

The instrumental Narrative programs connected with the attainment of *salvation* are located in the present. Jesus gives precise instructions on how to behave and the rules to follow in order to attain salvation. Strangely, however, the base Narrative program for the Last Judgement and the coming of the Kingdom of God is located in an immediate future in some texts, in an indefinite future in others, and in still others in the present. Let us try to find out how.

In some texts the Kingdom of God is clearly presented as belonging to the future. The original beatitudes (*Luke* 6, 20–21; *Matthew* 6, 3–11) evoke a future kingdom: « “Blessed are you who are poor, for yours is the kingdom of God. Blessed are you who are hungry now, for you will be satisfied. Blessed are you who weep now, for you will laugh.” » The banquet with the patriarchs is clearly placed in the future: « “There will be weeping there, and gnashing of teeth, when you see Abraham, Isaac and Jacob and all the prophets in the kingdom of God, but you yourselves thrown out. People will come from east and west and north and south, and will take their places at the feast in the kingdom of God. Indeed there are those who are last who will be first, and first who will be last.” (*Luke* 13, 28–30) The eschatological

lógion of the last supper (*Matthew* 26, 29), which scholars regard as authentic, locates the Kingdom of God in the future: « "I tell you, I will not drink of this fruit of the vine from now on until that day when I drink it anew with you in my Father's kingdom" ». In these passages the current phase is *durative* and the kingdom is projected into the future.

In the apocalypticist vision the judge is generally God, who can however be represented by a kind of cosmic judge called (by Jesus among others) the Son of Man and often presented as being charged by God with the task of carrying out judgement⁴. In Jewish eschatological and apocalyptic literature, the Son of Man is a man to whom God gives the task of saving humanity (see for example *Daniel* 7,14). Jesus mentions this figure and uses the expression "the Son of Man":

Immediately after the distress of those days, the sun will be darkened, and the moon will not give its light; the stars will fall from the sky, and the heavenly bodies will be shaken. At that time the sign of the Son of Man will appear in the sky, and all the nations of the earth will mourn. They will see the Son of Man coming on the clouds of the sky, with power and great glory. And he will send his angels with a loud trumpet call, and they will gather his elect from the four winds, from one end of the heavens to the other.

(*Matthew* 24, 29–31)

And again, in the words that had such great influence over the author of the book of *Revelation*:

When the Son of Man comes in his glory, and all the angels with him, he will sit on his throne in heavenly glory. All the nations will be gathered before him, and he will separate the people one from another as a shepherd separates the sheep from the goats. He will put the sheep on his right and the goats on his left.

(*Matthew* 25, 31–33)

Scholars regard as authentic the passages in which Jesus speaks of the Son of Man without referring to himself as being that person (Sanders 1993). But in the gospels, written by followers who regarded him as the Messiah, the subject of the announcement tends to be identified with the person making the announcement: that is, the Son

4. Theissen and Merz (1996, p. 331).

of Man is regarded as being one and the same as Jesus, who speaks and prophesies about him⁵. Furthermore, the idea of a return to earth by Jesus — as Son of Man — in order to carry out the Last Judgement is one of the solutions found by his followers to the trauma of his death⁶. Jesus's followers react to their leader's death by starting to believe that Jesus will return to earth to establish the Kingdom of God. This return is referred to in theological jargon as a « second coming », or *parusia*, and the sayings regarding this « second coming » are for obvious reasons oriented towards the future and construct a discourse effect of *unfinishedness*.

The most interesting fact, however, is that the coming of the Kingdom of God (or of the Son of Man) is regarded as imminent, expected indeed during the lifetime of those listening: « And he said to them: "I tell you the truth, some who are standing here will not taste death before they see the kingdom of God come with power." » (*Mark* 9, 1); « "I tell you the truth, this generation will certainly not pass away until all these things have happened." » (*Mark* 13, 30); « "When you are persecuted in one place, flee to another. I tell you the truth, you will not finish going through the cities of Israel before the Son of Man comes" ». (*Matthew* 10, 23) Paul writes to the Thessalonians about "we who are still alive" at the coming of the Lord and reassures the community regarding the fate of those who will have died in the meantime:

According to the Lord's own word, we tell you that we who are still alive, who are left till the coming of the Lord, will certainly not precede those who have fallen asleep. For the Lord himself will come down from heaven, with a loud command, with the voice of the archangel and with the trumpet call of God, and the dead in Christ will rise first. After that, we who are still alive and are left will be caught up together with them in the clouds to meet the Lord in the air. And so we will be with the Lord for ever.

(*1Thessalonians* 4, 15–17)

In his letters Paul criticizes sloth, a pernicious attitude that seems to be spreading among some communities partly as a result of their belief that the world is soon to end. When the Kingdom of God is

5. Ehrman (1999, pp. 145–148). For a careful and exhaustive study on the various meanings of "Son of Man" see Burkett (1999).

6. Destro and Pesce (2014).

located temporally in the future, then, the aspectual configuration is durative but imminent: there will soon be an end to this imperfectiveness — or “unfinishedness”. The impression given is that the aspectual configuration which characterizes the preaching of the historical Jesus and the beliefs of the early communities of his followers is that of *durativeness in the concluding phase*. On various occasions, both in the *Acts* and in Paul’s letters, we find descriptions of emotional reactions and exalted states within the communities that are completely consistent with the belief that the end of the world is near and that the Kingdom of God is about to be established through the return of Jesus⁷.

On other occasions, however, the imminence of the end of the world is denied. This can be seen in the second letter to the Thessalonians, which was probably written by colleagues of Paul in order to reassure the community:

Concerning the coming of our Lord Jesus Christ and our being gathered to him, we ask you, brothers, not to become easily unsettled or alarmed by some prophecy, report or letter supposed to have come from us, saying that the day of the Lord has already come.

(2Thessalonians 2, 1–2)

Here the terminative exactitude is tempered and delayed, but the perspective remains that of the future, even if here it is a more distant and indefinite future. There are however other texts that place the Kingdom of God in the present. In *Mark* and *Luke* we read: “The time has come. The kingdom of God has come near.” (“Πεπλήρωται ὁ καιρὸς καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ” — *Mark* 1, 15; *Luke* 10, 9). The perfect tense ἤγγικεν, “has come near”, indicates a process that has already finished. In aspectual terms the process seems to be *terminative and perfective* (completed). In a saying recorded only by *Luke* Jesus clearly tells his hearers that the Kingdom of God is within them: « Once, having been asked by the Pharisees when the kingdom of God would come, Jesus replied, “The Kingdom of God does not come with your careful observation, nor will people say, ‘Here it is’, or ‘There it is’, because the kingdom of God is within you” ». (*Luke* 17, 21) In this case too the process seems to have ended and to be complete.

7. See for example the episodes of speaking in tongues described in *Acts* (2, 1–13) and in *1Corinthians* (14, 1–11).

According to Jesus, the eye witnesses enjoy an extraordinary privilege because they can see the signs of salvation and thus witness a decisive transformation as it is taking place, while the prophets and other figures from the past could only wait for it and imagine it. (*Matthew* 13, 16–17) The saying on exorcisms is perhaps the passage that most explicitly favours a presentist eschatology: « “But if I drive out demons by the Spirit of God, then the kingdom of God has come upon you” ». (*Matthew* 12, 28) Theissen and Merz (1996, p. 321) note that the verb « arrive », here in the aorist (ἐφθασεν), can mean « reach », « overtake »: it is not therefore a case simply of a sign that announces the coming of the Kingdom but a reference to the Kingdom of God itself.

In the *Gospel according to Thomas* the disciples ask Jesus for clarifications on the new world that is coming, but Jesus answers vaguely, implying that basically the Kingdom is already widely present on earth:

His disciples said to him, “When will the rest for the dead take place, and when will the new world come?” He said to them, “What you are looking forward to has come, but you don’t know it”.

(*Thomas* 51)

His disciples said to him, “When will the kingdom come?” “It will not come by watching for it. It will not be said, ‘Look, here!’ or ‘Look, there!’ Rather, the Father’s kingdom is spread out upon the earth, and people don’t see it”.

(*Thomas* 113)

From the historical point of view these aspectualization strategies can suggest differing conceptions taking place over a period of time. In the earliest preaching the arrival of the Kingdom of God is probably seen as being imminent: but then Jesus dies, Paul dies, the generations pass and the predictions of the coming of the Kingdom of God fail to come true. So clearly there is room for alternative hypotheses: the Kingdom will come in an indefinite future; or the Kingdom has come already (but is hard to recognize). The imminent eschatology of Jesus is therefore weakened by being grafted on to a more indefinite future eschatology and a presentist eschatology. The sources (especially Paul’s *Letters* and the *Gospels*) preserve the traces of the different lines of argument used, leading to the concurrent presence of three aspectualization strategies that place the Kingdom of God in an im-

minent future (the current phases is durative but the terminativity is imminent); in an indefinite future (the terminativity is delayed); and in the present (the configuration that prevails is *punctuality*). From the semiotic point of view tensions are created between “already” and “not yet”: these oscillations are the source of ambiguity and feelings of disorientation.

Similar oscillations and ambiguities can be found in the spatial aspectualizations. Some sayings invoke a concrete geographical and political location: in the view of Aslan (2013), for example, Jesus had in mind a physical Kingdom of God, a real kingdom with a real king who would reign on earth. According to Aslan, Jesus believed that the coming of the Kingdom of God would coincide with the end of the Roman empire. In other sayings, however, the kingdom seems to be clearly religious, spiritual and non-material: the dead patriarchs will gather there and social hierarchies will be overturned. In first century Palestine, moreover, the religious and political spheres were closely intertwined: what is being described is most likely a *religious kingdom wielding political power*⁸. In *John*, which is chronologically the last of the canonical Gospels, Jesus describes the Kingdom of God in the following terms:

In reply Jesus declared, “I tell you the truth, no-one can see the kingdom of God unless he is born again”.

(John 3, 3)

Jesus answered, “I tell you the truth, no-one can enter the kingdom of God unless he is born of water and Spirit”.

(John 3, 5)

It should be noted that there are no references here to time or space. There are no banquets in the Kingdom of God, as referred to in some of the sayings of Jesus. The context is dematerialized. Paul does not dwell much in his writings on the wait for the Kingdom of God, partly because his preaching is directed outside Palestine and the apocalypticist message would not be easily understood by his readers. One of his references, however, confirms a dematerialized and spiritual image of the Kingdom of God, far from the convivial

8. Theissen and Merz (1996: p. 341).

banquets anticipated by Jesus: « For the kingdom of God is not a matter of eating and drinking, but of righteousness, peace and joy in the Holy Spirit ». (*Romans* 14, 17) The oscillation between the concrete and the spiritual can be set alongside that between “already” and “not yet”: aspective tensions that are not resolved and that create fruitful cross-fertilizations in the discourse.

2. Looking to the past: how Jesus became deified?

While the temporalization procedures for the thematization of the Kingdom of God are oriented towards the future and the present, we must look to the past for the attribution of a divine nature to Jesus. In this case too, however, we find that different temporal and aspectual localizations are present at the same time. As Ehrman (2014) observed, in the very earliest « Christian » sources there are passages that reveal the belief that Jesus became Son of God at the moment when God resurrected him. This theory is contained in an ancient belief cited by Paul of Tarsus in the *Letter to the Romans*, when he says: « his Son, who as to his human nature was a descendant of David, and who through the Spirit of holiness was declared with power to be the Son of God, by his resurrection from the dead: Jesus Christ our Lord ». (*Romans* 1, 3–4) According to Ehrman we can deduce that Paul is referring to an ancient tradition that was known in the churches of his time. Paul’s ideas on Jesus as the Son of God are completely different, but this passage preserves the traces of a belief that went back to the first groups of followers. This ancient pre-Pauline belief emphasizes the role of Jesus as a messiah descended from David (an element which is absent from Paul’s writings), and it is very probable that this suggestion was put forward while Jesus was still alive.

At least two passages in the *Acts of the Apostles* repeat this older idea according to which Jesus becomes Lord, becomes Christ, at the moment of the resurrection. On the day of Pentecost Peter is speaking to the crowd and tells them that God had promised to send a descendant of David and had kept his promise by choosing Jesus by means of his resurrection: « God has raised this Jesus to life, and we are all witnesses of the fact. Exalted to the right hand of God. . . » (*Acts* 2, 32) And again: « Therefore let all Israel be assured of this: God has made

this Jesus, whom you crucified, both Lord and Christ ». (*Acts* 2,36) Here too we can see the conviction that through the resurrection God has raised Jesus to divine status as His Son. Peter was subsequently arrested, and after he was miraculously freed the High Priest warned him to stop preaching in the name of Christ. Peter replies: « We must obey God rather than men! The God of our fathers raised Jesus from the dead—who you had killed by hanging him on a tree. God exalted him to his own right hand as Prince and Saviour that he might give repentance and forgiveness of sins to Israel ». (*Acts* 5, 30–31) Another affirmation that confirms a very old belief: Jesus’s resurrection has raised him to the right hand of the Father, and exalted him to the point where he becomes divine. At another point in *Acts* Paul says: « We tell you the good news: What God promised our fathers he has fulfilled for us, their children, by raising up Jesus. As it is written in the second Psalm: *You are my Son; today I have become your Father*” ». (*Acts* 13, 32–33). Paul is saying that God has kept the promise he made to the forefathers by raising up Jesus, who *from that moment on became his son*. If *Luke* is the author of *Acts*, as most scholars believe, this is certainly a tradition that predates Luke himself, because in his gospel *Luke* clearly states that Jesus is the son of God from birth, or even from the annunciation. So here too we see repeated a belief that goes back to the early days following Jesus’s death.

The *Gospel according to Mark*, on the other hand, sees the baptism of Jesus as the moment when he is deified. This very spectacular scene gives us a different vision from the previous one:

At that time Jesus came from Nazareth in Galilee and was baptised by John in the Jordan. As Jesus was coming up out of the water, he saw heaven being torn open and the Spirit descending on him like a dove. And a voice came from heaven: “You are my Son, whom I love; with you I am well pleased”.

(*Mark* 1, 9–11)

Jesus here bursts onto the scene and the baptism — which is described with great emphasis — seems to be merely the pretext for an extraordinary heavenly revelation. The divine action is clear: through the descent of the Holy Spirit God recognizes Jesus as his Son at the outset of his mission.

The gospels of *Matthew* and *Luke* preserve a different theory, however: Jesus is *born* Son of God. *Luke* (1, 26–80) recounts how God sends the

angel Gabriel to a town in Galilee called Nazareth, to a virgin (πρὸς παρθένον) who is betrothed to a man called Joseph from the house of David. The virgin's name is Mary. The angel enters her house and tells her: «Greetings, you who are highly favoured! The Lord is with you». And then: «"You will be with child and give birth to a son, and you are to give him the name Jesus. He will be great and will be called the Son of the Most High. The Lord of God will give him the throne of his father David, and he will reign over the house of Jacob for ever; his kingdom will never end"». (*Luke* 1, 31–33) The angel tells her that the Holy Spirit will come upon her and the power of the Almighty will cover her with his shadow. In this text, as in *Matthew*, it is the Spirit of God that makes Mary pregnant: Jesus therefore *is born* the Son of God.

Finally, the famous opening of the gospel according to *John* presents a Jesus who is Son of God for all eternity, one who comes into the world to carry out his ministry before returning to the heavens whence he came:

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. He was with God in the beginning. Through him all things were made; without him nothing was made that has been made.

(*John* 1, 1–3)

Christ is celebrated here as the divine Word (*Logos*), present not from the beginning of earthly time, but from the *absolute beginning*. The Word exists eternally. As the eternal Son, Christ is the perfect expression of the Father.

Historians explain the coexistence of these different theories as the traces of a progressive backdating of the inchoative phase of the deification of Jesus. While the early communities believed that Jesus became the Son of God at the moment of the resurrection, later on people started to believe that he became it earlier on, and the moment of deification is pushed back right to the beginning of time. Scholars of the historical Jesus agree that the earliest «Christians» did not attribute a divine nature to Jesus. There is similar broad agreement that divine nature was attributed to Jesus subsequently and gradually by «Christian» communities. Furthermore, none of the first three gospel writers — *Mark*, *Matthew* and *Luke* — declares explicitly that Jesus is God, or implies that Jesus ever claimed to be such a thing (Ehrman

2012, p. 235). It is likely that while he was alive, his disciples thought of him as the future messiah without however attributing a divine nature to him. When he was arrested, tortured and killed, this image was dramatically shattered. At that point, however, some followers started to believe he had been brought back to life⁹. God resurrected him to show that he really was His chosen one, raising him up to heaven to await his return to establish the Kingdom of Heaven in the form of the future messiah. The moment of the resurrection marks the moment of transition from the human Jesus to the divine Jesus, and indeed the earliest communities believed that Jesus became the Son of God at the moment when God resurrected him. The formula repeated by Paul clarifies the way the early followers thought about this: during his lifetime Jesus took on the special status of messiah, but he became the Son of God at the moment of the resurrection. It is the resurrection, then, that determines the divine nature of Jesus. Therefore according to this first form of Christology, Jesus starts out as a human being among other humans: very wise and knowledgeable, and possessing notable powers, but still a human being, who is glorified and raised to the right hand of the Father only after his death and thanks to his resurrection. This Christology has been described as *adoptionist* because Jesus is not a divine being by nature, but becomes one because he is chosen, or “adopted” by God. Subsequently the belief arises (probably in some of the communities, but it is impossible to be certain about this) that Jesus became the Son of God before the start of his ministry, and more precisely that he was chosen and « adopted » by God at the moment of his baptism. *Mark's* gospel preserves the traces of this belief and gives a spectacular description of Jesus's baptism, as a moment of divine choice that occurs through the action of the Holy Spirit. Later on, some « Christians » start to believe that Jesus was the Son of God not just during his public ministry but throughout his life. Within the communities stories started to be told in which Jesus was *born* the Son of God. As we have seen, this theory is preserved in *Matthew* and *Luke* in their accounts of the annunciation and of Jesus's birth. Finally, people started to believe that as the Son of God, Jesus existed even before he was born. This is the version recounted in the *Gospel of John*, where Jesus is presented as the *eternal Son*.

9. See Ehrman (2012, p. 237); Destro and Pesce (2014).

What we are seeing from the semiotic perspective is an uncertain aspectualization, an apparently contradictory coexistence in the inchoative phase of the deified Jesus. I use the word “apparently” because in fact the final aspectualization, the one expressed in John’s gospel which presents Jesus as the eternal Son of God, is the one that clearly wins out. This is Paul’s strong hypothesis, and it is the theory that models the gospels. While the historical Jesus was active for around thirty years in the Palestine of the first century of the Common Era, the divine Jesus is the Son of God from the beginning of time and will return as the Son of Man at the end of time, in the *parusia*, and then rule in God’s eternal kingdom. The deified Jesus extends the times of the historical Jesus indefinitely, forcing the inchoative and terminative phases of his own action to the point where they coincide with eternity. The other inchoative and terminative phases remain in the sources as residues, traces that are absorbed into the infinite timeline of eternity. They remain in place effectively as confirmations: the angel announces the birth of a Jesus who is already God; during the baptism God announces the coming of his Son; the resurrection is planned from the beginning of time, not an *ex post* choice made by God. As for the return to earth, it does not matter whether it is imminent or not because we have before us the dimension of eternity, which absorbs and enfolds everything. The temporal perspective of eternity, therefore, restores overall meaning and coherence of discourse to the various aspectualizations that characterize the deified Jesus.

Bibliographic references

- ASLAN R. (2013), *Zealot. The Life and Times of Jesus of Nazareth*, Random House, New York.
- BURKETT D. (1999), *The Son of Man Debate. A History and Evaluation*, Cambridge University Press, Cambridge, UK and New York.
- DESTRO A. and PESCE M. (2014), *La morte di Gesù*, Rizzoli, Milan.
- EHRMAN B.D. (1999), *Jesus: Apocalyptic Prophet of the New Millennium*, Oxford University Press, Oxford, UK and New York, NY.
- EHRMAN B.D. (2012), *Did Jesus Exist?*, HarperOne, New York, NY.

- EHRMAN B.D. (2014), *How Jesus Became God: the Exaltation of a Jewish Preacher from Galilee*, HarperOne, New York, NY.
- GREIMAS A.J. and COURTÉS J. (1979), *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; Engl. tr. (1982) *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- HORSLEY R. and HANSON J.S. (1985), *Bandits, Prophets and Messiahs*, Winston Press, Minneapolis, MA.
- SANDERS E.P. (1993), *The Historical Figure of Jesus*, Penguin, New York, NY.
- SCHWEITZER A. (1906), *Von Reimarus zu Wrede. Eine Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*, Tübingen; Engl. tr. (1910) *The Quest of the Historical Jesus: A Critical Study of its Progress from Reimarus to Wrede*, A&C Black; 2nd Engl. tr. *The Quest of the Historical Jesus: First Complete Edition*, SCM, London.
- THEISSEN G. and MERZ A. (1996), *Der historische Jesus: ein Lehrbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen; Engl. tr. by John Bowden (1998) *The Historical Jesus. A Comprehensive Guide*, Fortress Press, Minneapolis, MN.
- WEISS J. (1892), *Die Predigt Jesu vom Reiche Gottes*, Göttingen; Engl.tr. (1971), *Jesus' Proclamation of the Kingdom of God*, Philadelphia, PA.

L'ipotiposi retorica

Il far vedere e l'effetto di presenza

ALESSANDRO PRATO*

ENGLISH TITLE: The rhetorical figure of the hypotyposis: Seeing through the words.

ABSTRACT: This essay aims at analyzing the rhetorical figure of the hypotyposis, which has been in great consideration both among ancient rhetoricians (Cicero and Quintilian) and among modern critics (Dumarsais and Barthes) for its ability to portray visual experiences through the use of words, so as to make them so immediate as if they were present in front of the reader's eyes. The essay compares the hypotyposis with other similar rhetorical strategies, such as description, *evidentia*, and ekphrasis, which all play a relevant persuasive function for they make arguments more tangible and convincing.

KEYWORDS: *elocution*; ekphrasis; *description*; *evidentia*; Representation.

I. Una controversa definizione

Le numerose definizioni che fin dalla retorica classica sono state date dell'ipotiposi insistono tutte sulla sua capacità di rappresentare esperienze visive attraverso procedimenti verbali, in modo tale che le immagini evocate nel discorso abbiano la concretezza e l'intensità emotiva dei dati percettivi, e risultino quasi scorrere "davanti agli occhi" (*ante oculos*) del destinatario. Si pensava infatti che l'ipotiposi sollecitasse in particolare la *phantasia*, quella facoltà che permette la rappresentazione mentale delle immagini con un forte potere illusionistico e quindi capace di provocare le emozioni; non a caso infatti

* Università degli Studi di Siena.

la figura assume anche il nome di *evidentia*. La particolare vivacità e la forza rappresentativa scaturiscono dalla ricchezza dei particolari e dalla icasticità delle immagini. Questa impostazione è condivisa dai più importanti rappresentanti della retorica classica come Aristotele, Quintiliano e Cicerone a cui si devono alcune celebri definizioni di questa figura espressiva: nella *Institutio Oratoria*, ad esempio, riferendosi a Cicerone (*De orat.* 3, 53, 202), Quintiliano la definisce come

viva rappresentazione sotto gli occhi” [che] suole aver luogo allorquando non si espone il fatto avvenuto, ma si mostra come è avvenuto, e considerato non tutto complessivamente, ma nelle sue parti: questo argomento è allegato all’evidenza. Altri la chiamano ipotiposi e la definiscono “un modo tale di rappresentare le cose con le parole, da farle sembrare più vedute che udite” [*ibid.*] Né soltanto immaginiamo quel che è avvenuto o avviene, ma anche quel che sarà o sarà stato. Questa trasposizione dei tempi che propriamente è chiamata *metástasis*, è quella stessa figura dell’ipotiposi.

(*Inst. Or.* IX, 2, 40–41)

Nella *Rhetorica ad Herennium* (IV, 55, 68) la figura coincide di fatto con la *demonstratio* o *evidentia* che non vuol dire dimostrazione nel senso usuale del termine o in quello scientifico della parola (ad esempio di dimostrare un teorema) ma, invece, di “mostrare”, “far vedere” qualcosa che si ritrae con parole così efficaci da sembrare che il fatto si svolga e l’avvenimento sia davanti agli occhi (Mortara Garavelli 2010, p. 98). Le vive descrizioni servono ad amplificare la rappresentazione, stimolando in questo modo la reazione emotiva del lettore. In questa maniera — diceva Cicerone rivolgendosi ad Erennio — l’elocuzione risulterà nobilitata assumendo le caratteristiche della gravità, dignità e dolcezza.

A questo proposito Eco (2002, pp. 191–92) ha fatto giustamente notare che questa, come anche tutte le altre definizioni che la tradizione retorica ci ha trasmesso, hanno il difetto di essere circolari, si limitano cioè a spiegare il significato del termine ipotiposi (rappresentazione delle esperienze visive attraverso le parole) senza entrare nel merito delle sue caratteristiche e modalità; per questo sono più utili semmai gli esempi che di solito accompagnano la definizione. Vediamo in primo luogo gli esempi che troviamo nel testo di Quintiliano: il primo, più semplice, rinvia a un verso dell’*Eneide* (V, 426) dove si descrive la postura di due pugili cui si dice che “stettero l’uno e l’altro

subito ritti sulle punte dei piedi”; il secondo è ripreso da Cicerone che nell’orazione per Gallio descriveva una scena a tinte particolarmente forti e più complessa, con diversi personaggi che vi partecipano: “mi pareva di veder gente che entrava, gente che usciva, alcuni che barcollavano ubriachi, altri che sbadigliavano per effetto della sbornia del giorno avanti. Il pavimento era sporco, imbrattato di vino, coperto di corone di fiori appassite e di lische di pesci” (*Inst. Or.*, VIII, 3, 66). Quintiliano considerava così efficace questa descrizione al punto da ritenere che una persona che fosse stata presente in quel momento nella sala non avrebbe potuto vedere di più. Grazie all’ipotiposi la commiserazione per le città conquistate dal nemico aumenta in modo rilevante. Se è vero infatti che il pubblico, all’espressione “la città è stata assediata dal nemico”, associa un’idea e un significato negativi, è altrettanto vero, però, che questa frase così breve non produce profonda commozione. Se invece, i concetti compressi in una sola espressione avranno modo di espandersi, la reazione emotiva sarà molto più profonda e significativa. Si legga l’esempio di una descrizione ampia e articolata, un succedersi drammatico di azioni che si presentano al lettore quasi come una sequenza cinematografica, nella quale appaiono

le fiamme dilaganti per case e templi e il fragore degli edifici crollanti, e l’indistinto uniforme rumorio prodotto da grida diverse, la fuga incerta di alcuni, gli ultimi abbracci disperati degli altri, i pianti dei bambini e delle donne, i vecchi rimasti, malauguratamente per loro, vivi fino a quel giorno, la devastazione delle cose profane e sacre, lo sciamare di coloro che portano via la preda e che ritornano a cercarne un’altra, la madre che cerca di non farsi portare via il suo bambino e la zuffa tra i vincitori, dove più ci sia da spartire.

(*Inst. Or.*, VIII, 3, 68–69)

La definizione proposta dagli autori classici ritorna poi quasi con gli stessi termini nei teorici moderni come Lamy, Dumarsais e Fontanier. Nel trattato *Des tropes* ad esempio Dumarsais considerava “l’hypotypose un mot grec qui signifie *image, tableau*. C’est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont ont parle comme si ce qu’on dit était actuellement devant les yeux: on *montre*, pour ainsi dire, ce qu’on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets par les tableaux” (Dumarsais 1730, pp. 133–34); analogamente Fontanier a questo proposito scriveva che “l’hypotypose peint

les choses d'une manière si vive et énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, en fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante" (Fontanier 1821, p. 390).

Dumarsais per spiegare meglio questa strategia elocutiva suggeriva un esempio particolarmente rappresentativo tratto dal *Phèdre* di Racine:

Cependant sur le dos de la plaine liquide
 S'élève à gros bouillons une montagne humide
 L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux
 Parmi les flots d'écume, un monstre furieux
 Son frot large est armé de cornes menaçantes
 Tout son corp est couvert d'écailles jaunissantes
 Indomptable taureau, dragon impétueux
 Sa croupe se recourbe en replis tortueux
 Ses longs mugissements font trembler le rivage
 Le Ciel avec horreur voit ce monster sauvage
 La terre s'en émeut, l'air e nest infecté
 Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

(acte V, sc. 6)

Il testo di Racine è più complesso degli altri perché la descrizione delle varie fasi di un evento naturale è accompagnata dalla zoomorfizzazione delle forme ondose che assumono le sembianze di un mostro furioso la cui fronte è armata di corni minaccianti e che viene paragonato a un toro indomabile e a un drago impetuoso. In questo caso l'ipotiposi si accompagna alla prosopopea, la figura che "rende animate le cose inanimate" (*Rhet.* 1411b) imprimendo alla descrizione vigore ed energia. In questo senso si può dire che il procedimento sia di sostituzione del reale con l'immaginario. La poesia ha fatto sempre largo uso di questa tecnica espressiva, restano particolarmente significativi gli esempi di Aristotele: "le frecce ardendo di volare si fermarono sulla terra, bramose di saziarsi di carne / la punta penetrò avida nel petto" (*Il.* XI, 574 e XV, 541). La presenza della prosopopea richiama la tendenza naturale dell'essere umano di dare consistenza alle ombre, di vedere negli aspetti oscuri e inquietanti della natura

forme animate minacciose e crudeli. Per il suo evidente legame con le forme del *pathos* giustamente Parret (2001) considera l'ipotiposi come una delle peculiari figure che concorrono alla produzione del sublime. In effetti, come ci ricorda Longino, l'immagine evocata dal discorso è tanto più incisiva in quanto scossa dal turbamento emotivo dell'entusiasmo e della passione: “a conferire allo stile maestà, altezza di linguaggio, veemenza oratoria, anche le immagini, mio giovane amico, risultano particolarmente indicate [. . .] quando cioè sotto l'effetto dell'entusiasmo e della passione, quanto dici ti par di vederlo, e lo poni sotto gli occhi degli ascoltatori” (*Subl.* XV, 1–2).

La figura dell'ipotiposi è stata altresì ricondotta alla *descriptio* che Barthes definiva come “una sequenza fluttuante di stasi” (1972, p. 96) nel momento in cui la *narratio* viene sospesa e l'autore descrive appunto un luogo o un personaggio: nel primo caso parliamo della topografia, nel secondo della prosopografia (Ellero 2017, p. 133). Abbiamo anche l'etopea quando vengono descritti le qualità morali di una persona; il ritratto comprende la prosopografia unita con l'etopea. Il parallelo invece si compone di due descrizioni, che si presentano consecutive oppure mescolate tra loro, mettendo in evidenza le somiglianze o le differenze tra gli elementi.

La sequenza descrittiva è aperta e chiusa da segnali demarcativi che interrompono e poi ritornano alla diegesi come ad esempio quando l'autore dice che il personaggio si affacciò alla finestra, oppure lasciò la finestra e ritornò al tavolino. La descrizione svolge molteplici funzioni: introduce una certa distensione psicologica dopo un momento di forte *suspence*, oppure offre un'ouverture che annuncia il tono complessivo dell'opera, come nel caso della bellissima sequenza iniziale con cui si apre *La sera del dì di festa*:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna. O donna mia,
già tace ogni sentiero, e per balconi
rara traluce la notturna lampa.

(*Canti*, XIII, vv. 1–6)

Questa tecnica può anche avere una funzione pittorica nel far vedere a un personaggio gli oggetti, nel trasmettere un'informazione da un personaggio all'altro. Nel racconto realistico la descrizione dipende perlopiù dallo sguardo, ma può dipendere anche dalla parola nel caso di un personaggio informato che descrive qualcosa a un personaggio dis informato o, ancora, dall'azione nel caso in cui si enumerano gli atti di un personaggio davanti a un altro.

Il tema della fantasia ritorna nella teoria dell'argomentazione di Perelman e Tyteca (1958) che consideravano l'*evidentia* la figura esemplare della presenza poiché permette di far rivivere gli oggetti rappresentati in un'ideale contemporaneità, in modo che realtà lontane nello spazio e nel tempo possano risultare attuali, non a caso l'ipotiposi è spesso accompagnata all'uso del presente storico. Si veda la sequenza dei *Sepolcri* in cui Foscolo per spiegare le conseguenze dell'uso di seppellire i morti nelle chiese non utilizza termini astratti, ma descrive una scena concreta e ricca di particolari, marcata con il passaggio dal passato remoto al presente storico:

Non sempre i sassi sepolcrali a' templi
fean pavimento; né agl'incensi avvolto
de' cadaveri il lezzo i supplicanti
contaminò; né le città fur meste
d'effigiati scheletri: le madri
balzan ne' sonni esterrefatte, e tendono
nude le braccia su l'amato capo
del loro caro lattante onde nol desti
il gemer lungo di persona morta
chiedente la venal prece agli eredi
dal santuario.

(*Dei Sepolcri*, vv. 110–114)

2. I casi di rappresentazione

Le tecniche di rappresentazione verbale dello spazio per quanto eterogenee e multiformi possono essere utilizzate dall'autore seguendo tre modalità (Eco 2002). La prima, la più semplice, è la denotazione e si

limita a fornire un dato oggettivo di rappresentazione come quando si dice che tra un luogo e un altro ci sono venti chilometri di distanza. Si tratta della forma meno interessante perché il destinatario, se vuole, potrà associare un'immagine al contenuto concettuale magari riconducibile a qualche sua esperienza personale, ma il testo non contiene nessuna espressione che spinga il destinatario a immaginarsi quello spazio.

La seconda coincide con la descrizione minuta, per cui di uno spazio sono descritti gli elementi pertinenti, cioè quelli che lo caratterizzano in modo tale che il lettore possa rappresentarsi nella sua mente l'immagine di quello spazio. I dettagli forniti servono a elaborare in modo più o meno preciso, più o meno diversificato, quello specifico spazio. La quantità dei dettagli forniti non è questione di poca rilevanza: se è troppo esigua l'immagine suscitata risulterà troppo vaga e quindi poco incisiva, se è troppo ampia potrebbe impedire al lettore di costruirsi un'immagine richiedendo un notevole sforzo di concentrazione e memorizzazione. L'ipotiposi insomma "più che far vedere, deve far venir voglia di vedere" (Eco 2002, p. 202). Nella celebre descrizione tratta dall'*Apocalisse* che ha provocato tanti tentativi di traduzione visiva non si descrive tutto, ma solo quegli elementi davvero significativi, lasciando diversi spazi vuoti (ad esempio la forma dei seggi, i capelli e il volto dei vegliardi) che sarà il lettore a colmare:

Ed ecco un trono stava eretto nel cielo, e sul trono Uno assiso. Colui che era assiso rassomigliava nell'aspetto a diaspro e sardonio, e un'iride avvolgeva il trono, simile a smeraldo. E attorno al trono c'erano ventiquattro seggi, e sui seggi stavano ventiquattro vegliardi, avvolti in candide vesti, e sul loro capo delle corone d'oro. E dal trono escono lampi, voci e tuoni; e sette lampade accese ardono davanti al trono, sono i sette spiriti di Dio. E davanti al trono, come un mare di vetro simile a cristallo.

(*Apocalisse*, 4)

La descrizione insomma non deve essere didascalica: è necessario costruire un'immagine adatta a colpire la fantasia del lettore tralasciando gli eccessivi dettagli che non rendono il colpo d'occhio istantaneo con cui si percepisce il reale (Manotta 1998, p. 193). La vaghezza dell'immagine è un elemento essenziale della descrizione, è grazie ad essa che, secondo Leopardi, la poesia degli antichi suscita ancora nei lettori di oggi forte suggestione e meraviglia. I poeti come

Omero, infatti, “descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell’oggetto, lasciavano l’immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche che nascono dall’ignoranza dell’intero. Una scena campestre dipinta dal poeta in pochi tratti destava nella fantasia quel divino ondeggiamento [...] che si solea rendere estatici nella nostra fanciullezza” (*Zib.* 100). Questo è un *topos* ricorrente dell’estetica leopardiana che ritorna anche non a caso nel significativo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* dove leggiamo che “il poeta ordinariamente non dipinge, né può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno con solo alcuni tratti senza più: la fantasia supplisce convenientemente le altre parti, o aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura” (Leopardi 1969, I, p. 928).

La descrizione minuta ha effetti diversi sul lettore a seconda del punto di vista assunto dallo scrittore che può essere esterno o interno rispetto alla scena descritta. Nel primo caso la descrizione della scena è totale, come di un regista che riprende dall’alto e con la cinepresa riesce a cogliere tutto lo spazio disponibile, orientando lo sguardo in una panoramica a 360 gradi. È questo il caso del celeberrimo incipit dei *Promessi Sposi* che resta ancora oggi uno degli esempi più belli e meglio riusciti di ipotiposi dove l’autore “procede dall’alto al basso secondo una visione geografica” (Eco 2014, p. 82):

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra e un’ampia costiera dall’altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all’occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l’Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l’acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

(Manzoni 1842, p. 6)

Nel secondo caso, invece, il punto di vista è interno per cui nella descrizione della scena il lettore segue lo sguardo del protagonista che è insieme a tutti gli altri elementi immerso nella scena e ci descrive ciò che lui vede; lo sguardo non è totale ma parziale, la ripresa non è svolta dall’alto ma dal basso: il gioco di immedesimazione che il testo

induce nel lettore è più immediato e di conseguenza le suggestioni emotive dovrebbero risultare maggiormente. È questo il caso della scena finale di *Una questione privata* di Beppe Fenoglio in cui Milton, il partigiano delle langhe, per caso si imbatte, mentre è da solo, in una pattuglia di fascisti che lo inseguono e lui cerca di sfuggirgli in una corsa disperata e senza speranza:

Correva, sempre più veloce, più sciolto col cuore che bussava, correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso, e le creste delle colline dirimpetto, annerite e sbavate dal diluvio, balenavano come vivo acciaio ai suoi occhi sgranati e semiciechi. Correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno fra lui e i nemici. Correva ancora, ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati. Poi, mentre ancora correva, in posti nuovi o irriconoscibili, dalla sua vista svanita, la mente riprese a funzionargli. Ma i pensieri venivano dal di fuori, lo colpivano in fronte come ciottoli scagliati da una fionda.

(Fenoglio 1963, pp. 1140-41)

La terza modalità consiste nell'elenco, una tecnica che porta sempre all'evocazione di immagini spaziali, ma, contrariamente a quanto abbiamo visto per la descrizione minuta, questa può essere condotta senza rilevare delle pertinenze. Ne è un esempio celebre la descrizione dei cassetti della cucina di Leopold Bloom nel penultimo capitolo dell'*Ulysses*, una lunga sequenza di oggetti irrilevanti, dove nessuno di essi acquista una funzione privilegiata, che si dipana davanti ai nostri occhi per pagine e pagine, mettendo alla prova la nostra attenzione. In questo caso la rappresentazione richiede la collaborazione del lettore ed è funzionale all'intenzione dell'autore: farci vedere l'insondabilità del cassetto.

3. L'ekphrasis

Con parziale slittamento semantico rispetto al suo significato etimologico questo termine (deriva da *ekphràzo*, "descrivo, rappresento") è oggi usato in riferimento alla descrizione delle opere d'arte. La letteratura efrastica nella tarda antichità e poi tra Cinquecento e Seicento divenne un genere di successo dotato di caratteristiche e dinamiche specifiche (Cometa 2012). L'*ekphrasis* è la forma più rappresentativa del

rapporto tra letteratura e arti figurative, ogni storia dell'arte la utilizza. Tra gli esempi più famosi possiamo fare riferimento alla descrizione del Laocoonte di Winckelmann nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1755):

Il Laocoonte è la statua del più forte patimento, e ci dà l'immagine d'un uomo che, per opporsi ad esso, tenta di raccogliere tutte le forze dello spirito; e mentre il dolore gli gonfia i muscoli e gli tende i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte corrugata. Il petto è sollevato dalla respirazione impedita e dallo sforzo di reprimere il grido del dolore e chiuderselo dentro. Il gemito soffocato ed il respiro trattenuto gli ritirano il ventre e gli incavano i fianchi, così che ci sembra di vedere la contrazione degli intestini. La pena propria pare lo preoccupi meno di quella dei figli che fissano in lui lo sguardo chiedendogli soccorso; l'affetto paterno si rivela negli occhi dolenti: su di essi stende la compassione come una cupa nebbia. Dal volto si sprigiona un lamento, non un grido; lo sguardo implora l'assistenza dal cielo. La bocca è piena d'angoscia, e il labbro inferiore ne è appesantito; angoscia e dolore si mischiano invece sul labbro superiore contratto; dolore che, assieme a un moto d'indignazione per un castigo indegno e non meritato, appare anche nel naso rigonfio e nelle narici aperte e sollevate.

(Winckelmann 1755, p. 145)

Ci troviamo di fronte a un esempio di traduzione intersemiotica opposto a quello che comunemente si incontra, nel senso che invece di tradurre un romanzo, ad esempio in un film o in un fumetto, si procede nell'operazione opposta. L'*ekphrasis* non si pratica più come esercizio retorico, ma viene utilizzata per attrarre l'attenzione del lettore sull'immagine che si intende evocare, ne è un esempio la celeberrima descrizione delle *Meninas* di Velázquez che apre *Le mots et les choses* di Foucault; in altri contesti invece lo studio di questa tecnica retorica si inquadra nella più generale riflessione sul potere delle immagini, sulla loro condizione di esistenza e sul loro intreccio con la scrittura e la società (Cometa 2012, p. 23).

Eco (2003, p. 209) opportunamente distingue tra "*ekphrasis* classica" (o palese) ed "*ekphrasis* occulta": la prima è la traduzione verbale di un'opera d'arte nota come appunto nel caso di Winckelman e Foucault; la seconda, invece, vuole evocare nella mente del lettore una visione facendo riferimento a un'opera reale — attraverso quindi una citazione visiva — che rimane però non esplicitata. Eco ha utilizzato lui stesso questo tipo di strategia retorica ad esempio ne *Il nome della rosa*,

nella descrizione di alcune pagine di codici miniati, oppure nell'*Isola del giorno prima*. In questo romanzo per descrivere una scena dove è presente un personaggio femminile Eco si è ispirato a un famoso quadro di Vermeer, *La ricamatrice*, dando però al lettore l'impressione di descrivere una scena reale:

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra. Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento.

(Eco 1994, p. 112)

In questi casi l'autore instaura con il lettore una sorta di gioco o sfida: se la descrizione verbale è efficace il lettore colto e avvertito che conosce l'opera visiva ispiratrice potrà facilmente riconoscerla; altrimenti, se il lettore non la riconosce perché non fa parte del proprio bagaglio di esperienze e conoscenze potrebbe in un certo senso scoprirla con la propria immaginazione come se la vedesse per la prima volta e in questo caso l'*ekphrasis* svolgerebbe comunque una funzione utile. A volte, come nel caso di Eco, lo scrittore inserisce nella descrizione verbale un'espressione particolare che funge da "spia" per indirizzare il lettore verso la giusta direzione. In effetti Eco avrebbe potuto dire più semplicemente che la donna è illuminata dalla lampada e invece usa l'espressione particolare "fatta chiara da una lampada" per dare l'idea della luce che non proviene dall'esterno ma promana direttamente dal volto, il quale si configura come "sorgente attiva di luce e non ricettacolo passivo" (Eco 2003, p. 212), ed è noto che nei quadri di Vermeer la luce sembra proprio promanare dagli elementi raffigurati nel quadro, come il volto, le mani, le dita, i corpi che risultano agli occhi di chi li osserva "accesi" di luce propria.

Quintiliano riteneva che ai fini dell'attendibilità del discorso non fosse poi così importante che gli argomenti "siano presentati sotto l'una o l'altra figura" (*Ist. Or.*, IX, 1, 10), in realtà invece almeno su questo punto egli era in errore. In effetti le figure come l'ipotiposi

hanno una ricaduta argomentativa non indifferente perché conferiscono un'efficacia persuasiva che Perelman e Tyteca (1958, pp. 36–39) ritenevano pari a quella degli argomenti quasi-logici e dell'entimema; rappresentando il particolare, l'individuale e il concreto (ad esempio nella presentazione dei dati utili all'argomentazione), rendono credibile l'oratore e verosimile il suo discorso. Per molto tempo la teoria delle figure del discorso è stata considerata come una classificazione di tecniche espressive inutili e fini a sé stesse; oggi possiamo ritenere superato questo giudizio così negativo e riconoscere invece, come aveva fatto già Barthes (1972, p. 66) l'utilità delle figure retoriche, le quali ci insegnano che la forma è sostanza e che “la retorica, insomma, non ha nulla di retorico” (Marrone 2016, p. 200).

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE (1988) *Retorica e Poetica*, Laterza, Roma–Bari.
- BARTHES R. (1972) *L'ancienne rhétorique*, Puf, Parigi; tr. it. a cura di P. Fabbri (1991) *La retorica antica*, Bompiani, Milano.
- BARTHES R. (1984) *Le bruissement de la langue*, Seuil, Parigi; trad. it. a cura di B. Bellotto (1988) *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino.
- BERTRAND D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*, Éditions Nathan, Parigi; tr. it. a cura di A. Perri (2002) *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Milano.
- CICERONE (1992) *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di F. Cancelli, Mondadori, Milano.
- COMETA M. (2012) *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- DUMARSAIS F. (1988) *Des trop ou des différents sens* (1730), Flammarion, Parigi.
- ECO U. (1994). *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano.
- (2002) *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- (2014) “Metafore scientifiche, ekfrasi, ipotiposi” in *Metafore e simboli della scienza*, Scienza e Lettere, Roma, pp. 77–88.
- ELLERO M.P. (2017) *Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma.
- FENOGLIO B. (1963) *Una questione privata*, in Id. (2001) *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino, pp. 1140–1.
- FONTANIER P. (1968) *Les figures du discours* (1821) Flammarion, Parigi.

- FOSCOLO U. (2006) *Le poesie*, a cura di M. Turchi, Garzanti, Milano.
- LAMY B. (1675) *La Rhétorique ou l'art de parler*, Jombert libraire, Parigi.
- LEOPARDI G. (1991) *Zibaldone di pensieri*, a cura di V. Placella, Garzanti, Milano.
- (1969) *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di W. Binni ed E. Ghidetti, Sansoni, Firenze.
- LONGINO (1988) *Del Sublime*, BUR, Milano.
- MANOTTA M. (1998) *Leopardi. La retorica e lo stile*, Accademia della Crusca, Firenze.
- (2012) *La cognizione degli effetti. Studi sul lessico estetico di Leopardi*, Ets, Pisa.
- MARCHESE A. (1978) *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano.
- MANZONI A. (1998) *I promessi sposi (1842)*, a cura di V. Spinazzola, Garzanti, Milano.
- MARRONE G. (2016) *Roland Barthes: parole chiave*, Carocci, Roma.
- MORTARA GRARAVELLI B. (1988) *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- (2010) *Il parlar figurato*, Laterza, Roma–Bari.
- PARRET H. (2000) “Au nom de l’hypotypose” in J. Petitot e P. Fabbri (a cura di), *Au nom du sens: autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*, Grasset, Parigi, pp. 139–54.
- PETITOT J. e FABBRI P. (2000) *Au nom du sens: autour de l’oeuvre d’Umberto Eco*, Grasset, Parigi.
- PIAZZA F. (2008) *La Retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma.
- PRATO A. (2012). *La retorica. Forme e finalità del discorso persuasivo*, Edizioni Ets, Pisa.
- PSEUDO LONGINO (2007) *Del Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo.
- RACINE J. (1968) *Phèdre (1677)*, PUF, Parigi.
- WINCKELMANN J.J. (1992) *Pensieri sull’imitazione (1755)*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo.

L'aspectualité du deuil et du désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo

AMIR BIGLARI*

ENGLISH TITLE: The Aspectuality of Mourning and Despair in Victor Hugo's
Les Contemplations.

ABSTRACT: The present essay studies the aspectuality of mourning and despair in Victor Hugo's *Les Contemplations*. It focuses, in particular, on the durativity of these affective contents, which are recurrent in this collection of poems. It also shows the domination of the retrospective dimension on the prospective dimension, and illustrates the opposition between two discordant aspectual regimes imposed on the actors. Furthermore, it points out that the experience of mourning is characterized by iterativity for the enunciator, and that the latter assumes the unfulfilled aspect of its affective state.

KEYWORDS: Durativity; Iterativity; Aspectual Discordance; Assumption.

Les Contemplations de Victor Hugo est un ouvrage éminemment temporel et aspectuel¹. Ici, nous nous contenterons de quelques remarques sur l'aspectualité du deuil et du désespoir, qui sont parmi les contenus les plus récurrents de ce recueil de poèmes, tantôt désignant les états affectifs du sujet d'énonciation, tantôt étant dotés d'une portée explicitement générale. On constatera que, bien au-delà d'une « catégorie morpho-sémantique », l'aspectualité est « une des dimensions du discours »².

* Université Paris-Sorbonne.

1. Pour une analyse plus approfondie et plus développée sur les enjeux temporels de cette œuvre, voir notre article « La temporalité du désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo », paru en 2014 dans la revue *Estudos semióticos* (vol. 10, n° 1, pp. 27–46). La présente contribution en est une version abrégée et remaniée, adaptée à la thématique et aux exigences de ce numéro de la revue *Lexia*.

2. J. FONTANILLE, 1991, p. 6. Il distingue l'aspect de l'aspectualité : « l'“aspect” pourrait être réservé à la catégorie morpho-sémantique utilisée dans la description du verbe

1. Une durativité sans fin

Le désespoir et le deuil sont des états affectifs particulièrement aspectuels : il s'agit d'un présent qui ne passe pas, correspondant à une durativité sans perspective de terminativité. Dans *Les Contemplations*, les exemples sont nombreux. Dans l'extrait suivant, l'énonciateur évoque la disparition de sa fille :

Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue ouvrir son aile et s'envoler !

Je verrai cet instant jusqu'à ce que je meure,
L'instant, pleurs superflus !
Où je criai : L'enfant que j'avais tout à l'heure,
Quoi donc ! je ne l'ai plus !

(« À Villequier », p. 215)³

Un *événement* est survenu dans la vie du sujet : il s'agit d'un « instant » qui a transformé la conjonction avec l'objet de valeur (« L'enfant que j'avais tout à l'heure ») à la disjonction (« je ne l'ai plus »), qui a donc fait basculer le sujet d'un univers thymique et axiologique à un autre. Cet « instant », dont l'intensité sensibilisera toute l'extensité du futur, commandera toute la vie du sujet. C'est dire que s'affirme l'aspect horriblement duratif du deuil et du désespoir : « Je regarde toujours ce moment de ma vie » ; « Je verrai cet instant jusqu'à ce que je meure ». Comte-Sponville a raison d'affirmer que « le désespoir survit [...] dans le présent, comme une cicatrice, à proportion de nos blessures, de nos traumatismes, de nos frustrations. “Le passé insatisfait enserre le présent dans ses griffes” »⁴.

La même idée revient lorsque l'énonciateur aborde la disparition d'un autre être cher, une jeune fille qui s'appelait Claire :

et du syntagme verbal » ; « l'“aspectualité” recouvrirait alors l'ensemble de la configuration sémantico-syntaxique qui sous-tend et déborde à la fois l'aspect proprement dit : l'aspectualité est à ce titre une des dimensions du discours » (*Ibid.*).

3. Nous nous référons à l'édition de Pierre Laforgue, publiée en 2008.

4. André Comte-Sponville, 1997, p. 90.

Nous voici maintenant en proie aux deuils sans
bornes,
Mère, à genoux tous deux sur des cercueils sacrés,
Regardant à jamais dans les ténèbres mornes
La disparition des êtres adorés !

(« Claire », p. 310)

Les expressions « sans bornes » et « à jamais » sont bien significatives : on observe encore une fois que le deuil et le désespoir impliquent une sémiosis infinie, une durée sans progression où rien ne commence et rien ne finit, c'est-à-dire que le désespoir est caractérisé par un *ne pas pouvoir finir* et *ne pas pouvoir commencer*, comme si cette passion était si diffuse dans l'extensité qu'il était impossible au sujet de la concentrer en intensité, impossible de transformer la durée en instant, mouvement nécessaire pour l'apparition des moments ponctuels de l'inchoativité et de la terminativité. L'aspect et le régime temporel dominants sont donc de type *suspensif*. Il s'agit d'un maintenant étiré, d'un présent élargi. En termes husserliens, chaque instant du désespoir passe pour être remplacé par le suivi, « rétention » et « protention »⁵ permettant d'unifier ces différents instants comme moments d'un seul et même processus temporel.

Dans *Les Contemplations*, cette vision désespérée domine toute la vie de tout être humain :

L'homme est un puits où le vide toujours
Recommence.

(« À ma fille », p. 32)

Toujours ignorance et misère !
L'homme en vain fuit,
Le sort le tient ; toujours la serre !
Toujours la nuit !

(« Ibo », p. 280)

L'apparition répétée de l'adverbe « toujours » insiste sur l'étendue temporelle. Il n'est même pas question de « toutes les fois », mais nettement de « toujours », c'est-à-dire que cet univers sémiotique

5. Voir Edmund Husserl, 1964 [1926], p. 38 et p. 71.

n'est pas composé d'une série d'instant, mais d'une durée constante. C'est, en réalité, le temps de l'existence⁶ qui est imposé, sans qu'il y ait un seul instant de repos, de liberté et d'euphorie. En outre, non seulement toute la vie se rapporte à la dysphorie, mais aussi elle est courte :

Tout ce qu'il [= l'homme] voit est court, inutile et fuyant.

[...]

Rien ne lui fut donné, dans ses rapides jours,

[...]

Il doit voir peu de temps tout ce que ses yeux voient ;

(« À Villequier », p. 212)

L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé,

Et c'est avoir fini que d'avoir commencé.

(« Un spectre m'attendait. . . », p. 283)

[...] rien ne dure

(« Pleurs dans la nuit », p. 302 et p. 307)

[...] la vie éclair !

(« Horror », p. 327)

La brièveté de la vie, caractérisée par le *devoir*, va à l'encontre du *vouloir* du sujet :

Il [= l'homme] expire en créant.

Nous avons la seconde et nous rêvons l'année ;

[...]

Nous voulons durer, vivre, être éternels. Ô cendre !

(« Pleurs dans la nuit », p. 288)

Le *devoir*, lorsqu'il est à l'opposé d'un *vouloir*, et qu'il le domine, devient générateur de la dysphorie : en l'occurrence, cette opposition

6. Vs temps de l'expérience (voir à ce sujet Jacques Fontanille, 2008, pp. 64–65).

modale est d'ordre temporel et aspectuel. Selon l'énonciateur, si cela fait partie des conditions de vie, et que tant que nous vivons, nous le subissons, néanmoins des moments euphoriques existent aussi, mais avec une différence majeure, c'est qu'ils sont éphémères :

Tout plaisir, fleur à peine éclore
Dans notre avril sombre et terni,
S'effeuille et meurt, lis, myrte ou rose,
Et l'on se dit : "C'est donc fini !"
(« Aïmons toujours ! aïmons encore », p. 105)

On constate l'apparition d'une fin précoce pour un parcours euphorique qui reste non-accompli : « fleur à peine éclore [...] S'effeuille et meurt ». « Tout plaisir », non-duratif et non-accompli, s'oppose à « notre avril sombre et terni », duratif, sans terminativité. L'adjectif « Tout » insiste sur l'étendue maximale du phénomène. En un sens, c'est la conjonction avec l'objet de valeur, dont l'apparition correspond à l'aspect singulatif, qui est momentanée :

Dès qu'il [= l'homme] possède un bien, le sort le
lui retire.
(« À Villequier », p. 212)

2. Deux régimes aspectuels discordants

C'est notamment en parlant de la même jeune fille évoquée plus haut, Claire, que la brièveté de l'existence, et partant celle de la conjonction à un objet de valeur de l'énonciateur s'exposent :

Quel âge hier ? Vingt ans. Et quel âge aujourd'hui ?
L'éternité. Ce front pendant une heure a lui.

[...]

Il n'a brillé qu'un jour, ce beau front ingénu.

(« Claire P. », p. 250–251)

Voilà que tu n'es plus, ayant à peine été !

[...]

On sentait qu'elle avait peu de temps sur la terre,

Qu'elle n'apparaissait que pour s'évanouir,

[...]

Avant d'avoir rien fait et d'avoir rien souffert,

(« Claire », pp. 308–310)

La vie courte des êtres chers entre en contraste avec la vie trop longue de l'énonciateur :

J'ai bien assez vécu [...]

(« Veni, vidi, vixi », p. 209)

Cet énoncé contient le mot « assez » qui exprime le rejet — en l'occurrence le rejet de ce monde, de continuer à vivre —, précédé de l'intensificateur « bien ». Il est alors question d'un refus intense. Cet énoncé, répété deux fois dans le poème, apparaît au début et à la fin d'une série de huit justifications, accompagnées de huit « puisque ». C'est-à-dire que l'énonciateur présente plusieurs preuves pour montrer qu'il a trop vécu. Ces justifications sont d'ordre actantiel (sujet abandonné par le destinataire et en manque de l'adjuvant : « [...] Puisque dans mes douleurs, / Je marche sans trouver de bras qui secourent »), modal (*ne pas pouvoir* qui se manifeste comme *vouloir* : « Puisque [...] / Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes »), figuratif (« Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour »), perceptif (« [...] sent de tout la tristesse secrète »), somatique (le corps est immobile : « Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent, »), ou directement thymique (« Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs », « Puisque mon cœur est mort », etc.).

La même idée de l'excès temporel et aspectuel de la vie de l'énonciateur contre l'insuffisance temporelle et aspectuelle des êtres chers

est aussi exprimée dans d'autres vers :

Il est temps que je me repose ;

[...]

Qui travaillait avant l'aurore,

Peut s'en aller avant le soir.

(« Trois ans après », p. 195)⁷

Maintenant que voici que je touche au tombeau

Par les deuils et par les années,

(« Paroles sur la dune », p. 248)

Ils sont partis, pareils au bruit qui sort des lyres.

Et nous restons là, seuls, près du gouffre où tout

fuit,

Tristes [...]

(« Claire », p. 312)

Deux régimes temporels et aspectuels d'ordre tensif se confrontent : celui de « déjà » et celui de « pas encore »⁸ qui peut également se traduire, d'un autre point de vue, par « déjà trop »⁹. Il s'agit de l'inversion des durées normales, celles qui correspondent à la logique *implicative* : deux durées non désirées et non attendues s'opposent, c'est-à-dire que nous sommes dans la logique *concessive*, dans deux sens différents, entre l'insuffisance et l'excès. D'un côté, on est en deçà de l'attente, il est question de la segmentation avant la démarcation¹⁰, de l'intervention de la terminativité là où le procès doit continuer ; de

7. L'énonciateur affirme donc le perfectif, aussi bien dans ces vers que dans d'autres vers du même poème (« J'ai fait ma tâche et mon devoir », « J'ai fini », « je veux qu'on me laisse »), alors qu'un « on » affirme l'imperfectif (« Que veut-on que je recommence ? », « Que vient-on rallumer sans cesse ? ») ; d'où la contestation de l'énonciateur sous forme d'interrogation rhétorique.

8. Nous empruntons ces deux expressions à Claude Zilberberg (2006, p. 88), qui les a tirées lui-même de Paul Valéry.

9. C. ZILBERBERG, 2010, p. 59.

10. Pour la segmentation et la démarcation, voir Jacques Fontanille, 1991, p. 8. Il distingue « deux types de continuité et de discontinuité : tantôt *externe* au procès (c'est le cas de la démarcation et de la perceptivité), tantôt *interne* (c'est le cas de la segmentation et de la distinction, classique en sémiotique, entre "inchoatif", "duratif" et "terminatif") ».

l'autre, on est au-delà de l'attente, il est question de l'absence de segmentation malgré l'arrivée de la démarcation, de la non-terminativité là où la terminativité doit intervenir. L'accompli continue à durer, alors que le non-accompli s'éteint ; ce qui est censé se poser comme réalisé devient virtualisé, et ce qui est censé devenir virtualisé demeure réalisé.

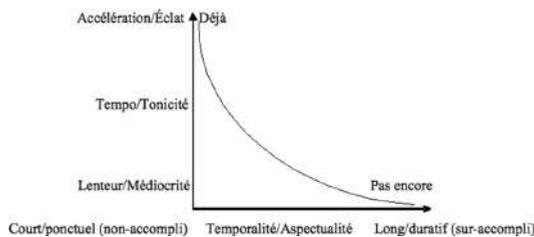
De plus, ces deux régimes obéissent à deux formes de tonicité et de tempo différentes : le premier régime est caractérisé par l'éclat et l'accélération, mais le deuxième par la médiocrité et la lenteur^{II}.

Dans notre recueil, deux régimes temporels et aspectuels s'opposent donc : le premier est débrayé, c'est-à-dire qu'il n'est utilisé que pour évoquer les actants non-je, il s'agit de l'aspect non-accompli (ou sous-accompli) et non-duratif confinant à l'aspect ponctuel ; quant au second, il s'agit de l'embrayage, c'est-à-dire que c'est un je qui est non seulement le sujet de l'énonciation, mais aussi l'objet de l'énonciation, l'aspect est sur-accompli et duratif. Le premier est atone et lent, tandis que le deuxième est tonique et accéléré. On peut les synthétiser dans un tableau :

II. Claude Zilberberg signale que l'aspectualité chez les linguistes est une « aspectualité appauvrie, sinon mutilée, dans la mesure où il n'est fait état que du seul devenir. Ce disant, on méconnaît la dépendance de l'aspect à l'égard du tempo » (2001, p. 67), comme s'il s'agissait « d'un tempo uniforme, identifiable au terme neutre de la catégorie : [ni accélération + ni ralentissement] » (*Ibid.*). Alors que la sémiotique tensive permet de dépasser cette limite.

	RÉGIME 1	RÉGIME 2
Brayage actantiel	Débrayage actantiel	Embrayage actantiel
Formule tensives	Déjà	Pas encore (Déjà trop)
Unité temporelle	Instant	Durée
Quantité	Insuffisance	Excès
Aspect 1	Non-duratif	Duratif
Aspect 2	Terminativité inattendue	Non-terminativité inattendue
Aspect 3	Segmentation avant la démarcation	Démarcation sans segmentation
Aspect 4	Non-accompli	Sur-accompli
Destin de l'attente	Résolution de l'attente	Allongement de l'attente
Tempo (rythme)	Accélération	Ralentissement
Tonicité	Éclat	Médiocrité

On peut également montrer cette opposition sur un schéma tensif :



À part le déséquilibre général entre les moments euphoriques et les moments dysphoriques, il semble que ce qui crée le désespoir chez le sujet, ce soit le contraste entre les deux régimes, l'un propre à l'énonciateur, l'autre correspondant aux êtres chers. S'il y avait plus de compatibilité entre les composantes de chaque régime, l'énonciateur ne serait pas désespéré, ou il le serait sans doute moins. Mais étant captif du destinataire, le sujet ne peut pas s'échapper de la condition dans laquelle il se trouve. En d'autres termes, l'aspectualité se trouve sous la dépendance des modalités dans la mesure où le sujet *ne peut pas ne pas faire (être)* devant le *pouvoir faire* maximal du destinataire : il *doit* subir ces deux régimes temporels et aspectuels *concessifs* tels quels.

3. L'itérativité en jeu

Par ailleurs, le désespoir du recueil de Hugo est aussi déterminé par l'aspect itératif. L'énonciateur se sent désespéré non seulement en raison de la lenteur et de l'excès temporel (durativité exagérée), mais aussi à cause de la répétition des deuils :

J'ai porté deuils sur deuils [...]
 (« Écrit en 1846 », p. 227)

Par les deuils et par les années
 (« Paroles sur la dune », p. 248)

La pluralité du terme « deuils », et encore plus l'expression « deuils sur deuils » montrent la réitération de cet état affectif. L'aspect itératif du désespoir est aussi évoqué concrètement :

J'ai perdu mon père et ma mère,
 Mon premier-né, bien jeune, hélas !
 [...]
 Je dormais entre mes deux frères ;
 Enfants, nous étions trois oiseaux ;
 Hélas ! le sort change en deux bières
 Leurs deux berceaux.

Je t'ai perdue, ô fille chère
 (« En frappant à une porte », p. 360)

Il s'agit de la mort de plusieurs êtres chers, aussi bien le père que la mère, aussi bien deux frères que deux enfants, et la plus récente et la plus touchante étant celle de sa fille, il s'adresse à elle, alors que les autres êtres chers sont débrayés.

D'autre part, il convient de souligner qu'en dehors du passé qui n'est pas passé pour l'énonciateur, qui n'a donc pas d'inscription historique et qui est l'une des principales sources du désespoir actuel, apparaît un passé historique, sous forme de passé simple, qui est pourtant lié au présent. À titre d'exemple :

À vingt ans, deuil et solitude !

Mes yeux, baissés vers le gazon,
Perdirent la douce habitude
De voir ma mère à la maison.

Elle nous quitta pour la tombe ;
Et vous savez bien qu'aujourd'hui
Je cherche, en cette nuit qui tombe,
Un autre ange qui s'est enfui !

Vous savez que je désespère,
Que ma force en vain se défend,
Et que je souffre comme père,
Moi qui souffris tant comme enfant !

(« Trois ans après », p. 195)

Cet extrait met en scène à la fois un deuil présent et un deuil passé. Ce qui est problématique, c'est l'emploi du passé simple pour ce dernier, à savoir un passé qui a, par définition, rompu ses liens avec le présent, qui est nécessairement objectivé, qui fait partie de l'univers. Ce passé, totalement hors du champ de présence du sujet et impliquant un point de vue extérieur, voire étranger¹², à la scène d'énonciation, ne peut que désigner les états de choses et non pas les états d'âme. Autrement dit, le passé simple est « inapte à l'expression des passions et des états d'âme, à moins qu'il ne les réduise à de simples événements extérieurs »¹³. Cet état dysphorique n'est donc plus de l'ordre de l'éprouver et du vivre, mais c'est un élément ancré dans les souvenirs, de l'ordre de l'être et de faire. L'utilisation du passé simple à la première personne, en confondant les deux systèmes d'énonciation que distingue Benveniste, le *discours* et l'*histoire*, « signale l'intensité d'un accompli »¹⁴.

12. Henri Michaux commence son ouvrage *Qui je fus* ainsi : « Je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même » (2000 [1927], p. 173).

13. Jacques Fontanille, 2003, p. 232.

14. Denis Bertrand, 2000, p. 159. Rappelons que Benveniste définit le « discours » comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (1966, p. 242). En revanche, dans l'« histoire », il s'agit « de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans au-

Comment alors ce passé révolu et non agissant sur le présent est-il mis en rapport avec le présent du sujet énonçant ? Notre réponse, c'est que dans ce cas, ce n'est pas le passé qui suscite le présent, mais le rapport est orienté du présent vers le passé : la force de l'éprouver du présent réveille et fait survenir de façon instantanée un éprouver similaire dans le passé. En d'autres termes, le passé est « convoqué par la sensibilisation du présent. C'est l'intensité [du présent] qui déclenche la rétrospection et commande l'extensité de la mémoire »¹⁵. Par conséquent, contrairement au passé qui détermine le présent, ce passé est sous la dépendance du présent. Or la réactivation du deuil passé renforce, dans un mouvement de retour, le désespoir actuel. L'aspect itératif du malheur est donc en jeu de cette manière aussi.

Corinne Enaudeau indique que le « désespoir, c'est d'être rejeté dans le passé »¹⁶. Nous sommes d'accord à plus d'un titre : d'une part, le passé engendre le désespoir ; d'autre part, le désespoir engendré réactive d'autres moments malheureux dans le passé. C'est dire que se forme un mouvement de va-et-vient constant entre le présent et le passé. On a affaire à un présent qui ne passe pas, celui qui est rempli du passé. Svâmi Prajnânpad a sans doute raison d'affirmer : « Il n'y a d'autre esclavage dans la vie que celui du passé. Celui qui est libre du passé est libre, il est *mukta* [libéré] »¹⁷.

cune intervention du locuteur dans le récit » (*Ibid.*, p. 239). La forme verbale typique de l'« histoire », c'est l'aoriste (passé simple ou passé défini). Il « est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur » (*Ibid.*, p. 241) ; d'où son exclusion totale du système temporel du « discours ».

15. Denis Bertrand, 2006, pp. 420-421.

16. Corinne Enaudeau, 2002, p. 150.

17. Svâmi Prajnânpad, cité par André Comte-Sponville, 1997, p. 91. La formule « Il n'y a d'autre [...] » nous semble un peu restrictive, mais il est sûr que l'une des principales sources de « l'esclavage dans la vie », c'est en effet le passé. . .

4. Un deuil non-accompli assumé

Le désespoir étant issu du passé¹⁸, l'une des solutions pour le faire disparaître consiste à l'oublier, mais l'énonciateur ne l'accepte pas :

Mais je ne voudrais pas, quant à moi, d'une joie
Fait de tant d'oubli !
[...]
Quelquefois je voyais, de la colline en face,
Mes quatre enfants jouer, tableau que rien n'efface !
(« À Mademoiselle Louise B. », p. 239)

Mère, nous n'avons pas plié, quoique roseaux,
Ni perdu la bonté vis-à-vis l'un de l'autre,
Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre
À cette lâcheté qu'on appelle l'oubli.
(« Dolorosae », p. 248)

Oublier peut mettre fin au deuil, peut produire la « joie », mais l'énonciateur *ne peut pas* (« tableau que rien n'efface ») et en même temps *ne veut pas* (« je ne voudrais pas ») oublier. Si le *ne pas pouvoir faire* dépasse sa compétence, le *ne pas vouloir faire* signale que l'oubli est considéré comme une grandeur négative, une « lâcheté », et que, par conséquent, l'énonciateur assume cette position, qu'il assume son désespoir, qu'il préfère le deuil non-accompli au deuil accompli au prix de l'oubli. Cela montre le degré d'affectation très élevé de l'énonciateur par l'objet de valeur.

D'ailleurs, non seulement l'énonciateur *ne veut pas* empêcher l'apparition des souvenirs heureux, mais aussi il a envie et besoin d'aller vers eux, autrement dit ce passé heureux est marqué par le *vouloir être* et le *devoir être*. C'est pourquoi, l'énonciateur s'adresse à son cœur

18. Il est à noter que ce passé, quoique cela paraisse paradoxal, est parfois heureux. Il s'agit du passé heureux qui précède chronologiquement le passé malheureux. En fait, le désespoir est aussi le résultat d'un passé heureux qui n'a pas continué comme prévu. Le désespoir provient d'un événement tragique, certes, mais aussi d'une admiration qui ne s'arrête pas, d'un passé admiré qui pèse sur le présent : il s'agit du sentiment nostalgique du désir de la persistance et de la stabilité d'une conjonction révolue, définitivement virtualisée, qui produit un sentiment de vide chez l'énonciateur. Ces êtres chers auraient pu persister pour que l'énonciateur continue à les admirer et à être heureux avec eux.

pour que celui-ci aille au passé ; si le passé heureux ne vient pas vers lui, lui-même ira vers ce passé :

[...] Pénètre,
 Mon cœur, dans ce passé charmant !
 (« Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! », p. 205)

On peut en effet dire que se souvenir, à savoir la présentification de l'absence, est activé dans les deux sens du terme, qu'Herman Parret formule ainsi : « Se souvenir, c'est non seulement accueillir une image du passé, c'est aussi la chercher »¹⁹.

5. Pour finir

Dans cet article, nous avons essayé de mettre en évidence l'aspectualité du deuil et du désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo. Nous avons constaté que ces états affectifs sont caractérisés par une durativité sans fin, par un présent déployé au maximum sur l'extensité de l'axe du temps, ralenti au plus haut point. Cela se nourrit d'un passé qui est toujours là, et implique la fermeture du futur : la dimension rétrospective domine la dimension prospective. Comme l'indique à juste titre Jacques André, le désespoir « inverse l'axe du temps » : le retour est toujours vers le passé, tandis que dans le futur, « il n'y a rien à attendre »²⁰, car on connaît déjà le futur, c'est prévisible, c'est inévitable, ce sera toujours le désespoir. Pour reprendre la terminologie de Kierkegaard, il s'agit de la « maladie mortelle »²¹. Le futur est en quelque sorte déjà consommé, il est enveloppé par le présent élargi.

Nous avons également remarqué que la discordance entre les deux régimes aspectuels imposés, tous deux d'ordre *concessif*, est l'une des sources du désespoir : d'un côté, le « déjà trop », le sur-accompli, qui

19. Herman Parret, 2006, p. 147.

20. Jacques André, 2002, p. 17.

21. Chez Kierkegaard, cette expression est « prise en sens spécial » : elle ne signifie pas « un mal dont le terme, dont l'issue est la mort et [qui] sert alors de synonyme d'une maladie dont on meurt » (1949 [1849], p. 69), mais elle correspond à « ne pouvoir mourir, comme dans l'agonie le mourant qui se débat avec la mort sans pouvoir mourir. Ainsi être *malade à mort*, c'est ne pouvoir mourir, mais ici la vie ne laisse d'espoir, et la désespérance, c'est le manque du dernier espoir, le manque de la mort » (*Ibid.*, p. 70).

désigne la vie trop longue de l'énonciateur ; de l'autre, le « déjà », le non-accompli, qui détermine la vie trop courte des êtres chers. . . Nous avons par ailleurs souligné le caractère itératif du deuil et du désespoir et le fait que l'énonciateur des *Contemplations* assume l'aspect non-accompli du deuil.

Références bibliographiques

- ANDRÉ J. (2002) « Introduction. Présence du désespoir », dans Id. (dir.), *Le Temps du désespoir*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 9–24.
- BENVENISTE É. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris.
- BERTRAND D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris.
- (2006) « Émotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », dans Id. et J. Fontanille (dirs), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 397–424.
- COMTE-SPONVILLE A. (1997) *De l'autre côté du désespoir : introduction à la pensée de Svâmi Prajnânpad*, Accarias / L'Originel, Paris.
- ENAUDEAU C. (2002) « Entre deux désespoirs », dans J. André (dir.), *Le Temps du désespoir*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 135–53.
- FONTANILLE J. (1980) « Le désespoir ou les Malheurs du cœur et le salut de l'esprit », *Actes sémiotiques–documents*, 2, 16, pp. 5–32.
- (1991) « Avant-propos », dans Id. (dir.) *Le Discours aspectualisé*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, pp. 5–16.
- (2003) *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges.
- (2008) « Âges de la vie : les régimes temporels du corps », dans I. Darrault-Harris et Id. (dirs), *Les Âges de la vie : sémiotique de la culture et du temps*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 59–75.
- GREIMAS A.J. et FONTANILLE J. (1991) *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris.
- HUGO V. (1951) *Pierres* (Vers et Prose), textes totalement inédits rassemblés et présentés par H. Guillemin, Milieu du monde, Genève.
- (2008) *Les Contemplations* (1856), présentation par P. Laforgue, Flammarion, Paris.
- HUSSERL E. (1964) *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1926), traduit de l'allemand par H. Dussort, Presses Universitaires de France, Paris.

KIERKEGAARD S. (1949) *Traité du désespoir* (1849), traduit du danois par K. Ferlov et J.-J. Gateau, Gallimard, Paris.

MICHAUX H. (2000) *Qui je fus* (1927), précédé de *Les Rêves et la Jambe, Fables des origines* et autres textes, Gallimard, Paris.

PARRET H. (2006) *Épiphanie de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges.

ZILBERBERG C. (2001) « De l'affect à la valeur », dans M. Castellana (dir.), *Texte et valeur*, L'Harmattan, Paris, pp. 43–78.

——— (2006) *Éléments de grammaire tensive*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges.

——— (2010) *Cheminements du poème : Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Jouve*, Lambert-Lucas, Limoges.

Occhio, mente, scrittura

Appunti per uno studio dell'aspettualità spaziale in Calvino

ALESSANDRA CHIAPPORI*

ENGLISH TITLE: Eye, Mind, Writing. Notes for a Study of a Spatial Aspectuality

ABSTRACT: The present essay proposes a new approach to Italo Calvino's works, an approach based on the hypothesis of an "aspectual re-reading" of the whole poetics of the author. According to Greimassian semiotics, the study of narrative aspectualisation explores also the spatial forms of modulation. Calvino seems to be interested in understanding the process of spatial representation in texts, and focuses on this process in many novels and tales. Therein, the observer actant plays always a central role. In particular, the present essay suggests to consider how the observer actant operates on spatial representation, thus defining both its view and its knowledge. The author's poetics seems to underline the presence of a difficult view and a parallel difficult knowledge. There are two ways to pass the hedge of a subjective and partial view/knowledge: the observer either imitates the bird's point of view, or it stops and reflects on its own activity. Calvino does not remove this opacity but plays with it; he uses aspectuality so as to explore textual and semiotic mechanisms, writing on his personal definition of space, point of view, representation, and interpretation.

KEYWORDS: Italo Calvino; Aspectuality; Point of View; Observer Actant; Spatialisation.

* Università degli Studi di Torino.

Introduzione

Ogni descrizione letteraria è una *vista*. Si direbbe che l'enunciazione, prima di descrivere, si apposti alla finestra non tanto per vedere bene, quanto per fondare ciò che vede con la sola inquadratura: la cornice fa lo spettacolo.

(R. BARTHES, *S/Z*)

Descrizioni, visioni, spazio: spesso il testo letterario ha offerto spunti alla riflessione semiotica intrecciando queste dimensioni agli approcci scientifici e alle diverse intuizioni collegate all'aspettualità. Alle più studiate forme aspettuali legate al tempo, la scuola greimasiana ha infatti affiancato riflessioni sull'aspettualità spaziale (cfr. Greimas e Courtés, p. 13) che pongono al centro dell'attenzione una visione, uno sguardo, che focalizza determinati *aspetti* e che, nelle sue variazioni o contrapposizioni ad altri punti di vista, dà luogo a significative ricadute sul piano semantico. *Modulazione* testuale responsabile di effetti di senso legati soprattutto alla temporalità, ma anche alla spazialità, è nel momento cruciale dell'enunciazione che l'aspettualità entra in gioco nella definizione della rete di relazioni che definirà il quadro di riferimento. Se la descrizione nei testi letterari si presta nella maggior parte dei casi a essere trattata in relazione al tema della visione e dello sguardo, l'enunciazione, con le sue strutture, riveste un ruolo centrale nell'inquadramento spaziale e cognitivo della scena, offrendosi quale strumento per sondare come il soggetto della visione — e, si vedrà, della conoscenza — è installato nel testo e ne definisce l'allestimento spaziale grazie alla prospettiva.

L'ipotesi di questo breve studio si snoda dalle precedenti considerazioni, applicate all'analisi di alcuni testi narrativi di Italo Calvino. Con una forzatura al classico approccio semiotico, la proposta è di considerare non tanto singoli testi calviniani, per studiarne le implicazioni aspettuali in riferimento alle due istanze dello spazio e dell'osservatore, quanto di allargare l'orizzonte alla poetica stessa dell'autore proprio attraverso la dimensione aspettuale, cioè attraverso le declinazioni dello spazio e degli atti di visione che lo definiscono. Sembra infatti che l'approccio aspettuale, considerata l'evoluzione che punto di vista, spazio e osservatore vivono di testo in testo, possa indicare un percorso autoriale il cui fulcro risulta la ricerca di una descrizione

del mondo *non scritto* sulla pagina *scritta*. È un problema ricorrente in Calvino, la cui evoluzione passa attraverso la modulazione aspettuale. È nella visione, costruzione e rappresentazione dello spazio che emerge infatti la difficoltà incessante da parte di un osservatore, specificamente collocato in uno spazio, nel *de-scrivere* il mondo oggettivamente, nella sua molteplicità. Lo sforzo dell'osservatore per cambiare punto di vista allargando la propria visione è seguito da una rassegna che lo porta a scomporre lo spazio visto in una geometria, e a riprodurla sul testo in strutture combinatorie. In questa perenne tensione fra visione situata e sguardo cartesiano si risolve il percorso di ricerca di Calvino, un costante interrogarsi e sondare le possibilità narrativamente offerte dal punto di vista e dalle sue declinazioni.

Responsabile sia degli effetti di senso legati alla figuratività, sia del sapere, la visione è un tema centrale in tutto Calvino, spesso raccontata in termini metanarrativi attraverso punti di vista e posizioni di osservazione che indagano il rapporto del soggetto con il mondo sul doppio piano referenziale e cognitivo. È il meccanismo che Belpoliti (2006, p. 45) definisce occhio-mente, al centro della poetica calviniana come costante esercizio di *descrizione della descrizione*¹, teso a sondare le possibilità della scrittura nel parlare del mondo. Nella letteratura calviniana emergono infatti due ricorrenze tematiche: da una parte il senso e il suo rapporto con il linguaggio, dall'altra l'occhio, la vista come presupposto alla comprensione sensibile e cognitiva del mondo. È innegabile dunque, considerate queste due ricorrenze, che il percorso poetico di Calvino comporti anche una riflessione di carattere fenomenologico legata all'apparire del senso e al rapporto del soggetto con il mondo. Insieme alla visione e allo spazio, la dimensione percettivo-fenomenologica collegata alle possibilità conoscitive inscritte nello spazio osservato è un ulteriore tema che permea la ricerca di Calvino². Senso, visione e linguaggio sono largamente ripresi e articolati dall'autore, e contribuiscono a un'unica ricerca, in-

1. Ne sono esempi il Biagio narratore de *Il barone rampante*, e a seguire, in modo più esplicito, il Marco Polo delle *Città Invisibili* e Palomar nei suoi dichiarati esercizi di visione e descrizione.

2. Il discorso fenomenologico è stato volutamente escluso da questa trattazione per motivi di spazio, è però evidente, come già sottolineato, l'implicazione fenomenologica della ricerca calviniana dispiegata tra soggetto della visione e spazio percepito e descritto attraverso i sensi.

fluenzando la vista la costruzione del senso ed essendo quest'ultimo, a sua volta, determinato dalla prospettiva.

L'osservatore costituisce l'elemento centrale di questo studio: è dal regime dello sguardo che deriva la resa dello spazio nel testo, la sua organizzazione secondo categorie dipendenti dall'attante responsabile della vista e dal quale si comprendono, di conseguenza, le relazioni intersoggettive, i rapporti tra chi osserva e il mondo. L'osservatore è innanzitutto un soggetto scopico, responsabile dell'inquadramento dello spazio all'interno del racconto, istanza regolatrice di ciò che il testo fa vedere e di come lo rappresenta. Per questo è però anche un soggetto cognitivo il cui sapere si fonda nella relazione con l'oggetto della visione, dunque nello spazio. Non sempre il testo esplicita e problematizza questa relazione, in Calvino invece si riscontra il ricorrere di atti di osservazione che, fondendo messa in scena, spazi e dispositivi cognitivi, aprono spesso a una seconda esplorazione di carattere metatestuale. Costruito lo spazio con un atto di osservazione sul reale, da quella prospettiva si estrapola uno schema soggettivo che — in linea con l'evoluzione della ricerca dell'autore — sfocia nel rifugio della pagina scritta. Sarà quello spazio cartesiano e geometrico a diventare protagonista sulla pagina. Avviene in questo passaggio il fallimento della visione calviniana che, incapace di raccontare la molteplicità del reale, trova sfogo nella potenzialità geometrico-combinatoria del mondo scritto, finendo, sconfitta dall'inafferrabile oggettività del mondo non scritto, per rendere conto di spazi puramente testuali.

1. Sguardi sul mondo

Peculiarità del testo letterario è permettere al lettore di *vedere e sentire* il mondo raffigurato nel racconto. Secondo il modello greimasiano, il rivestimento di senso figurativo³ che restituisce qualcosa di immediato, simile al mondo esperibile, è filtrato da un occhio, un punto di vista collocato in uno spazio. Procedura centrale in questo studio, la spazializzazione consta infatti di due differenti momenti, en-

3. Che la figuratività abbia un ruolo centrale nella resa del senso, considerato anche il predominio della vista in Calvino, è un dato attestato, così come il fatto che molto spesso dalla dimensione figurativa dipendano effetti di senso basati sulla spazialità. Tra i tanti studi dedicati al tema, si vedano MARRONE, 1995; BERTRAND, 2000; CAVICCHIOLI, 2002.

trambi dipendenti dal *débrayage* connaturato all'enunciazione: da una parte si parla di localizzazione per fare riferimento all'applicazione di un'organizzazione spaziale al racconto, dall'altra si tratterà di considerare l'applicazione di strutture aspettuali e tensive che renderanno lo spazio dinamico. Il punto di partenza privilegiato per lo studio della spazialità nei testi letterari calviniani sembra dunque trovarsi all'incrocio tra le istanze regolatrici dello spazio, della visione e delle figure del mondo. Attraverso la localizzazione spazio-temporale e le procedure di aspettualizzazione spazio-temporale, lo spazio e il tempo nel discorso assumono una disposizione regolata dalla posizione e dal movimento del soggetto (cfr. Françoise Bastide in Greimas e Courtés, 1979, p. 338), il cosiddetto *soggetto osservatore*. Approfondirne le implicazioni aiuta a esplicitare meglio i legami con la distribuzione del sapere all'interno del testo, un nodo centrale in Calvino.

Se il punto di vista per Cavicchioli (2002, p. 174) è un "un congegno multiplo le cui fila sono [...] rette dal soggetto osservatore", parlare di osservatore implica necessariamente nominare altri concetti a esso parzialmente sovrapponibili come focalizzazione e prospettiva. La loro centralità nei processi di spazializzazione all'interno del testo letterario è stata individuata e approfondita sulla base della considerazione fondamentale che "non esiste enunciato, di qualunque dimensione, che non sia soggetto all'orientamento fornito da un punto di vista" (Bertrand, 2000, pp. 73-74). Il soggetto cognitivo è quindi costruito attraverso la spazializzazione, che viceversa ne determina, attraverso la resa discorsivo-figurativa, il legame con l'oggetto-mondo: la costruzione dello spazio, connessa a un suo necessario ordinamento delinea il regime di visione degli oggetti, un *modo della vista*, figurativamente operativo come *sguardo sul mondo* o *poetica della percezione*. Se ogni stadio del percorso generativo, secondo Bertrand, è una finestra su molti problemi, si evince da questo denso nodo teorico come l'enunciazione e l'installazione dell'istanza di visione nel testo rappresentino il nocciolo di una rete testuale a matrice spaziale.

2. Dalle poetiche della percezione alle poetiche della descrizione

Secondo lo studio approfondito di Fontanille (2001, p. 48) "l'osservatore può esser definito come quel simulacro mediante il quale l'enunciatore

provvede a manipolare, attraverso lo stesso enunciato, la competenza osservativa dell'enunciatario". Dal modo in cui la descrizione allestisce il proprio discorso emerge dunque la posizione dell'osservatore, che determina il suo sapere nelle *poetiche della percezione*. Come specifica Bertrand (2000, p. 75) a proposito del rapporto tra percezione e osservatore, "il punto di vista non [è] affatto un problema che concerne il solo soggetto osservatore ma si situa [...] nel rapporto fra l'oggetto e il soggetto. Dato che è necessariamente percepito in modo parziale e incompleto, l'oggetto a cui ci si rivolge determina il modo della sua apprensione [...] Il meccanismo del punto di vista si fonda allora sulle strategie di "presa" dell'oggetto". È questa prospettiva che diventa sguardo sul mondo, implicando già un orientamento spaziale. Su questo passaggio si sviluppa la scrittura di Calvino, che mette in scena un passaggio tra percezione e sapere e individua così un'opacità che contraddistingue il rapporto tra soggetto e mondo e che non avrà soluzione, se non trasferendo lo sguardo dal reale alla pagina scritta e costruendo spazi cartesiani staccati dalla presa visiva del reale.

Se il mondo si presenta come esperienza spaziale da percepire con la vista, ipersviluppata in Calvino, è lo stesso occhio a situarsi al centro del processo di trasferimento di quella realtà sulla superficie della pagina scritta. Il problema della visibilità — e della visione — risulta così legato alla rappresentazione e costruzione di spazi, alla scelta degli effetti di senso legati alla collocazione dell'istanza di visione e alla relativa distribuzione del sapere nel testo. Gli occhi non sono solo il mezzo attraverso il quale acquisire dati sul reale, descrivere e riportare sulla carta il mondo, "Calvino lavora sulle tecniche di focalizzazione con cura attenta e scaltrita" (Barenghi, 2007, p. 74), consapevole dell'importanza del dispositivo del punto di vista nella conformazione del testo, alla base della modulazione di visioni e competenze, e dunque di regimi enunciativi e patti fiduciari con il lettore. Il punto di vista diventa perno della narrazione: se dalla sua installazione dipendono la conformazione spaziale-figurativa e quella valoriale profonda, gli osservatori calviniani, narratori-testimoni (come è Biagio) o astratte entità di visione (il Qfwfq cosmicomico) hanno un ruolo centrale "non solo nelle vicende narrate, ma anche nella struttura assiologica a esse sottintesa" (Barenghi, 2007, p. 75). Il percorso di visione e conoscenza risulta per molti di loro *opaco*, il rapporto con il reale porta spesso a una sanzione dell'atto di visione e rappresentazione dis-

foricamente mancata, premessa per il passaggio al ripiegamento sulla pagina che contraddistingue la seconda fase del percorso calviniano.

L'impossibilità di cogliere la pluralità del mondo non è solo in-sita nella visione, ma nella traduzione dell'immagine catturata con lo sguardo nel linguaggio, un processo che da percettivo si fa cognitivo coinvolgendo ancora l'occhio-mente. Visione e conoscenza si intrecciano sul livello enunciativo: la descrizione non è mera visione oggettiva, ma racconto effettuato da un punto di vista, attraverso uno sguardo. Se l'osservatore, delega cognitiva dell'istanza di enunciazione, seleziona ciò che è visto, nella descrizione modi e posture degli attanti dell'enunciazione si manifesteranno attraverso la conformazione dello spazio. Visione e conoscenza, attraverso la mediazione dell'occhio-mente, collaborano a creare gli effetti di senso attraverso lo spazio. L'istanza di osservazione svolge un ruolo centrale in questo meccanismo che Calvino, cosciente del suo potere, tematizza in una grande parte dei suoi scritti, nei quali, molto spesso, si parla di osservatori e del loro rapporto con la situazione di visione, aprendo uno spiraglio metanarrativo di riflessione sulla visione, rappresentazione e costruzione di spazi. Il mondo può essere letto, ma saranno i *criteri della sua leggibilità* a costruirne il senso e dare una direzione che possa fornire orientamento di fronte all'indistinto che lo caratterizza. L'inquadramento del mondo rappresentato non potrà infatti che prescindere da un punto di vista, osservatore attorializzato o prospettiva spaziale, che regola non solo la visione ma anche il dominio cognitivo sul mondo dell'enunciato.

3. Osservatori e descrizioni

Si è visto come la dimensione spaziale nel testo letterario abbia sempre legami con un osservatore, più o meno esplicito, dalla cui modalità di installazione enunciativa nel testo dipende il punto di vista. Se il ruolo della vista è centrale nella resa spaziale e nella conformazione della sfera cognitiva del testo, non potrà essere disgiunto dal ruolo della descrizione, nella maggior parte dei casi innescata nel testo attraverso atti di visione. Non genere discorsivo specifico, né luogo esclusivo del referenziale, la descrizione si presenta come organizzazione testuale legata alla visione, alla spazializzazione, alla competenza. Le modalità

di presenza enunciativa dell'osservatore sul livello discorsivo sono il presupposto sulla base del quale Jacques Fontanille (1989) e Philippe Hamon (1993) hanno teorizzato tipologie di soggetti osservatori⁴, fondate rispettivamente su una gradualità di presenza esplicita all'interno del testo e su una tematizzazione e modalizzazione. Entrambe le tipologie sono utili all'analisi delle visioni spaziali calviniane, perché entrambe rilevano pertinenze sul livello discorsivo con conseguenze specifiche all'interno del progetto di rappresentazione e allestimento spaziale.

L'implicazione di effetti descrittivi e dinamiche enunciative legate all'osservazione porta Hamon a ipotizzare una vera e propria teoria del descrittivo in grado di dare conto di un sistema complesso di competenze. Secondo questo approccio, si evidenzia una *fil rouge* calviniano legato alle visioni *difficili*⁵. Sono storie di problemi di visione, di difficoltà riscontrate dagli osservatori nel riportare sul mondo scritto quello non scritto, la stessa questione su cui si interroga, nel corso della propria produzione letteraria, l'autore. Accade così per Marco Polo in *Le città invisibili*: le sue descrizioni sono il costante frutto di osservazioni parziali della realtà, a cui il Kan non crede, finendo per ripiegare sull'unica certezza e possibilità, quella dell'invisibile mondo potenziale della carta, dell'invenzione. La difficoltà nel descrivere il mondo perché legati alla propria visione soggettiva era la medesima espressa da Biagio, narratore de *Il barone rampante*, in difficoltà nel raccontare i fatti che coinvolgono il fratello salito sugli alberi, e la sua visione del mondo, necessariamente diversa, più ampia. Biagio non stenta infatti, lungo tutta la narrazione, a ribadire la sua estraneità al modo di vivere di Cosimo, del quale conosce

4. Fontanille parla a questo proposito di quattro tipologie di osservatore che hanno a che fare con gradi differenti di competenze e presenze nel discorso, si procederà così dal livello del focalizzatore, non attorializzato, allo spettatore, implicato nell'organizzazione spaziale del testo, all'assistente, attore senza implicazione timico-assiologiche, e infine all'attore partecipante, definito da un *débrayage* completo. Sono invece tre i tipi di descrittori derivati per Hamon da altrettanti regimi descrittivi, sulla base di organizzazioni specifiche della sintassi attanziale e modale incentrate sul vedere, il parlare, il fare. Si avrà così il descrittore secondo lo sguardo, che organizza il referente grazie a un'armatura logica, con griglie topologiche; il descrittore chiacchierone, che delega la descrizione alle parole di un personaggio, e non vede ma parla; il descrittore lavoratore, delegato della descrizione in quanto personaggio messo in scena con azioni e programmi narrativi.

5. Il riferimento è alla raccolta di racconti *Gli amori difficili*, nella quale sono inclusi numerosi racconti in cui il tema della relazione difficile si articola tra due amanti, ma anche tra soggetto e mondo, come sarà esplicitato più avanti.

i fatti e i pensieri non per averli vissuti, condividendo il punto di vista del fratello, ma per averli ascoltati narrare. Ancora, la raccolta *Gli amori difficili* fa proprio il presupposto di una difficoltà di base, che si rispecchia in descrizioni e rapporti con il mondo, declinati attraverso la vista, difficoltosi, opachi, incerti.

La teoria dell'osservatore di Hamon è utile a identificare la problematica ricorrente e inesaurita della poetica di Calvino, quella dello scollamento tra una visione necessariamente parziale — una prospettiva — e una universale — oggettiva — un rovello che arriverà al suo fulcro in *Palomar*. Il catalogo degli osservatori che falliscono nell'intento onnicomprensivo a causa del proprio punto di vista necessariamente limitato non può che chiudersi, simbolicamente, con *Palomar*, descrittore di descrizioni per antonomasia, calato in una rete spaziale determinata dall'esperienza sensibile e sorpreso nell'incessante ricerca di un metodo per scollare la propria visione dalla soggettività di un punto di vista necessariamente limitato.

La descrizione si configura dunque come un effetto di senso derivato da costruzioni enunciative e legato soprattutto alla sfera cognitiva. Secondo il presupposto fenomenologico per cui la vista è il mezzo principale attraverso il quale conoscere, ciò che è inquadrato dall'osservatore è anche ciò che è dato sapere, l'istallazione del meccanismo occhio-determina così i rapporti del soggetto della visione con il mondo, in analogia con le *poetiche della percezione* teorizzate da Bertrand (2000). L'osservatore (che si tratti di un attore presente nel discorso o di una prospettiva di natura spaziale, cfr. Fontanille, 1989) definisce il centro di riferimento intorno al quale lo spazio del testo, dunque la distribuzione del sapere al suo interno, è organizzato. È lui a determinare una posizione all'interno della rete topologica in base alla quale il mondo è inquadrato. Calvino non solo coglie questo movimento e lo racconta nei suoi testi, ma riparte dallo spazio e dalla sua costruzione soggettiva per sviscerare la tappa successiva del suo percorso di ricerca, il ripiegamento sul mondo scritto, dove la rete topologica si trasferisce dallo spazio visto allo spazio della pagina, e la prospettiva si distacca dalla presa soggettiva di uno sguardo coscientemente limitato.

La difficoltà di visione e descrizione si fa tangibile con l'analisi delle modalità attraverso cui Calvino tratta il discorso sul sapere in relazione allo spazio e ai tipi di osservatori e *débrayage* cognitivi (cfr. Fontanille, 1989) incorniciati nei testi, a sottolineare di volta in volta un fallimento

dato da una posizione spaziale limitante. In particolare, torna più volte, tanto da poter essere assunto a isotopia tematica, lo sguardo dall'alto, affrontato da Calvino attraverso soluzioni narrative ed enunciative che vedono il sapere nel testo distribuito variamente tra osservatori partecipanti e conformazioni dello spazio, visioni viste e ripiegamenti soggettivi dello sguardo. La tendenza conferma la presenza di una ricerca incessante, inscenata nei testi e raccontata metanarrativamente, sulle possibilità di visione e le relative difficoltà nell'elaborazione di un modello di sguardo che possa al contempo farsi chiave di lettura sul mondo. Nel meccanismo occhio-mente si ritrovano così al contempo le possibilità di conoscenza offerte dal punto di vista situato in uno spazio e, a partire da quelle, le geometrie estrapolate dalla visione e ricreate come spazio del mondo scritto sulla pagina.

4. Per una visione *ornitologica*

Visioni dall'alto e sguardi ampi e distaccati, contrapposti a punti di vista limitati, caratterizzano la poetica di Calvino. La soluzione all'ostacolo della visione è un cambio di prospettiva, che Calvino ritrova in una posizione sopraelevata, come ammette nella lezione americana sulla *leggerezza* (1988, p. 12): “nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. [...] Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica”. La leggerezza è innanzitutto una postura dell'osservatore, un “modo di vedere il mondo”, “qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta” (Calvino, 1988, p. 14). Allo scopo di essere il più possibile onnicomprensivo e allargato, questo *sguardo* presuppone un punto di vista collocato in alto, il più oggettivo possibile.

Non è un caso che molti degli osservatori calviniani siano collocati in alto, e che dalla medesima posizione di dominio derivino riflessioni metanarrative sulla visione e sulla conoscenza, sulla lettura e l'interpretazione del mondo. Il barone rampante, ne è l'esempio più evidente, nel suo salire sugli alberi e da lì portare avanti un agire diverso, nuovo, basato su orizzonti più ampi e allargati. Parla Biagio, riferendosi a Cosimo:

era il mondo ormai a essergli diverso, fatto di stretti e ricurvi ponti nel vuoto, di nodi o scaglie o rughe che irruvidiscono le scorze, di luci che variano il loro verde a seconda del velario di foglie più fitte o più rade, tremanti al primo scuotersi d'aria sui peduncoli o mosse come vele insieme all'incurvarsi dell'albero. Mentre il nostro, di mondo, s'appiattiva là in fondo, e noi avevamo figure sproporzionate e certo nulla capivamo di quel che lui lassù sapeva.

(Calvino, 1957, p. 79)

La stessa leggerezza si ritrova nei racconti cosmicomici, dove il proteiforme Qfwfq può facilmente assumere punti di vista non umani, spesso caratterizzati dalla possibilità di contemplare dall'alto. Racconta esplicitamente in *L'origine degli uccelli*:

da quando s'era scoperta l'esistenza degli uccelli, le idee che regolavano il nostro mondo erano entrate in crisi. Quello che prima tutti credevano di capire, il modo semplice e regolare per cui le cose erano com'erano, non valeva più; ossia: questa non era altro che una delle innumerevoli possibilità; nessuno escludeva che le cose potessero andare in altri modi tutti diversi".

(Calvino, 1967, p. 22)

La volontà di assomigliare agli uccelli e condividere con loro il punto di vista è un atteggiamento simile a quello di Palomar, momentaneamente osservatore dall'alto perché collocato su una terrazza, da cui cerca di assimilare lo sguardo da uccello (si veda a tal proposito il racconto *Dal terrazzo*). L'affaccio da un balcone è del resto una delle soluzioni figurative alla base di *Dall'opaco* e della conformazione di un "luogo geometrico dell'io" dal quale l'osservatore possa vedere ed elaborare un modello di conoscenza del mondo:

se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole.

(Calvino, 1990, p. 97)

Fabio Di Carlo (2013, p. III) conferma che "guardare dall'altro e dirigere lo sguardo verso l'aperto sono le condizioni ricorrenti dell'osservatore calviniano [...] che si pone in una posizione di dominio dello

sguardo, di osservazione da una posizione quasi esterna, più oggettiva e capace di afferrare le relazioni delle parti più che i loro dettagli minuti”. Il “pathos della distanza”, così Cesare Cases (1987, p. 160) evoca l’attitudine di Calvino nel creare effetti spaziali grazie ad allestimenti enunciativi tali per cui l’osservatore si trova spesso a una certa distanza dall’oggetto guardato, e può dunque considerarlo da un punto di vista nuovo, tendenzialmente oggettivo. Calvino costruisce, così una tensione costante che muove gli osservatori verso una visione dall’alto, ostacolata, lontana e forse irraggiungibile per l’uomo. La veduta “ornitologica” ricorre molto spesso a figurativizzare punti di vista distanti, alti, non umani, e a sottolineare un’alterità che rappresenta la distanza e il tentativo di presa oggettiva del mondo. Lo sguardo da uccello esprime, così come gli strumenti ottici e le posizioni e strutture architettoniche elevate, una volontà di presa cognitiva sul mondo che, dalla visione la più ampia e approfondita possibile, vorrebbe farsi prospettiva di conoscenza, diventare modello di lettura del reale. Gli animali del cielo abbondano tra le pagine calviniane: *Il barone rampante*, *Ti con zero* e *Palomar* sembrano prediligere la metafora ornitologica e figurativizzare la scelta di uno sguardo alto e distante attraverso la messa in scena di uccelli o di umani che vogliono assomigliare ad animali del cielo. In questi scritti l’attenzione è rivolta alla visione e alla descrizione del mondo da un punto di vista *diverso*, non propriamente umano o, quando tale, profondamente inquieto e alla ricerca di risposte che non arriveranno. L’uccello non è più solo un animale, diventa tramite, per l’autore, di uno specifico modo di avvicinarsi al mondo. Solo volando sopra le città, infatti, planando sopra le cose, si potrà avere quella visione così lieve e distante al contempo che Calvino auspica parlando di leggerezza.

Giocare con gli effetti generati da una visione alta, generalmente attivata a partire da una posizione di dominio su una veduta, un panorama, un orizzonte, permette di evidenziare di volta in volta diversi regimi cognitivi, o di attivare, per contro, delle situazioni di tensione tra osservatori diversi, generatrici di effetti di comprensione o, viceversa, di incomprensione. Gli osservatori calviniani ottengono — o ricercano, invano — il sapere da una posizione alta, “da uccello”. Accade anche che l’osservatore-attore cui è affidato anche il fare pragmatico, si scontri con situazioni di visioni diverse dalle sue, che spesso sono sguardi dall’alto, e consideri a partire da queste la possibilità di ampliare le proprie competenze visive. L’acquisizione del sapere

allargato non va però a buon fine a causa dell'alterità che sembra contraddistinguere la possibilità di uno sguardo differente, raccontato come "punto di vista ornitologico". Scoperto anche attraverso il disvelamento delle strutture testuali, il punto di vista "altro" è destinato a farsi meta impossibile, in linea con il fallimento dei progetti di visione e rappresentazione già individuato. Gli osservatori alti, alati, proposti da Calvino in relazione a prospettive e allestimenti spaziali che, allo stesso modo, permettano visioni allargate, sono infatti ipotesi di costruzioni enunciative e cognitive, nuove modalità di considerare e leggere il mondo. L'operazione di "spostamento ornitologico" dello sguardo in Calvino installerebbe nel testo un regime cognitivo "altro", un punto di vista nuovo e distante dall'umano, in grado di costruire una mappatura oggettiva dello spazio e permettere così una conoscenza. Attraverso l'installazione di punti di vista specifici, collocati in alto in modo da permettere una altrettanto caratteristica descrizione del paesaggio e dei rapporti intersoggettivi, Calvino ancora una volta dice di più, ripiegando la propria ricerca sul concetto stesso di lettura e scrittura. Non a caso la figura che idealmente chiude il percorso poetico dell'autore, il signor Palomar, si dedica interamente a un'interrogazione sulle possibilità di visione e descrizione della realtà.

L'autore fa del modello percettivo "ornitologico" una metafora letteraria per segnalare una differenza, una novità nell'approccio al mondo in grado di permettere una conoscenza delle cose più estesa, e così forse oggettiva, al di fuori della finestra di un io limitante. Nel *Barone rampante* il tema ornitologico e della visione dell'alto emerge a livello superficiale attraverso isotopie figurative ricorrenti per proporsi poi come posizione di osservazione alternativa, alla quale corrisponde un quadro valoriale diverso da quello "terrestre", ma che non è vissuto e riprodotto da chi costruisce lo spazio nel testo. In *Ti con zero* e soprattutto *Palomar* avviene un tentativo, che si rivelerà fallimentare da parte degli osservatori, attori partecipanti, di imitare gli uccelli assumendo una nuova prospettiva⁶ alta, elevata

6. Il tema del cambio di prospettiva è affrontato da Calvino anche sfruttando la cornice metaletteraria: numerosi sono gli stravolgimenti che accompagnano personaggi sperduti tra la propria prospettiva e quella attivata dal lettore nella cornice metaletteraria, o quella di altri personaggi dotati di dispositivi per innalzarsi o rendere nitida la vista. Si vedano, tra i tanti, i racconti di *Ti con zero* "Montecristo" e "L'inseguimento", ma anche, da *Gli amori difficili*, "L'avventura di un poeta" e "L'avventura di un miope".

sopra le cose, improvvisamente viste fuori dal limite del proprio sguardo prospettico sul mondo.

5. Spazi, geometrie, soggettività

In virtù della sua natura di orientamento pragmatico e valoriale, il soggetto della visione può diventare un *luogo geometrico* di riferimento (cfr. Cavicchioli, 2002, p. 43), referente e ancoraggio per uno schema topologico e luogo focale della percezione e successiva valorizzazione. È ribadita così l'imprescindibile presenza di una soggettività nella definizione dello spazio rappresentato e costruito ed è dinamizzato ancora una volta, allargandone l'ambito a diversi livelli, il ruolo della spazialità. Il peso dell'attante osservatore in riferimento alla rappresentazione e costruzione dello spazio esprime tutta la sua centralità in *Dall'opaco*, breve testo calviniano in cui sono condensate molte delle problematiche legate allo spazio e alla visibilità sotto forma di tematizzazioni, figure e dispositivi enunciativi. È un testo innervato dal tema dell'originaria condizione di osservazione della realtà da parte di un soggetto che, partendo dalla rappresentazione di un paesaggio reale, lo smaterializza nella sua ossatura topologica, rendendone la struttura geometrica astratta, modello di interpretazione e conoscenza riapplicabile alla lettura e costruzione di ogni altro spazio. Un "tour de force di intelligenza visiva e acume analitico", così lo definisce Mario Barenghi (2007, p. 114), sottolineando come, sotto al macrotema dello spazio, della sua rappresentazione e costruzione, sia rintracciabile l'altra grande isotopia calviniana, quella legata alla visione. In questo testo, in particolare, la visione diventa protagonista attraverso uno sguardo e un ripiegamento riflessivo che racconta il modo in cui questa istanza vede e interpreta il mondo attraverso uno schema di natura spaziale.

Lo spazio, la geometria e la soggettività costituiscono i cardini di questo testo, intrecciati a definire il "rapporto che esiste tra l'istanza visiva della sua narrativa e il modello conoscitivo, epistemologico, che la sottintende: mente, io e sguardo si situano tutte e tre in questo alveo" (Belpoliti, 2006, p. 54). Ne deriva una lettura del mondo, ma anche uno stile enunciativo, una topologia che non ricostruisce solo uno spazio figurativo, ma un vero e proprio meccanismo geometrico-assiologico

a cui dà vita il soggetto osservatore. Ci si muove dalla percezione di uno spazio rappresentato nel testo all'identificazione di un soggetto della visione che si fa cosciente del proprio sguardo e che, in virtù di questa consapevolezza, smaterializza le informazioni percepite con la vista riorganizzandole in una topologia astratta, quadro di riferimento, spazio in cui "l'occhio si lega alla mente" (Belpoliti, 2006, p. 17). Sembra chiara la consapevolezza metaletteraria di Calvino che, attraverso un testo in prima battuta descrittivo, non solo presenta uno spazio strutturato da un soggetto, ma fornisce al contempo una riflessione sulla prospettiva che, dipendendo da un osservatore, conforma spazio e conoscenza:

Se dunque mi avessero domandato quante dimensioni ha lo spazio, [...] se dovessi rispondere in base a quanto avevo veramente imparato guardandomi intorno, sulle tre dimensioni che a starci nel mezzo diventano sei, avanti indietro sopra sotto destra sinistra, osservandole come dicevo voltato con la faccia verso il mare e verso monte le spalle, la prima cosa da dire è che la dimensione dell'avanti a me non sussiste, in quanto lì sotto comincia subito il vuoto che poi diventa il mare che poi diventa l'orizzonte che poi diventa il cielo, per cui si potrebbe anche dire che la dimensione dell'avanti a me coincide con quella del sopra di me, con la dimensione che a voi tutti esce dal centro del cranio quando state dritti e che si perde subito nel vuoto zenith, poi passerei alla dimensione dell'indietro a me che non va mai molto indietro perché incontra un muro uno scoglio un pendio scosceso o cespuglioso, dico trovandomi sempre con le spalle al monte cioè a mezzanotte, quindi anche quella dimensione lì potrei dire che non sussiste o che si confonde con la dimensione sotterranea del sotto, con la linea che vi dovrebbe uscire dalla pianta dei piedi e invece non esce un bel niente perché tra la suola delle vostre scarpe e l'impiantito non ha spazio materiale per uscire, e poi c'è la dimensione che si prolunga alla sinistra e alla destra e che per me corrisponde più o meno al levante e al ponente, e questa sì che può continuare dalle due parti.

(Calvino, 1990, pp. 99-100)

Il corpo, dunque, non determina solo l'orientamento della visione ma le sue possibilità, ciò che sarà visto e ciò che resterà nascosto. È evidente il nesso tra soggetto percettivo e spazio, due entità la cui mediazione avviene attraverso lo schema corporeo che polarizza lo spazio, inserendo connotazioni valoriali (cfr. Cavicchioli, 2002, p. 162). Quel che si realizza è un'intersezione tra lo schema corporeo e lo spazio, una corrispondenza in grado di dinamizzare la scena vi-

siva, associandone la morfologia a un progetto direzionale o, più in generale, conoscitivo. Sarà poi questa la topologia, la mappa e lo schema geometrico alla base della seconda fase della ricerca calviniana, quella dedicata alla creazione di mondi letterari in spazi–congegni matematico–geometrici slegati dalla visione del mondo non scritto e rivolti esclusivamente alle potenzialità della scrittura. Il paesaggio di *Dall'opaco* presenta una rappresentazione filtrata da uno specifico punto di vista attraverso cui si esplicita la presenza di un soggetto iscritta e determinata nello stesso spazio che viene descritto. Il luogo, paesaggio diventato tavola geometrica, non è dissociabile dalla presenza di una soggettività che lo conforma e costruisce nel momento dell'enunciazione, e vi resta individuabile come organizzazione topologica. La veduta — ciò che il soggetto vede e conosce — si fa modello di interpretazione per tutti gli altri spazi. Il percorso include due movimenti: il primo, volto a inquadrare e definire il paesaggio che si presenta alla vista; il secondo, astratto e mentale, mirato alla costruzione di un modello formale distaccato da quella geografia, che ne riproduce le fattezze figurali.

Ancora una volta il testo ha per protagonisti un osservatore e l'attività stessa della visione e della costruzione spaziale: la spazialità profonda si trova connessa a un discorso figurativo di carattere descrittivo che, a sua volta, permette di definire i regimi di conoscenza del testo e di dare conto dell'assetto cognitivo. Calvino riflette, in ultima analisi, sul procedimento della semiosi e della scrittura, arrivando a trasformare la sua problematizzazione nel tema stesso del testo, che diventa così *racconto della descrizione*, enunciazione enunciata dove prende vita la storia del difficile passaggio tra mondo non scritto e mondo scritto e si mette in gioco la leggibilità del testo.

6. Dal margine della pagina: lo spazio per una rilettura

L'osservatore di *Dall'opaco* definisce, alla fine del suo percorso cognitivo, lo spazio descritto e archetipico come “luogo geometrico dell'io”: non più paesaggio riconoscibile, frutto di una percezione visiva ancorata alla natura e figurativamente riportato nel testo, ma spazio simbolico, modello di lettura del mondo. Lo spazio filtrato dall'osservatore si fa struttura, mappa per interpretare il mondo alla costante presenza di

un soggetto, uno schema topologico che deriva da un'organizzazione spaziale imprescindibile dal rapporto tra lo spazio e una soggettività.

Dall'*opaco*, ma anche *Le città invisibili* e poi *Palomar* sono tappe di questo percorso alla ricerca di una possibilità di mappatura del reale attraverso la mediazione di una scrittura che, sguardo sul mondo, si scopre opaca. *Affaticata* descrittiva da punti di vista sempre inesorabilmente soggettivi e mai sufficientemente alti per contemplare la totalità del reale, la scrittura si ritira sulla pagina. Il passaggio tra la rappresentazione della realtà e la costruzione di una geometria astratta è l'ultima tappa dell'ideale percorso poetico di Calvino, ed è però ancora una volta modulato dall'osservatore, istanza della percezione sensibile e della sanzione cognitiva, regolatore di una spazializzazione che include la rappresentazione e la costruzione interpretativa, nella consapevolezza della centralità di una soggettività costruita attraverso l'occhio-mente.

Il punto di vista ritrova dunque pertinenza su una molteplicità di dimensioni di analisi, tanto da poter fondare un nuovo e insolito percorso di riscoperta della narrativa calviniana. La visione, la conoscenza, la rappresentazione dello spazio si inseguono tra le pagine di Calvino sperimentando possibilità e difficoltà, e confermando così il presupposto di partenza dell'ipotesi argomentata nel limitato spazio di questo scritto, quello cioè di scavalcare l'analisi del singolo testo per indagare una linea poetica autoriale. Lo studio dell'aspettualità e dello spazio in Calvino, implicando le dinamiche articolate e complesse del punto di vista, risulta infatti estremamente significativo se applicato a un corpus vario e ricco, del quale si è messa in luce la forte implicazione semiotica sul tema della visione.

Riferimenti bibliografici

- BARENGHI M. (2007) *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino.
- BELPOLITI M. (2006) *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- BERTRAND D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*, Parigi, Nathan; trad. it. a cura di A. Perri (2000) *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma.
- CALVINO I. (1957) *Il barone rampante*, Einaudi, Torino.
- (1965) *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino.

- (1967) *Ti con zero*, Einaudi, Torino.
- (1970) *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino.
- (1972) *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.
- (1983a) “Mondo scritto e mondo non scritto”, ora in Id. (2002) *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, pp. 114–25.
- (1983 b) *Palomar*, Einaudi, Torino.
- (1988) *Lezioni americane*, Einaudi, Torino.
- (1990) *La strada di san Giovanni*, Mondadori, Milano.
- CASES C. (1987) *Patrie lettere*, Einaudi, Torino.
- CAVICCHIOLI S. (2002) *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- DI CARLO F. (2013) *Paesaggi di Calvino*, Libria, Melfi.
- FONTANILLE J. (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Parigi ; trad. it parziale a cura di A. Perri, in P. Fabbri e G. Marone (2001) *L'osservatore come soggetto enunciativo*, in Id. *Semiotica in nuce*, vol. 2, Meltemi, Roma, pp. 44–63.
- GREIMAS A.J. e COURTES J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi; trad. it. a cura di A. Perri (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano.
- HAMON P. (1993) *Du Descriptif*, Hachette, Parigi.

Fotografare, scolpire, filmare

Questioni aspettuative nella traduzione intersemiotica

FRANCESCA POLACCI*

ENGLISH TITLE: Photographing, Sculpting, and Filming: Some Aspectual Issues in the Inter-Semiotics Translation

ABSTRACT: This essay aims to show how the Greimassian meaning of aspectuality could be a very useful concept in order to analyse some artistic works. Particularly, we will analyse some Brancusi's works in which the translation between sculpture, photographs and films is the core of the artistic process. This study therefore focuses on the constraints of the expression plane when the artwork is the outcome of the translation between different media. The point of view chosen by Brancusi when he takes a picture of one of his sculpture can be very important in order to create a new sculpture. How does the so called "observer actant" can contribute to produce a new image, from photography to sculpture or vice versa? When Brancusi films his sculptures the issues are different, and we have to investigate how the image's movement is expressed. The general idea of this essay is that the translation process between different texts activates a narrative transformation in which the temporal and spatial aspectuality is relevant. Thus, we will try to show how the aspectuality can play an important role in order to analyse these complex texts.

KEYWORDS: Brancusi; Aspectuality; Translation; Photography; Sculpture; Film.

* Università degli Studi di Siena.

Introduzione

Questo contributo vorrebbe mostrare come l'aspettualizzazione, nell'accezione proposta dalla semiotica greimasiana, permetta di circoscrivere talune operazioni realizzate in ambito artistico, in particolare come sia concetto efficace per descrivere la traduzione tra testi con sostanze espressive differenti.

Prenderemo quindi in esame parte della produzione di Brancusi, là dove l'autore fotografa e filma alcune sue sculture.

In seno alla produzione dell'artista, riteniamo che sia possibile isolare tre movimenti che rendono pertinente un'indagine intorno all'aspettualità e, soprattutto, che ne restituiscono il valore operativo in sede analitica.

Il primo concerne fotografie che, in virtù del punto di vista installato, nonché della tensione aspettuale relativa ai contrasti plastici attivati, sono esse stesse generatrici di immagini, dunque intervengono attivamente nel processo creativo e generativo della forma scolpita.

Il secondo è relativo al "fuori campo" della scultura e al punto di vista enunciato nella foto. La proposta di un "fuori campo" nasce dalla domanda: *Dove finisce una scultura? — Où s'arrête la sculpture?* Interrogativo con il quale Aumont (1993) titola il saggio dedicato ai limiti di un'opera tridimensionale. La traduzione di questa su di un supporto bidimensionale, per mezzo della fotografia, concorre a trasporre, sul piano discorsivo dell'immagine, la tensione tra i contorni di un'opera scolpita e lo spazio circostante.

Il terzo concerne gli effetti aspettuali generati dalla ripresa filmica di sculture in movimento. Brancusi, già dagli anni '20, si avvale di dispositivi meccanici che, posti sotto la base di una scultura, ne permettono la rotazione. Forma in movimento che l'artista filma nonché, dalla pellicola della ripresa, ricava fotogrammi che poi stampa. Si tratta pertanto di un processo complesso, reso possibile anche dall'apparecchiatura tecnica utilizzata, e che, analogamente a poche altre sperimentazioni dell'epoca, costruisce un testo fotografico attraverso un'operazione che oggi possiamo definire "transmediale"¹.

1. Intendiamo il termine nell'accezione di: "forme di *trasposizione* o di *migrazione*, da un medium all'altro, di immagini, figure, motivi, procedimenti compositivi o forme di visione" (Pinotti e Somaini 2016, p. 160 corsivo del testo). Peraltro, anche il primo

Il saggio si concentrerà dunque su talune operazioni che, costitutivamente, riscrivono la classificazione tra le arti e che vanno a rimodulare la distinzione tra spazialità e temporalità dell'opera, attraverso la traduzione tra media diversi².

L'ipotesi sottesa è che la traduzione tra media che hanno costrizioni espressive differenti giochi un ruolo cardine nel processo creativo dell'artista. Ossia, le tensioni aspettuali costruite con punti di vista che prendono corpo all'interno di una foto di scultura, concorrono a far emergere forme inedite, poi tradotte di nuovo nelle tre dimensioni.

Viceversa, con la ripresa cinematografica, preludio per stampe fotografiche, i problemi aperti sono di diverso ordine, poiché è un'indagine sul movimento, che è cristallizzato dalla fotografia, a prendere forma.

1. Il punto di vista come generatore di immagini

La foto di una scultura vincola necessariamente lo sguardo a un punto di vista specifico, quello scelto dall'obiettivo del fotografo. Un dispositivo di visione che prevede un punto di vista situato, quale la fotografia, si differenzia significativamente rispetto a quanto messo in forma in molte sculture, in cui lo spettatore, se segue le istruzioni che riceve dall'opera, può, o meglio *deve*, girare intorno a questa stessa.

Tale vincolo estetico — l'unicità *versus* la pluralità di punti di vista rispettivamente per la fotografia e la scultura — è stato valutato con sfumature e ricadute diverse, a seconda della voce critica che ha preso in carico il problema. Senza ripercorrere un simile dibattito ci concentreremo sugli effetti di senso che scaturiscono dalla messa in tensione di tale differenza³.

A questo proposito è esemplare la relazione tra le foto realizzate a *Femme se regardant dans un miroir*, 1909 (Figg. 1, 3, 4) e la scultura

procedimento indicato, là dove Brancusi concepisce una nuova forma dalla foto di una scultura, può essere inteso come un processo intrinsecamente transmediale.

2. Per quanto concerne la traduzione intersemiotica, cfr. Calabrese (2000); Fabbri (2000); Eco (2003); Dusi (2015).

3. Sugli effetti generati dalla differenza tra unicità e pluralità di punti di visione rispettivamente in fotografia e scultura torneremo anche di seguito (cfr. § 3). A proposito del dibattito storico-critico in merito, cfr. BAUDELAIRE (1846); WÖLFFLIN (1896-1897); WITKOWER (1977); HUGHES e RANFFT (1997).

Princesse X, 1916 (Fig. 2), (per prendere in esame la quale dobbiamo, necessariamente, fare riferimento a una foto).

Brancusi realizza una serie di scatti a *Femme se regardant dans un miroir*, vista di profilo e di schiena, ed è proprio grazie a tali foto che compone *Princesse X*. Quest'ultima prende forma da *Femme se regardant dans un miroir*, di cui oggi abbiamo testimonianza unicamente attraverso le stampe fotografiche, non esistendo più l'opera in marmo, trasformata in *Princesse X*.



Figura 1. C. Brancusi, *Femme se regardant dans un miroir vue de profil* (1909), stampa alla gelatina sali d'argento 39 x 30 cm, 1909 circa, PH 407 A, Legato Brancusi, MNAM.

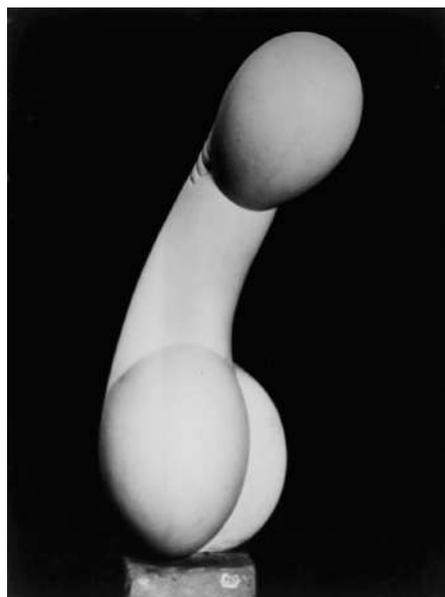


Figura 2. C. Brancusi, *Princesse X*, marmo (1909-1915), stampa alla gelatina sali d'argento 39,8 x 29,8 cm, 1916 circa, PH 411 B, Legato Brancusi, MNAM.

Un confronto tra una selezione degli scatti effettuati a *Femme se regardant dans un miroir* e *Princesse X*, mette in luce, nella differenza dell'esito figurativo dei soggetti raffigurati, le continuità tra le due opere.

Princesse X nasce da *Femme se regardant dans un miroir* grazie al soggetto osservatore inscritto all'interno delle fotografie che valorizza alcuni tratti, specificamente plastici, della scultura prima.

Se la figura 1 pone in valore la torsione del collo rispetto al busto, torsione che darà forma al fallo, la scelta cromatica in figura 3 e



Figura 3. C. Brancusi, *Femme se regardant dans un miroir vue de dos* (1909), stampa alla gelatina sali d'argento 25,5 x 19,2 cm, dopo il 1909, PH 408 D, Legato Brancusi, MNAM.



Figura 4. C. Brancusi, *Femme se regardant dans un miroir vue de dos* (1909), stampa alla gelatina sali d'argento 31,4 x 24,7 cm, dopo il 1909, PH 408 E, Legato Brancusi, MNAM.

figura 4, nella progressione dal luminoso al non luminoso, attualizza un'ostruzione dello sguardo che, paradossalmente, è generatore di forme.

La configurazione di *Pricesse X* (Fig. 2) prende corpo da un'evaporazione del figurativo e, al contempo, da una trasformazione del regime di visibilità: il passaggio dal *poter osservare* (accessibilità) della figura 3, al *poter non osservare* (ostruzione) della figura 4, fa emergere la configurazione plastica di *Pricesse X*⁴.

Per tramite della fotografia, Brancusi riscolpisce concettualmente le proprie opere e come ricorda Brown (2004, p. 10), si avvarrà delle foto di *Femme se regardant dans un miroir* per mostrare la relazione tra i due lavori, così che i visitatori potessero visualizzare una forma femminile all'interno del fallo.

4. A proposito del soggetto osservatore e dei regimi di visione, cfr. FONTANILLE (1989). Circa l'aspettualità, cfr. GREIMAS e COURTÉS (1979); BASTIDE (1986); MARSCIANI (1994).

Dunque una donna, una giovane fanciulla, per quanto riusciamo a intuire dalla figura 1, trasformata in un fallo. Il maschile che si genera dal femminile segna l'indistinzione della categoria di genere: nella forma del fallo è riconoscibile la figura di una donna e viceversa, movimento che tende a superare l'opposizione fondativa della cultura occidentale, dando corpo a una figura "mitica", capace di sussumere i termini opposti di una categoria semantica⁵.

Il fallo reca traccia della donna non solo a livello plastico, ma anche nella titolazione, la scultura è indicata infatti essere una "principessa ignota".

La generazione di forme, in virtù del punto di vista iscritto nella fotografia, capace di determinare il passaggio dal figurativo al plastico, è propria non unicamente delle foto appena prese in esame, ma anche di altre, in particolare i così detti "groupes mobiles", formula linguistica scelta da Brancusi stesso⁶.

Ad esempio, è significativo lo scatto *Vue d'atelier, Mlle Pogany II*, 1920 (Fig. 5), dove in primo piano è visibile la versione in marmo di *Mlle Pogany* (1919) alla quale sul fondo corrisponde il profilo della versione in bronzo (1920): la medesima figura, in due materiali differenti, obbliga ad apprezzare un identico soggetto trattato in modo diverso, ciascuna opera rinnovando la visione dell'altra. In primo piano lo stesso gioco di forme si realizza tra gli ovali di *Commencement du monde* (marmo, 1920) e *Tête d'enfant* (legno, 1913-15), questa seconda quasi invisibile dietro la prima. L'ovoide in legno sembra costituire l'ombra della scultura in marmo, insinuare il negativo dell'opera in positivo, perfettamente visibile e dello stesso materiale del piedistallo circolare, in marmo.

Il *montaggio*, in un'unica immagine fotografica, di forme simili ha come esito l'accesso alla struttura geometrica sottesa a queste stesse, realizzando un movimento di astrazione, così come riconosciuto anche dalla critica d'arte a proposito di questa fotografia:

5. Facciamo riferimento a un'accezione strutturale di mito, cfr. LÉVI-STRAUSS (1964, pp. 231-259 tr. it.) che in ambito visivo è stata ripresa, tra gli altri, da Thüerlemann (1982, pp. 126-128 tr. it.). Circa il movimento di ibridazione sotteso a *Pincesse X*, cfr. CHAVE (1993, pp. 93-96).

6. I "groupes mobiles" sono installazioni effimere, composte da assemblages di sculture diverse, che Brancusi fotografa. L'artista nomina così una sua foto di atelier che invia a J. Quinn il 27 dicembre 1917, dietro la foto scrive: *L'Enfant au Mond. Groupe mobil (sic)*; cfr. PENDERS (1994).

Enfin lorsqu'on oublie les sculptures comme figures reconnaissables, le regard perçoit dans leur superposition un jeu de formes cylindriques, courbes et carrées, verticales et horizontales [...]. Ainsi sommes-nous amenés à une certaine abstraction, celle de Brancusi qui se meut entre le concret et le géométrique.

(Monod-Fontaine e Tabart 1977, pp. 11-12)

Se il confronto tra le foto di *Femme se regardant dans un miroir* e *Princesse X* pone in rilievo il valore poetico della fotografia per la produzione di una nuova scultura, in *Vue d'atelier, Mlle Pogany II* (1920) è possibile porre in luce un movimento differente.



Figura 5. C. Brancusi, *Vue d'atelier, Mlle Pogany II*, marbre veiné (1919), bronze poli (1920), stampa alla gelatina sali d'argento 23,8 x 18 cm, 1920 circa, PH 10 A, Legato Brancusi, MNAM.

La foto è ancora dispositivo attraverso il quale cogliere un punto di vista inedito, tuttavia in questo caso l'istantanea immortala un *montaggio* tra figure: sono le relazioni tra le sculture ritratte, le rime visive tra forme, che permettono di accedere alla dimensione astratta, figurale, delle opere.

Nel primo caso la salienza del livello plastico è ottenuta grazie al punto di vista e ai contrasti cromatici attivati in un'unica figura, nel *groupe mobile* è la *relazione* tra forme che apre a una dimensione seconda.

In *Femme se regardant dans un miroir* la trasformazione aspettuale, dall'*accessibilità* all'*ostruzione*, è funzionale alla generazione di una nuova figura che prenderà consistenza scultorea, la foto è dunque strumento di lavoro, grazie al quale comporre nuove opere. In *Vue d'atelier, Mlle Pogany II* il processo attivato dall'immagine non sembra avere un esito produttivo, ma è una sorta di *commento* critico a quanto immortalato. In particolare, il commento che lo scultore offre è eterodiretto, funzionale a guidare, dal primo piano allo sfondo, lo sguardo di un soggetto osservatore. La foto dà quindi forma a una trasformazione di ordine narrativo: le rime geometriche e materiche orientano lo sguardo, permettendogli di accedere alla dimensione astratta dell'immagine.

2. Il fuori campo della scultura

Où s'arrête la sculpture? (*Dove si ferma la scultura?*), è la domanda con la quale si apre il saggio di Aumont (1993) consacrato al "fuori campo" della scultura. Qual è il perimetro all'interno del quale è possibile circoscrivere una scultura? Lo spazio abitato dal corpo scolpito è unicamente quello occupato dalla massa tridimensionale o si estende oltre essa?

Se la quinta teatrale o la cornice di un quadro definiscono lo spazio della rappresentazione, per la scultura la questione è più complessa. Ciò non esclusivamente perché lo spazio fenomenologico di un'opera tridimensionale è il medesimo di quello abitato dallo spettatore, ma anche perché in una scultura i punti di vista previsti possono essere molteplici, tale che lo spazio investito dall'opera non è a priori circoscrivibile.

Aumont riprende l'opposizione tracciata da Wittkower (1977) tra due concezioni e due pratiche dello spazio scultoreo: una prima in cui prevalgono sculture che prescrivono un punto di vista unico, una seconda in cui ciascuna opera non impone un punto di vista prestabilito, ma ve ne sono una molteplicità, tutti potenzialmente corretti. Se espo-

nente incontrastato della prima è Bernini, il quale, avvalendosi anche dell'inquadratura architettonica, induce lo spettatore ad ammirarla dal punto di vista dal quale la statua è stata concepita per la resa migliore, esponente della seconda è Giambologna che fa girare lo spettatore intorno alle proprie opere, tale da poter apprezzare i mille punti di vista sottesi, tutti ugualmente interessanti⁷.

A questa distinzione Aumont ne aggiunge una seconda, concernente ciò che propone di chiamare il fuori campo della scultura, ossia quello spazio "immaginario" completato dallo spettatore, in virtù dello spazio strutturato e definito dalle linee di forza della scultura stessa⁸.

Attingendo alle teorie del cinema, sottese implicitamente alla proposta di Aumont, è possibile, ci pare, specificare ulteriormente un parallelismo con la foto di scultura ricco di ricadute. Ad esempio, uno dei modi attraverso cui, secondo Burch (1969, p. 27), un regista può definire il fuori campo è lo *sguardo off*. È uno sguardo che ha funzione deittica, in quanto può indicare un personaggio fuori campo, tale che questo acquisti altrettanta se non maggiore importanza di quello in campo. Gli sguardi, così come la vettorialità di un gesto, o le entrate e uscite in scena, possono, ci sembra, essere assimilati alla complessità dello spazio di una scultura, che non si risolve nel contorno della materia modellata o scolpita, ma che apre un sistema di linee di forza, generate, anche, dai punti di vista previsti dalla stessa.

Ma ancora, la distinzione, proposta da Burch (1969, pp. 28–29), tra spazio "immaginario" e "concreto" del fuori campo, là dove uno spazio prima immaginario può essere trasformato, retrospettivamente, in concreto, quando incluso nell'inquadratura, trova, a nostro avviso, una ricaduta interessante nelle foto di scultura. Le fotografie possono rendere "concreto" il fuori campo immaginario della scultura, poiché lo enunciano sulla superficie espressiva della foto stessa⁹.

7. Abbiamo sintetizzato drasticamente un'argomentazione molto più complessa, ad esempio, lo studioso, a proposito di Bernini, non nega che in taluni casi non vi siano punti di vista subordinati a quello principale, tuttavia sottolinea come la ricerca dello scultore, soprattutto in opere con un inquadramento architettonico, sia funzionale a collocare l'osservatore nel punto di vista ritenuto migliore (Wittkower 1977, pp. 175–187 e pp. 201–211 tr. it.).

8. L'esempio proposto da Aumont è il *David* (1623) di Bernini, in cui il personaggio è raffigurato sul punto di muoversi, appena prima di lanciare la pietra contro Golia.

9. Nell'ambito delle teorie del cinema, la proposta di Burch (1969) è stata ripresa per essere anche parzialmente rivista. Si veda in particolare Deleuze (1983, pp. 18–26), là

Ripensando, poi, in termini semiotici l'ipotesi di un fuori campo della scultura, possiamo ritenere che il soggetto osservatore completi quanto inscritto nell'opera, per ricostruirne lo spazio "immaginario", grazie a "istruzioni" ricevute dall'opera stessa.

Dunque una sorta di "lettore modello" applicato però al campo scultoreo. Se il lettore modello, nella proposta di Eco (1979), è il lettore previsto dal testo, quello che ne completa gli spazi bianchi, facendo inferenze sul non detto in virtù di specifiche competenze, il fuori campo sembra configurarsi proprio come la possibilità di riconoscere e dar corpo, da parte di un lettore/fruitori, a quegli spazi bianchi previsti dall'opera scultorea.

Molte fotografie di Brancusi, soprattutto quelle di atelier, non si limitano a inquadrare la scultura, scontornata dal resto, ma costruiscono dei percorsi di senso attraverso lo spazio che le circonda. Ecco allora che il non detto è raccontato dalle foto. Lo spazio "immaginario" è enunciato come "concreto".

Significativo a tal proposito è il confronto tra un negativo (Fig. 6) e la stampa che l'artista realizza di questo stesso (Fig. 7). La stampa è esito di un'operazione di framing che taglia fuori una porzione dell'atelier e restituisce un effetto ravvicinato sulla scultura.

Il punto di vista è dall'alto, in figura 6 comprende: il soffitto, anch'esso fonte luminosa, una finestra sulla sinistra oscurata da un tendaggio, una serie di sculture, o di abbozzi di queste, disposte in ordine sparso ai piedi dell'*Oiseau dans l'espace* in marmo, un piedistallo a croce contiguo al margine inferiore, e sulla parete di fondo il riflesso della fonte di luce che illumina la parte superiore dell'uccello in marmo. La visione di insieme offerta dall'inquadratura permette di apprezzare la *mise en abîme* dell'atelier, in particolare il tendaggio sulla sinistra, di fronte al quale è posizionato l'*Oiseau*, tornerà in numerose istantanee come sfondo della scultura stessa. Tendaggio che, se ha la funzione di

dove sostiene che non è sufficiente distinguere tra spazio immaginario e concreto, ma è necessario prevedere due aspetti qualitativamente differenti del fuori campo. Un primo relativo, secondo il quale il fuori campo rinvia a un insieme più vasto che lo estende, un secondo assoluto, attraverso il quale il sistema chiuso si apre a "una durata immanente al tutto dell'universo [. . .], un Altrove più radicale fuori dello spazio e del tempo omogenei" (Deleuze 1983, pp. 24-25). La riflessione di Damisch (2001) prende le mosse dalle parole di Deleuze per ripensare il fuori campo come qualcosa che *insiste* sul campo dell'immagine, non quindi in termini di prolungamento di questo, ma come sua antitesi, un "tutto" che si oppone a un altro "tutto".

oscurare la luce proveniente dalla finestra, contemporaneamente è elemento che rende esplicito, tematizzandolo all'interno della foto, il processo di messa in scena dell'atelier.



Figura 6. C. Brancusi, *Vue d'atelier, l'Oiseau dans l'espace, marble blanc* (1923), negativo alla gelatina sali d'argento su vetro, 18 x 13 cm, precedente a dicembre 1923, PH 31, Legato Brancusi, MNAM. **Figura 7.** C. Brancusi, *Vue d'atelier, l'Oiseau dans l'espace, marble blanc* (1923), stampa alla gelatina sali d'argento 39,9 x 29,6 cm, precedente a dicembre 1923, PH 31 A, Legato Brancusi, MNAM.

La stampa è esito di una zoomata sulla parte centrale dell'immagine: le opere non finite, in primissimo piano, acquistano maggior rilievo, nonché "sfondano", con un effetto di *trompe l'œil*, il limite inferiore dell'opera. Se l'inquadratura del negativo tendeva a "oggettivare" lo spazio intorno alla scultura, quella scelta per la stampa lo "soggettivizza", creando un *embrayage* con lo spazio esterno, quello occupato, idealmente, dallo spettatore, che viene così incluso nell'opera.

Il punto di vista, poi, è collocato in basso a destra e lo sguardo è guidato verso l'apice dell'*Oiseau* dalla luce e dalla disposizione delle pietre in terra e sopra una base circolare, scandendo una progressione verso la scultura in marmo. La fotografia dà forma a un fuori campo che in questo caso coincide con una trasformazione,

di ordine narrativo, dalla massa grezza al marmo levigato, che si eleva sopra lo stadio inarticolato della materia. È pertanto raccontato il processo creativo attraverso una tensione aspettuale tra due stadi temporali: il *prima* e il *dopo*, entrambi presenti all'interno del medesimo scatto fotografico¹⁰.

3. Filmare l'istante, fotografare il movimento

Ancora sull'indistinzione e ibridazione tra maschile e femminile è *Leda*, opera che vede una prima versione in marmo (1910–21) e poi in bronzo nel 1926 (Fig. 8), ed è questa seconda, grazie anche alla capacità riflettente del bronzo, a essere fotografata e poi oggetto di un film. Se nel mito raccontato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (Libro VI), Leda è una fanciulla sedotta da Giove trasformatosi in cigno, l'opera di Brancusi riscrive parzialmente il mito: il cigno è nominato Leda, suggerendo una sintesi tra le due figure.

Dal 1932 Brancusi pone l'opera su di un disco in acciaio (Fig. 9) che, in virtù dei riflessi, rigenera la forma del cigno, nell'interpretazione di Ann Temkin (1995, p. 238) traducendo letteralmente la fertilità mitica di Leda, nella misura in cui la sua forma si ricrea sotto di essa.

Il disco in acciaio posto sotto *Leda*, così come quello sotto *Le Poisson* e alla base de *L'Oiseau dans l'espace*, quando è esposto presso la Brummer Gallery nel 1926, è mobile, tale che l'opera possa ruotare ed essere vista a 360°¹¹.

Può essere interessante evidenziare come il dispositivo dello sguardo implicato dal disco girevole non pertenga al movimento della scultura in sé, ma a quello dell'occhio di un soggetto osservatore intorno alla scultura. È pertanto implicata la struttura della ricezione, ma anche

10. Per questioni di spazio non possiamo entrare nel merito di altre immagini, tuttavia i casi pertinenti sono, a nostro avviso, molteplici. Si veda ad esempio la serie di scatti che vede protagonista ancora *L'Oiseau dans l'espace* (da PH 487 a PH 496): quanto intorno all'*Oiseau*, unitamente ai riflessi luminosi che concorrono a scolpire lo spazio che lo circonda, danno corpo a un fuori campo della scultura, attualizzando anche la titolazione dell'opera.

11. Brancusi realizza per *Leda* tale dispositivo girevole in occasione della mostra del 1933 presso la Brummer Gallery di New York. La foto qui riprodotta (Fig. 9) è quella realizzata dall'artista per accompagnare la scultura oltreoceano, al fine anche di dare indicazioni circa la sua posizione nella sala (dietro la stampa in inchiostro è vergato il numero 28).



Figura 8. C. Brancusi, *Leda* (1926), stampa alla gelatina sali d'argento 17,1 x 22,9 cm, 1929 circa, PH 392 A, Legato Brancusi, MNAM.

quella di produzione, poiché il disco riproduce quei cavalletti con base girevole usati dagli scultori in fase realizzativa, al fine di poter lavorare agevolmente su tutti i lati dell'opera restando loro fermi¹².

La base girevole valorizza, idealmente, tutte le parti della scultura, non privilegiandone una sulle altre, nonché condensa struttura di ricezione e di produzione, inscrivendo contemporaneamente l'occhio dello scultore e quello dell'osservatore.

Si tratta di una superficie il cui movimento deve essere attivato dal soggetto che modella o che guarda l'opera e che, per la sua capacità di mostrare la scultura, installa un soggetto informatore (modalizzato secondo il *non far non sapere*) al quale corrisponde un *poter osservare* del soggetto osservatore, ottenendo un regime di *accessibilità* dello sguardo.

Peraltro, dal punto di vista storico, sappiamo come Brancusi fosse attento alle modalità espositive delle proprie composizioni, chiedendo ai galleristi di non addossare le sculture alle pareti, affinché gli spettatori potessero girare loro attorno (Brown 2004, p. 4).

A metà degli anni '30 l'artista porrà sotto la base di *Leda* un meccanismo che rende automatica la rotazione, incidendo così sul regime di visibilità della scultura: sarà attivato un *far sapere* da parte del soggetto informatore (la base girevole), al quale corrisponde un *non poter non osservare* del soggetto osservatore, concorrendo a collocare l'opera in un regime di *esposizione*.

12. La corrispondenza tra i due dispositivi è stata posta in rilievo da Tabart (1998, p. 17).



Figura 9. C. Brancusi, *Leda* (1926), stampa alla gelatina sali d'argento 17,9 x 12,9 cm, ottobre 1933, PH 406 A, Legato Brancusi, MNAM.

Ed è proprio in tale regime di visibilità che Brancusi nel 1935–36 filma *Leda* in movimento attraverso una camera fissa, una Zeiss Ikon Kinamo n. 25, posta su di un cavalletto. Si tratta di un apparecchio ibrido, che analogamente ad altri dello stesso periodo¹³, permette di filmare, ma ha anche la funzione “fotografia”, con la quale è possibile realizzare una sequenza ravvicinata di scatti.

Il lavoro di Brancusi su *Leda* e, in particolare la sua ripresa cinematografica, ha forti tangenze con la scultura mobile di Moholy-Nagy *Licht-Raum Modulator* (*Modulatore di luce-spazio*) che nel 1930 sarà presentata al Grand Palais di Parigi e all'esposizione internazionale del Werkbund. E lo stesso anno l'artista ne trarrà il film: *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* (*Gioco di luce nero-bianco-grigio*). Non è un caso, secondo

13. Negli anni in cui Brancusi utilizza la Kinamo n° 25 sono numerosi gli apparecchi “ibridi” che hanno particolare fortuna tra i fotografi di strada, i quali possono fotografare i passanti facendo dei ritratti particolarmente pregnanti, cfr. CHÉROUX (2011, pp. 27–28). A proposito dell'attrezzatura tecnica in possesso di Brancusi e dello stato degli originali filmati, cfr. COSTANTIN (2011).

Chéroux (2011, p. 27), che Brancusi abbia filmato *Leda* dopo la visita di Moholy-Nagy nel 1935¹⁴ al suo atelier. Ma le continuità tra il lavoro dei due artisti non si limitano a una questione cronologica, sono anche di ordine qualitativo. Nella diversità delle due sculture, le similarità tra i due film sono facilmente riconoscibili: in entrambi è ripresa un'opera in movimento, su di un centro mobile, della quale sono valorizzati i riflessi e i giochi di luce. In *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* "la luce si proietta lontano dalla propria fonte e si apre un cammino nello spazio per installarsi a una certa distanza dall'oggetto stesso, in un luogo che condivide con lo spettatore. [...] È un'opera che mette in evidenza le potenzialità formali che la luce può offrire come medium scultoreo" Krauss (1981, p. 211 tr. it.). E in *Leda* sembra darsi una condizione simile, in cui la luce proiettata sul muro diviene parte integrante della scultura, estendendone le potenzialità visive e tattili¹⁵.

Oltre a questo primo livello, se ne dà, ci pare, un secondo, che concerne la concezione dei nuovi media ottici da parte di Moholy-Nagy. Ad esempio, in *Malerei, Photographie, Film* (1925, pp. 25-27 tr. it.), l'artista riconosce al medium fotografico una capacità conoscitiva e analitica, in quanto suscettibile di perfezionare e integrare il nostro occhio, così da dare inizio a una visione obiettiva. Al di là dell'esito circa l'obiettività della visione, è di estremo interesse, come evidenziato da Somaini (2010, pp. XXXVII-XLIV), il portato epistemologico di fotografia e cinema, portato che, peraltro, a inizio anni Venti è posto in rilievo da una pluralità di voci critiche.

Ed è proprio tale potenzialità conoscitiva che Brancusi valorizza filmando di *Leda*, poiché dal film sono tratte foto capaci di implicare il movimento. Lo scultore seleziona, infatti, in seno al *continuum* della ripresa cinematografica, gli istanti tra i più significativi e li traduce in fotografia: dal flusso filmico sono selezionati quei fotogrammi che meglio di altri condensano il movimento, i quali sono utilizzati come negativo per ottenere fotografie. La ripresa filmica vede di più e meglio

14. Chéroux (2011, p. 27) motiva tale deduzione anche grazie al fatto che la base sulla quale è posta *Leda* non è ancora motorizzata all'esposizione presso la Brummer Gallery del 1933-34. È pertanto probabile che Brancusi, sostiene Chéroux, abbia lavorato all'automazione del dispositivo nel 1935, o nella prima metà del 1936, per poi filmare il tutto e pubblicare il primo cliché che mostrava il suo film sul numero autunnale della rivista *Transition*, n. 25 di quello stesso anno.

15. A proposito delle sculture di luce, cfr. anche JOHNSON (2006).

del nostro occhio, consentendo di isolare un istante particolarmente pregnante¹⁶. L'artista pone così in valore la tensione tra la *duratività* della ripresa e la *puntualità* dello scatto, isolando quest'ultimo nel *continuum* filmico¹⁷.

Può essere di un qualche interesse notare come il "potenziale narrativo" (Calabrese 2012, p. 71) dell'immagine, l'acme del movimento, dal quale è possibile dedurre un *prima* e un *dopo*, sia restituito attraverso i riflessi luminosi che circondano la scultura e che ne definiscono il fuori campo.

Si confrontino ad esempio due stampe, una prima (Fig. 9), foto della scultura da ferma, una seconda (Fig. 10), fotogramma tratto dal film. A eccezione di difformità dovute alla diversa inquadratura ed esposizione, le differenze principali sono individuabili nei riflessi. È possibile percepire il movimento rotatorio della figura 10 dalla deformazione del riflesso luminoso sul corpo della scultura, ma soprattutto da quelli intorno a essa, si veda in particolare il gioco di luci esattamente dietro il collo del cigno¹⁸.

Riflessi luminosi che aprono, almeno questa la nostra ipotesi, sul fuori campo dell'immagine, restituendo, in negativo, la pluralità di

16. Un procedimento analogo è testimoniato da Man Ray quando propone a Brancusi di fargli un ritratto fotografico: "Quando gli dissi che intendevo inserire un suo ritratto in un album che stavo preparando, me lo proibì, affermando che l'unico suo ritratto autentico poteva essere un'immagine scelta da lui in un filmato. Disposto ad assecondarlo in ogni modo pur di ottenerlo, portai nel suo studio la cinepresa. Girai alcune centinaia di metri di pellicola mentre si muoveva nella stanza, poi la proiettai lentamente e lui m'indicò il fotogramma prescelto" (MAN RAY 1963, p. 174 tr. it., enfasi nostra). Il gesto *indicale* di Brancusi che seleziona, nella continuità della proiezione filmica, un determinato fotogramma, coincidente con un punto di vista specifico, è particolarmente interessante poiché attesta la cura portata verso la singola inquadratura, esito di un atto enunciativo forte, capace di ritagliare una singolarità in un flusso continuo di immagini.

17. Anche la ripresa cinematografica si avvale ovviamente di una sequenza discreta di fotogrammi e la continuità è l'effetto discorsivo ottenuto dalla proiezione della pellicola. A inizio XX sec., grazie anche alla cronofotografia, come ben evidenzia Tortajada (2010, pp. 48-49), il legame tra fotografia e cinema è allo stesso tempo storico e strutturale. Se è vero che il fotogramma è una fotografia dell'istante, è altrettanto vero che una foto non è più tale quando entra a far parte del dispositivo cinematografico. Quanto realizzato da Brancusi ci pare di particolare interesse in quanto, in virtù di una scelta procedurale, pone in rilievo il luogo di indistinzione tra cinema e fotografia, valorizzando in quest'ultima una qualità precipua del primo.

18. Michaud (2011, p. 37) pone in stretta relazione la ripresa filmica della scultura in movimento con i riflessi creati dall'opera sul muro e sulla sua base, ma non solo, ricorda come Brancusi potesse proiettare la pellicola a cadenze differenziate, ecco allora che il film diventa un mezzo attraverso cui l'artista demoltiplica la potenza plastica delle sue sculture.

punti di vista previsti dalla scultura di cui la foto senza un fuori campo così costruito farebbe necessariamente economia.



Figura 10. C. Brancusi, *Leda* (1926), fotogramma, stampa alla gelatina sali d'argento 17,9 x 23,9 cm, 1936 circa, PH 403 A, Legato Brancusi, MNAM.

La resa del movimento in un'immagine fissa rende pertinenti questioni di diverso tipo rispetto a quanto visto sopra a proposito del regime di *esposizione* previsto dal piano girevole su cui è posta *Leda*. In tal caso, come sopra evidenziato, non era in primo piano il movimento della scultura, ma quello dell'occhio del soggetto osservatore inscritto nel dispositivo in oggetto. Con le fotografie tratte dal film che Brancusi stesso realizza, il problema è quello della resa del movimento in scultura, ecco allora che si ripresentano problemi analoghi a quelli concernenti la restituzione del movimento in pittura, là dove un supporto planare non è coestensivo alla linearità temporale.

La singolarità, anche teorica, del caso in analisi, è che Brancusi isola, da un'immagine in movimento, l'*istante* decisivo, capace di condensare un *prima* e un *dopo*, e, in un gioco solo apparentemente paradossale, il valore conoscitivo dell'occhio filmico è valorizzato attraverso uno scatto fotografico che dialoga strettamente con la storia della rappresentazione pittorica moderna.

4. Nota conclusiva

L'indagine sull'aspettualità nelle foto di Brancusi, così come nel suo film *Leda*, oltre a porre in luce la forza analitica di tale concetto, vorrebbe, più in generale, mostrarne la proficuità anche per il visivo, là dove, in ambito semiotico, i campi di applicazione sono stati, prevalentemente, sebbene non esclusivamente, quello linguistico e narrativo.

Al contempo, è innegabile come tale produzione sia al centro della ricerca storico-artistica, con la quale questo saggio si propone di entrare in dialogo. In particolare, un'attenzione a ciò che concerne "il punto di vista sull'azione" apre una prospettiva analitica sul tempo della narrazione e su quello dell'azione che, in ambito critico, sembra aver ricevuto, sinora, ridotta attenzione. Pertanto, una riflessione rivolta alla complessità delle modulazioni temporali e delle trasformazioni di punto di vista, in artefatti che oggi qualifichiamo come "transmediali", è, idealmente, complementare a studi attenti, prioritariamente, ad aspetti di ordine storico-critico.

Le opere analizzate possono essere considerate rappresentative di una produzione che indaga taluni dispositivi di visione in modo trasversale a molteplici sostanze espressive. Nella diversità dei casi, di quella che può essere considerata una micro tipologia dell'aspettualità, ci sembra rilevante porre in luce come Brancusi non esplori scultura, fotografia o ripresa filmica in sé, ma siano determinati dispositivi, sottesi all'immagine e regolati da una grammatica dello sguardo, a essere al centro della sua indagine.

Ecco allora che i problemi, di ordine aspettuale, che abbiamo isolato, restituiscono una ricerca sul punto di vista, sulla sua capacità produttiva e poetica, che trascende la classica distinzione tra le arti, muovendosi in modo bidirezionale tra scultura e fotografia. O ancora, quanto concerne il movimento e la sua resa su di un supporto planare prende corpo dall'intersezione tra fotografia e ripresa cinematografica, dove la capacità conoscitiva di quest'ultima pone in luce una qualità teorica della prima.

Riferimenti bibliografici

- AUMONT J. (1993) « Où s'arrête la sculpture? », in M. Frizot e D. Païni (a cura di), *Sculpteur–Photographe. Photographie–Sculpture*, Marval, Parigi, pp. 133–44.
- BASTIDE F. (1986) « Aspectualisation (a) », in A.J. Greimas e J. Courtés (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome II, Hachette, Parigi, pp. 19–20.
- BAUDELAIRE C. (1921) « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » (1846), in Id., *Curiosités Esthétiques*, Calmann–Lévy, Parigi, 184–8; trad. it. a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi (1992) “Perché la scultura è noiosa” in Id., *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, pp. 115–17.
- BROWN E.A. (2000) « Brancusi's Photographic In-Sights », in D. Kosinski (a cura di), *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven e Londra, pp. 264–85.
- (2004) *Brancusi Photographs*, Assouline, New York.
- BURCH N. (1969) *Praxis du cinéma*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di C. Bragaglia (1980) *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma.
- CALABRESE O. (2000) *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta*, « Versus », 85/85/87: pp. 101–20.
- (2012) *La macchina della pittura*, VoloPublisher, Firenze–Lucca.
- CHAVE A.C. (1993) *Costantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*, Yale University Press, New Haven e Londra.
- CHÉROUX C. (2011) « Mobilis in mobili », in Q. Bajac, C. Chéroux, Ph.–A. Michaud eds., *Brancusi, film, photographie: images sans fin*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, pp. 21–32.
- CORRAIN L. (a cura di) (1987) *Le figure del tempo*, Mondadori, Milano.
- COSTANTIN A. (2011) « Brancusi cinéaste: un état des lieux », in Q. Bajac, C. Chéroux, e Ph.–A. Michaud (a cura di), *Brancusi, film, photographie: images sans fin*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi, pp. 220–6.
- DAMISCH H. (2001) « Trouer l'écran », in Id., *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*, Seuil, Parigi, pp. 168–91.
- DELEUZE G. (1983) *L'image–mouvement. Cinéma 1*, Minuit, Parigi; trad. it. a cura di J.–P. Manganaro (2016) *L'immaginare–movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino.
- DUSI N. e NERGAARD S. (a cura di) (2000) *Sulla traduzione intersemiotica*, “Versus”, 85/86/87.
- DUSI N. (2015) *Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis*, « Semiotica », 206: pp. 181–205.

- ECO U. (1979) *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- FABBRI P. (2000) *Elogio di babele*, Meltemi, Roma.
- FONTANILLE J. (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Parigi.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (1979) « Aspectualisation », in Id., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi, pp. 21–2.
- GUIDO L. e LUGON O. (a cura di) (2010) *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, L'Age d'Homme, Losanna.
- HILDEBRAND A. (1893) *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Heitz & Mündel, Strasburgo; trad. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano (2001), *Il problema della forma nelle arti figurative*, Aesthetica, Milano.
- HUGHES A. e RANFFT E. (a cura di) (1997) *Sculpture and its Reproductions*, Reaktion Books, Londra.
- JOHNSON G.A. (a cura di) (1998) *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- JOHNSON G.A. (2006) “All concrete shapes dissolve in light”: *photographing sculpture from Rodin to Brancusi*, « Sculpture Journal », 15: pp. 199–222.
- KRAUSS R. (1981) *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, MA; trad. it. a cura di E. Grazioli (1998) *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Mondadori, Milano.
- LÉVI-STRAUSS C. (1964) *Anthropologie structurale*, Plon, Parigi; trad. it. a cura di P. Caruso (2002) *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.
- MARRONE G. (1995) *Il dicibile e l'indicibile*, L'Epos, Palermo.
- MARSCIANI F. (1994) “Aspetto”, in L. Corrain (a cura di), *Il lessico della semiotica. Controversie*, Esculapio, Bologna, pp. 135–45.
- MICHAUD Ph.–A. (2011) “Brancusi filme”, in Q. Bajac, C. Chéroux, e Ph.–A. Michaud (a cura di), *Brancusi, film, photographie : images sans fin*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi, pp. 33–9.
- MOHOLY-NAGY L. (1925) *Malerei, Photographie, Film*, Albert Langen Verlag, Monaco di Baviera; trad. it. a cura di B. Reichlin (2010) *Pittura, fotografia, film*, nuova ed. a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino.
- MONOD-FONTAINE I. e TABART M. (1977) « Introduction », in P. Hulten, M. Tabart e I. Monod-Fontaine (a cura di), *Brancusi photographe*, Musée National d'Art Moderne, Parigi, pp. 9–12.
- PENDERS A.–F. (1994) *Brancusi, la photographie ou l'atelier comme “groupe mobile”*, Sabam, Bruxelles.

- PINOTTI A. e SOMAINI A. (2016) *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.
- RAY M. (1963) *Self portrait*, Andre Deutsch, Londra; trad. it. a cura di M. Pizzorno (1975), *Autoritratto*, Mazzotta, Milano.
- ROBERTS H.E. (a cura di) (1995) *Art History through the Camera's Lens*, Gordon and Breach Publishers, Amsterdam.
- SOMAINI A. (2010) « Fotografia, cinema, montaggio. La “nuova visione” di László Moholy-Nagy », in L. Moholy-Nagy (2010) *Pittura, fotografia, film*, nuova ed. a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino, IX-LVI.
- TABART M. (1998) “Leda, figure centrale de l’Atelier”, in M. Tabart (a cura di), *Leda. Les carnets de l’Atelier Brancusi. La série et l’œuvre unique*, Editions du Centre Pompidou, Parigi, 7-17.
- TEJA BACH F. (1995) « La photographie de Brancusi », in F. Teja Bach, M. Rowell e A. Temkin (a cura di), *Constantin Brancusi 1876-1957*, Gallimard, Parigi, pp. 312-9.
- TEMKIN A. (1995) « Leda », in F. Teja Bach, M. Rowell e A. Temkin (a cura di), *Constantin Brancusi 1876-1957*, Gallimard, Parigi, 238.
- TORTAJADA M. (2010) « Photographie / cinéma : paradigmes complémentaires du début du XX^e siècle », in L. Guido e O. Lugon (a cura di) *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, L’Age d’Homme, Losanna, pp. 47-61.
- THÜRLEMANN F. (1982) *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L’Age d’Homme, Losanna; trad. it. parz. a cura di L. Corrain e M. Valenti (1991), « Paul Klee: analisi semiotica di Blume-Mythos, 1918 », in L. Corrain e M. Valenti (a cura di), *Leggere l’opera d’arte. Dal figurativo all’astratto*, Esculapio, Bologna, pp. 107-31.
- WITTKOWER R. (1977) *Sculpture. Processes and Principles*, Penguin Books Ltd, Londra; trad. it. a cura di R. Pedio (1985) *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall’antichità al Novecento*, Einaudi, Torino.
- WÖLFFLIN H. (1896-1897) « Wie man Skulpturen aufnehmen soll », in *Zeitschrift für bildende Kunst*, VII, 1896, 224-8 e VIII, 1897, 294-7; trad. it. a cura di B. Cestelli Guidi (2008) *Fotografare la scultura*, Tre Lune, Mantova.

Doubt

Analisi della messa in scena di un dubbio

MARIACARLA MOLE*

Il solo viaggio possibile sembra essere all'interno dei segni, delle immagini: nella distruzione dell'esperienza diretta.

(Ghirri 1973)

ENGLISH TITLE: 'Doubt': the analysis of a doubt staging

ABSTRACT: Can semiotics be considered as a useful method to analyze contemporary exhibitions, in order to highlight the process of sense construction? Can semiotics consequently explain the way in which the visitor experience takes shape? The paper deals with the display of Carsten Höller's solo show *Doubt*, looking at it as a *text* in a generative semiotics perspective. Here the exhibition is seen as an *utterance* — the result of an act of *enunciation* — made by a collective subject who chooses artworks and arranges the *display*, towards a recipient subject, the visitors. Within Greimas' narrative semiotics used as a toolbox, the investigation goes from the textual manifestation — the previous architecture structure and its transformation in connection with the show — down the discursive structure in terms of spatialization, temporalization and definition of thematic roles. Then, finally analysis goes into a deeper level of narrative, as an archeological practice, tracing the narrative schema subtended in exhibition, in an attempt to explain *how* the text convey its meaning.

KEYWORDS: Semiotic Analysis; Contemporary Exhibitions; Doubt; Narrative Grammar; Sense Construction.

Può la semiotica restituirci un'immagine più consapevole della costruzione del senso di una mostra e del modo in cui su di essa si plasma l'esperienza del visitatore?

* Università degli Studi di Torino.

Sembra possibile nella misura in cui si riesce a rendere conto della natura comunicativa della mostra nel suo darsi come *enunciato*, ovvero come la formulazione di un testo da parte di un *enunciatore* — nella figura di chi seleziona le opere e le fa diventare parte di un *display* — nei confronti di un soggetto *enunciatario* — i visitatori. La promessa euristica della semiotica invita quindi a procedere, seppur in maniera trascendentale, alla ricerca di una struttura soggiacente che funge da principio di organizzazione interno, al di sotto della superficie fenomenica, dal carattere assolutamente composito e variegato. Il percorso generativo nella fattispecie risponde all'esigenza logica di rintracciare le strutture astratte soggiacenti alle quali si saldano le superfici narrative, dal momento che l'essere umano coglie il senso di qualcosa soltanto se articolato in maniera narrativa¹.

La mostra, intesa come un'unità discreta di senso, può essere letta come un *testo*, con la possibilità che ne deriva di esplicitare il processo generatore di senso. Un processo che si colloca a un livello immanente come luogo in cui il senso si struttura prima di trovare la sua forma manifesta, e partire da questo livello vuol dire rivolgersi al sistema soggiacente che permette al testo di significare. Come "oggetto concreto di una comunicazione"² la mostra si delinea come segmento autonomo dell'*asse del processo*, memoria cristallizzata di un *discorso*, e luogo semiotico in cui gli effetti del testo hanno origine nel momento in cui esso viene enunciato.

In questo senso lo spazio della mostra è particolarmente interessante dal punto di vista semiotico, perché sul piano della manifestazione intreccia elementi eterogenei che attingono a linguaggi diversi: quello architettonico dello spazio, quello visivo delle opere, quello spaziale della regia degli oggetti e quello prossemico dei visitatori. La mostra come spazio fisico organizzato è il risultato dell'azione produttrice di un soggetto collettivo esplicito che produce un testo sincretico nonché una determinata esperienza visiva, strutturata e manipolata. Si ha di fatto a che fare con un sistema semi-simbolico in cui vige una corrispondenza tra un unico piano del contenuto e diversi dell'espressione.

Soltanto una pratica che può definirsi archeologica permette di analizzare *come* questo accada, in uno scavo che procede dal livello

1. Si fa riferimento al pensiero di Jean Petitot, cfr. POZZATO (2001).

2. Cfr. VOLLI (2005).

più superficiale della manifestazione testuale — ovvero l'analisi dello spazio originario e delle sue trasformazioni in vista della mostra ospitata — a quello della disposizione delle opere al suo interno, per capire come attraverso l'allestimento si disegni una struttura discorsiva. È quindi utile scovare le tracce dell'enunciazione, disseminate dal soggetto collettivo implicito — artefice della mostra in termini di spazializzazione, temporalizzazione e definizione di ruoli tematici — per passare infine alla grammatica narrativa fondamentale, custode del senso del testo. Attraverso queste tappe i livelli di senso si sciolgono al fine di renderlo esplicito, nel progressivo emergere di un processo ipotetico-deduttivo.

L'analisi semiotica muove dallo spazio inteso come vuoto all'interno del quale si articola il pieno, "un'estensione organizzata nella quale si muovono persone e oggetti"³.

A un livello zero di analisi lo spazio è condizione per l'esserci del visitatore⁴ — condizione di possibilità del darsi della sua presenza, uno spazio rintracciato laddove la tradizione metafisica aveva individuato la categoria della causalità come sua responsabile — e l'essere di conseguenza non si dà come qualcosa in grado di tenere gli enti, ma *insieme* a essi, come la relazione che li lega. In una simile prospettiva ontologica in cui "l'essere si dà originariamente nella dimensione dello spazio e della condivisione"⁵, lo spazio espositivo diventa spazio pubblico il cui senso viene attivato soltanto dall'incontro con dei visitatori. In questa prospettiva le opere *in-formano* lo spazio, si danno *insieme* ad esso, non *in* esso, e lo spazio è condizione originaria per l'esserci dei visitatori insieme alle opere, come *spaziatura tra le esistenze*. "Lo spazio non è solo il luogo in cui avvengono le cose: sono le cose a far nascere lo spazio."⁶

Così inteso lo spazio espositivo rivendica una matrice marcatamente relazionale, e un senso culturalmente condiviso. Elementi identitari dello spazio in analisi, il Pirelli HangarBicocca una fondazione no-profit che, non avendo una propria collezione, si presta in maniera dinamica a progetti ogni volta diversi. Nato nel 2004, dalla riconver-

3. HAMMAD (2003), p. 23.

4. Così nella lettura Heideggeriana di Jean-Luc Nancy sullo spazio pubblico, Cfr. PERONE (2012).

5. Ivi, p. 275.

6. O' DOHERTY (2012), p. 37.

sione di spazi industriali nel quartiere milanese di Bicocca, ha costruito la propria identità a partire dalla riflessione sulla funzione originaria dell'edificio — rintracciata nell'essere stata sede di test di grandi macchine generatrici di grandi innovazioni — tradottasi nel farsi luogo dinamico di sperimentazione, di ricerca e proposta di nuovi linguaggi contemporanei.

La relazione con la funzione originaria del luogo è ribadita architettonicamente dall'articolarsi dei tre spazi espositivi su quelli che sono stati gli elementi architettonici originari: lo Shed, risalente agli anni '20 del 900, il Cubo in cui venivano testate le turbine elettriche, e le Navate, costruite tra il 1963 e il 1965 per collegare gli altri due spazi, dove avveniva il montaggio e la prova di macchine elettriche di grande potenza. Le Navate, rimaste intatte nelle dimensioni (9.500 metri quadrati per circa trenta metri di altezza) sono idealmente divise longitudinalmente in tre aree, una delle quali accoglie dal 2004 *I Sette Palazzi Celesti* dell'artista tedesco Anselm Kiefer, mentre le restanti ospitano mostre temporanee.

Spoglio da ogni finzione, lo spazio mostra i nudi pilastri ancora capaci di sostenere grandi pesi, il pavimento grezzo di cemento, i muri — grigi di calcestruzzo armato e scuri dove coperti da fogli di lamiera — e materiali industriali che mantenuti al loro stato originale ribadiscono una rinnovata identità moderna. La scelta di mantenere l'originario pavimento di cemento, di rinunciare ai controsoffitti e al rivestimento delle pareti e delle colonne di colore blu Alfa Romeo — eredità del progetto, mai realizzatosi, di destinare gli spazi al museo dell'Alfa Romeo — testimoniano la volontà di lasciare tracce della storia degli edifici. L'effetto che si ha è quello di uno spazio grezzo, non finito, in cui qualcosa sta ancora per compiersi e i materiali sono fortemente implicati in questa narrazione che si compie nel presente ma che affonda le sue radici nel passato.

La mancanza di aperture rende il rapporto tra il dentro e il fuori praticamente nullo e crea, insieme alla dimensione monumentale degli spazi, una sensazione di annullamento della percezione spazio-temporale, dove il tempo all'interno dello spazio espositivo si dilata e assorbe completamente la realtà.

Per la mostra in analisi, *Doubt* — una retrospettiva sull'artista vivente Carsten Höller — gli interventi nello spazio sono stati nulli, e le dinamiche allestitivo si sono giocate in termini di disposizione delle

opere, per disegnare lo spazio e creare un percorso. Alla formula del *white cube* si è sostituita un'esperienza meno rarefatta, in cui gli spazi smettono di essere contenitori il più possibile neutri, e dialogano con le opere, abbandonando il mito dell'eternità, in difesa di un tempo in divenire.

Il modello è il *museo mobile*⁷, capace di offrire un contatto diretto e dinamico con le opere, aprendo alla possibilità di instaurare un rapporto più intimo con l'arte. In una prospettiva semiotica il coinvolgimento cognitivo e passionale dei visitatori, destinatari dell'enunciato museale, è il motore della progettazione delle mostre, dal punto di vista di costruzione del senso, ad essi infatti è affidato il ruolo di realizzazione del programma narrativo, ovvero ciò che il soggetto museale intende realizzare nello spazio del testo.

Il visitatore all'interno del percorso è un *soggetto cognitivo*, dotato di competenze acquisite, perlopiù imprevedibili e in parte attivate dallo stesso allestimento museale, il che rende ogni visita unica, benché riconducibile a uno schema comune. E la coreografia degli spazi, generatrice di molteplici percorsi di senso, chiama il visitatore come *soggetto pragmatico* a percorrere le fila di questa tessitura spaziale al fine di ricostruirne il senso.

La centralità del visitatore e la sua inclusione all'interno del dispositivo allestitivo ha delle implicazioni decisive nella sintassi espositiva. All'interno del discorso enunciato, le opere si danno come un insieme di artefatti che nel *display* riescono a parlare di qualcosa diverso da sé. Le opere per la loro capacità di manipolare l'osservatore, sono infatti investite da un programma narrativo, orientate e iscritte in una relazione tra enunciante ed enunciatario, disposte in maniera da innescare un *fare*. A partire dalla relazione tra il visitatore e le opere — mediata dallo sguardo — l'analisi della mostra prende come riferimento il punto di vista del visitatore, nel tentativo di ricostruire, attraverso i suoi passi, le tappe del programma narrativo soggiacente, al fine di ricostruire il modo in cui il testo è organizzato.

L'allestimento si propone come dispositivo capace di attivare un coinvolgimento totale, che mette al centro il visitatore e si attiva soltanto alla sua presenza, come un congegno meccanico che ha bisogno dell'input umano per essere avviato, in un rapporto di circo-

7. Eco, *Ideas para un museo*, Letra Internacional, in Zunzunegui (2011).

larità in cui lo spazio viene costruito affinché vi si possa svolgere un *fare*, il quale a sua volta acquisisce un senso sulla base di ciò che si *fa* al suo interno.

Doubt innesca un'esperienza totale, in linea con la ricerca dell'artista che, nel tentativo di indagare l'esperienza umana, concepisce delle opere che prevedono già un'attivazione da parte del pubblico. Il ritmo è pertanto piegato sull'azione, concitato, non prevede momenti di pausa, generando un pieno emozionale capace di trasformare i visitatori in bambini che, puntando il dito in direzione di fantastiche attrazioni, ne desiderano e pregustano la promessa adrenalinica. Proprio come dentro a un luna park, l'eccitazione e il coinvolgimento totale non lasciano spazio alla riflessione, continuamente indotta ma mai risolta, piuttosto rimandata a un tempo successivo, in un'ottica estensiva della visita fuori dallo spazio della mostra.

Il tempo, come del resto tutta la messa in scena dell'opera, è una costruzione, è un artificio, e non ha nessun legame con il tempo reale, ma viene costruito su quello delle opere, sulla loro promessa d'intrattenimento, è quindi il tempo della meraviglia e dello spettacolo.

All'interno della mostra è possibile rintracciare quattro momenti: un primo di *divisione* — ricavato dalla sezione d'ingresso delle navate — che chiama il visitatore a una scelta, a cui segue un momento di *duplicazione* degli spazi della mostra concepita in due percorsi simmetrici e paralleli, un terzo momento di *unione* dei due nello spazio del Cubo, e un ultimo di *ribaltamento*, che percorre a ritroso l'intero percorso.

Rintracciare all'interno del percorso le sezioni in cui si articola ha lo scopo di rendere comprensibile il modo in cui si articola il programma narrativo della mostra. La segmentazione del testo è tuttavia da intendersi come pratica provvisoria per agevolare l'analisi, che avrà la forma di una totalità più che della somma delle analisi delle sequenze.

Superato l'ingresso, il visitatore si trova in quello che si è definito come momento di *divisione*, con davanti a sé *Y* (2003) e *Decision Wall* (2016), due opere separate nonostante la configurazione nello spazio le faccia sembrare parti di un unico blocco. *Y* è un'installazione luminosa che richiama l'estetica dei luna park, una spirale a forma lettera "y", che crea un tunnel dal diametro di due metri circa la cui anima d'acciaio è interamente rivestita da lampadine che, accendendosi in

maniera intermittente, ridisegnano il moto della spirale. Il visitatore è chiamato a percorrere il corridoio luminoso, entrando in un vortice che porta a una biforcazione che investe il visitatore della modalità del *do ver fare* una scelta: di assecondare o contrastare la direzione suggerita dalle luci.

Y porta a *Division Wall*, una grande parete illuminata da neon verdi nella metà di sinistra e gialli in quella di destra, sulle cui estremità si aprono due passaggi che conducono al resto della mostra la cui vista è preclusa. Il visitatore, attratto da un colore piuttosto che dall'altro, prosegue in quella direzione, in un misto di eccitazione e turbamento dal momento che non se ne conosce il seguito, né cosa riserva la direzione opposta.

Doubt si pone quindi da subito nei confronti del visitatore come una sfida, le opere si danno come *prove qualificanti* che il soggetto deve superare per acquisire le competenze per affrontare la prova successiva.

Poste in prima battuta, le due opere funzionano da *statement* della mostra e della strategia attuata nei confronti del pubblico: a essere messo in scena è un dubbio che interroga il visitatore e da subito lo chiama a una partecipazione sensoriale attiva: scegliere quale percorso intraprendere.

Dalle aperture sul *Division Wall* si accede ai *Decision Corridors* (2015), due tunnel gemelli che conducono al doppio percorso in cui la mostra si articola, in maniera simmetrica ma separata. I due corridoi, lunghi 7500 metri, dal diametro rettangolare, si snodano con svolte rapide e dislivelli, in maniera labirintica, completamente immersi nel buio — fatta eccezione per le lame di luce che fendono le giunture dei moduli d'acciaio — annullando la cognizione della propria posizione in uno spazio.

L'esperienza del viaggio nell'oscurità è l'esito di una riflessione da parte dell'artista sui processi decisionali degli esseri umani e da parte del soggetto enunciante nel testo della mostra ciò viene declinato attraverso la scelta di porre i due tunnel a uno snodo che conduce a un altro momento del percorso.

Fuori dai corridoi il visitatore si trova in uno spazio di circa 3.000 m, con un soffitto di 30 m, visivamente dominato da installazioni monumentali e sonoramente invaso dai ritmi incalzanti della rumba congolese proveniente dal film *Fara Fara* proiettato su due schermi

posti a metà del percorso. La sensazione è quella di trovarsi in un grande luna park immerso nel buio, la cui fonte di luce sono le installazioni luminose.

La rinuncia a un dispositivo di messa in luce ha l'effetto di annullare la matrice architettonica, una strategia che connota la metodologia curatoriale dell'HangarBicocca, che riesce in questo modo a spegnere la monumentalità della struttura architettonica. In *Doubt* la strategia del *black box* enfatizza il sistema di segni cui le opere attingono, quello dello spettacolo, del quale si evocano la vacuità e l'incredibile potere di attrazione.

Lo spettatore, decisamente smarrito dopo l'esperienza del buio labirintico, trova davanti a sé *Aquarium*, un acquario sorretto da un basamento alto un metro da terra da cui si dipartono tre panche — in corrispondenza di tre nicchie ricavate dalla superficie del vetro — per osservare, da dentro una delle concavità, i pesci dietro il vetro da una prospettiva inedita. Una proposta esperienziale che, dopo quella del buio, implica una modifica della postura del visitatore, producendo una distensione, oltre alla possibilità di un *refresh* percettivo.

Qui, davanti alle coppie di opere poste in simmetria, si prende consapevolezza della *duplicazione* del percorso lungo l'asse che divide la navata in due, ma tuttavia viene il dubbio che ci siano delle differenze. E il sospetto è subito alimentato da *Yellow/Orange Double Sphere*, sospesa a sei metri da terra, cui corrisponde nell'altro percorso una *Marquee* di Philippe Parreno, ripettivamente un dispositivo luminoso composto da due sfere concentriche lampeggianti, una gialla e una arancione, e un'installazione luminosa che ricorda le insegne cinematografiche degli anni '50, lascito della mostra precedentemente tenutasi in HangarBicocca — un tentativo, da parte del soggetto enunciante, di creare un luogo che, tenendo traccia delle mostre passate, diventi un posto familiare, di appuntamenti futuri.

Il dubbio torna quando a essere messa in dubbio è l'idea stessa di parallelismo in *Zöllner Stripes* — il motivo ricorrente dei pannelli divisorii. Il nome richiama la teoria di Johann Karl Zöllner, secondo il quale due linee parallele, se intersecate da segmenti con angolazione opposta, danno l'impressione di divergere o convergere. Il motivo — a strisce bianche su fondo nero da un lato e nere su fondo bianco dall'altro — si propone come illusione destabilizzante lungo tutto il percorso.

Sulle due facce del primo pannello è posta *What is Love/Art?* una coppia di apparecchi telefonici — accompagnati rispettivamente da un testo sull'amore e uno sull'arte — che invitano i visitatori a mettersi in comunicazione con chi si trova al di là del pannello e a confrontarsi sul testo, ignari della divergenza tematica.

La lettura e l'ascolto chiamano in causa la voce, un aspetto della corporeità poco frequentato in contesti simili, che è però capace di creare un contatto tra i visitatori. Una dimensione condivisa che viene reiterata dalle opere che interrompono la divisione lungo l'asse divisorio e fanno confluire i visitatori, spesso in attesa di azionare le installazioni.

È il caso di *Flying Mushrooms*, un'installazione mobile composta da sette bracci che sorreggono sette porzioni di funghi tagliati longitudinalmente e ricomposti con una metà traslata, un meccanismo che viene attivato dal visitatore, invitato a spingere il braccio posto più in basso che aziona un movimento circolare che fa vorticare i funghi.

La promessa adrenalinica viene però disattesa, la macchina si rivela lenta e poco divertente, nonché portatrice di un certo disagio nell'osservatore che diventa parte dell'opera.

Proseguendo *Double Neon Elevator* (2016) e *Revolving Doors* (2004–2005) creano un effetto di continuità tale che il visitatore sia portato alla seconda come fosse l'appendice dell'altra. La prima installazione è composta da sei pareti di neon verdi posti in orizzontale, il cui ritmo di accensione crea l'illusione di un movimento ascendente. La struttura, di forma circolare, avvolge il visitatore e lo conduce a *Revolving Doors*, un'installazione pentagonale composta da cinque porte girevoli specchianti che, in un gioco di riflessi, stimolano le capacità propriocettive del visitatore.

L'esperienza è resa ancora più perturbante dalla sovrapposizione di musiche e voci provenienti dai due schermi, simmetrici nei due percorsi, che proiettano il film *Fara Fara*. La disposizione nello spazio traduce il significato dell'espressione linguistica del titolo — “faccia a faccia” — nome della competizione che vede i protagonisti del video sfidarsi, da due palchi posti frontalmente, a chi suona di più.

Il video a metà dei due percorsi pervade uniformemente lo spazio sonoro, i ritmi coinvolgenti e a tratti ipnotici, con il loro conseguente portato emozionale, raggiungono i visitatori in ogni momento. È possibile infatti rintracciare nella competizione un'analogia con l'intera

mostra, in essa il visitatore è allo stesso modo ingaggiato in una sfida, da affrontare opera dopo opera, sul piano fisico e percettivo.

In questa stessa direzione vanno le *Two Flying Machines* (2015), due macchine a metà tra un parapendio, una giostra e una motocicletta, dove due per volta i visitatori possono — imbracati e agganciati a un braccio meccanico — volare in tondo per un paio di minuti.

Ancora una volta però la lentezza del movimento nega l'esperienza del brivido lasciando un vago imbarazzo nel trovarsi osservati “sospesi a mezz'aria come sacchi di patate”⁸, ma con la possibilità di avere una prospettiva inedita sulla mostra che dall'alto si delinea in maniera sinistra come un grande laboratorio.

Questa percezione viene confermata da *Top Mode Africa* (2013) la maquette di un immaginario spazio dedicato a sfilate, il modellino del film *Fara Fara*, la cui specularità è richiamata dalla simmetria della configurazione, come per le due giostre che richiamano *Double Carousel* (2011), l'installazione — iconica nel lavoro di Carsten Höller — che domina visivamente tutto il percorso della mostra. Una coppia di caroselli, coloratissimi e luminosissimi, depotenziati nella loro carica attrattiva, dall'andamento lento e esasperante per chi decide di sedersi su uno dei seggiolini.

Il concetto di divertimento viene rovesciato nel suo opposto, la noia, come già nelle *Two Flying Machine*, e rendono più chiare le sensazioni del visitatore prima appeso a mezz'aria, sempre più consapevole del meccanismo dentro cui è finito. Su questo rovesciamento insiste *Upside-Down Goggles* (1994–2011), un paio di occhiali che con un gioco di specchi capovolgono il campo visivo, attuando un'astrazione dal reale, in cui tutto diventa un artificio.

La finzione a questo punto della mostra fa il paio con la menzogna, oggetto della serie *Twins* (*Belgian, London, New York, Milan, Paris, Santiago, Tokyo, Vienna*) (2005–in corso), otto coppie di video, in ciascuna delle quali due gemelli inscenano uno scambio assurdo e irrisolvibile che ricorda il paradosso del mentitore. Un gemello dice: “Dico sempre quello che dici tu” e l'altro risponde: “dico sempre l'opposto di quello che dici tu” in un botta-risposta che non scioglie mai l'equivoco.

L'esercizio del dubbio continua inesorabile e coglie il visitatore ogni volta che sembra sul punto di afferrare una verità, e in questo

8. TODOLÌ (2017), p. 129.

stato di perdita di ogni certezza affronta l'ultima porzione di mostra.

A fare da cerniera è *Phi Wall II* una struttura composta da punti luce di colori diversi che si accendono in una successione che l'osservatore riesce incredibilmente a prevedere. L'opera rende la sfida percettiva sempre più intrigante per il visitatore che viene così preparato alla sezione del Cubo, dove essa toccherà il suo momento di più alto. *Phi Wall II* ha quindi un ruolo propedeutico, prepara letteralmente gli occhi del visitatore a un'esperienza percettiva perturbante e invasiva.

A questo punto i due percorsi confluiscono nello spazio del Cubo, attraverso *Milan Swinging Corridor* (2016), una struttura sospesa a pochi millimetri da terra che traghetta il visitatore nell'oscurità, testandone ancora le capacità propriocettive, disperdendone le sensazioni passate, per precipitarlo in qualcosa di ancora più destabilizzante. *Light Corridor* (2016) con le sue due pareti luminose alla frequenza di 7.8 Hz ha infatti un esito allucinatorio sul visitatore, con effetti ottici che durano anche dopo l'attraversamento. Il visitatore, con uno stato di coscienza alterato e la vista falsata dall'effetto stroboscopico, accede quindi al Cubo, dove trova *Two Roaming Beds* (2015), due letti singoli radiocomandati, su cui i visitatori (pagando un biglietto supplementare) hanno la possibilità di passare la notte.

I letti, azionati da un sistema GPS, compiono dei lenti percorsi circolari, che regalano, un'esperienza onirica a metà tra il sonno e la veglia. Posti alla fine del percorso consegnano un messaggio al visitatore, giunto dopo tante manipolazioni in un'ambiente spoglio, di cui non riesce ad avere una visione reale, avendo la vista ancora provata.

Metaforicamente i letti — con la loro promessa di traghetta nel sonno i loro ospiti — si propongono, alla fine di un'esperienza di visita che ha avuto più la qualità del sogno che della realtà, come un invito a raggiungere una meta diversa rispetto al punto di partenza. A questo punto infatti, per raggiungere l'uscita bisogna ripercorrere il percorso a ritroso, con gli elementi del discorso che si sono acquisiti durante la visita, il che lo rende un momento di elaborazione concettuale, in cui i frammenti di senso raccolti vengono montati insieme cercando di ricostruirne il senso.

Lungo il percorso il visitatore troverà ancora due opere, la prima in corrispondenza del *Decision Corridor*, la seconda sul retro del *Decision*

*Wall*⁹, la prima è la coppia formata da *Mäuseplatz black* e *Mäuseplatz white* (2010), in corrispondenza nei sue percorsi — *maquettes* di un utopico parco giochi, una nera e una bianca, poste su basamento alto circa 150 cm, abitate rispettivamente da un topo nero e uno bianco, un maschio e una femmina, il cui comportamento è tenuto sotto osservazione da dietro un vetro.

Poste alla fine del percorso trovano tutta una serie di nessi con le altre opere: la vista dall'alto sul parco giochi in miniatura ricorda l'esperienza delle *Two Flying Machines*, con il conseguente rovesciamento del rapporto guardante/guardato. La maquette richiama il modellino del parco divertimenti e conferma quello che davanti a *Top Mode Africa* era stato un dubbio: dell'esser finito dentro un laboratorio in scala 1:1, di essere sotto osservazione come quel topolino, in una architettura fittizia, con la stessa richiesta di performatività. Il tubo nella quale il topolino si muove avanti e indietro restituisce un'immagine poco rassicurante del tunnel di lampadine che il visitatore ha trovato all'inizio del suo percorso.

Manège Humain Vertical (2007) è invece una serie di sette fotografie scattate da detective privati incaricati dall'artista di seguire altri detective privati, a loro volta seguiti.

Posta alla fine del percorso la serie fa nascere un altro dubbio, stavolta di essere a propria volta seguiti, redendo meccanico il movimento di girarsi per assicurarsi che non ci sia nessuno alle spalle, come del resto nei caroselli.

Il visitatore è qua a un livello massimo di immersione, parte della narrazione della foto, topolino dentro la maquette, non solo messo alla prova ma seguito e spiato. Passare a questo punto nello spazio di *Y* getta una luce nuova su quello che è significato quella scelta e cosa ne è derivato.

Ripercorrere in questa modalità i passi del visitatore permette di cogliere un eventuale cambiamento di stato operato dal soggetto destinante implicito sul visitatore, come in parte è già emerso.

Alla distribuzione dei luoghi corrisponde infatti l'organizzazione

9. C'è da dire che si sta percorrendo un percorso ideale, soltanto suggerito, e che di fatto non si trova alcun impedimento a muoversi da una parte all'altra della mostra, tuttavia sembra assai improbabile che il visitatore decida, una volta fuori dal corridoio buio, con lo scenario da parco giochi che gli si apre davanti, di voltarsi e proseguire nella direzione opposta.

canonica del racconto. Volendo provare a rintracciare le tappe, si può dire che il visitatore è chiamato a compiere il percorso all'interno del quale viene indotto a *fare, non fare o lasciato libero di fare*, azioni che lo mettono nelle condizioni di poter realizzare il programma della mostra, e cogliere ciò che essa vuole trasmettere.

La prima sezione si può dire corrisponda a quella che Greimas nel modello attanziale riconosce come *manipolazione*, nella misura in cui il destinante pone una sfida al visitatore, chiamandolo a fare una scelta, in una modalità che non è quella della *promessa* perché cosa riservi la scelta rimane un'incognita e per la stessa ragione neanche quella della minaccia perché non si conoscono i rischi a cui si va incontro altrimenti. È una richiesta che sta a metà tra la *seduzione* — del far sentire speciale il visitatore che può decidere da sé — e la *provocazione* — del rischiare di non fare la scelta giusta.

La fase di *duplicazione* si può invece far corrispondere alle fasi della *competenza* e della *performance* insieme, che corrispondono all'acquisizione dei mezzi necessari a compiere "l'impresa" e al compimento di azioni al fine di ottenere uno stato di cose diverse. I momenti si danno insieme nello spazio delle navate perché è attraverso la *performance* che il visitatore acquisisce gli strumenti. Ciascuna opera infatti chiama ad un'azione — lo sdraiarsi su una panca, spingere una macchina, indossare degli occhiali o mettere alla prova il proprio sistema propriocettivo — e ciascuna azione ha in sé la promessa di uno strumento utile all'attualizzazione dell'impresa.

Lo spazio del Cubo si può a questo punto far corrispondere al momento della *sanzione* finale, che racchiude la metafora dell'intera mostra, e rappresenta il momento in cui il programma si realizza, in cui avviene un riconoscimento da parte del destinatario, che soltanto a questo punto scopre cosa gli fosse stato nascosto dietro il muro che gli ha imposto una scelta.

La realizzazione del cambiamento di stato ha però un tempo lungo, che eccede gli spazi della mostra e accompagna il visitatore oltre. *Doubt* come titolo a questo punto ha senso non rispetto a una domanda posta all'inizio della mostra, ma rispetto a un dubbio che la mostra continua a sollecitare oltre il tempo e lo spazio della visita.

Riferimenti bibliografici

- O' DOHERTY B. (1986) *Inside the White Cube. An Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica–San Francisco; trad. it. a cura di I. Inserirà e M. Mancini (2012) *Inside the White Cube*, Johan & Levi, Monza.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (1979) *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classique Hachette, Parigi; trad. it. a cura di P. Fabbri (2007) *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.
- GHIRRI L. (1973) *Atlante*, online; disponibile nel sito <http://ww.argekunst.it/luigi-ghirri-atlante/> (ultimo accesso il 16/10/2017).
- HAMMAD H. (2003) *Semiotica dello spazio*, Meltemi, Roma.
- MARSCIANI F. e ZINNA A. (1991) *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi di significazione*, Esculapio, Bologna.
- PERONE U. a cura di (2012) *Filosofia e spazio pubblico*, il Mulino, Bologna.
- POZZATO M.P. (2001) *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma.
- TODOLÌ V. a cura di (2017) *Carsten Höller Doubt*, Mousse Publishing, Milano.
- VOLLI U. (2005) *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma–Bari.
- ZUNZUNEGUI S. (2003) *Metamorfosis de la Mirada: Museo y semiotica*; Catedra; Valencia; trad. it. a cura di L. Scalabroni (2011) *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Nuova Cultura, Roma.

Sub Specie Ludi

Aspettualità e aspettualizzazioni nel gioco

MATTIA THIBAUT*

ENGLISH TITLE: *Sub Specie Ludi*. Aspectuality and Aspectualisations in Play

ABSTRACT: In this article, after outlining an etymologic map of aspectuality, we propose a short investigation of the aspectuality of play and of the possible aspectualisations of its discourses. Crossing the categories of perfect/continuous and completed/interrupted we propose four different primary forms of aspectualisation and we approach how they are used for creating discourses around play.

KEYWORDS: Aspectuality; Play; Resemantisations; Actant Observer; Semiotic Domains.

1. Mappa etimologica dell'aspetto

Se non è raro, per un'analisi semiotica, prendere il via da una definizione dizionariale, l'idea di presentare una mappa etimologica è sicuramente meno comune. Mi sembra interessante farlo qui, per quanto riguarda un argomento come l'aspetto — che è ben definito in semiotica, ma allo stesso tempo ampio e, in una certa misura, sfuggente. L'idea è nata dalla volontà di cercare un riscontro etimologico alle diverse accezioni contemporanee della parola: il suo nucleo semantico si è presto dimostrato al centro di una vasta costellazione terminologica che costruisce e articola un campo di senso ampio ma coeso.

* Università degli Studi di Torino.

Ci si potrebbe interrogare, però, sulla liceità euristica di un simile approccio in una ricerca semiotica. Dopotutto quello che proponiamo è un uso sincronico — come direbbe Saussure — del termine. Perché, allora, esplorare dei legami etimologici che possono apparire non evidenti, oppure oscuri, al parlante contemporaneo?

A questa possibile critica potremmo rispondere in due modi. Prima di tutto, che ai legami etimologici si sovrappongono, probabilmente, anche dei legami tra le unità culturali cui i termini si riferiscono. Questi legami possono non essere più espliciti, o essere difficilmente rintracciabili, ma possono nondimeno sussistere. Il caso dell’“aspetto”, come vedremo, sembrerebbe confermare questa ipotesi. La seconda osservazione che possiamo fare riguarda lo statuto della lingua come sistema modellizzante primario (Lotman 1974), che, al centro della semiosfera, influenza tutti gli altri sistemi di segni e pratiche di produzione testuale di una cultura. Le articolazioni della sua forma, tra le quali possiamo annoverare anche i legami etimologici, non solo corrisponderanno, allora, a delle articolazioni del suo contenuto, ma influenzeranno anche gli altri sistemi modellizzanti di quella stessa semiosfera.

Tracciamo dunque la nostra mappa etimologica, che costruiremo attorno all’aspetto e in particolare, al verbo latino “spicio” che significa “guardare verso un oggetto”, ma che spesso, nei suoi composti, è usato per indicare una qualche qualità dell’osservare. “Aspetto” deriva¹, dunque, dal latino *aspectus* formato, a sua volta dal prefisso *ab* e il verbo *spicio*, che assume così il significato di “guardare verso” costruzione che spesso caratterizza un’attesa (si pensi anche all’inglese *looking forward to*).

Il più diretto derivato del latino *spicio*, però, nella lingua italiana è la parola “specie” (latino *species*) che indicava dapprima “l’apparenza di un gruppo”, poi il complesso delle caratteristiche essenziali in cui convergono i suoi diversi individui e infine il gruppo stesso. Traccia del suo significato più antico rimane nell’espressione “fare specie” ovvero “fare impressione”, che indica qualcosa che, in virtù del suo aspetto, rimane impresso nella mente dell’attente osservatore.

Abbiamo poi moltissimi derivati da composti di *spicio*. “Auspicio” (*avis spicio*) che letteralmente significa “osservare gli uccelli” e quindi

1. Le etimologie sono ricavate dal dizionario etimologico online etimo.it.

cercare un presagio, di nuovo indicando una sorta di attesa per il futuro. Abbiamo poi “cospicuo” (*conspiciuus* dal passivo *conspicior* di *cum + spicio*) che indica qualcosa di notevole, che attrae lo sguardo perché appariscente. “Cospetto” (*conspectus*), invece, indica la presenza di qualcuno appartenente a uno stato sociale superiore che guarda “dall’alto in basso” il soggetto. Al contrario il “dispetto” (*despectus*) indica il guardare ingiù, con disprezzo, verso qualcun altro. Ha poi assunto il significato moderno per via di una confusione tra la causa con l’effetto, finendo per indicare un fatto increscioso o antipatico. Per quanto desueta abbiamo anche “aspettazione” (*expectationem* da *expecto*) in cui il prefisso *ex* rinforza il verbo dandogli valore di attesa. “Ispezionare” (da *inspicere*, guardare dentro) significa “sorvegliare qualcosa” (si pensi all’“ispettore”), ma anche, per estensione, cercare di risolvere una questione guardandoci dentro. La “perspicacia” (*perspicio*, guardo attraverso) indica la capacità di vedere attraverso l’opaco, l’aver uno spirito penetrante. Da una costruzione simile abbiamo anche “perspicuo”, che invece significa “evidente”: in questo caso è l’oggetto osservato, e non l’attante osservatore, ad attraversare l’opaco. Proseguendo in ordine alfabetico troviamo il “prospetto” (*pro spicio*) letteralmente “guardare innanzi”, ma che indica un disegno sommario di qualcosa, spesso un progetto da realizzarsi in futuro. Allo stesso modo si costruisce “prospettiva” che indica non solo il modo di rendere visivamente lo spazio tridimensionale in due dimensioni, ma anche, metaforicamente, un “punto di vista” verso una certa situazione. “Rispetto” (*respicere*), invece, significa “guardare di nuovo” o “indugiare a guardare” e indica al contempo una relazione (dando, ad esempio “rispettivo” ovvero in “relazione a qualcuno o qualcosa”) e una considerazione, un riguardo (si veda “rispettabile”). Tra i derivati di *spicio* annoveriamo ancora “sospetto” (*suspiciere*), ovvero “guardare sopra”, “da sotto in su”, e quindi guardare con diffidenza e “specchio” (*speculum*) che ciò che ci rinvia il nostro aspetto. La lista potrebbe continuare: spettacolo (qualcosa degno di essere guardato), speciale (che appartiene a una specie, in opposizione a generale), spettro (qualcosa che si può solo vedere, ma non toccare), specifico (esclusivamente proprio a una specie), specola (punto d’osservazione privilegiato), prospiciente (che guarda innanzi) e molti altri.

Vi sono poi parole della lingua italiana che derivano non da *spicio*, ma dal suo antecedente indoeuropeo, mediato poi da altre lingue. Tra

queste c'è “spiare” (dall'alto tedesco antico *speh-hon*) che ha assunto il significato di guardare senza essere visti o di guardare con fare investigativo. Vi sono poi molte parole che derivano dal greco *σκοπέω*, tra le quali “periscopio” (con cui ci si guarda attorno), il “vescovo” (o “episcopo”, colui che guarda sopra, e quindi veglia, su una comunità) e lo “scettico”, ovvero il “fine osservatore”, colui che osserva mantenendo una certa distanza dal suo oggetto.

Abbiamo tracciato, così, una mappa che contiene un grande numero di parole e che copre un campo semantico piuttosto eterogeneo. Cionondimeno appare evidente che siamo di fronte a diverse isotopie che attraversano trasversalmente questo insieme di vocaboli. Per prima cosa, possiamo suddividere questa lista in due sottoinsiemi: parole che esprimono *qualità del guardare* e altre che indicano *caratteristiche dell'oggetto guardato*.

In quest'ultimo gruppo abbiamo allora: “specie”, “aspetto”, “specchio”, “cospicuo”, “perspicuo”, “speciale”, “specifico”, “spettro” e “spettacolo”.

Il primo gruppo, invece, riguardante le qualità del guardare, si articola ulteriormente in due sottogruppi. Da una parte abbiamo quelle che sono competenze dell'attante osservatore: siano essere intrinseche (“perspicacia”, “scettico”), dovute alla posizione dell'attante (“prospettiva”, “specola”, “prospiciente”) o dovute a degli aiutanti usati per osservare (“periscopio”, “microscopio”). Dall'altra, il gruppo più numeroso: quello che indica, invece, la qualità dell'osservare. In particolare alcune parole indicano relazioni spaziali — che si fanno valoriali — tra l'osservatore e l'osservato: “cospetto”, “dispetto”, “ispezione”, “rispetto”, “sospetto”, “spiare”, “vescovo”; mentre altre sottolineano una dinamica tensiva verso il futuro: “auspicio”, “espettazione”, “aspettare”, “prospetto”.

In questa nostra mappa, allora, l'aspetto occupa due posizioni distinte esprimendo al contempo le caratteristiche dell'oggetto guardato (aspetto come apparenza) e una qualità tensiva del guardare verso il futuro (aspetto come attesa). Su questa dualità si fonda la ricchezza e la significatività di questo termine che riesce ad abbracciare le due ramificazioni dei derivati di *spicio*, e quindi, in un certo senso, a racchiudere in sé un poco di tutto il ricchissimo bagaglio semantico che abbiamo delineato con la nostra mappa etimologica.

2. Aspetto, aspetti e attanti osservatori

Le isotopie che abbiamo individuato nel paragrafo precedente possono essere descritte genericamente come caratteristiche di un'esperienza di presa precettiva della realtà da parte di un attante osservatore. Greimas e Fontanille (1991) chiamano queste caratteristiche "aspetti". Se gli aspetti sono le qualità delle figure al momento della loro percezione, l'aspetto verbale, allora, è una delle loro possibili articolazioni. L'aspetto, insomma, è *uno* degli aspetti della percezione, è più precisamente quello che ha a che vedere con la qualità del tempo percepito. Riconducendo l'aspetto verbale agli aspetti del mondo naturale, e ricollegandolo anche alle parole che abbiamo elencato più sopra, possiamo vedere come la nozione di attante osservatore sia centrale nella sua definizione.

L'attante osservatore, lo ricordiamo, è una nozione sviluppata in seno alla semiotica generativa che indica la realizzazione attanziale di un soggetto ipercognitivo che assume un sapere e che viene inserito dall'enunciatore all'interno dell'enunciato. Greimas e Courtés (1979) differenziano fra un osservatore *focalizzatore* e un osservatore *aspettualizzatore*. Il primo indica il "punto di vista" tramite il quale l'enunciatore seleziona e/o occulta gli oggetti della percezione (cfr. Fontanille 1991), mentre il secondo, quello tramite il quale si determinano l'attorializzazione, la spazializzazione e la temporalizzazione dell'enunciato.

In particolare, Greimas e Fontanille (1991) distinguono fra aspetto verbale, aspettualità e aspettualizzazione. Laddove il primo indica la categoria morfo-semantica che descrive la qualità del tempo contenuta in un lemma verbale, l'aspettualità ha una dimensione frastica, coprendo l'insieme delle configurazioni sintattiche e semantiche che sottendono e costruiscono l'aspetto. L'aspettualizzazione, infine, denota tutte quelle strategie discorsive e quei dispositivi semiotici che sono messi in campo e che hanno l'aspettualità come loro risultato.

La centralità dell'attante osservatore per quanto riguarda l'aspetto verbale, in effetti, è presente anche al di fuori della semiotica. La grammatica, infatti, descrive quest'ultimo non come una proprietà del tempo assoluto, ma come la dimensione temporale attribuita *dal parlante* all'azione espressa dal verbo. In altri termini, l'aspetto non indica un *quando* ma un *come*: più specificatamente, come nel tempo si colloca un'azione secondo la percezione di un attante osservatore.

3. Aspettualità del gioco

Partendo dall'aspetto grammaticale e dall'aspettualità semiotica risulta piuttosto facile tracciare una tipologia aspettuale delle pratiche ludiche, soprattutto di quelle più esplicitamente grammaticalizzate che Caillois (1967) definisce *ludus*. Avremmo in questo caso delle forme prospettive (le posizioni iniziali del sumo, la haka della nazionale neozelandese di rugby, l'accensione della torcia olimpica, il mescolamento di un mazzo di carte), forme incettive (fischi d'inizio, distribuzione delle carte, punte, battute d'inizio), forme pausative (metà tempo, *time-out*), forme cessative (*knok-out*, fischi di fine partita, scacchi matti, timer) e forme protrattive (tempi supplementari). Tracciare questo tipo di analisi, però rischia di essere più un esercizio retorico che non un'attività di analisi vera e propria, in quanto produrrebbe una sorta di sterile classificazione aspettuale che, una volta compilata, non ci dica nulla di più di quanto non sapevamo prima, limitandosi a etichettare fasi di gioco già di per sé esplicitate. Più interessante, invece, lavorare sulle caratteristiche aspettuali della struttura semiotica del gioco stesso, ovvero ragionare sulle relazioni tra il gioco, il tempo e la loro messa in discorso.

Prima di imbarcarci in questa analisi, però, è opportuno fare alcune riflessioni sulla natura semiotica del gioco. Quello che questa parola indica — nella lingua italiana è non solo — è un campo semantico molto ampio e variegato, che va dai giochi infantili alle slot, dai videogiochi allo sport, toccando anche la sfera sessuale (giochi amorosi, *sex-toys*, bambole gonfiabili) e quella dell'inganno (del prendersi gioco e dell'illudere). Wittgenstein (1953) nella sua celebre trattazione sulla natura della lingua usa proprio lo *spiel* come esempio dell'inaffidabilità del lessico per la descrizione della realtà. Il filosofo sostiene che sia impossibile trovare un tratto comune tra tutte le pratiche che definiamo ludiche, come il "giro giro tondo", il tennis e gli scacchi. Alcune di queste attività avranno, certo, dei tratti in comune con altre, che a loro volta saranno affini ad altre pratiche ancora, ma tra le ultime e le prime non vi sarà nulla di simile. Wittgenstein conclude allora che tra le attività indicate dalla parola *spiel* non vi siano che delle "somialtanze di famiglia". Nonostante alcuni tentativi di controbattere a questa posizione, una definizione univoca del gioco costruita a partire dall'area semantica coperta sembra impossibile. Dopo tutto anche Saussure

(1916) affrontando la medesima questione asserisce che è un cattivo metodo quello di definire le cose a partire dalle parole.

Un metodo migliore, invece, è quello messo in atto da Lotman (2011) nella sua descrizione di un *comportamento ludico*. Invece di cercare somiglianze tra diverse pratiche, Lotman si concentra sull'atteggiamento interpretativo messo in atto dai giocatori durante il gioco. Il comportamento ludico, allora, è descritto come la contemporanea realizzazione di un comportamento pratico e di uno convenzionale. In altre parole, un giocatore contemporaneamente si comporta come se le risemantizzazioni previste dal gioco siano vere (comportamento convenzionale) e come se non lo fossero (comportamento pratico). Per questo un bambino che gioca con una tigre giocattolo — spiega Lotman — non è spaventato dalla tigre, che sa essere un giocattolo, ma contemporaneamente la considera una tigre “vera”².

Questa compresenza di diversi comportamenti è basata su una compresenza di diversi livelli di significato. Da una parte abbiamo il significato legato al valore d'uso di un oggetto, quello che Barthes indica come il primo significato di ogni oggetto (1964), mentre dall'altra abbiamo un significato finzionale, che ha valore solo all'interno del dominio semiotico del gioco stesso. Questo dominio semiotico (Niewdorp 2005) è l'unico “luogo” (cognitivo) in cui il gioco ha senso e le pratiche ludiche trovano il loro valore.

Siamo di fronte, allora, a un regime della simultaneità. I due comportamenti — e quindi i due processi interpretativi — sono attualmente paralleli. Se uno dei due cessasse, non saremmo più di fronte a un'attività ludica, ma a un'impossibilità di giocare. Se fosse il comportamento convenzionale a cessare, avremmo l'abbandono del gioco in favore di attività serie. Nel caso contrario, se fosse il comportamento pratico a venire meno, avremmo un donchisottesco abbandono della realtà. Sebbene questa seconda possibilità sia occorrenza rara, essa è molto spesso oggetto di narrazioni che ruotano attorno all'idea del gioco che sostituisce la realtà quotidiana (si pensi a film come *Quintet*, *La Dodicesima Vittima*, *A Clockwork Orange*...) e occasionalmente si trova al centro di ondate di panico morale, ad esempio riguardo alla correlazione (infondata) tra uso di videogiochi e *mass-shooting*.

2. Per approfondire l'approccio lotmaniano al ludico si veda Thibault (2016).

L'inizio di una pratica ludica, dunque, è caratterizzato dall'acquisizione, da parte del soggetto giocante, di un comportamento convenzionale che vada ad affiancarsi a quello pratico già in atto. Questo comportamento, come accennato, prevede una risemantizzazione di una porzione del mondo — quella che viene inclusa nel gioco — che da vita a un dominio semiotico ludico.

Parte di questa risemantizzazione è anche un fenomeno di *débrayage*. Volli (2016) sostiene che vi è una forma di *débrayage* in qualsiasi attività di gioco. Come ogni atto di *débrayage*, questa consiste nel rimuovere dall'enunciazione qualsiasi connessione tra l'enunciatore e l'enunciario, nonché i riferimenti di spazio e tempo come “qui” e “adesso”. Si viene a creare, dunque, una importante separazione tra il giocatore e il soggetto del gioco — nello stesso modo in cui, a teatro, gli attori sono distinti dai personaggi che stanno recitando — così come tra l'avversario e l'antisoggetto. Varie forme di *embrayage*, poi, reinseriranno nel discorso dei riferimenti a tempi, luoghi e soggetti che non saranno più quelli della realtà quotidiana, ma quelli, finzionali, costruiti e mantenuti dall'attività ludica stessa.

La risemantizzazione ludica tocca anche il *tempo* del gioco che spesso volte viene striato, scandito e misurato, come negli esempi che abbiamo visto sopra. A questa (eventuale) striatura, però, si collega anche un'inevitabile aspettualizzazione, già intuita, e in qualche modo descritta, dal filosofo tedesco Eugen Fink.

Fink (1969) descrive il gioco come una pratica dalle forti caratteristiche “magiche”, soprattutto per quanto riguarda la sua gestione del rapporto tra le cose e i loro significati e in particolare per quanto riguarda i giocattoli. Questi ultimi, da beni di consumo, acquisiscono, durante il gioco, nuovi significati basati più sul loro aspetto che sulle loro funzioni. L'impostazione di Fink, proprio perché molto simile a quella semiotica elaborata da Lotman, è particolarmente interessante per quanto riguarda la posizione che egli assegna al gioco rispetto al tempo. Per Fink, infatti, le pratiche ludiche vanno sempre a situarsi fuori dal tempo ordinario: il gioco è visto come un eterno presente che si posiziona al di là della schiacciante routine della vita quotidiana. Giocare, allora, significa trovarsi in una “Oase des Gluk”, un'oasi di felicità, che al contempo si sottrae alle conseguenze del passato e ai timori verso il futuro e permette ai giocatori, seppur per un limitato lasso di tempo, di vivere pienamente l'attimo presente.

In altri termini, durante una pratica ludica la realtà quotidiana, in qualche misura sospesa durante il gioco, assume caratteristiche perfettive: il tempo esterno al gioco, infatti, non sarà in grado di influenzare il gioco in alcun modo. Al contempo, ovviamente, il gioco visto dal suo interno non può essere che imperfettivo, in quanto ancora in corso. Se, invece, l'attante osservatore si posiziona all'interno del dominio semiotico della quotidianità, il gioco allora non sarà diverso da qualsiasi altra pratica dal punto di vista aspettuale. La posizione dell'attante osservatore, dunque, cambia radicalmente le qualità aspettuative del gioco.

Abbiamo introdotto, a questo punto, le categorie di "perfettivo" e "imperfettivo": legate all'idea di *continuo* e *discontinuo*, queste categorie sono state declinate in molti modi da semiotici differenti. La loro teorizzazione più proficua, a mio modo di vedere, è quella avanzata da Paolo Fabbri, in un intervento di cui, purtroppo, non rimangono che testimonianze indirette (citato in Fontanille e Greimas 1991). Fabbri ricollega queste categorie a pratiche di *embrayages* e *débrayages*: in particolare, il perfettivo risulterebbe da un *débrayage* — e quindi da uno slegamento tra il processo e l'osservatore, per cui il primo finisce per risultare nella sua globalità indivisibile al secondo — l'imperfettivo, invece, sarebbe il risultato di un *embrayage* — e quindi di una dipendenza tra l'attante osservatore ed il processo in cui esso è immerso.

Gli *embrayage* e *débrayage* che individua Fabbri sembrano simili, se non identici, a quelli che abbiamo indicato come tipici del gioco. Lo slegamento dell'attante osservatore dal processo richiama quello che separa il giocatore dal dominio semiotico della quotidianità. Similmente, l'immersione dell'attante osservatore nel processo sembra essere la stessa del giocatore nel dominio semiotico del gioco. Sembra avere ragione Fink, allora, a dire che il gioco è ontologicamente motivato dalla sua capacità di essere fuori dal tempo: le aspettualizzazioni che emergono dalle pratiche ludiche, infatti, risultano profondamente radicate nei dispositivi semiotici che rendono possibile giocare.

4. Aspettualizzazioni ludiche

Greimas e Fontanille lavorando sull'idea di Fabbri, insistono sul fatto che ci sia una differenza tra ciò che è perfettivo e ciò che è compiuto.

to — e di conseguenza, aggiungiamo noi, anche tra imperfettivo e incompiuto.

Une telle hypothèse de travail permettrait ainsi de distinguer le perfectif de l'accompli, dont la définition repose également sur l'existence d'une borne terminale, mais avec deux positions différentes de l'observateur. La perfectivité est une propriété du procès, reconnue par un observateur débrayé; l'accompli suppose en revanche un observateur partiellement embrayé, qui définit une position de référence appartenant à un autre intervalle, postérieur au procès. Ainsi, un procès peut-il être à la fois perfectif et non-accompli, imperfettivo et accompli (c'est-à-dire interrompu avant la position de référence, par l'actualisation d'un autre intervalle où se situe l'observateur embrayé).

Greimas e Fontanille (1991, p. 13)

Gli autori affermano, quindi, che è possibile avere anche processi perfettivi incompiuti o, al contrario, imperfettivi ma compiuti. Elaborando ulteriormente questa situazione, possiamo incrociare i binomi perfettivo/imperfettivo e compiuto/incompiuto in modo da ottenere una griglia di questo tipo:

Tabella 1.

	Compiuto	Incompiuto
Perfettivo	Terminato	Interrotto
Imperfettivo	Rievocato	In corso

Identifichiamo così quattro tipi di aspettualizzazione, individuati in base alla presenza o meno di un confine terminale per il processo e dalla posizione occupata dall'attante osservatore. Così, quando un processo ha un termine oltre il quale è situato l'osservatore, allora potremo dirlo *terminato*. Se invece il confine terminale è assente, ma l'osservatore si trova comunque al di fuori del processo, quest'ultimo sarà *interrotto* e l'osservatore sarà situato nell'interruzione stessa. Quando, al contrario, l'osservatore è situato all'interno di un processo che non ha un confine terminale, quest'ultimo sarà ancora *in corso*, in pieno svolgimento. Infine, se l'osservatore si situa all'interno di un processo, pur essendo quest'ultimo ormai compiuto, avremo una operazione di *rievocazione* che tenta, discorsivamente, di riportare il processo ormai passato nel presente.

Possiamo trovare casi di tutti e quattro questi tipi di aspettualizzazione in numerose occorrenze discorsive riguardanti pratiche ludiche. Ne forniamo un elenco incompleto.

Per quanto riguarda processi ludici terminati abbiamo i manuali di scacchi che riportano esempi di partite passate che hanno introdotto nuove tecniche e strategie. In questo caso il discorso si pone saldamente nel dominio semiotico della quotidianità — non avvenendo in un momento di gioco, ma durante l'acquisizione di competenze utili a giocare. Il processo ludico che smette di essere significativo in quanto ormai concluso³, in questo caso, ritrova un suo senso proprio perché usato come *exemplum*.

Le occorrenze discorsive che si riferiscono a processi ludici interrotti sono generalmente i commenti o resoconti che vengono fatti durante una pausa del gioco, siano essi di esperti professionisti, di partecipanti al gioco o di semplici spettatori. Questi avvengono tutti al di fuori del dominio semiotico del gioco, pur riferendosi a esso in un momento in cui la sua conclusione è ancora incerta e quindi mentre il gioco è ancora significativo.

La telecronaca che descrive il gioco nel momento stesso in cui sta accadendo, invece, è un'occorrenza discorsiva che si riferisce a una pratica ludica in pieno svolgimento. Il discorso del cronista va considerato a tutti gli effetti come interno al dominio semiotico del gioco, in quanto ne condivide le risemantizzazioni e le valorizzazioni. D'altronde lo stesso Caillois (1967) sosteneva che assistere a un gioco sia una forma di *mimicry*, ludica anch'essa. Questo genere di discorsi, quindi, accompagna il gioco e ne è funzione, svolgendo un ruolo di aiutante dell'attente osservatore.

Infine abbiamo i discorsi di processi ludici che sono terminati e vengono solamente rievocati. È il caso del commento in differita citato nell'introduzione di questo volume da Massimo Leone. In questi casi l'azione viene descritta tramite l'uso dell'imperfetto con lo scopo di creare un *embrayage* che dia l'illusione che l'azione si stia svolgendo in una dimensione parallela, per quanto passata. In questo modo il discorso va a impiantarsi all'interno del dominio semiotico del gioco salvaguardando così la significatività dell'evento.

3. Lotman ci ricorda che il gioco, una volta che sono esaurite le possibilità di scelta, non è più significativo (2011).

Conclusioni

Avviandoci verso le conclusioni, soffermiamoci un momento su di un esempio concreto di messa in discorso di una pratica ludica. Gli esempi che abbiamo portato sopra sono spesso dedicati ad attività sportive o comunque agonistiche, che sono quelle che prevedono più spesso una serie di commenti peritestuali. Quanto detto sulle aspettualizzazioni del ludico, però, vale anche per le forme più libere di gioco, come ad esempio il gioco infantile. Se è raro trovare discorsi dedicati a quest'ultimo, lo possiamo comunque trovare rappresentato in diverse narrazioni.

Uno degli autori che più si è concentrato sulla rappresentazione del ludico e delle sue trasformazioni è Bill Watterson nella sua striscia a fumetti *Calvin and Hobbes*, che racconta di un bambino di sei anni di nome Calvin e di come il mondo gli appaia costantemente contaminato dal gioco e dalla fantasia. La striscia è stata pubblicata su diversi quotidiani statunitensi dal 1985 al 1995.

Diverse strisce sono dedicate a uno dei giochi preferiti di Calvin, ovvero a fingere di essere l'astronauta Spiff e di vivere avventure nello spazio. In queste strisce Watterson si incarica del difficile compito di rappresentare, in un medium che funziona come una sequenza, entrambi i comportamenti tipici del gioco descritti da Lotman: quello convenzionale (in cui Calvin è Spiff e vaga nello spazio) e quello pratico (nel quale vediamo Calvin fantasticare e giocare nei luoghi del quotidiano). Per fare questo l'autore sposta l'attante osservatore di vignetta in vignetta, in modo da rappresentare entrambi i domini semiotici in cui si muove Calvin. Nella figura 1 vediamo allora come la scena mostrata nella prima vignetta e carica di tensione — l'astronave di Spiff sta precipitando — avvenga interamente nel dominio semiotico del gioco. La tensione scade immediatamente in bathos quando, nella vignetta successiva, l'attante osservatore viene posizionato nel dominio semiotica della quotidianità e scopriamo che Calvin sta in realtà semplicemente giocando su di uno scivolo, senza correre alcun pericolo. La terza vignetta ci riporta nel dominio semiotico del gioco in cui l'azione viene di nuovo connotata come straordinaria e il fatto che Spiff sia incolume è considerato miracoloso. Nell'ultima vignetta c'è un ulteriore spostamento dell'attante osservatore: vediamo Calvin intento a giocare (la prima persona singolare da lui usata, infatti, non

si riferisce a sé stesso, ma a Spiff, il risultato del *débrayage* e successivo *embrayage* ludico), mentre la sua maestra, posizionata al di fuori del gioco, lo richiama all'ordine mettendo fine al processo.



Figura 1. Vignette finali tratte dal fumetto di Calvin e Hobbes del 15 dicembre 1985.

Watterson in queste poche vignette costruisce un dispositivo comico basato sull'alternanza di due diverse forme di aspettualizzazione. Se nella prima e nella terza vignetta, infatti, il gioco è *in corso*, nella seconda e nella terza è *interrotto* — non tanto per Calvin, che continua a giocare, ma per l'attante osservatore, che smette di condividerne le risemantizzazioni.

Questo esempio ci mostra come le aspettualizzazioni del ludico non debbano obbligatoriamente essere univoche all'interno dello stesso discorso. Muoversi dall'una all'altra, anzi, può essere un efficace strumento per creare specifici effetti di senso o semplicemente per adattare la semiotica-oggetto del gioco al tipo di testo in cui lo si vuole iscrivere. Questo articolo, allora, va considerato soprattutto come un primo passo, teso a evidenziare le *aspettualizzazioni primarie* del gioco, sulle cui si potranno poi costruirne di secondarie più complesse. Quello che ci è possibile vedere fin da ora, però, è come la

questione aspettuale sia assolutamente centrale per quanto riguarda il gioco, posizionandosi nel cuore di quello che è il suo funzionamento semiotico.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES R. (1964) *Éléments de sémiologie*, « Communications », 4: pp. 91–135.
- CAILLOIS R. (1967) *Les Jeux et les homes*, Gallimard, Parigi.
- FINK E. (1969) *Oasi della gioia* (1956), trad. It. a cura di E. Cutolo, Rumma, Salerno.
- FONTANILLE J. (1991) “Aspectualisation, quantification, et mise en discours” in Id. (a cura di), *Le discours aspectualisé*, Pulim, Limoges, pp. 5–16.
- GREIMAS A.J. e FONTANILLE J. (1991) « Avant-propos » in J. Fontanille (a cura di), *Le discours aspectualisé*, Pulim, Limoges, pp. 5–16.
- GREIMAS A.J. and COURTEÉS J. (1979) *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi.
- LOTMAN J.M. (1974) « Primary and Secondary Communication–Modelling Systems », in D.P. Ludic (a cura di), *Soviet Semiotics*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 95–8.
- LOTMAN J.M. (2011) *The Place of Art among Other Modelling Systems* (1967) « Sign Systems Studies », 39, 2/4: pp. 251–70.
- NIEUWDORP E. (2005) « The Pervasive Interface: Tracing the Magic Circle » in *Proceedings of DiGRA 2005*, online; disponibile al sito <http://www.DiGRA.org/digital-library/> (ultimo access oil 09/12/2016).
- SAUSSURE F. de (1916) *Cours de linguistique générale*, a cura di C. Bailly and A. Sechehaye A., Payot & Rivage, Parigi.
- THIBAUT M. (2016) *Lotman and Play: For a Theory of Playfulness Based on Semiotics of Culture*, « Sign Systems Studies », 44, 3: pp. 295–325.
- WITTGENSTEIN L. (1953) *Philosophical Investigations*, trad. ingl. a cura di E. Anscombe, Palgrave Macmillan, New York.

Apeiron

Dinamiche aspettuuali di una forma narrativa contemporanea

VINCENZO IDONE CASSONE*

ENGLISH TITLE: *Apeiron*. Aspectuality Dynamics in Limit–Breaking Contemporary Narratives

ABSTRACT: Aspectualisation is a relevant yet problematic notion for generative semiotics. Its boundaries and its relationships with aspectuality, narrativity, and enunciation have been discussed but rarely verified through textual analysis. In this essay, aspectualisation is presented as a composite and cross–level phenomenon, through the analysis of a specific case study: the diffusion of a semiotic model of “quantifiable exponential growth”, well attested in Japanese comics, modern videogames, Website applications, and technological discourses. This model is becoming more and more common in the contemporary representation of growth, progress, and mastery.

KEYWORDS: Manga; Anime; Videogame; Jrpg; Wrpjg; Narrativity; Aspectualisation; Memes, Roleplay.

1. Un problema teorico

Si può dire che l’aspettualità sia un concetto tanto rilevante quanto complesso per la semiotica generativa. La sua natura di fenomeno linguistico ne ha garantito inizialmente una rapida applicazione al dominio della semiotica, ma dall’altro la sua integrazione nel percorso generativo ha sempre posto una serie di problemi teorici, esplicitati nell’introduzione di Greimas e Fontanille agli atti del congresso *Le*

* Università degli Studi di Torino.

discourse aspectualisè (1989). Tali problematiche possono essere sintetizzate in tre linee generali:

- a) innanzitutto la distinzione tra aspetto, aspettualità e aspettualizzazione, già discussa nella voce *Aspettualizzazione* del Dizionario (ad opera di Françoise Bastide), in cui l'aspetto (linguistico), l'aspettualità come processo della temporalizzazione, e l'aspettualizzazione come procedura generale dipendente dalla presenza di un attante osservatore vengono distinti;
- b) in secondo luogo i livelli del percorso generativo in cui l'aspettualizzazione avviene. Fenomeno inizialmente posizionato a livello di strutture superficiali o discorsive, essa presenta legami con l'enunciazione da un lato, e con il livello semionarrativo (tramite attante osservatore) dall'altro. Inoltre, come notato da Zilberberg (2002), da un lato l'aspettualizzazione è già implicata nelle dinamiche tensive del livello profondo, dall'altro la terminologia deriva dalla morfologia delle lingue naturali, e quindi le categorie come perfettivo/imperfettivo, incoativo/durativo/terminativo, o semelfattivo/iterativo ne sarebbero fin troppo dipendenti;
- c) infine, un terzo punto riguarda la natura contemporaneamente semantica e sintattica del soggetto: da un lato, aspettualizzazione come traduzione di un discorso di tipo tensivo (e ritmico), dall'altro nelle sue sfumature passionali. La costruzione di una posizione sugli avvenimenti determina così relazioni passionali, ritmi narrativi, posizioni assiologiche e persino tematizzazioni differenti.

Le pagine che seguono si propongono di mostrare la complessità del fenomeno dell'aspettualizzazione attraverso lo studio di una forma semiotica specifica, che si diffonde all'interno della cultura dei nuovi e nuovissimi media e che si caratterizza come rappresentazione dei processi di crescita. Essa è definibile attraverso un nucleo coerente di strutture semionarrative e marche aspettualizzate, che permettono di rintracciarne la diffusione in molteplici testi, culture, discorsi.

2. Descrizione del modello

2.1. Rappresentazione della crescita in *Dragon Ball*

Per introdurre l'oggetto di studio è utile partire da un meme: "It's over 9000", tra i più diffusi e conosciuti della rete.



Figura 1. Il meme "It's over 9000!!!"

Viene utilizzato generalmente come risposta a dei risultati o dei valori numerici eccezionali, spesso anche ironicamente o per denunciare eccesso nelle stime o nelle previsioni. Il suo successo è tale da essere diventato una base per la costruzione di metameme, che lo citano più o meno esplicitamente, attraverso pratiche di remix-remake (Dusi e Spaziante 2006).

Tale successo probabilmente non è casuale: la scena da cui l'immagine è tratta rappresenta una delle manifestazioni più chiare e precise della forma narrativa oggetto di questo studio. L'immagine proviene dalla versione americana dell'*anime* (cartone animato) *Dragon Ball Z*, di Akira Toriyama. Un breve riassunto della trama è necessario per contestualizzarne il significato.

la serie di DBZ inizia con l'arrivo sulla terra di della razza aliena dei sayan. Essi sono muniti di un visore di combattimento (*scouter*) che permette di misurare numericamente il potenziale combattivo degli essere viventi. Il sayan Raditz ingaggia un combattimento con Goku (il protagonista) e Piccolo/Junior, sicuro di poter vincere poiché il suo potenziale è pari a 1500, mentre quello dei suoi avversari è rispettivamente di 416

e 408. Egli viene però ucciso con uno stratagemma, ma fa in tempo a chiamare in aiuto i suoi compagni Nappa e Vegeta, incredibilmente più forti di lui, che si dirigono verso la terra. I protagonisti hanno così un anno di tempo per allenarsi.

Un anno dopo, durante la scena¹ da cui il meme è tratto, Goku arriva a battaglia già iniziata, mentre i suoi amici vengono sconfitti da Nappa. Prima di iniziare lo scontro, Goku evoca il suo potere spirituale, facendo tremare la terra e distruggendo le rocce vicine. Nappa, rimasto senza visore, chiede a Vegeta quale sia il risultato del potere combattivo. Vegeta, stupefatto e adirato, urla la frase “è oltre 9000!” distruggendo per la rabbia il visore stesso. Nappa, non fidandosi del risultato, carica a testa bassa il protagonista, ma viene sconfitto in un solo colpo.

Tre punti permettono di inquadrare la scena all’interno della questione prima definita:

1. La rappresentazione numerica della competenza: a livello semionarrativo, il visore misura (sanziona) una performance, attraverso un’unità di misura lineare (il punteggio di combattimento). In realtà, tale performance altro non è che un programma narrativo d’uso, il cui scopo è la manifestazione della competenza stessa.

Il visore non misura la potenza durante un combattimento o alla fine di esso, ma prima ancora che essa si manifesti (allo stato virtuale). L’atto di Goku è definibile come un far-sapere (la propria competenza) all’antisoggetto, che però rifiuta quanto comunicato, ma scopre la veridicità della sanzione nel passaggio all’attualizzazione (il combattimento vero e proprio), in cui la competenza si converte in performance efficace.

2. Estendendo le considerazioni alle puntate precedenti, è facile notare come vi sia una discrepanza tra la rappresentazione numerica della competenza e quella della performance. Nonostante i personaggi principali possiedano un potere venti volte superiore a quello della prima puntata (Goku passa da 416 a 9000), tale crescita non corrisponde ad una differenza nella rappresentazione dei combattimenti: la velocità dei movimenti, l’impatto dei colpi, la

1. Dragonball Z, episodio 21.

dimensione degli attacchi energetici è sostanzialmente comparabile, se non identica. Gran parte di questa “grammatica della rappresentazione dei combattimenti” viene fissata tra la fine di Dragon Ball e i primi due archi narrativi della serie Z, e non presenta innovazioni né rappresenta la potenza in maniera proporzionale alla crescita dichiarata dei personaggi.

3. La crescita: Vegeta si domanda come sia possibile che il debole Goku abbia potuto raggiungere un tale livello combattivo in un solo anno. Il suo dubbio non riguarda la potenza in quanto tale, ma la sua rapida capacità di crescita.

La questione è ancora più evidente se pensiamo agli archi narrativi successivi: Goku sconfigge Vegeta (power level di 18.000) attraverso un quadruplo Kaiohken (il suo attacco speciale). Nella saga successiva, Goku possiede un potere iniziale di 90.000, che sale ulteriormente durante la saga; nell’arco successivo, durante lo scontro con Freezer, il suo potere passa da 3 milioni iniziali fino a 150 milioni (contro i 120 del nemico, nella sua forma finale).

Anche ampliando l’orizzonte di sguardo a tutta la saga, siamo di fronte ad una performance (la crescita/miglioramento) caratterizzata dalle marche aspettuali della *duratività* (l’azione e rappresentata come una crescita continua), dell’*iteratività* (composta da molteplici cicli di allenamento e miglioramento) e, per usare due categorie che saranno definite in seguito, *progressività* (il processo è orientato secondo sanzioni gerarchicamente crescenti, secondo un’unità di misura, ma soprattutto una scala sempre maggiore) e infine *prospettività* (è orientato continuamente al futuro).

Per riassumere e sistematizzare quanto detto finora, tale processo di rappresentazione della crescita è caratterizzato da tre elementi fondamentali. La competenza del Soggetto viene: 1) rappresentata attraverso unità di misura specifiche, che possono essere direttamente o indirettamente ricollegate alla performance 2) tale competenza è caratterizzata, lungo lo sviluppo della narrazione, dalle marche aspettuali di duratività, iteratività e progressività. Essa segue una progressione geometrica o esponenziale, passando attraverso ordini di grandezza sempre maggiori. 3) infine, a tale aumento numerico esponenziale della competenza, non corrisponde una differenza proporzionale nella rappresentazione della performance, che segue strategie di rappre-

sentazione generalmente uniformi, e comunque non comparabili al grado di crescita definito dall'unità di misura.

2.2. *Il modello nei fumetti orientali*

Le caratteristiche narrativo–aspettuali mostrate finora non sono esclusive di Dragonball, ma rappresentano un modello ampiamente diffuso nelle narrative contemporanee. Allargando il campo ad altri *shounen* e *seinen* (generi “maschili” del fumetto giapponese: temi di avventura, combattimento, azione) si possono identificare numerosi manga di successo che replicano con poche varianti tale modello, complessificandolo o adattandolo (*Tokyo Ghoul*, *Naruto*, *One Piece*, *Bleach*, *Claymore*, *Tower of God* e altri)². Da tale lettura è possibile definire meglio alcune delle sue caratteristiche:

- a) l'unità di misura della competenza, e quindi indirettamente del processo di crescita, può essere rappresentata da un numero in maniera diretta o indiretta: in *One Piece* la pericolosità dei pirati viene misurata attraverso la taglia che pende sulla loro testa; in *Tower of God* il rango dei personaggi si misura in base a quanti piani della torre infinita siano riusciti a scalare; in *Claymore*, il potere dei personaggi è definito da una classifica generale di tutti i soldati di quella generazione. Questi segni della competenza agiscono in maniera differente da semplici gradi, mostrine o ranghi, poiché rappresentano unicamente il potere dei personaggi su una scala unica.
- b) Ma la misura della competenza può anche avvenire attraverso titoli e gerarchie, ovvero classi chiuse e discontinue. In *Tokyo Ghoul*, la polizia anti–ghoul classifica i suoi mortali nemici secondo diverse classi di pericolosità: C, B, A, S, SS, SSS (con aggiunta di + e -) e include tra i suoi ranghi investigatori di quattro livelli diversi (rango secondo, primo, classe speciale 2, 1). In *Bleach*, gli shinigami sono gerarchizzati attraverso ruolo nel corpo d'armata, e numero inversamente proporzionale (1° capitano, 2° luogotenente, 3° e successivi solo dal numero, in ordine

2. A causa di limiti di spazio e della lunghezza che un'analisi del genere richiederebbe, non è possibile in questo caso estendere l'analisi a tali testi.

- di potenza). La crescita della competenza avviene con lo stesso ritmo esponenziale attraverso titoli e gerarchie: il protagonista di Bleach sconfigge un vice-capitano, poi un capitano, poi il più forte di tutti i capitani, nel giro di tre giorni, nonostante per accedere a tali gradi occorranza decenni di allenamento.
- c) Tali classifiche, misure dirette e gerarchie possono essere usate in simultanea ed essere combinate tra di loro, per creare complessi rapporti di forza in cui non sia immediatamente chiaro il risultato degli scontri. La rappresentazione lineare della competenza, inizialmente pensata per garantire una leggibilità degli scontri e una prospettiva di aspettative, viene così alterata in modo da produrre l'effetto opposto, quello di una parziale opacità dei rapporti di forza.
- d) Un discorso simile riguarda la presenza di stadi, forme alternative e trasformazioni: i mostri di Dragonball, i nemici di Naruto, i Ghoul e gli Shinigami di Bleach, le Claymore, possiedono tutti delle trasformazioni o degli attacchi che permettono loro di "superare il limite" di potere che prima possedevano. Tali trasformazioni o attacchi vengono rivelati durante gli scontri fondamentali, in cui il livello dei combattenti è inizialmente alla pari, o in leggero vantaggio per l'antagonista. Attraverso tali trasformazioni si effettua un salto esponenziale nella gerarchia del potere (come Goku durante lo scontro con Freezer prima accennato) e si dinamizza un confronto altrimenti destinato ad essere facilmente prevedibile.

2.3. *Il modello dei giochi di ruolo*

In aggiunta a ciò, tale modello non sembra limitato alle narrazioni nei fumetti orientali, ma sembra trovare diverse risposdenze, e forse anche la sua origine, nel mondo del gioco digitale. Più nello specifico, nel genere videoludico che più di tutti si fonda sulla costruzione della competenza attraverso un programma narrativo di crescita, ovvero i giochi di ruolo (sia orientali che occidentali, jrpg e wrpg).

Nei giochi di ruolo i personaggi sono spesso caratterizzati da progressioni di livello, attraverso l'acquisizione di punti esperienza tramite combattimenti, missioni e soluzione di enigmi, aumentando esponenzialmente il loro potere combattivo.

In particolare, un caso esemplare è la serie di *Final Fantasy*, tra le più famose serie di jrpg e tra le più amate al di fuori del Giappone.

Così come avviene nelle narrazioni precedentemente citate, lungo la storia nemici sempre più forti si presentano, tra cui i cosiddetti Boss del livello/arco narrativo, il cui livello/potere è per statuto superiore a quello degli eroi in quella fase. In *Final Fantasy*, per quanto non esistano limiti di livello imposti lungo l'arco narrativo, esistono limiti al massimale (danno/livello) effettuabile; generalmente per la saga di FF 9999 è il danno massimo previsto, e 99 il livello massimo. Ma esiste anche un modo di superare questo limite, con quelli che sono chiamati *limit break* e, in italiano, *Danno Apeiron* (termine che proviene dalla filosofia di Anassimandro e indica l'illimitato, infinito, in continuo movimento).

Come conseguenza del rapporto tra gerarchie di potere, archi narrativi e limiti, si creano dei sistemi di soglia e dei limiti alla progressione (Zilbelberg 2001). Ma la natura esponenziale della crescita fa sì che esista sempre la possibilità, dentro l'arco narrativo, di superare tali limiti. Tutte le narrazioni citate precedentemente possiedono forme di superamento del limite: Super Sayan in *Dragon Ball*, Kakuya in *Tokyo Ghoul*, Gears e Ambizione in *One Piece*, Bankai in *Bleach* e così via.

La natura esponenziale della crescita è così non solo/non tanto una questione matematica, ma il risultato di un processo di superamento di limiti lineari stabiliti dall'arco narrativo.

Il sistema di progressione di questo tipo e la presenza di *limit break* è comune del resto a molti giochi di ruolo occidentali, ad esempio nel MMORPG *World of Warcraft*. La differenza principale è che in questi casi il superamento del limite non è manifestato da un singolo potere o capacità, ma dall'accumulo di poteri e capacità che erano prima sottoposti a limitazione. In *World of Warcraft* i personaggi possono raggiungere il livello 100; una volta arrivati a tale livello, è l'equipaggiamento a salire di livello. Diviso in *tier* crescenti, virtualmente infiniti (da T1 fino a Tn), ognuno di questi elementi rappresenta un salto quantico del precedente. Rispetto al classico modello fiabesco, in cui gli oggetti magici garantiscono la Competenza necessaria, qui gli oggetti hanno la stessa funzione, ma la competenza non è univoca né totale: è discretizzata, e fondata su specifici rapporti di forza. Non è la loro potenza singola, quanto la loro sommatoria che garantisce il superamento del limite stesso.

Le radici di tale modello si ritrovano in realtà fin dai giochi di ruolo cartacei, in particolare *Dungeons & Dragons*.



Figura 2. Schema astratto della crescita del guerriero e del mago in D&D.

Fin dalle prime versioni di D&D è possibile osservare il problema che è stato in seguito chiamato “linear warrior quadratic wizard”: una radicale differenza di progressione tra le classi combattenti (che guadagnano ad ogni livello punti danno in maniera lineare) e le classi magiche (che ad ogni livello non solo guadagnano un ulteriore dado da lanciare per gli incantesimi, ma aumentano anche il numero di incantesimi lanciati e di incantesimi conosciuti). La crescita esponenziale è qui dovuta alla sommatoria e all’accumulo di poteri ad un ritmo maggiore di quello standard, e solo in secondo luogo alla presenza di singoli poteri/incantesimi incredibilmente più potenti della norma (ad.es. L’incantesimo *desiderio*).

3. Analisi

3.1. macro e micro-aspettualità

Il processo della crescita finora osservato attraverso vari tipi di testi e narrazioni presenta caratteri differenti a livello microaspettuale, (momento in cui l’attente osservatore, e il lettore attraverso di lui è im-

merso nel flusso della narrazione) e macroaspettuale (momento in cui il lettore/interprete, al termine di archi narrativi o della serie stessa, rielabora e sintetizza il testo).

L'acquisizione di competenza da un lato si mostra in sequenze in forma durativa, durante le fasi di allenamento e durante i timeskip; dall'altra si presenta in forma puntuale durante la rappresentazione attraverso i valori numerici e le classi identificate. Solo nel primo caso è possibile parlare strettamente di una progressività dell'acquisizione di competenza, mentre nel secondo caso il progresso nel processo di crescita viene ricostruito solamente a posteriori, nel momento in cui si viene informati sulla differenza di valori o classi tra il passato e il presente della narrazione. Nella comparazione retrospettiva con il passato è possibile inferire il progresso raggiunto.

Esiste però, sempre a livello della narrazione episodica una terza modalità aspettuale: il momento in cui i personaggi superano il proprio limite attraverso il limit break. Tale superamento viene caratterizzato dalla puntualità, come travalicamento immediato, eppure attraverso tale travalicamento viene rappresentato e messo in scena il progresso del soggetto; non a caso è proprio in questo momento che è più facile osservare un cambiamento anche nella rappresentazione della performance.

3.2. *Soglie e limiti*

Il punto precedente si lega ad un secondo, dipendente dalla questione delle soglie, limiti e valori. Come esplicitato nel Dizionario e discusso da Zilbelberg, soglie e limiti sono ricollegabili all'aspettualità in quanto costruzione di punti di vista attraverso posizionamento rispetto a soglie e limiti testuali prestabiliti.

Il processo di crescita viene così osservato a partire da due punti, entrambi strutturanti soglie e limiti: il confronto tra soggetto e antisoggetto, e gli archi narrativi. All'interno delle soglie di un arco narrativo, l'antisoggetto costituisce il limite massimo della competenza rappresentata e immaginabile, mentre il protagonista allo stadio iniziale occuperà il limite minimo. Di qui la necessità del percorso di crescita esponenziale che possa non solo raggiungere il limite, ma superarlo in modo da poter sconfiggere/superare l'ostacolo.

È qui che si rende evidente l'interazione dei fenomeni aspettuiali con l'enunciazione da un lato, e il programma narrativo dall'altro.

Recuperando infatti l'osservazione di Paolo Fabbri (1985), tali soglie e limiti sono presenti come risultato di *debrayage* e *embrayage*, a molteplici livelli. Da un lato, distinzione in archi narrativi e creazione di soglie spaziotemporali e attoriali; dall'altro, produzione di enunciazioni enunciate dentro le soglie, creando così effetti di *aspettualizzazione*.

Esemplificando: all'interno di un arco narrativo (che possiamo definire a partire dai programmi narrativi del soggetto) è presente un attante osservatore; tale attante osservatore, attraverso enunciazione enunciata (punti di vista *embraiati*) sugli avvenimenti tende ad identificarsi con l'eroe, e a percepire *aspettualmente* il percorso di crescita come visto "dal basso verso l'alto", dal valore minore al valore maggiore.

Se fosse possibile seguire la narrazione a partire dal pdv dell'antisoggetto, si avrebbe l'impressione di una progressiva stagnazione, se non degradazione della competenza dell'antieroe. Ma poiché il lettore segue il soggetto fino allo scontro finale alla fine del processo di crescita, è possibile percepire la presenza del limite costituito dall'antisoggetto, e dalla fine della rappresentazione della competenza. Nel momento in cui arriva il superamento del limite, è così possibile osservare lo stacco dal livello *aspettuale* alla costruzione di dinamiche di *aspettualizzazione*: esse non riguardano solo il punto di vista sull'azione, ma più generalmente il posizionamento di tutti gli orizzonti testuali sulla base di percorsi narrativi virtuali (crescita), *attualizzati* (*limit break*) e *realizzati* (superamento). Tali *aspettualizzazioni* sono già iscritte nelle dinamiche delle unità di misura utilizzate all'interno della narrazione, e nel rapporto con gli archi testuali in cui essa si sviluppa.

3.3. Dal micro al macroaspettuale; prospettiva e retrospettiva

Tale dinamica produce un effetto ulteriore nel momento in cui si passa da una visione immersa nel processo di crescita (interna o *embrayata*) ad una visione esterna all'arco narrativo (o esterna al testo nella sua interezza). In questo caso, si sviluppa il passaggio da un'aspettualità che oscilla tra il puntuale e il durativo, ad una aspettualità che si mostra come iterativa, durativa e progressiva. Attraverso i programmi narrativi d'uso, attraverso lo sguardo assunto dall'attante osservatore

e attraverso i punti di vista embraïati, il risultato debraïato produce, su scala, due tipi di incongruenze, ognuna con le proprie conseguenze sull'aspettualizzazione (e non più semplicemente sull'aspettualità):

- a) il passaggio da un arco all'altro causa una sorta di paradosso retrospettivo: ciò che è appena superato diventa insignificante, il limite appena travalicato inconcludente. Ciò che viene nuovamente messo al centro del processo di visione è il limite superiore, non quello passato. Potremmo dire che questo tipo di modello narrativo è quanto di più lontano dall'aspettualizzazione del genere dell'epica classica, che vive al contrario nello sguardo e nella valorizzazione retrospettiva del passato.
- b) Il passaggio dalla visione dei singoli archi, a quello dell'opera nella sua interezza, finisce per creare invece un paradosso della funzione discontinua: nel percepire a posteriori il processo di crescita principalmente attraverso momenti di frattura, salti quantici e valori numerici discontinui, il lettore/spettatore/giocatore deve interpretare un processo rappresentato come discontinuo, percependolo come continuo e progressivo. Questo porta a infiniti tentativi di rendere logico e coerente il sistema di riferimento utilizzato, nonostante i suoi limiti e la sua natura generalmente costruita per una visione dal basso, embraïata. Si moltiplicano su internet le discussioni a proposito delle incongruenze logiche del sistema, che dipendono proprio dal tentativo di rendere continuo un procedimento che viene raccontato attraverso un'aspettualizzazione divergente, se non opposta.

3.4. *Conflitto di logiche*

Come conseguenza delle caratteristiche dell'aspettualizzazione di questa forma narrativa, tende a svilupparsi un conflitto tra le logiche della progressione e quelle della narrazione; da un lato infatti, lo sviluppo della narrazione necessita di proseguire attraverso una successione e una rappresentazione coerente; dall'altro, l'aspettualizzazione della competenza e la costruzione di punti di vista aspettuali puntuali (numeri, classi) rischia di produrre dinamiche non coerenti con il flusso narrativo. Di seguito una serie di esempi mostrano alcune delle problematiche tipiche:

- a) nella serie Dragon Ball, arco narrativo di Freezer, l'antisoggetto nella sua primo stadio evolutivo possiede un power level di 530.000, tale da poter distruggere un pianeta facendone implodere il nucleo. Diversi archi narrativi più tardi, il re dei demoni Dabura dichiara che un potere di 200–300 kiri (nuova unità di misura introdotta nella saga) permette di far saltare in aria un pianeta. Tale potere però corrisponde a 15 milioni nella tradizionale unità di misura, ma sia Vegeta che Freezer distruggono pianeti con poco più di 0.36 e 10 kiri. A peggiorare la situazione, nell'anime Dragon Ball GT il più forte guerriero mai esistito nell'intera galassia, Omega Shenron, dichiara di aver abbastanza poter per distruggere la terra, e causare una reazione a catena che corroda lentamente l'universo. Eppure, considerata la progressione esponenziale del potere combattivo, egli dovrebbe poter distruggere l'universo con facilità.
- b) In molti videogiochi di ruolo esiste un fenomeno chiamato *grinding*: esso consiste nel ripetere continuamente una stessa azione (ad esempio, un combattimento) per ottenere punti esperienza e vantaggi di vario tipo. In giochi come Final Fantasy, Dragon Age o Pokemon è sempre possibile continuare ad allenarsi a tempo indeterminato, senza proseguire nella trama (parziale incongruenza). La conseguenza, quasi comica, è quella di raggiungere un livello di potere tale da distruggere completamente il senso della sfida, rendendo tutti gli avversari incredibilmente deboli, nonostante la trama continui a presentarli come mostri imbattibili. Ad esempio in FFX, attraverso l'uso del limit break e sufficiente grinding, è possibile uccidere il nemico finale in un solo colpo, causando una dissonanza ludonarrativa tra la scena emozionale e dal forte pathos emotivo, e il combattimento triviale che segue, della durata di pochi secondi³.
- c) fumetti e serie tv americane a tema supereroistico non seguono pienamente un modello di questo tipo: generalmente, esse non presentano un sistema di misurazione univoca della competenza, rendendo difficile la rappresentazione chiara di una curva di progresso. Per tale motivo, anche a causa del grande

3. Esattamente come accade in questo video: <https://www.youtube.com/watch?v=URTwowYgSWw> (ultimo accesso, 15 luglio 2017).

numero di eroi presente negli universi *Marvel* e *DC comics*, i lettori cercano di comprendere e stabilizzare i rapporti di forza: domande classiche come chi sia più forte tra Hulk e La cosa, o quanto l'ultima armatura di Iron man sia più performante della precedente. Nel tentativo di sistematizzare l'enorme repertorio di poteri dei suoi supereroi, la *Marvel* creò la Power Grid of *Marvel Heroes*, all'interno del suo *Official Handbook of Marvel Universe* (una sorta di enciclopedia). La power grid misura il potere degli eroi su sei attributi, divisi su sette livelli, da 1 (sotto la media dell'uomo comune) a 7 (potere assoluto). Il risultato fu quasi opposto, creando a posteriori ulteriori incongruenze, come il personaggio di *Captain America*, simbolicamente uno dei più importanti eroi della casa, ma tecnicamente dalle capacità appena superiori la media.

4. Estensione e conclusioni

4.1. Estensione del modello

La forma narrativa identificata sinora è stata osservata attraverso testi generalmente considerati di "fiction". Eppure è possibile sostenere che tale forma si stia estendendo ben al di là della narrativa tradizionale, e che inizi ad essere discorsivizzata, interpretata e applicata a determinati processi di rappresentazione della crescita, anche nel caso che essi seguano programmi narrativi differenti. Di seguito due esempi principali:

a) nel campo tecnologico è ormai diventata abitudine che i produttori di chip e componenti presentino i loro nuovi prodotti durante conferenze apposite, mirate non tanto ad un pubblico di acquirenti ma piuttosto agli appassionati di tecnologia. È possibile sostenere, osservando i tipici grafici utilizzati da compagnie come *Nvidia* e *Apple*, che il processo di crescita tecnologica venga messo in discorso e strutturato secondo tale forma narrativa.

Come è possibile osservare, il grafico della potenza dei SoC (*system on chip*) è in entrambi i casi una curva esponenziale. Tali numeri

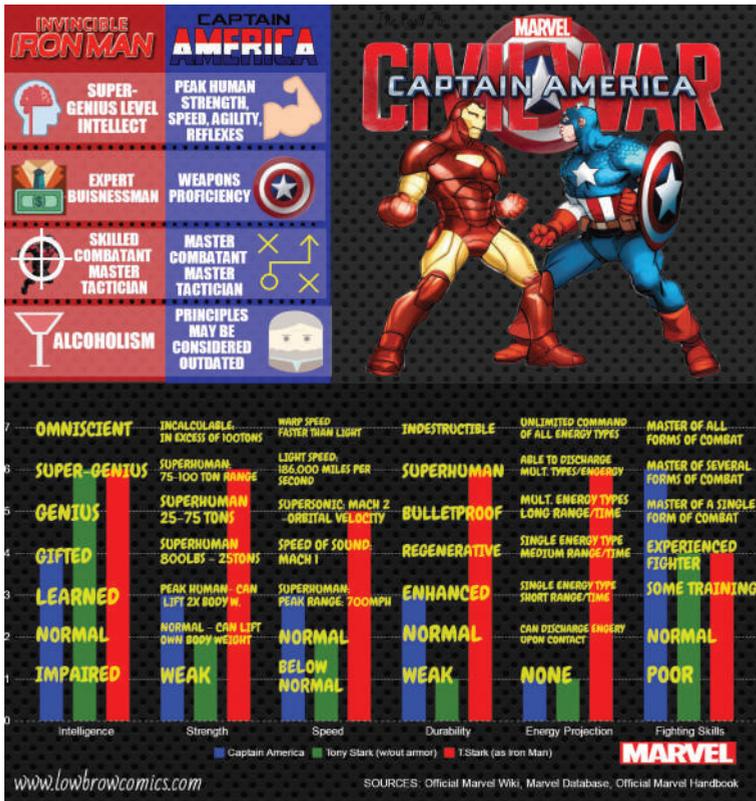


Figura 3. Confronto tra Captain America e Iron Man.

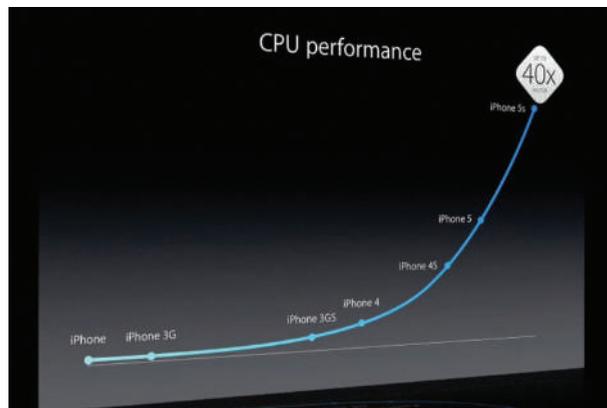


Figura 4. Presentazione delle performance del chip Apple A6

dovrebbero rappresentare le performance del chip, ma in realtà essi rappresentano semplicemente la competenza virtuale del soggetto (chip). I numeri indicati sono infatti da un lato Gflops (Nvidia) e dall'altro i risultati del benchmark. In entrambi i casi, tali risultati sono solamente teorici e non possono essere tradotti direttamente in moltiplicazione delle performance reali, sperimentate dall'utente.

Nella messa in discorso del progresso tecnologico viene così adattato un modello narrativo caratterizzato dalla misurazione univoca della Competenza, secondo un processo di crescita esponenziale, dalla discrepanza tra rappresentazione della competenza e reale performance.

b) Applicazioni come *Stackoverflow*, *Classcraft*, *Steam* e altre piattaforme digitali implementano forme di gamification (l'uso di elementi di gioco all'interno di contesti non ludici). Non a caso i modelli ludici utilizzati appartengono al mondo dei gdr: crescita attraverso livelli, acquisto di punti esperienza, missioni e trofei, estensione delle proprie abilità e capacità. Come nel caso di *World of Warcraft* e *Dungeons and Dragons*, anche se il sistema di per sé presenta una crescita lineare, l'accumulo di vari elementi (trofei, punti esperienza, missioni, capacità aggiuntive) garantisce l'impressione di una crescita di un ordine superiore. Tale modello viene applicato ad ambiti in cui specifiche attività (fornire soluzioni di coding, studio scolastico, acquisto e collezione di beni) vengono percepite come iterative e senza dinamiche di progressione intrinseca. Esso riveste la ripetitività della routine tradizionale di queste attività con una promessa di continuo e progressivo miglioramento, capace di far emergere sempre maggiori capacità.

4.2. *Satire, parodie, riferimenti*

La diffusione di tale modello può, infine, essere confermata dallo sviluppo di narrazioni satiriche o parodiche, ben al di là dei semplici meme citati in apertura. Tali narrazioni rivelano come questa forma narrativa venga oramai percepita e considerata come modello a tutti gli effetti.

a) *Onepunch man*, manga e anime giapponese, è strutturato come un rovesciamento perfetto di tale modello narrativo. Il personaggio principale è già l'essere più forte dell'universo: proprio per questo, egli è continuamente annoiato e apatico, poiché riesce a sconfiggere qualsiasi nemico con un solo pugno. Mentre gli altri eroi faticano a guadagnare ranghi e fama all'interno dell'Associazione Eroi e sviluppare nuove mosse speciali, lui passa il tempo a salvare il mondo, spesso involontariamente. Poiché nessuno tranne il lettore è testimone delle sue azioni, nonostante tutto egli viene considerato come un eroe di seconda classe, e spesso le sue imprese vengono attribuite ad altri eroi, o a conseguenze inspiegabili.

b) *Tengen Toppa Gurren Lagann* è un'anime in cui la forma narrativa descritta finora viene esplicitata e messa in discorso attraverso una metafora visiva, un ragionamento figurativo (Lancioni 2009). Il progressivo miglioramento dei protagonisti, inizialmente minatori sotterranei di un paese assoggettato agli uomini-bestia viene attribuito al potere della spirale, energia che rappresenta al tempo stesso l'impulso umano alla continua evoluzione verso il miglioramento, e che viene strutturato rappresentato attraverso la somiglianza eidetica tra la trivella (l'arma del protagonista), la doppia spirale del DNA umano, la forma a spirale dell'universo. Il movimento della trivella, che prosegue in una direzione ruotando su se stessa, diventa programma narrativo dell'evoluzione umana, intreccio/percorso che dal passato porta al futuro.

Conclusioni

Nelle pagine precedenti si è provato a mostrare come un apparentemente semplice espediente potesse permettere di rintracciare una forma narrativa contemporanea, che si diffonde tra testualità differenti, si muove nel dialogo tra tradizioni culturali, si manifesta in forme di narrazione o non-narrative, e che viene utilizzata per la messa in discorso di ambiti radicalmente diversi, dall'evoluzione tecnologica alla crescita umana. Tale forma dipende da marche dell'aspettualizzazione che integrano tratti aspettuativi, strutture semionarrative, dinamiche ritmiche e tensive, questioni di soglie e limiti del piano testuale.

Riferimenti bibliografici

- BERTRAND D. (2002) *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma.
- CERIANI G. (2003) *Il senso del ritmo*, Meltemi, Roma.
- COSENZA G. (2008) *Semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma–Bari.
- DUSI N. e SPAZIANTE L. (2006) *Remix–remake*, Meltemi, Roma.
- GREIMAS A.J. (1983) *Du sens 2*, Editions du Seuil, Parigi.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (1979) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi.
- FABBRI P. e SBISÀ M. (1985) *Appunti per una semiotica delle passioni*, « Aut–Aut » 208, luglio–agosto.
- FONTANILLE J. (a cura di) (1991) *Le discours aspectualisé*, Pulim–Benjamins, Limoges–Amsterdam.
- LANCIONI T. (2009) *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori Università, Milano.
- ZILBERBERG C. (2001) “Soglie, limiti, valori”, in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in Nuce*, vol. 2, Meltemi, Roma.
- (2002) *Precis de grammaire tensive*, « Tangeance », 70, automne: pp. III–43.

Nuovo, vecchio e soprattutto di nuovo

Riprese, persistenze e presenze nella popular music
degli anni Duemila

GABRIELE MARINO*

Essendo sottoposta alle leggi economiche tipiche di un prodotto industriale — diversamente da quanto accadeva alla produzione autoctona — *la musica riprodotta deve essere consumata rapidamente e invecchiare presto, in modo che si crei il bisogno di un nuovo prodotto*. Di qui, come per l'automobile o le gonne femminili, la pressione esercitata dal mercato perché gli stili tramontino rapidamente e i dischi 'passino di moda'.

(Eco 1964, p. 300)

This is the way that pop ends, not with a BANG but with a box set whose fourth disc you never get around to playing and an over-priced ticket to the track-by-track restaging of the Pixies or Pavement album you played to death in your first year at university.

(Reynolds 2011b, pp. ix–x)

ENGLISH TITLE: New, Old and Above All Again. Recoveries, Persistences, and Presences in the Popular Music of 2000s

ABSTRACT: The essay focuses on the propensity for the past that has been at the heart of the mainstream discourses around popular music during the 2000s and afterwards. After having distinguished between what we may call archimusicality (the systemic usage of "past music" to generate "new one", e.g., writing a song according to the rules of a given genre)

* Università degli Studi di Torino.

and the recovery of music (e.g., the revival of a “forgotten” trend), the essay addresses the so-called *retromania* (“pop culture’s addiction to its own past”, according to Simon Reynolds). Such phenomenon seems to accompany the wider nostalgification witnessed by Western culture (we increasingly become nostalgic about a more and more recent past) and to be featured by both traditional and innovative ways of musical representification (according to Edmund Husserl’s terminology; taking something from the past back to the present). Stylistic revival (e.g., folk revival), a traditional and often genuinely nostalgic way, may be defined as ontological. Celebrations (e.g., reissues) and coming backs (reunions), from the one side (being paramusical strategies), and the usage of lyrics (singing about the past), of intertextual elements (making reference to pre-existing pieces of music), and the instalment of different sonic levels (“inside” and “out”, “here” and “there”, “now” and “then” etc.), on the other side (being enunciational means that thematize the past), stand as innovative ways. So-called *hauntology* (a trend within experimental popular music; from the neologism *hauntologie* coined by Jacques Derrida, identifying the phantasmal presence of the past into the present) employs such thematization, and in particular the usage of different sonic levels, establishing what we may call a phenomenological revival (and a critical nostalgia).

KEYWORDS: *Hauntology*; *Nostalgia*; *Popular Music*; *Representification*; *Retromania*.

1. *Old is the new New*

1.1. *Archimusicalità vs. ripresa/recupero*

Il ricorso a forme musicali del passato, intese come bacino di tratti archimusicali, codificatisi tradizione, è sistematico; anzi sistemico, se l’architestualità (Genette 1982) rappresenta la norma della produzione testuale di una cultura, il suo “sistema circolatorio”, il modo in cui la cultura stessa è possibile come sistema. L’impiego di forme archimusicali, secondo i diversi tipi e gradi della transtestualità musicale, non viene cioè discorsivizzato come *ripresa*, *recupero*, ri-messa in circolo, ma come semplice *generazione*, utilizzo dei mattoni musicali necessari per costruire nuove occorrenze, nuovi testi musicali. Si pensi all’applicazione delle norme generiche (intese come norme che

sovrintendono alla definizione di un dato genere) nella composizione di un brano musicale che si intende ascrivere a quel dato genere.

Affinché si dia la ripresa di una forma musicale, il suo recupero, questa deve prima essere stata abbandonata; deve cioè esservi stato uno stacco, uno iato, un silenzio dei discorsi su quella data forma, ovvero deve prima essersi data la sua obsolescenza. Come l'innovazione, anche il recupero presuppone uno scarto, la percezione di un intervallo di "elaborazione e sviluppo" (Pezzini e Sedda 2004, p. 374). Con ripresa intendiamo allora la ripresentificazione di elementi non semplicemente archimusicali, ma archimusicali "dimenticati" dal sistema, la cui produttività testuale è andata in quiescenza. Quando il nuovo esaurisce la propria spinta generatrice, il passato, dato il valore sempre locale e temporaneo della novità, può apparire innovativo: le fonti del nuovo saranno allora le medesime del vecchio, il cui valore ricombinativo e additivo potrà essere recuperato, riportato, oggi, alla cogenza che aveva avuto ieri.

Così come le forme di archi-, inter- e ipertestualità strutturali, anche questa archimusicalità "di recupero" rappresenta un fenomeno sistemico, che ciclicamente si ripropone: ogni epoca ha le sue nostalgie e i suoi revival. Si pensi al revival — lo definiremo stilistico — che ha interessato la musica Antica (Taruskin 1984; Jacoviello 2012, p. 251, nota 5) e Barocca (Stéfani 1985, pp. 59–65), si pensi al folk revival (Plastino 2016) e alle varie forme "neo-" musicali (Marino 2017a, pp. 132–3). Discorsi un tempo centrali diventati periferici e giudicati improduttivi, incapaci di garantire modelli considerati utili per il sistema, vengono ripresi, riportati al presente, e valorizzati positivamente.

Con riferimento alla propriocezione delle pratiche musicali (e accedendo nell'ambito delle ideologie musicali), è interessante notare come musicisti — per es. — "folk" che facciano la "stessa musica", ovvero che impieghino i medesimi elementi o tratti musicali (che si ricolleghino cioè alle medesime *pertinenze*; Marino *ivi*, pp. 123–5), possano autodefinirsi come musicisti "folk" *tout court*, nel caso in cui si considerino parte di una tradizione ancora in essere, ancora viva, o al contrario come musicisti "neo-folk", nel caso in cui si vedano come i continuatori di una tradizione in qualche modo a un certo punto interrottasi.

1.2. *Retromania, nostalgicizzazione e vintagismo*

A partire dagli anni Duemila, alcuni osservatori dei fenomeni musicali, e più in generale culturali, inquadrabili come *popular* (Spaziante 2007, pp. 15–22) hanno cominciato a rilevare una crescente e pervasiva tendenza alla ripresa di forme del passato. Simon Reynolds (2011b) ha definito questo movimento, questa tendenza, questa tensione e propensione al passato, che include macrofenomeni trasversali quali il gusto per “la cosa” *vintage* (Panosetti e Pozzato 2013; Panosetti 2014), “retromania”, ovvero una “pop culture’s addiction to its own past”. La retromania si sovrappone ampiamente ai tradizionali fenomeni transtestuali e revivalistici, ma presenta anche caratteri innovativi, ovvero nuove modalità di ripresa di forme del passato, oltre a essersi posta come paradossale estetica definitoria di un periodo: gli anni Duemila sono stati gli anni di “altri anni”. Cerchiamo di enucleare i tratti essenziali della retromania.

Un primo tratto identificabile è quello che possiamo chiamare *nostalgicizzazione*, ovvero la progressiva riduzione dell’intervallo tra obsolescenza della data forma e sua ripresa. Fredric Jameson (1989, pp. 279–96) ha parlato di una “nostalgia for the present” che incomberebbe sulla postmodernità, offrendo come esempio–allegoria di tale condizione il romanzo breve di Philip K. Dick *Time Out of Joint* (1959; in italiano, *Tempo fuor di posto*), in cui il presente (gli anni Cinquanta) viene evocato a guisa di lontano passato, idealizzato e stereotipico, a tratti caricaturale, inquietantemente idilliaco (superficialmente idilliaco), e allo stesso tempo deformato dalla lente del racconto fantascientifico. Ancor più di *American Graffiti* (1973, regia di George Lucas; prototipo del “nostalgic movie” per Jameson 1991, p. 19), un film come *Back to the Future* (1985, regia di Robert Zemeckis) o un brano come *Cosa resterà degli anni ‘80* (1989, di Raf) sembrano incarnare alla perfezione questa tendenza.

Ogni epoca ha le sue nostalgie e i suoi revival. E il suo *vintage*: forma di valorizzazione dell’oggetto *non antico* e *non contemporaneo*, ascrivibile a un passato che è “dietro l’angolo” non tanto per “meriti cronologici”, quanto piuttosto sentimentali. Nel 1973, Umberto Eco parlava di una “industria della nostalgia”, con riferimento all’“antiquariato minimo” di cui erano oggetto alcuni fumetti popolari, nati pochi decenni prima. Gli anni Duemila sono stati caratterizzati

da un massiccio revival degli anni Ottanta (Ciofalo 2011; Spaziante 2015¹), a cui è seguito un revival dei Novanta e, a partire dalla metà degli anni Duemiladieci, degli stessi anni Duemila. Reynolds (2011a) si chiede cosa accadrà quando le forme possibili oggetto di revival si esauriranno, ossia quando le soglie di obsolescenza e ripresa si sovrapporranno, portando a una “nostalgia di poco fa”: arriverà poi la “nostalgia della nostalgia”, si avrà forse un “revival del revival”?

Il revival può essere messo in atto ed esperito da individui che hanno vissuto l’epoca oggetto del revival o meno; a proposito del fenomeno del vintage, per esempio, Vanni Codeluppi ha parlato di un vintage “nostalgico”, per il primo caso, e di un vintage “sorpreso”, per il secondo; Eco, rispettivamente, di un vintage “retrospettivo” e di uno “prospettivo”². Il vintage e il revival prospettici, di chi cioè non ha esperito direttamente l’epoca che pure va a ripresentificare, rappresentano il principio guida della cultura *hipster* (Bonini 2014), un fenomeno nato negli Stati Uniti negli anni Quaranta del Novecento come moda “bianca” basata sull’*imitazione* e l’*appropriazione* di tratti della cultura “nera”, ripreso a partire dagli anni Novanta come forma sotto- e contro-culturale e sviluppatosi poi fino a divenire, negli anni Duemila, una delle estetiche dominanti nei discorsi socio-culturali dei paesi occidentali.

Uno dei tratti distintivi dell’estetica *hipster* è uno “pseudo” o “falso vintage” (*fake vintage*) o, se si preferisce, un “vintage mimetico”, ovvero la creazione di manufatti e prodotti mediali che presentino, *ex novo*, marche caratteristiche dell’usura del tempo, che simulino cioè la percezione del “vecchio”, “vissuto”, “usato”. Un precedente di questa tendenza si può rintracciare nei *denim jeans* già popolari negli anni

1. « Musica da (ri)vedere. Semiotica degli anni Ottanta, tra tendenze, musica e comunicazione », relazione presentata alla conferenza IASPM–International Association for the Study of Popular Music « Cosa resterà degli anni Ottanta? La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000 », Parma, 13 febbraio 2015.

2. La semiotica si è molto occupata della nostalgia, a partire dal classico “studio di semantica lessicale” proposto da Algirdas J. Greimas (1986); in questa sede, non interessa tanto la nostalgia in sé, quanto il suo contributo alla discorsivizzazione delle forme musicali. L’intervento di Codeluppi citato è stato poi pubblicato (“Lo scenario vintage contemporaneo”, nel volume *Corpi mediali*), ma si è preferito qui — nostalgicamente? — riferirsi alla sua forma originaria (una comunicazione presentata al XLI congresso dell’Associazione Italiana Studi Semiotici, Rimini, 2013; anche l’intervento di Eco citato si situa nel medesimo contesto).

Settanta, jeans intenzionalmente trattati con acidi o sdruciti con pietre pomice affinché assumessero scoloriture, macchie e logoramenti tipici di un uso intensivo. Oggi esistono, per es., le Golden Goose, costose *sneakers* vendute “già macchiate”³. Ma il caso più eclatante, pervasivo e definente di “estetica del vissuto” simulata è certamente rappresentato da Instagram, social app per smartphone e dispositivi mobili nata nel 2010, basata sulla manipolazione di una fotografia attraverso una serie di filtri che, in maniera diversa, simulano tutti una resa “vissuta” dell’immagine. Quelli appena citati sono, per definizione, esempi di *scheumorfismo*: quelle che altrove sono tracce tangibili di una funzionalità agita, così prominente da risultare usurante, diventano qui elementi squisitamente estetici, decorativi, valorizzati in quanto tali.

1.3. *Fine della storia, turismo temporale e retrofuturismo*

La filosofia e le scienze sociali si sono molto interrogate sui motivi alla base di questo intreccio di fenomeni (nostalgia e nostalgicizzazione, imitazione, gusto per il vintage). Autori come Jean Baudrillard (1968), Fredric Jameson (1991) e Francis Fukuyama (1989), per quanto in maniera diversa, hanno ascritto questo “bisogno di passato” alla “condizione postmoderna”, intesa come “fine della storia”, limbo di eterno presente in cui ogni temporalità, distinzione e causalità sono abolite. Questa logica dell’appiattimento, di una *temporal flatland*, è quella che Reynolds (2011a) ha definito la “logica dell’iPod shuffle”: oggi è possibile accedere orizzontalmente, non gerarchicamente, a tutti i contenuti possibili, passati e presenti. Reynolds valorizza, in tal senso, più che l’ingerenza della paralizzante condizione postmoderna, la fine della spinta propulsiva dell’ideologia modernista (non troppo diversamente, quindi, da un Adorno che, nel 1954, lamentava un “invecchiamento della musica moderna”)⁴. Autori come Jonathan Culler

3. goldengoosedeluxebrand.com, bit.ly/GoldenGoose2015. Nel ricorrere a risorse online (ultimo accesso: 14 luglio 2017), per non appesantire troppo la lettura, si è cercato di limitare il riferimento a URL specifici; quelli indicati, sono stati accorciati tramite bit.ly. Per quanto riguarda la bibliografia, si sono inseriti i testi consultati (senza distinguere tra prime edizioni e traduzioni), premurandosi di indicare, nel riferimento Autore–Data, l’anno dell’edizione originale.

4. Cfr. ADORNO 1956.

(1981), John Frow (1991), Aurélie Kessous ed Elyette Roux (2008) hanno parlato di una sorta di “temporal tourism”, mettendo in evidenza la componente merceologica ed esotica della dimensione temporale nella contemporaneità, ovvero la trasformazione del passato in uno dei tanti possibili *luoghi* di cui si può acquistare l’esperienza, “an experience of vicarious authenticity” (Leone 2014, pp. 13–4).

L’ipotesi che sembra in qualche modo mettere in quadro tutte le precedenti è quella proposta da Massimo Leone (*op. cit.*); l’esperienza del passato rappresenterebbe una forma di “rifugio temporale” per chiunque si senta “wedged between an invisible future and a vanished past” (p. 15), chiunque brami una dimensione in cui la parola “futuro” possa ancora valere come sinonimo di progresso esistenziale, di “hopeful expectation, vibrant incertitude, and energetic élan” (p. 14), chiunque cerchi “a vicarious, nostalgic shadow of that future”. Con un *pun* quanto mai adeguato, stiamo parlando insomma di un *future perfect*: il futuro anteriore della grammatica italiana, ovvero un futuro proiettato *da* — e quindi *in* — una dimensione passata. In altre parole, chi brama il passato non bramerebbe tanto *ciò che fu*, quanto *ciò che avrebbe potuto essere, l’idea di futuro che fu*. Non solo, cioè, “cultures have diverse conceptions of time. But these vary diachronically too: the future is not what used to be” (*ibid.*). Non c’è più il futuro di una volta. Questo principio, ossia la nozione di un “futuro (nel e del) passato”, è denominato retrofuturismo⁵.

Anche Gianfranco Marrone, nella sua analisi del film 3D Disney/Pixar *Ratatouille* (2007, regia di Brad Bird), e in particolare della figura del critico gastronomico Anton Ego, ha parlato, rifacendosi a Vladimir Jankélévitch (1974), di una “nostalgia del futuro”⁶. La scena in cui, grazie al piatto che ha appena assaggiato (la specialità, semplice e caserecchia, che dà il titolo al film), il critico ricorda la propria infanzia, tutt’altro che felice (quindi, tutt’altro che idealizzata), lo vede comunque proiettato in una dimensione di autenticità dell’esperienza e di possibilità di azione che, nel presente, gli è negata.

5. Termine coniato dall’artista visivo e curatore Lloyd Duun nel 1983.

6. Anche in questo caso (cfr. nota 2), si è preferito mantenere il riferimento primigenio alla relazione (presentata all’interno del ciclo *Incontri sul Senso* organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione, Università di Torino, 2014), piuttosto che indicare la pubblicazione relativa (reperibile all’interno del volume *Gastromania*, edito da Bompiani, sempre nel 2014).

2. Back to the Present

2.1. Nuove forme di ripresentificazione: celebrazioni e ritorni

Per Edmund Husserl la *ripresentificazione* (*Vergegenwärtigung*) indica una dimensione a metà tra il cronologico (ri-presentazione, ri-farsi-presente) e il cognitivo-gnoseologico (rappresentazione); si tratta della presentazione (*Vorstellung*) di un dato oggetto che non ne dà conto nella sua forma originaria, ovvero come intuitivamente presente, ma che ri-presenta (*vergegenwärtigt*) l'oggetto assente nella *memoria*, attraverso forme di tensione verso l'oggetto stesso (tipicamente, una sensazione o un'immagine). In altre parole, si tratta di una forma di *immaginazione* che non ha a che fare con l'irreale, ma con un immaginario inteso come dominio del *non-attuale*, del *non-presente*, e tuttavia identificante qualcosa di *ancora prensibile*, vivido come nella sua forma originaria (una *quasi-percezione*), grazie alla capacità della coscienza di modificarsi nel tempo. Husserl contrappone immaginazione-ripresentificazione e presentificazione-percezione (*Perzeption, Wahrnehmung*), ma ascrive entrambe le forme di relazione con l'oggetto alle possibilità trascendentali della coscienza, ovvero alle capacità proiettive del Soggetto (Drummond 2007, p. 182; De Warren 2009, pp. 243 e sgg.). La ripresentificazione identifica qualcosa che *non è più presente*, ma che *non è ancora del tutto assente*.

Per quanto riguarda la ripresentificazione intesa come *ripresa/recupero*, la retromania degli anni Duemila presenta tratti innovativi rispetto alle precedenti forme di nostalgia e revivalismo sviluppatasi in seno alla *popular culture*. Accanto alla ripresa per mezzi transtestuali, ovvero quello che abbiamo chiamato *revival stilistico*, si è delineata una forma di ripresa per mezzi *paramusicali*, ovvero attraverso quelli che possiamo definire celebrazioni e ritorni.

Le *celebrazioni* sono, tipicamente, ripubblicazioni discografiche (ristampe) e pubblicazioni di carattere inedito-archivistico (con buona probabilità, inaugurate dalla serie di volumi *The Anthology*, dedicati ai Beatles; Apple, 1995-2000), che fanno immaginare a Reynolds, parafrasando l'Eliot di *The Hollow Men* (1925), che "la pop music finirà *non con uno schianto* ma con un box set i cui quattro dischi non avrai mai il tempo di infilare nel lettore" (2011a).

I *ritorni* sono appunto il ritorno in attività, le *reunion*, di band e

artisti che avevano abbandonato la “musica attiva” e sono tornati a calcare i palchi, spesso con tour “monografici”, incentrati cioè sulla riproposizione di album storici della propria produzione (Bridda, Marino e Pifferi 2011). Contro ogni pronostico, nei primi anni Duemiladieci, sono “tornate in pista” band come: Led Zeppelin, Black Sabbath, Refused, Eagles, Van Halen, Pixies, Cream, Sex Pistols, Pink Floyd, Police, Beach Boys (Smith 2012). Si registrano anche ritorni sulle scene *fisicamente* impossibili, come il caso clamoroso dell’“esibizione” dell’ologramma di Michael Jackson, scomparso nel 2009, ai Billboard Awards del 2014 (Gallo 2014).

2.2. Memorie ad accesso (poi non così) random: parlare il passato

Proprio nell’intreccio tra revival stilistico e ripresentificazione “in carne e ossa” si situa quello che è stato da più parti considerato come l’esito estremo della retromania musicale, ossia il disco *Random Access Memories* (Columbia, 2013) dei Daft Punk (Marino 2013; Spaziante 2014). Il duo elettronico francese, nel suo ritorno con un album dopo anni di assenza dal mondo discografico (il precedente disco in studio, *Human After All*, risale al 2005), non ha solo creato un *pastiche* delle musiche di cui si è nutrito a cavallo tra anni Settanta e Ottanta (rifiutando esplicitamente, peraltro, la rimediazione — nel senso di Bolter e Grusin 1999 — della tecnologia digitale, ossia impiegando tecnologie rigorosamente, “feticisticamente” vintage), ma le ha anche fatte suonare a chi aveva contribuito a definirne la forma e l’utilizzo: il compositore e produttore Paul Williams (autore di classici della musica pop anni Settanta, collaboratore di David Bowie, autore di iconiche colonne sonore per Hollywood), il chitarrista e produttore Nile Rodgers (della band disco-funky Chic) e il DJ e produttore dance Giorgio Moroder (storico collaboratore di Donna Summer e inventore dello stile high-energy). Moroder è, allo stesso tempo, dedicatario e interprete di un lungo brano-epifania, fortemente metamusicale, oltre che autobiografico, intitolato proprio *Giorgio by Moroder*; in seguito al successo dell’album, il musicista è tornato a calcare le scene e a collaborare con altri artisti, riposizionandosi, dopo anni di quiescenza, prepotentemente al centro dei discorsi sulla musica.

Il caso dei Daft Punk ci consente di sottolineare l’importanza di quelle forme di riuso del passato che non si arrestano alla funzione

generativa (transtestualità) o rigenerativa (transtestualità come ripresa di forme musicali fuoriuscite dai discorsi dominanti) del sistema, ma che, nel re-impiegare una forma passata “archeologica”, la *tematizzano*: non usano cioè il passato per parlare d’altro, ma per parlare della stessa relazione, installata nel testo, tra forma passata e tempo — e forme del — presente. Si tratta di una forma particolare di *musicizzazione*, se con questo termine intendiamo una traduzione — in questo caso — del passato con mezzi musicali.

Una terza forma di ripresentificazione tipica della retromania (oltre, quindi, a celebrazioni e ritorni) è infatti quella che si dà attraverso le strutture dell’*enunciazione*; la si ha con l’enunciazione enunciata delle *liriche* (si canta, si parla del passato) e attraverso *scarti intertestuali* più o meno virgolettati (citando musica del passato), e la si ha con l’installazione nel testo di *diversi livelli sonori* (creando un “dentro” e un “fuori”, un “qui” e un “lì”, un “ora” e un “allora” ecc.). Nel prossimo paragrafo, approfondiremo un filone estetico che, proprio ricorrendo a dispositivi squisitamente enunciazionali, tematizza la dimensione della temporalità di cui si serve come fonte.

3. Hauntology

3.1. Presenze e prospettive di passato

Il termine *hantologie* è un neologismo francofono coniato, con spiccato gusto decostruzionista, da Jacques Derrida (1993); omofono di *ontologie*, è ispirato alla frase posta da Karl Marx in apertura al *Manifesto del partito comunista* (1848; qui nella versione francese cui fa riferimento Derrida): “Un spectre hante l’Europe : le spectre du communisme”. Derrida intende la *hantologie* come ontologia fantasmatica, “assenza presente” di una forma passata che “tormenta” il presente. Il termine, nel suo adattamento inglese *hauntology*, è stato ripreso dal critico Mark Fisher (2005, 2006a, 2006b), *in primis* con riferimento alla produzione dell’etichetta discografica inglese Ghost Box Records, e approfondito e sviluppato da autori quali Simon Reynolds (2006) e Adam Harper (2009a, 2009b); già Ian Penman (1995), in un articolo dedicato al musicista Tricky, aveva anticipato l’applicazione della nozione derridiana alla musica popular (senza però impiegare esplicitamente il termine).

La hauntology indica un modo di veicolare l'idea di passato attraverso i suoni e la musica in guisa di presenza fantasmatica, un "neither being nor non-being" (Gye 2002), qualcosa che *non è più qui*, ma non è *ancora andato via*. Si tratta di una *ripresa* che è una forma di *ripresentificazione* in senso pienamente husserliano⁷.

Harper (2009a) definisce la hauntology come "possibly one of the first aesthetic movements in quite a while to see some very specific equivalence in technique between sonic and visual art", proponendo come esempi opere di artisti visivi come Peter Doig, D-L Alvarez, Luc Tuymans, Dan Hays, Julian House (non a caso, uno dei fondatori della succitata Ghost Box), Mark Weaver e Neo Rauch. Sulla scorta delle caratteristiche e delle omologie immagine-suono individuate da Harper, di natura squisitamente enunciazionale, è possibile ascrivere a questa estetica anche le superfici strappate di Eduardo Paolozzi e Mimmo Rotella, e le "pictures" o "ghost fictions" promosse dal critico Douglas Crimp (1977), ovvero quelle che, seguendo Pier Paolo Pasolini, si propongono come "descrizioni di descrizioni" (Caliandro 2012), per es. le "fotografie di fotografie" di Jack Goldstein e Robert Longo. Pur profondamente differente da queste opere, da un punto di vista sia plastico, sia enunciativo, la serie di *Prospettive* realizzate da René Magritte, intese come remake di ritratti celebri della storia della pittura in guisa di "ritratti di bare" (per es. il primo della serie, risalente al 1950 e ispirato alla *Madame Récamier* dipinta da Jacques-Louis David nel 1800), propone la visualizzazione della medesima operazione concettuale: si tratta infatti di figure non impermeabili al tempo che passa, ma che anzi incorporano, assumono su di sé, in forme paradossali, la dimensione temporale.

Ulrich e Benjamin Fogel (2012) hanno proposto una tipologia dell'estetica hauntologica in musica, individuando tre modi: *brute*, *résiduelle*, *traumatique*. La hauntologia *brute*, che Harper chiama "play-back" (*ivi*), si basa sull'impiego e la manipolazione di suoni pre-esistenti; è questo il caso di molti artisti che hanno pubblicato con Ghost Box (per es., The Focus Group) o di William Basinski. L'hauntologia *résiduelle*, che possiamo definire simbiotica, si basa sull'impiego di suoni pre-esistenti mimetizzati con suoni creati *ad hoc*; è questo il caso di

7. Inutile sottolineare la generale e profonda influenza del pensiero di Husserl su Derrida.

artisti come Boards of Canada, Oneohtrix Point Never, Demdike Stare, Burial. La hauntologia *traumatique*, che possiamo definire tematica, si basa sull'impiego di suoni che sono ispirati a forme e immaginari del passato; è questo il caso di artisti come Burial Hex, James Ferraro e della "Italian occult psychedelia" di band come Heroin in Tahiti e Cannibal Movie⁸. Le prime due tipologie impiegano una testualità inter- e ipertestuale, riprendendo e trasformando materiali pre-esistenti (*sample* e *remix*); la terza impiega una testualità ipertestuale di tipo imitativo (*remake*; cfr. Dusi e Spaziante 2006).

3.2. *Ri-enunciare al passato: registrazioni di registrazioni, avant-passatismo e recupero dell'innovazione*

Se alcune forme di hauntology non sembrano distaccarsi troppo da quello che abbiamo definito revival stilistico (part., il caso del terzo tipo individuato da Ulrich e Fogel), altre impiegano strategie squisitamente *enunciazionali* nel riproporre materiali e forme passate, *tematizzandole* (abbiamo già visto queste strategie strettamente implicate nella hauntology visiva delle "immagini di immagini"). Queste forme di ripresentificazione, che chiameremo opportunamente fenomenologiche, non propongono tanto l'esperienza di *forme musicali passate* (come il revival stilistico, che sarà allora ontologico, oltre che, sovente, genuinamente nostalgico), quanto di forme musicali come *oggetti provenienti dal passato*, esperite cioè come attraverso un medium passato, vecchio, usurato e usurante. È questa un'estetica di "ri-enunciazione del passato nel presente" paradossale, cortocircuitale.

Passato e presente sono parte di un'unica dimensione complessa, che li comprende entrambi, rendendoli indistinguibili [...]; il 'ritorno al passato' avviene attraverso la riattivazione di esperienze mediali passate, con tutte

8. È interessante notare come James Ferraro venga generalmente annoverato tanto tra i massimi esponenti della retromania, quanto tra i capofila dell'accelerazionismo musicale, estetica questa, come chiaro fin dal nome, che sottopone i propri materiali sonori — in parte anche ampiamente sovrapponibili a quelli retromaniaci — a un trattamento radicalmente diverso (cfr. Mattioli 2015). Il filone *vaporwave*, per es., di cui Ferraro è considerato uno dei principali anticipatori e modelli (con album come *Far Side Virtual*, Hippos in Tanks, 2011; controverso disco dell'anno per il prestigioso magazine inglese "The Wire"), si pone, allo stesso tempo, come forma di retrofuturismo (qualcosa come "il futuro digitale come era possibile immaginarlo negli anni Ottanta") e "nostalgia del presente" (in senso strettamente jamesoniano-dickiano).

le costrizioni tecniche e stilistiche del caso, arrivando spesso a riprodurre (false) tracce di patina temporale sulla superficie espressiva: salti di pellicola, fruscii, audio in asincrono. [...] È questo il dispositivo più interessante da un punto di vista semiotico. In questo caso, infatti, l'obiettivo non è citare o imitare il passato, ma 'farlo rivivere' attraverso un'esperienza sincretica legata a una particolare situazione mediale, riproducendone le condizioni autentiche di produzione e fruizione. La convergenza tra piani temporali non è rappresentata all'interno del testo, ma 'vissuta' attraverso il testo.

(Panosetti 2014, pp. 181-182)

Il testo propone come uno scheumorfismo del vissuto musicale, un'estetica della patina sonora, e procede per inscatolamenti e de-scatolamenti di "oggettive irreali" (Casetti 1986): il suono, l'inquadratura fonografica si presenta all'ascoltatore in quanto registrazione, in quanto tecnica, svelando il proprio funzionamento, i suoi meccanismi interni, saltando, come la puntina di un giradischi o l'orchestra di radio di *Imaginary Landscape No. 4* di John Cage (1951), dal prosonico al fonografico — per parafrasare Christian Metz (1972) — o, meglio, da un fonografico all'altro⁹. Riprendendo ancora Metz (1991), sono questi i momenti in cui il testo "si ripiega su se stesso", enuncia la propria enunciazione, dispiega diversi livelli sonori ("dentro", "qui" e "ora"; "fuori", "lì" e "allora"), in uno "showing that you are showing" (Harper *ibidem*) che non è registrazione di suono, ma registrazione di registrazioni.

Il caso della Ghost Box, l'etichetta fondata nel 2004 da Julian House e Eric Zann (quest'ultimo attivo anche come musicista, con il nome Jim Jupp/The Belbury Poly) che ha stimolato le teorizzazioni sulla hauntology all'interno della popular music, è paradigmatico (Sexton 2012). Ghost Box si definisce come "a group of artists exploring the musical history of a parallel world" e dichiara programmaticamente le proprie fonti nelle musiche "dimenticate" del *soundscape* (Schafer 1969) inglese del Dopoguerra: "music for schools, cosmic horror stories, library music, English surrealism, and the dark side of psychedelia" (cit. in Bender 2010). Il bacino archimusicale, l'immaginario sonoro condiviso, viene analizzato con occhi da "friendly stranger" (Harper *ivi*) e consapevolmente riletto in guisa non di *heritage*, ma di "alterna-

9. Riprendendo l'opposizione tra profilmico e (linguaggio) cinematografico, con prosonico intendiamo i suoni in quanto tali, "naturali", registrabili, mentre con (linguaggio) fonografico la loro manipolazione tecnica.

tive heritage” (Sexton *ivi*; “Fact Magazine” parlerà di una “alternative Albion”), attualizzando cioè le latenze inesprese, le zone di possibilità annidate tra gli sfondi semantici dei generi musicali (Marino 2017a, pp. 138–140), esplicitando così la natura selettiva e manipolativa della memoria (e della nostalgia), altrove obliterata e proposta come “naturale”. La hauntology della Ghost Box pare proporre, in tutto e per tutto, una *critical nostalgia* (Fortunati 2008); come implicitamente messo in luce anche dalla stampa specializzata.

By accessing the disquiet of Britain’s other hidden reverse, Ghost Box trace an after-effect of the relationship [sic] between high modernism and populist thought that was endemic to British culture between the 1950s and 1970s. This makes it easy to trace key influences: you can hear the BBC Radiophonic Workshop, Basil Kirchin, The Wicker Man soundtrack and so on’. ‘The Wire Magazine’.

[...] ‘What is returned to you (assuming, perhaps, that you’re British and grew up in the 1960s and 1970s) is a sense of this country as a stranger, more fantastical place than you had ever realized: Homeland becomes unheimlich’. ‘Frieze Magazine’¹⁰.

È questa l’altra faccia della retromania e del retrofuturismo, una *ucronia*, una utopia temporale, che non guarda al futuro con gli occhi del passato (un futuro re-immaginato con gli occhi del passato), ma al passato con gli occhi del futuro (un passato re-immaginato con gli occhi del futuro, ovvero del presente); non al futuro che avrebbe potuto essere, ma al *passato che avrebbe potuto essere*. Possiamo chiamare questa forma di “traduzione della tradizione” (Lotman 1985, p. 134), una forma di ripresentificazione nella sua più piena accezione proiettiva husserliana, “avant-passatismo”.

A una vera e propria “invenzione della tradizione” (Hobsbawm e Ranger 1983), esito estremo possibile per operazioni di questo tipo, dobbiamo poter immaginare di opporre un “recupero dell’innovazione”, ovvero non la presentazione di materiali d’invenzione come sistemici e tradizionali¹¹, ma la presentazione di materiali sistemici e

10. Le citazioni dai magazine «Fact», «The Wire» e «Frieze» sono riprese dal flyer/manifesto programmatico *Folklore and Mathematics*, No. 1, Autumn 2007, prodotto dalla Ghost Box (cfr. bit.ly/FolkloreMathematics2007).

11. Clamoroso il caso del *sirtaki*, inventato dal compositore Mikis Theodorakis nel 1964 per il film *Zorba il greco* (regia di Michael Cacoyannis), forma musicale risultante dalla

tradizionali come d'invenzione, apportatori del valore di novità (sul caso del già citato produttore Burial, "innovatore paradossale", cfr. Marino 2014 e 2017b). Alla semiosi illimitata, pare fare eco, acconciamente, una "inesauribilità del passato"; che è poi l'inesauribilità delle sue interpretazioni e letture.

Riferimenti bibliografici

- ADORNO T.W. (1956) "Das Altern der Neuen Musik", in Id., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga, pp. 143–167.
- BAUDRILLARD J. (1968) *Le Système des objets*, Gallimard, Parigi.
- BENDER C. (2010) *Ghost Box Records*, "Made Legend", 17 ottobre, online; disponibile nel sito zine.madelegend.com via WebArchive (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- BOLTER J.D. e GRUSIN R. (1999) *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA.
- BONINI T. (2014) *Hipster*, Doppiozero, Milano.
- BRIDDA E., MARINO G. e PIFFERI S. (2011) *Back for Entertainment: Gang of Four*, "Sentireascoltare", 15 gennaio, online; disponibile nel sito sentireascoltare.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- CALIANDRO C. (2012) "Citazione", in S. Chiodi (a cura di), *Dossier anniottanta*, speciale di "Doppiozero", 31 gennaio, online; disponibile nel sito doppiozero.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- CASETTI F. (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.
- CIOFALO G. (2011) *Infiniti anni Ottanta. Tv, cultura e società alle origini del nostro presente*, Mondadori, Milano.
- CRIMP D. (1977) *Pictures*, Artists Space, New York, 24 settembre–29 ottobre (catalogo della mostra), Artists Space, New York.
- CULLER J. (1981) *Semiotics of Tourism*, "The American Journal of Semiotics", 1, 1/2, pp. 127–140.
- DE WARREN N. (2009) *Husserl and the Promise of Time. Subjectivity in Transcendental Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- DERRIDA J. (1993) *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Éditions Galilée, Parigi.

combinazione di elementi di due danze pre-esistenti, l'*hasapikòs* e il *sirtòs*; "questa danza popolare falsa, inventata per un film, è diventata per il mondo intero la vera espressione della musica popolare greca" (F. FABBRI 2002, p. 90, nota 15).

- DICK P.K. (1959) *Time out of Joint*, J. B. Lippincott & Co., Filadelfia, PA.
- DRUMMOND J. (2007) *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*, Scarecrow Press, New York.
- DUSI N. e SPAZIANTE L. (a cura di) (2006) *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.
- ECO U. (1964) *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- (a cura di) (1973) *L'industria della nostalgia*, numero speciale de "L'Espresso / Colore", 18, 6 maggio.
- FABBRI F. (2002) *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, seconda edizione (I, 1996), Arcana, Roma.
- FISHER M. (2005, a nome k-punk) *Unhomesickness*, in "k-punk", 21 settembre, online; disponibile nel sito k-punk.abstractdynamics.org (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2006a, a nome k-punk) *Hauntology Now*, in "k-punk", 17 gennaio, online; disponibile nel sito k-punk.abstractdynamics.org (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2006b, a nome k-punk) *Phonograph Blues*, in "k-punk", 19 ottobre, online; disponibile nel sito k-punk.abstractdynamics.org (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- FORTUNATI V. (2008) *Nostalgia, identità e senso del tempo*, "Revista de Culturas y Literaturas Comparadas" (*Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locuras y creatividad espiritual*), 2: pp. 23–38.
- FROW J. (1991) *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, "October", 57: 123–51.
- FUKUYAMA F. (1989) *The End of History?*, "The National Interest", Summer: pp. 3–18.
- GALLO P. (2014) *Michael Jackson Hologram Rocks Billboard Music Awards: Watch & Go Behind the Scenes*, "Billboard", 18 maggio, online; disponibile nel sito billboard.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- GENETTE G. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi.
- GREIMAS A. J. (1986) *De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale*, "Actes Sémiotique-Bulletin", 39: pp. 5–11.
- GYE L. (2002) *HalfLives*, 17 settembre, online; disponibile nel sito "halfives.adc.rmit.edu.au" via WebArchive (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- HARPER A. (2009a) *Hauntology: The Past Inside The Present*, "Rouge's Foam. excessive aesthetics", 27 ottobre; online; disponibile nel sito rougesfoam.blogspot.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2009b) *The Premature Burial: Burial the Pallbearer vs Burial the Innovator*, "Rouge's Foam. excessive aesthetics", 3 dicembre, online; disponibile nel sito

- rougesfoam.blogspot.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- HOBBSAWM E.J. e RANGER T. (a cura di) (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- JACOVIELLO S. (2012) *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano–Udine.
- JAMESON F. (1989) “Nostalgia for the Present”, in Id. (1991), *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, pp. 279–96.
- (1991) *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC.
- JANKÉLÉVITCH V. (1974) *L’irreversible et la nostalgie*, Flammarion, Parigi.
- KESSOUS A. e ROUX E. (2008) *A Semiotic Analysis of Nostalgia as a Connection to the Past*, “Qualitative Market Research”, 11, 2: pp. 192–212.
- LEONE M. (2014) *Longing for the Past: A Semiotic Reading of the Role of Nostalgia in Present–Day Consumption Trends*, “Social Semiotics”, 25, 1: pp. 1–15.
- LOTMAN J.M. (1985) *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.
- MARINO G. (2013) recensione del disco *Daft Punk, Random Access Memories*, “Sentireascoltare” (sentireascoltare.com), 12 maggio (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2014) *Le drop et les choses. Prolegomeni a una sociosemiotica del dubstep*, “Philomusica on–line”, 13, 2 (*Just for Dancing? Studi italiani sulle musiche elettroniche popolari all’alba del terzo millennio*, a cura di N. Bizzaro e A. Bratus): pp. 21–41.
- (2017a) *I Can e l’ornitorinco. I generi musicali tra semantica lessicale e teoria pragmatica*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 11, 1 (“Eco, Kant e l’ornitorinco: vent’anni dopo”, a cura di V. Pisanty e S. Traini): pp. 120–51.
- (2017b) “The (Un)Masked Bard: Burial’s Denied Profile and the Memory of English Underground Music”, in L. Brooks, M. Donnelly, and R. Mills (a cura di), *Mad Dogs and Englishness: Popular Music and English Identities*, Bloomsbury Academic, Londra.
- MATTIOLI V. (2015) *Appunti per una discografia accelerazionista*, “Prismo”, 13 aprile, online; disponibile nel sito prismomag.com (ultimo accesso 17 luglio 2017).
- METZ C. (1972) *Essais sur la signification au cinéma, tome II*, Klincksieck, Parigi.
- (1991) *L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Parigi.
- PANOSETTI D. (2014) “Piccola fenomenologia per un’estetica vintage”, in Pezzini I. e L. Spazianta (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa, pp. 175–88.
- PANOSETTI D. e POZZATO P. (a cura di) (2013) *Passione vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Carocci, Roma.
- PENMAN I. (1995) *Black Secret Tricknology*, “The Wire”, 133 (March): pp. 36–40.

- PEZZINI I. e SEDDA F. (2004) "Semiosfera", in M. Cometa, R. Cogliatore e F. Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, pp. 368–79.
- PLASTINO G. (a cura di) (2016) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano.
- REYNOLDS S. (2006) *Haunted Audio, a/k/a Society of the Spectral: Ghost Box, Mordant Music and Hauntology*, "The Wire", 273 (Nov.): pp. 26–33.
- (2011a) *Non con uno schianto ma con l'ennesimo box set: Retromania*, intervista raccolta da Gabriele Marino, "Sentireascoltare", 12 settembre, online; disponibile nel sito sentireascoltare.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2011b), *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, Londra.
- SCHAFFER R.M. (1969) *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Associated Music Publishers Inc., Scarborough–Ontario / Berandol Music Limited, New York.
- SEXTON J. (2012) *Weird Britain in Exile: Ghost Box, Hauntology, and Alternative Heritage*, "Popular Music and Society", 35, 4, pp. 561–84.
- SMITH N. (2012) *Squeezing the Lemon: Led Zeppelin & the 10 Most Shocking Rock and Roll Reunions*, "Houston Press", 14 settembre, online; disponibile nel sito houstonpress.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- SPAZIANTE L. (2007) *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- (2014) *Ma i Daft Punk sognano pecore elettriche? Cortocircuiti del pop tra passato, segreto e realtà*, "Philomusica on-line", 13, 2 (*Just for Dancing? Studi italiani sulle musiche elettroniche popolari all'alba del terzo millennio*, a cura di N. Bizzaro e A. Bratus), pp. 43–54.
- STÉFANI G. (1985) *Capire la musica*, Bompiani, Milano.
- TARUSKIN R. (1984) *Contribution in The Limits of Authenticity: A Discussion*, in "Early Music", 12: pp. 3–12.
- ULRICH e FOGEL B. (2012) *L'hantologie. Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur*, in « Playlist Society », V2.10, Juin.

Osservati mentre facciamo shopping

Analisi della pratica di consumo su Amazon.it

GIUSY GALLO*

ENGLISH TITLE: Observed while shopping: An analysis of the practice of consumption on Amazon.it

ABSTRACT: The essay attempts to analyze the online practice of consumption on Amazon.it by means of Greimasian semiotics to define the dimensions of the observer actant. The analysis adopts the canonical narrative schema and pays attention to the notions of aspectuality and modalization. As it moves from the narrative structure to the discursive structure of Amazon.it as a syncretic text, two particular observer actants are taken into consideration: the algorithm and the cart.

KEYWORDS: Aspectuality; Online shopping; Observer actant; Greimasian semiotics.

1. Le pratiche del consumo nello *shopping online*

È un fatto ormai acquisito che le ricerche semiotiche abbiano intrecciato una relazione con la comunicazione pubblicitaria e il marketing (Pezzini, Cervelli 2007). L'esordio di questa relazione si trova nell'analisi dell'annuncio dei prodotti Panzani per un servizio culinario totale ad opera di Roland Barthes (1964) e nell'analisi dell'annuncio del sapone Camay di Umberto Eco (1968). Quello che inizialmente ha rappresentato un approccio alla retorica del visivo in ambito pubblicitario, oggi si iscrive in un'analisi semiotica delle pratiche di consumo. L'ampiezza di orizzonte della semiotica del consumo è stata articolata

* Università della Calabria.

secondo due poli in continua tensione: da un lato converge in pratiche di consumo e, dunque, in azioni e pratiche dei consumatori; dall'altro analizza l'organizzazione degli spazi dei punti di vendita in cui avviene la messa in scena delle azioni (Pezzini e Cervelli 2007; Proni 2012; Traini 2008).

I punti di vendita, che spesso rispecchiano l'identità di una marca che li designa, sono gli spazi di consumo, all'interno dei quali sono organizzati, secondo una disposizione predeterminata, i prodotti in vendita. Eppure, sganciata dalla marca e dalla morfologia di un punto di vendita, è stata individuata una tassonomia basata sulla "narrativizzazione dello spazio" (Cervelli, Torrini, 2007, p. 174). Infatti, è stato notato che consumatori diversi si muovono e performano una serie di azioni all'interno dello stesso spazio di vendita: "All'interno di un punto vendita l'individuo è immerso in un "mare" di segni, articolati secondo logiche espositive che cambiano a seconda del tipo di negozio e delle differenti filosofie di marca" (Giordano, 2007, p. 41).

Lo sguardo semiotico sulle pratiche di consumo ha inteso applicare come modello di analisi lo schema narrativo canonico di Algirdas Julien Greimas (1970, 1983), come mostrano le indagini sulla pratica della spesa al supermercato (Pozzato, 2002), sull'esperienza dell'acquisto di capi di abbigliamento (Proni, 2012; Terracciano, 2014) e di calzature (Marsciani, 2007)¹. Le esperienze di consumo sono state, dunque, ripensate — seguendo il percorso generativo greimasiano assieme all'apporto di Jacques Fontanille — non solo in vista del modello attanziale e delle modalizzazioni, ma anche delle modulazioni che prefigurano le aspettualizzazioni, rimandando alla manifestazione (anche implicita) di un osservatore che segue il processo della pratica di consumo.

Le ricerche sopra richiamate, escludendo l'indagine a cura di Terracciano (2014), sono focalizzate su pratiche di consumo presso punti di vendita, mettendo in evidenza la tensione tra l'indagine che ha come oggetto gli spazi e l'analisi delle pratiche.

Nelle pagine che seguono proverò a utilizzare gli strumenti semiotici sopra menzionati per rendere un'analisi della pratica di consumo online, concentrando l'attenzione sull'esperienza di acquisto su Ama-

1. Non vuole essere un elenco esaustivo di tutti gli esempi di pratiche di acquisto, ma solo di un richiamo a ricerche recenti a cui farò riferimento nelle prossime pagine.

zon, colosso statunitense del commercio elettronico, e nello specifico all'interno della versione italiana del portale. La mia scelta è confortata dagli ultimi dati diffusi circa l'andamento del commercio elettronico in Italia. Il 2016 ha registrato un aumento delle vendite online pari al 18%, con la previsione di un ulteriore aumento del 20% nel 2017; i *web shopper* italiani sono 19 milioni, che corrispondono al 60% degli *internet user*, dato in crescita del 7% rispetto al 2015 ma ancora evidentemente di gran lunga inferiore rispetto ai corrispondenti dati europei. In generale, i settori in crescita sono il *Food&Grocery*, con un aumento del commercio elettronico che riguarda il *food delivery*, l'abbigliamento e gli accessori personali e per la casa. Nel 2017 si è registrato un aumento delle vendite online pari al 17% rispetto l'anno precedente².

I dati appena citati forniscono una spiegazione del mio interesse e, in assenza di un comune spazio fisico di consumo in cui le pratiche di consumo prendono forma, la tensione tra i due poli già oggetto di ricerche sembra venire meno. Infatti, senza abbandonare la scrivania, il *web shopper* passa dall'essere sedotto al possesso virtuale in una manciata di click e pochi minuti; il suo desiderio è soddisfatto dopo qualche giorno quando riceve gli oggetti acquistati o immediatamente nel caso in cui abbia acquistato un e-book in formato Kindle.

Se l'organizzazione degli spazi nei punti di vendita non incide sulla pratica di consumo online, quale analisi semiotica è possibile? Intanto, bisogna concentrare l'attenzione sul luogo virtuale che è il sito web su cui si effettua l'acquisto. Come ricorda Polidoro (2003), nel caso dell'analisi dei siti web, e dunque anche di Amazon.it, è preferibile non seguire un unico percorso di analisi ma applicare in maniera fluida diversi strumenti semiotici. È possibile un primo livello di analisi per categorie cromatiche, topologiche, eidetiche (cfr. Cosenza, 2014; Greimas, 1984) e un secondo livello che riguarda le categorie di utenti cui il servizio è destinato, incluse le pratiche che essi sono in grado di mettere in scena. A partire da questo secondo livello di analisi, qui scelgo di focalizzare l'attenzione sull'applicazione dello schema

2. Dati NetComm, consorzio del commercio elettronico italiano: <http://www.ilsole24ore.com/art/impresa-e-territori/2016-12-09/affari-d-oro-le-vendite-online-164148.shtml?uuid=AD2jaqAC&fromSearch> e <http://www.ilsole24ore.com/art/impresa-e-territori/2017-10-06/l-e-commerce-entra-nell-era-maturita-095255.shtml?uuid=AEyfsFgC>.

narrativo canonico alla pratica di consumo online, con attenzione alla modalizzazione e all'aspettualizzazione per testare la dimensione dell'osservatore, senza dimenticare che la narratività è "un processo orientato di trasformazione di azioni e passioni, dove ogni azione genera una passione e, viceversa, ogni passione genera un'azione" (Marrone, 2001, p. 75).

2. La dimensione pragmatica e cognitiva della pratica di consumo online su Amazon.it

Le azioni possibili che i *web shopper* possono compiere rappresentano l'elemento che caratterizza l'analisi semiotica di un sito quale Amazon.it si presenta. In considerazione del suo presentarsi come un testo sincretico, l'analisi di Amazon.it può essere affrontata secondo livelli differenti che riguardano in primo luogo la definizione dello spazio del paratesto e dello spazio dei contenuti; l'individuazione dei lettori-utenti modello, i loro obiettivi e le possibili azioni da compiere, che possono essere iscritte in sceneggiature e storie tipiche, per consentire l'emersione di valori e desideri che muovono i *web shopper*. Gli elementi che hanno valenza persuasiva e influenzano l'esperienza del *web shopper* sono le immagini immersive, la proposta di articoli a prezzi scontati e la spedizione gratuita, la messa in evidenza di articoli selezionati da un algoritmo sulla base della profilazione dell'utente e gli articoli suggeriti. Suggesto di schematizzare nelle tre seguenti storie tipiche la pratica dello shopping online su Amazon.it³:

- a) un *web shopper* acquista un oggetto che desidera o che è necessario allo svolgimento di una certa azione quotidiana;
- b) un *web shopper* acquista un oggetto per conto di qualcun altro;
- c) un *web shopper* acquista un oggetto per regalarlo.

3. È bene tenere presente che le storie tipiche possibili possono essere molteplici, oltre quelle che verranno considerate nelle prossime pagine. Infatti, gli oggetti in vendita su Amazon.it non sono resi disponibili sempre da Amazon (che si occupa anche della spedizione) ma anche da altri venditori che utilizzano questo spazio virtuale per promuovere la vendita di oggetti disponibili nel loro catalogo e che vengono mostrati come risultati nelle ricerche dei *web shopper* proprio come i prodotti direttamente venduti e spediti da Amazon. Sono, dunque, possibili storie tipiche che coinvolgono questi 'piccoli' venditori e che qui non prenderemo in esame.

Ciascuna di queste tre storie tipiche chiama in causa un diverso programma narrativo, dalla cui descrizione emergono le modalizzazioni in cui il soggetto è coinvolto e la prospettiva di osservazione dei processi di consumo manifestati.

2.1. *Il desiderio del web shopper*

La storia tipica più comune può essere descritta così: un *web shopper* acquista un oggetto che desidera o che è necessario allo svolgimento di una certa azione quotidiana. Il prologo di questa storia tipica prevede che il *web shopper* che è solito navigare in Amazon.it per i suoi acquisti, prima di ottenere il suo oggetto del desiderio, debba accettare alcune condizioni. In primo luogo, egli deve registrarsi come utente o accedere alla piattaforma con indirizzo e-mail e password precedentemente scelti durante la fase di registrazione, conferendo ad Amazon la possibilità di mantenere nei suoi database alcune informazioni personali; in secondo luogo, al primo accesso come utente, si accettano le condizioni d'uso e di vendita della piattaforma. Soltanto in seguito a questa prima fase di navigazione, l'utente ha la facoltà di ricercare e acquistare un prodotto, dando inizio alla sua esperienza di *web shopper* su Amazon.it.

Gli strumenti semiotici della grammatica narrativa di superficie consentono di individuare nella prima storia tipica, i seguenti attanti narrativi:

- il Destinante–Amazon.it, che rispecchia il Destinante–supermercato identificato da Pozzato (2002), “manipolatore e garante dei valori” (Pozzato, 2002, p. 119);
- il Soggetto–*web shopper* (che coincide con il Destinatario) alla ricerca di un Oggetto;
- l’Aiutante, ossia la capacità di saper fare acquisti online, possedere una carta di credito (anche ricaricabile) o il denaro in contanti alla ricezione del pacco;
- l’Opponente, ossia un malfunzionamento alla connessione Internet, la mancanza di denaro, l’indisponibilità immediata dell’oggetto.

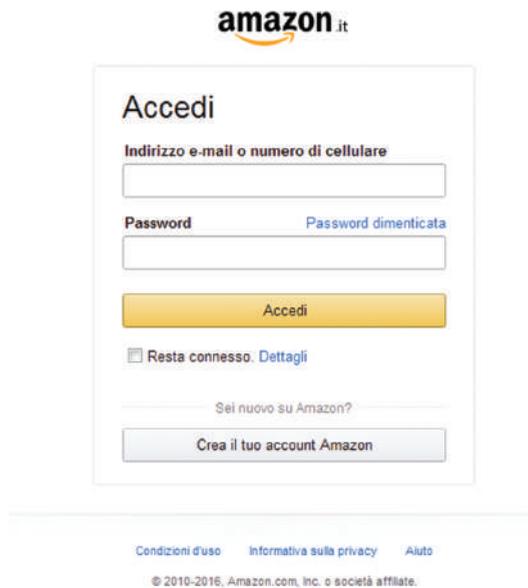


Figura 1. Amazon.it: accedi o registrati.

Se inizialmente il Soggetto-*web shopper* è modalizzato da un *far-fare*, esso passa dalla fase della manipolazione alla fase della competenza in cui *vuole fare*, ovvero acquistare un oggetto specifico, e in ragione di questo desiderio mette in atto una serie di strategie che consentono di acquisire le competenze e gli strumenti che lo conducono a poter effettuare l'acquisto, che si concretizza nella fase della performance. Infine, la fase della sanzione, in cui l'essere modella l'essere, prevede, come ricorda Proni (2012) a proposito del *fashion shopping*, un'autosanzione e un'eterosanzione. Nel primo caso, il Soggetto giudica se stesso e il suo acquisto: la sua valutazione può essere resa pubblica attraverso la pubblicazione di una recensione del prodotto acquistato e, in generale, del servizio, compresi tempi di consegna e spedizione; nel secondo caso, individui esterni, come gli amici e la famiglia, si pongono come giudici dell'acquisto effettuato.

2.2. Il desiderio conto terzi

La seconda storia tipica descrive un *web shopper* nella situazione di compiere un acquisto per conto di qualcun altro. La narrazione dell'esperienza di consumo mostra un livello pragmatico e un livello cognitivo differenti rispetto ai corrispondenti livelli della prima storia tipica sopra analizzata.

In questo caso, il Destinante si presenta come articolato in Destinante–Amazon.it e Destinante–Terzo. Gli altri attanti sono:

- il Soggetto–*web shopper* che acquista un Oggetto;
- l'Aiutante: la capacità di saper fare acquisti online, possedere una carta di credito (anche ricaricabile) o il denaro in contanti alla ricezione del pacco;
- l'Opponente, ossia un malfunzionamento della connessione Internet, la mancanza di denaro, l'indisponibilità immediata dell'oggetto;
- il Destinataro coincide con Destinante–Terzo.

Quest'ultima condizione attanziale diventa chiara se, dal livello pragmatico d'analisi, ci spostiamo al livello cognitivo delle modalizzazioni. In quest'ottica, il Soggetto–*web shopper* viene modalizzato da un *far-fare* sia dal Destinante–Amazon.it che dal Destinante–Terzo. Le due modalizzazioni dipendono da due diverse dimensioni del *far-fare*: da un lato, c'è il vincolo contrattuale con Amazon (così come avviene nella prima storia tipica); dall'altro, nell'impossibilità e incapacità di agire in piena autonomia, il Destinante–Terzo incarica il Soggetto–*web shopper* di acquistare un Oggetto. Il Soggetto–*web shopper*, dunque, viene ulteriormente modalizzato trovandosi nel pieno *poter-fare*, diverso, dunque, dal *voler-fare* del primo caso. Infatti, in questa seconda storia tipica, la fase della competenza dipende dal *poter-fare* ciò che si è stati incaricati di fare, possibilità che si realizza nella fase della performance. Si passa alla fase della sanzione nel momento in cui il Destinataro possiede l'Oggetto e può sanzionare il Soggetto–*web shopper*, non solo esprimendogli il suo giudizio, ma anche — in qualsiasi altro momento — accedendo ad Amazon.it e fornendo una recensione dell'oggetto che ha chiesto di acquistare.

2.3. Il desiderio di regalare

La terza storia tipica rappresenta una variante della prima storia tipica: il *web shopper* effettua i suoi acquisti su Amazon.it e segnala uno o più prodotti presenti nel suo carrello della spesa come regali.

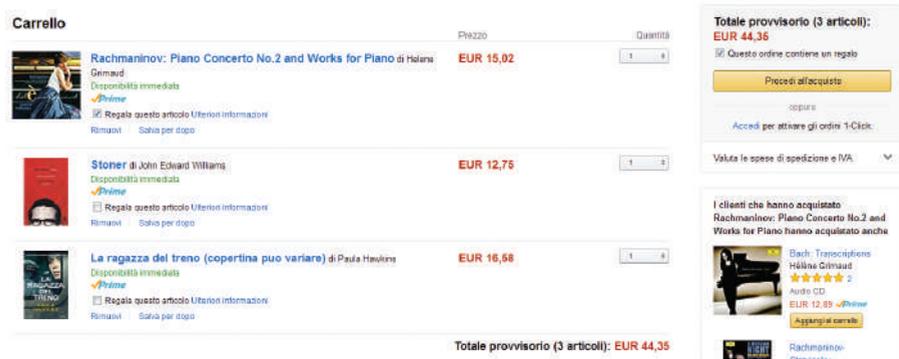


Figura 2. Carrello della spesa (con regalo)

Anche se all'interno dello stesso carrello, gli oggetti rispondono a desideri diversi. L'oggetto contrassegnato come regalo risponde al desiderio di donare qualcosa a qualcuno e viene recapitato all'indirizzo del Destinatario effettivo. Nel carrello sono presenti altri oggetti che rispondono al desiderio di acquistare qualcosa (e quest'esperienza viene narrativizzata come la prima storia tipica) e saranno recapitati al solito indirizzo del *web shopper*.

In questa terza storia tipica, l'Oggetto-Regalo è in coppia con il Soggetto-*web shopper*, incaricato dell'acquisto-regalo da un Destinante articolato in Destinante-Amazon.it e Destinante-Atto del regalare. In questo caso, l'Opponente è identico a quello delle prime due storie, mentre l'Aiutante si arricchisce della conoscenza del Destinatario da parte del Soggetto-*web shopper*.

L'analisi delle modalizzazioni ci restituisce una prima fase della manipolazione in cui il Destinante-Amazon.it e il Destinante-Atto del regalare manipolano il Soggetto-*web shopper* che, nel passaggio alla fase della competenza, viene ulteriormente modalizzato contemporaneamente dal *volere-fare*, dal *poter-fare* e dal *non poter-fare*. Queste modalità indicano sia la libertà di scegliere l'oggetto da acquistare sia alcuni vincoli a cui il Soggetto-*web shopper* è sottoposto: l'incertezza

nella scelta del regalo o l'indisponibilità della somma di denaro necessaria. La successiva fase della performance conclude l'acquisto e lascia spazio alla fase della sanzione. Da chi viene sanzionato il Soggetto-*web shopper* nel caso di un regalo recapitato a un amico a mezzo corriere? Il primo tipo di sanzione può essere un'autosanzione: il Soggetto-*web shopper* è soddisfatto dell'acquisto ma può rendersi conto di aver compiuto una scelta sbagliata a spedizione ormai avvenuta. Sono possibili diverse forme di eterosanzioni: il Destinatario può manifestare apprezzamento, indifferenza o finto apprezzamento, poiché — nella nostra società, per il mantenimento dei rapporti sociali — si è soliti non mostrare l'eventuale inadeguatezza di un regalo. Tuttavia, il Destinatario, accedendo ad Amazon.it, ha la possibilità di scegliere il prodotto che gli è stato regalato e pubblicare una valutazione dell'oggetto esprimendo, ad esempio, le ragioni per cui non è stato apprezzato.

3. Il carrello della spesa e i consigli per gli acquisti di Amazon.it

L'analisi di ciascuna delle tre storie tipiche che hanno come soggetto un *web shopper* ha lasciato momentaneamente da parte la dimensione patemica, mentre la dimensione pragmatica e la dimensione cognitiva hanno messo in evidenza la relazione tra il soggetto e l'oggetto:

La relazione tra il soggetto e l'oggetto che definisce il soggetto in quanto esistente semioticamente si trova così dotata di un "surplus di senso", e l'essere del soggetto ne è modalizzato in modo particolare [...] Si può affermare che, a livello più superficiale, corrispondono alla categoria timica quattro categorie modali, e che un termine timico, quale, ad esempio, /*euforia*/, tenendo conto della posizione sintagmatica della struttura sintattica all'interno della quale sarà investito, può essere convertito in quattro termini modali distinti: /*volere*/, /*dovere*/, /*potere*/ e /*sapere*/.

(Greimas, 1983 trad. it. 1984 p. 91)

Le tre storie tipiche mostrano un soggetto che tende all'oggetto secondo la categoria timica dell' /*euforia*/ . Tra la categoria timica e le categorie modali, la passione assume la forma di un processo, risultando saldamente ancorata alla temporalità, come già Fabbri (1998) aveva messo in questione quando rilanciava la relazione tra modaliz-

zazione e temporalità. Nell'esperienza di acquisto da parte di un *web shopper*, la dimensione della temporalità non può essere trascurata proprio in ragione dell'ancoraggio alla modalizzazione.

Il Soggetto-*web shopper* è mosso da una passione che ha valenza incoativa (impulsività, curiosità, smania di ricerca) nella dimensione temporale del presente.

Lo slittamento verso questo ulteriore livello di analisi sposta l'attenzione dalle strutture semio-narrative alle strutture discorsive e alla costruzione del punto di vista (Fontanille, 1989). Come spiega Greimas (1988): "Ogni discorso è accompagnato da degli osservatori, con un punto di vista sull'azione compiuta. Ogni discorso è dunque in qualche modo 'raddoppiato' da un attante osservatore che lo articola" (p. 54).

La pratica di consumo su Amazon.it è un discorso accompagnato da almeno due osservatori. Ma prima di giungere al tema degli attanti osservatori, si possono considerare i punti di vista sulle azioni compiute dal soggetto. In primo luogo, emerge la relazione tra enunciatore ed enunciatario nel testo sincretico Amazon.it. In particolare, si evidenzia una relazione, in cui la distanza tra enunciatore ed enunciatario oscilla tra l'ammiccamento e la complicità (Marmo 2003). Considerato già effettuato l'accesso al portale di e-commerce, la homepage di Amazon.it è un testo in cui la strategia enunciativa prevede che l'enunciatario venga chiamato direttamente in causa mentre l'enunciatore rimane implicito ('Simili a prodotti che hai già visto', 'Consigliati in base alla tua cronologia di navigazione', 'Amazon Dash Button — i tuoi prodotti di tutti i giorni') o che sia enunciatore che enunciatario siano compresenti e siano parte di un 'noi' ('Per conoscerci meglio').

Gli enunciati 'Simili a prodotti che hai già visto', 'Consigliati in base alla tua cronologia di navigazione' sono la risultante di un algoritmo che, di ciascun utente, ha tracciato le abitudini, le preferenze, la frequenza di alcune ricerche all'interno dell'e-commerce (Domingos, 2016, Brent *et al.*, 2016).

Ritornando alle tre storie tipiche che hanno come soggetto un *web shopper* di Amazon.it, il livello discorsivo in cui un attante osservatore è l'occhio astratto che osserva l'azione si articola in almeno due punti di vista: quello dell'algoritmo e quello del carrello della spesa.

L'algoritmo come attante osservatore getta il suo sguardo sulle ricerche effettuate, sulla comparazione tra articoli simili e suggerisce

la compera di articoli acquistati da altri *web shopper* che hanno ‘gusti’ simili. Se gli addetti alla vendita di un negozio possono seguire con lo sguardo le azioni del consumatore almeno all’interno dello spazio di consumo, nel caso di Amazon.it, l’algoritmo come attante osservatore non cessa la sua attività al termine della fruizione. Pertanto, si tratta di un occhio astratto che segue il discorso, anche quando l’azione sembra sospesa o terminata. Infatti, gli accessi successivi al portale, mettono in scena un’enuciatazione composta da un doppio registro, verbale e visivo: ‘Simili a prodotti che hai già visto’ si accompagna alle immagini relative agli articoli di cui il soggetto ha già preso visione.



Figura 3. Cronologia di navigazione e proposta di articoli.

L’algoritmo richiama un’aspettualità di tipo incoativo poiché si tratta di un punto di vista che osserva lo svolgersi dell’azione a partire dal suo inizio, ovvero a partire dall’accesso all’e-commerce, e la segue nel suo sviluppo fino alla fase finale dell’acquisto.

La strategia discorsiva che prevede la costruzione dei punti vista non si esaurisce con l’algoritmo ma prevede la presenza di un secondo attante osservatore: il carrello della spesa. Quest’ultimo è il luogo in cui sono stipate le attualizzazioni di (alcune) ricerche per articoli precedentemente effettuate. Si tratta di una sorta di riepilogo degli articoli da acquistare, che restituisce un’istantanea del soggetto che opera alcune scelte in un catalogo così tanto popolato. Proprio nel carrello, incassati uno dentro l’altro, convivono due punti di vista; si insinua, infatti, di nuovo l’algoritmo, creando un doppio momento di osservazione, che oltre all’elenco degli articoli nel carrello, suggerisce

al soggetto l'acquisto di altri articoli sulla base degli acquisti effettuati da altri *web shopper*.

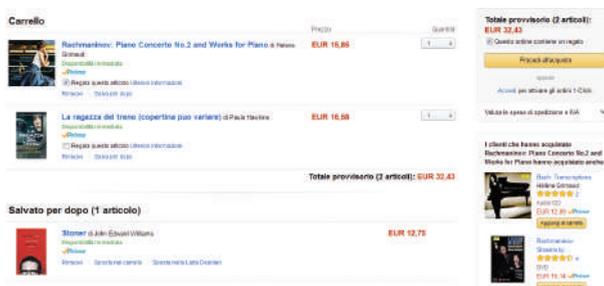


Figura 4. Due punti di vista incassati.

L'attante osservatore carrello della spesa si mostra come una sorta di occhio astratto dal potere superiore rispetto al 'semplice' algoritmo poiché ne include alcune funzionalità. Quali azioni performati dal soggetto sono osservate dal carrello della spesa? Si tratta delle scelte — quasi definitive — e poi dell'atto conclusivo dell'acquisto che prevede la scelta dell'indirizzo di spedizione e il metodo di pagamento.

L'aspettualità prevalente, in questo caso, non è incoativa ma terminativa. La terminatività dell'azione dipende dal fatto che il carrello 'raccolge' le ultime fasi di un processo di consumo. Questa, infatti, è la sua funzione principale. Tuttavia, la complessità di Amazon.it emerge proprio in questo frangente: il fatto che il punto di vista dato dall'algoritmo sia (almeno parzialmente) incassato nel carrello della spesa, porta a non escludere completamente un'attenzione verso l'incoatività.

4. L'acquisto, tra tanti

Lo sguardo semiotico sul consumo è stato articolato in una tensione tra le pratiche del consumo e l'organizzazione degli spazi dei punti di vendita. Quest'ultimo polo viene riformulato nel caso della pratica dello shopping online. Infatti, il *web shopper*, pur non aggirandosi all'interno di un luogo fisico come, ad esempio, il cliente di un qualsiasi supermercato, mette in scena la pratica del consumo in uno spazio doppiamente articolato. Da un lato, durante la navigazione e la sua

esperienza di *web shopper*, il soggetto si trova all'interno di uno spazio virtuale; dall'altro, egli stesso, assieme al suo dispositivo, occupa un posto preciso nel mondo. Dunque, possiamo affermare che la trasformazione della pratica del consumo online è evidente nella misura in cui lo spazio, nel quale morfologicamente e geometricamente si muovono i corpi dei consumatori, si ridetermina fino a perdere di consistenza. Infatti, non c'è organizzazione fisica dei prodotti; consumatori diversi non si trovano a condividere lo stesso spazio fisico; gli addetti alla vendita, in qualità di osservatori, non seguono la pratica di consumo di un soggetto all'interno del negozio o al massimo per qualche metro fuori di esso, guardando oltre una vetrina.

Il *web shopper* acquista su Amazon.it seduto alla scrivania davanti al suo computer o per mezzo di un'app mentre viaggia in treno, e pur essendo un corpo tra altri corpi, la sua esperienza di consumo si mostra apparentemente solitaria e di una durata indefinita (pochi minuti o ore trascorse a 'sfogliare' il catalogo virtuale). Quasi incurante delle tracce che lascia e che gli vengono riproposte in forma di articoli consigliati o già visualizzati, il soggetto crede di esercitare una forma di libertà che gli permette di soddisfare un desiderio. Invece, egli è costantemente osservato da almeno due diversi punti di vista così che le sue azioni non possano essere obliate. L'algoritmo che traccia le ricerche effettuate dal soggetto per ricordarle durante gli accessi successivi e individuare possibili acquisti in base agli articoli già visualizzati (e acquistati anche da altri *web shopper*), e il carrello della spesa, depositario delle scelte definitive di acquisto, osservano il Soggetto-*web shopper* che, come ho mostrato, nell'intreccio di temporalità e modalizzazioni, svolge una pratica in un tempo presente. Questi due livelli di osservazione esibiscono un'aspettualità contemporaneamente incoativa e terminativa, tanto da orientare, in qualche caso, gli acquisti del soggetto.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES R. (1964) « Rhétorique de l'image », *Communication* 4: pp. 41–2.
- BRENT D.M. et al. (2016) « The Ethics of Algorithms: Mapping the Debate ». *Big Data and Society* 3 (2) (2016).
- CERVELLI P. e TORRINI C. (2007) « L'analisi semiotica del progetto di un nuovo

- spazio espositivo », I. Pezzini e P. Cervelli, Pierluigi (a cura di) (2007) *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma: pp. 147–91.
- COSENZA G. (2014) *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma.
- DOMINGOS P. (2015) *The Master Algorithm. How the Quest for the Ultimate Learning Machine Will Remake Our World*, Basic Books, New York.
- ECO U. (1968) *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- FONTANILLE J. (2001) « L'osservatore come soggetto enunciativo », in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Rome, pp. 44–63.
- GIORDANO V. (2007) « Luoghi del consumo come spazi sociali », in I. Pezzini e P. Cervelli (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma, pp. 33–40.
- GREIMAS A.J. (1970) *Du sens*, Editions du Seuil, Parigi.
- (1983) *Du sens II. Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Parigi, trad. it. a cura di P. Magli e M.P. Pozzato (1984) *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano.
- (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes sémiotiques", 60: pp. 4–24.
- (1988) *Per una semiotica del discorso*, "Carte semiotiche", 4–5: pp. 52–57.
- MARMO C. (2003) *L'instabile costruzione enunciativa dell'identità aziendale in rete*, « Versus », 94–6: pp. 135–48.
- MARRONE G. (2001) *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Rome.
- MARSCIANI F. (2007) *Tracciati di etnosemiotica*, FrancoAngeli, Milano.
- PEZZINI I. e CERVELLI P. (2007) *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma.
- POLIDORO P. (2003) *Teoria dei generi e siti web*, « Versus », 94–6: pp. 213–29.
- POZZATO M.P. (2002) « La spesa al supermercato. Libertà e destinazione nel tempio contemporaneo delle merci », in: E. Landowski e G. Marrone (2002) *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma pp. 117–27.
- PRONI G. (2012) *La lista della spesa e altri progetti. Semiotica, design, comportamenti delle persone*, FrancoAngeli, Milano.
- TERRACCIANO B. (2014) « L'intercorporeità mediale condivisa: il Sistema della Moda, i social network e il fashion e-commerce », in I. Pezzini e L. Spaziantè, a cura di (2014) *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS edizioni, Pisa, pp. 107–28.
- TRAINI S. (2008) *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano.

Gli “aspetti” del cibo

Meditazioni semiotiche su gusto e disgusto

SIMONA STANO*

L'appetito è simile al sogno, perché è al tempo stesso memoria e allucinazione, ed è per questo, d'altronde, che sarebbe forse meglio dire che è affine alla fantasticheria. Quando ho voglia di un cibo, non è forse vero che mi immagino mentre lo mangio?

Non è forse vero che in questa fantasia predittiva c'è forse il ricordo dei nostri piaceri precedenti? Sono veramente il soggetto costituito di una scena futura, di cui sono il solo attore.

R. BARTHES, *Lecture de Brillat-Savarin*

ENGLISH TITLE: All “Aspects” of Food: Semiotic Meditations on Taste and Distaste

ABSTRACT: Food is intrinsically linked to time: first of all, the “food–material” is a living material, both physiologically and symbolically, since it is subject to organic decomposition, but can also acquire value because of ageing. Furthermore, different ingredients are generally combined together and “cooked” (in a Lévi–Straussian sense) according to specific instructions and preparation times in order to create various dishes and courses, which are also influenced by the temporal dimension, since they cool down or melt with the passing of time. Similarly, but also differently, the perception of food is strongly related to time: the tasting experience develops through different steps, involving various senses and dimensions. This paper deals precisely with the temporal characterisation of taste (and *dis*–taste), by relating the theoretical reflection on the perceptual dimension of the eating experience to temporality and aspectuality.

KEYWORDS: Taste; Distaste; Synaesthesia; Aspectuality; Temporality.

* Università degli Studi di Torino e International Semiotics Institute.

1. Il “tempo” alimentare: cucina vs degustazione

Il naso arricciato, le labbra corrugate, gli occhi socchiusi... sono solo alcune delle espressioni che soggiungono a marcare i volti dei giudici durante l'assaggio dei piatti cucinati dai concorrenti di *The Taste*, trasmissione televisiva dedicata alla cucina e al gusto — o, meglio, alla degustazione¹. Una tensione, quella tra cucina e degustazione, che emerge sin dalla sigla del programma (Fig. 1): a una prima rapida carrellata di sequenze raffiguranti soggetti operatori (il fuoco, il coltello, ma anche e soprattutto le anonime dita umane in primissimo piano che occupano più volte l'inquadratura manipolando il cibo) alle prese con la cottura e l'impiattamento di diversi ingredienti fa seguito una serie di inquadrature in cui il ralenti interviene a mettere in evidenza i segni del dispiegamento dell'esperienza (dis-)gustativa sul volto di quattro soggetti degustatori (ben riconoscibili nei loro primi piani).

È in questo modo che il testo in questione introduce un'interessante analogia — e al tempo stesso opposizione — tra le due facce dell'alimentazione che mette in scena: da una parte, la *cucina* appare essere intrinsecamente connessa alla dimensione temporale, giacché combina insieme e trasforma vari ingredienti crudi in piatti “cotti” secondo specifiche istruzioni e particolari tempi di preparazione con il fine di creare diverse portate — che, a loro volta, sono interessate dalla dimensione temporale, giacché si raffreddano, scaldano, sciolgono, incollano, ecc. con il passare del tempo. Dall'altra, sebbene anch'essa strutturata in diversi momenti che coinvolgono vari sensi e dimensioni, la *degustazione* sembra presentare un diverso legame con la temporalità, rendendo necessario il passaggio dal ritmo incalzante con cui si succedono le fasi delle pratiche culinarie al forzato rallentamento della messa in scena dell'esperienza percettivo-gustativa.

Al fine di comprendere meglio le dinamiche soggiacenti a simili processi, i paragrafi che seguono prenderanno in considerazione le principali caratteristiche del dispiegamento del gusto e del disgusto, facendo riferimento a un'ampia gamma di studi e ricerche — dalla

1. Il titolo della trasmissione, mantenuto invariato anche per la messa in onda in Italia, può essere reso in italiano sia con riferimento al senso del gusto e al sapore delle pietanze, sia con richiamo al momento dell'“assaggio”, che la lingua inglese designa col medesimo termine (*taste*, appunto).



Figura 1. Alcuni fotogrammi della sigla di *The Taste*.

fisiologia alla filosofia e alla semiotica² — in tale ambito di indagine e ricollegandosi in chiusura alla riflessione teorica sui due tipi di investimento che, a partire da ogni discorso temporalizzato, producono diversi effetti di senso: la *temporalità* e l'*aspettualità* (cfr. Greimas e Courtés 1979 [trad. it. 2007], p. 13).

2. Ricollegandosi a una visione della percezione come terreno “a metà strada fra il semiotico e il fisiologico” (Pozzato e Marmo 1989, p. 126), diverse impostazioni teoriche verranno accostate e confrontate per rispondere agli obiettivi del presente articolo. Con ciò non si intende certamente inserire diversi autori entro un unico paradigma, ma piuttosto confrontare vari punti di vista e diversi approcci metodologici rispetto a punti di interesse e analisi comuni.

2. Il dispiegamento dell'esperienza gustativa

2.1. *Il gusto come senso: l'approccio fisiologico*

Al fine di descrivere esaurientemente il dispiegamento dell'esperienza gustativa, è utile innanzi tutto descriverne gli elementi costitutivi. Apprendo il dizionario alla voce *gusto*³, vi si trova il rimando letterale al “senso specifico esercitato attraverso gli organi gustativi o *organi del g.* [...]”, per mezzo del quale viene riconosciuto e controllato il sapore delle sostanze introdotte nel cavo orale” (Treccani 2016). In questo stesso senso, inoltre, lo descrive Jean Anthelme Brillat-Savarin nella celebre *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante* (1825)⁴:

Le goût est celui de nos sens qui nous met en relation avec les corps sapides, au moyen de la sensation qu'ils causent dans l'organe destiné à les apprécier. Le goût qui a, pour excitateurs, l'appétit, la faim et la soif, est la base de plusieurs opérations, dont le résultat est que l'individu croît, se développe, se conserve, et répare les pertes causées par les évaporations vitales.

([1834], p. 71)

Secondo tale accezione, il gusto svolge due funzioni fondamentali: da un lato, assicura la sopravvivenza del nostro corpo reintegrando le energie impiegate per le funzioni vitali; dall'altro, in concomitanza con l'olfatto, ci aiuta a selezionare le sostanze naturali adatte a divenire alimenti, informandoci sulla loro commestibilità⁵ (*ibid.*, pp. 73–74; cfr. Cavalieri 2011, p. 38). Esso, inoltre, ci permette di distinguere i sapori fondamentali, grazie a organi come la lingua, il palato, le guance e la cavità retronasale (faringe ed epiglottide)⁶: raggruppati in piccoli

3. Per una accurata ricostruzione delle varie accezioni e degli usi del termine gusto, cfr. BIANCIARDI 2011, pp. 30–34; BARROS 1997.

4. Il gusto è incluso tra i sensi individuati dal gastronomo francese, oltre alla vista, l'udito, l'olfatto, il tatto e il “genesico” (o amore fisico, che regola l'attrazione tra i sessi ed è pertanto essenziale, al pari delle altre dimensioni sensoriali, per la riproduzione della specie) (cfr. Brillat-Savarin 1825, pp. 57–58).

5. A questo proposito, si veda anche la nota sulle aversioni gustative di Paul Rozin in *The Selection of Foods by Rats Humans, and Other Animals* (1976, pp. 53–54).

6. Soffermandosi sulla lingua come principale organo del gusto, diversi studiosi hanno sottovalutato il ruolo degli altri dispositivi che permettono l'esperienza gustativa; già nella *Physiologie*, d'altra parte, questo aspetto è fortemente rimarcato: “Il n'est pas facile de

insiemi all'interno di microscopiche strutture definite *calici gustativi*, i recettori del gusto sono ospitati principalmente dalle *papille* (che, in base alla forma, possono essere distinte in fungiformi, foliate o filiformi, vallate o caliciformi), microscopici laboratori chimici presenti sulla lingua, oltre che sul palato e sulla faringe (Cavaliere 2011, p. 42). Per entrare in contatto con questi recettori, tutte le sostanze sapide devono essere disciolte in qualche fluido o assumere una consistenza pastosa per effetto dell'azione della saliva (Brillat-Savarin 1825 [1834], pp. 78–79)⁷.

2.2. Il gusto condiviso: dalla propriocezione al linguaggio

A fronte della vastissima gamma di molecole sapide presenti negli alimenti⁸, si sono imposte a livello culturale cinque categorie di base che

déterminer précisément en quoi consiste l'organe du goût. Il est plus compliqué qu'il ne paraît. Certes, la langue joue un grand rôle dans le mécanisme de la dégustation; car, considérée comme douée d'une force musculaire assez franche, elle sert à gâcher, retourner, pressurer et avaler les aliments. De plus, au moyen des papilles, plus ou moins nombreuses, dont elle est parsemée, elle s'imprègne des particules sâpides et solubles des corps avec lesquels elle se trouve en contact; mais tout cela ne suffit pas, et plusieurs autres parties adjacentes concourent à compléter la sensation, savoir: les joues, le palais et surtout la fosse nasale, sur laquelle les physiologistes n'ont peut-être pas assez insisté. Les joues fournissent la salive, également nécessaire à la mastication et à la formation du bol alimentaire; elles sont, ainsi que le palais, douées d'une portion de facultés appréciatives; je ne sais pas même si, dans certains cas, les gencives n'y participent pas un peu; et, sans l'odoration qui s'opère dans l'arrière-bouche, la sensation du goût serait obtuse et tout-à-fait imparfaite” (Brillat-Savarin 1825 [1834], pp. 74–75).

7. Nonostante simile complessità, il gusto è uno dei primi sensi, insieme all'olfatto (cui è strettamente correlato, come si vedrà in seguito) a formarsi nell'embrione umano: le prime papille gustative compaiono durante l'ottava settimana di gestazione, raggiungendo una struttura definitiva intorno alla quattordicesima e continuando ad aumentare sino al momento della nascita. A partire dalla dodicesima settimana, inoltre, il feto comincia a deglutire il liquido amniotico, la cui composizione chimica è variabile nel corso della giornata e dell'intera gravidanza in relazione a diversi fattori, come le emissioni di urina del feto stesso, la composizione del plasma materno e l'alimentazione della donna, che contribuiscono a fornire al nascituro un insieme variegato di sostanze organiche come zuccheri, acidi, sali minerali, amminoacidi, proteine, nonché un'ampia gamma di sensazioni gustative (Cavaliere 2011, pp. 69–70).

8. Brillat-Savarin parla a questo proposito di un numero infinito di sapori: “Le nombre des saveurs est infini, car tout corps soluble a une saveur spéciale qui ne ressemble entièrement à aucune autre. Les saveurs se modifient en outre par leur agrégation simple, double, multiple; de sorte qu'il est impossible d'en faire le tableau, depuis la plus attrayante jusqu'à la plus insupportable, depuis la fraise jusqu'à la coloquinte” (1825 [1834], pp. 79–80).

permettono di riconoscere i sapori: il salato, il dolce, l'amaro, l'acido e l'umami⁹ (Chandrashekar *et al.* 2006). E, nonostante la grande variabilità individuale legata al gusto (inteso come esperienza propriocettiva), l'appartenenza sociale e culturale sono fondamentali rispetto al modo in cui si sviluppa la sensibilità gustativa (cfr. Perullo 2008). È proprio su questo punto che si palesa, secondo Italo Calvino, il legame tra “sapore” e “sapere”: sulla scia della voce *gusto*¹⁰ riportata nel *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommaseo, il letterato italiano associa in *Sapore sapere* (1982) — poi riedito con il titolo *Sotto il sole del giaguaro* nell'omonima raccolta di racconti (1986) — il lato ricettivo (l'impressione sensoriale, corporea) con il lato cognitivo del gusto, descrivendo quest'ultimo come vero e proprio strumento di conoscenza e relazione con l'altro, e ribaltando la gerarchia classica dei sensi in virtù del contatto fisico e diretto che l'esperienza gustativa presuppone con gli oggetti del mondo¹¹. Di qui la necessità, successivamente messa in luce da Eric Landowski e José Luiz Fiorin (1997), di inserire il progetto di una semiotica del gusto entro una dimensione marcatamente sociale e culturale: è sul livello gustativo che si sedimentano i valori identitari, tanto nel caso dei prodotti — il *gusto delle cose* —,

9. Tradizionalmente, la fisiologia del gusto si è concentrata sulle prime quattro (cfr. BRILLAT-SAVARIN (1825 [1834], p. 80) — un'eccezione, in questo senso, è costituita dal modello aristotelico, che comprendeva sette sapori di base (dolce, agro, aspro, astringente, acido, pungente, amaro) e due derivati (il grasso, originato dal dolce, e il salato, derivato dell'amaro). Scoperto nel 1909 da Kikunae Ikeda, l'*umami* è in realtà presente nell'alimentazione umana da secoli, giacché numerosi alimenti — come i formaggi stagionati, il pomodoro, le verze, gli asparagi, il latte, i brodi di carne, ecc. — sono naturalmente ricchi di glutammato monosodico (l'amminoacido che lo origina, oggi largamente usato come additivo per esaltare la sapidità di particolari alimenti, in particolare nella cucina asiatica). Secondo Rosalia Cavalieri (2011), il difficile riconoscimento di questa sensazione dipende dal fatto che essa viene percepita solo dopo un certo periodo di permanenza del cibo nella bocca e ancora meglio dopo la sua deglutizione; per questa ragione spesso l'umami viene più propriamente descritto come “retrogusto” (cfr. YAMAGUCHI 1998; LINDEMANN *et al.* 2002).

10. “*Gustare*, in genere, esercitare il senso del gusto, riceverne l'impressione, anco senza deliberato volere o senza riflessione poi. L'assaggio si fa più determinante a fin di gustare e di sapere quel che si gusta; o almeno denota che dell'impressione provata abbiamo un sentimento riflesso, un'idea, u principio d'esperienza. Quindi è che *sapio*, ai latini, valeva in traslato sentir rettamente; e quindi il senso dell'italiano *sapere*, che da sé vale dottrina retta, e il prevalere della sapienza sopra la scienza” (Calvino 1986, p. 23).

11. Nicola Perullo (2010, p. 63) descrive l'impostazione calviniana in termini di una contrapposizione di fondo tra un'introspezione materiale — o esperienza “vera” — dell'oggetto gustato e il carattere succedaneo e indiretto della sensazione visiva.

quanto nel caso dei soggetti — il *gusto della gente*, da studiare a partire dalle pratiche sociali tramite cui esso si estrinseca (cfr. Landowski 1997). Una distinzione per certi versi simile è quella introdotta più recentemente da Gianfranco Marrone (2013) tra *gustoso* e *saporito*: mentre il primo è il “sistema di senso che si instaura grazie al riconoscimento sensoriale di figure del mondo già note[, d]i modo che, assaggiando qualcosa, siamo in grado — con competenze variabili a seconda delle specializzazioni individuali o delle situazioni contestuali — di individuare che cosa stiamo mangiando o bevendo grazie ai nostri schemi semantici e culturali” (*ibid.*, p. 119), il secondo è “la sede di ‘ragionamenti’ sensoriali a sé stanti, che opera tramite processi percettivi non più legati a schemi cognitivi pregressi ma, semmai, a una presa in carico diretta delle qualità sensibili proprie alle sostanze gastronomiche — in rapporto fra loro per contrasti sintagmatici o per rinvii paradigmatici, e in relazione con contenuti specifici grazie a sistemi semisimbolici *ad hoc*” (*ibid.*). Se il saporito reinterpreta in chiave semiotica le tematiche della cosiddetta analisi sensoriale, il gustoso richiama proprio i nessi tra sapore e sapere, partendo dal percettivo per muoversi verso il cognitivo (nella medesima direzione descritta da Calvino).

In questo senso, il gusto implica altresì la questione del “rapporto tra la percezione e il linguaggio, ovvero il problema del passaggio da un’esperienza di per sé soggettiva a un sapere condiviso attraverso la parola — e ciò che chiama in causa il ruolo della corporeità nel linguaggio stesso” (Cavaliere 2011, p. VIII). A questo proposito, Jean-Jacques Boutaud ha proposto l’idea di un “concetto gustativo” (1997) — poi riformulata nei termini di un’ “immagine gustativa” (2005) — come risultato dell’interrelazione tra tre diversi livelli: l’*immagine del sapore*, in cui la dimensione sensoriale e percettiva diventano il luogo per il dispiegamento delle sensazioni interne (dirette o riprodotte); l’*immagine dell’alimento*, ovvero la dimensione figurativa e discorsiva che si estrinseca mediante lo sviluppo delle rappresentazioni e dei discorsi sul cibo; e l’*immagine della scena alimentare*, dove il contesto e l’azione spostano l’attenzione sulla dimensione pragmatica e performativa (*ibid.*, trad. it. 2012, pp. 122–131).

Sebbene problematica rispetto alla scelta di ricondurre il gusto sotto una logica dell’immagine (cfr. Spinelli 2011), l’analisi di Boutaud ha il merito di enfatizzare in modo molto efficace la necessità di adottare

un approccio multi-prospettico per l'analisi dell'esperienza gustativa, ovvero un approccio che sia in grado di cogliere la differenza tra semplice “mangiare” — atto finalizzato al nutrimento e comune a diverse specie animali e vegetali — e “degustare” — operazione cognitivamente più complessa che caratterizza il genere umano e implica una valutazione consapevole e attenta. Quest'ultima si configura come un'operazione intrinsecamente *sinestetica*, giacché coinvolge non solo il gusto, ma anche la vista (la quale svolge un ruolo essenziale in particolare in relazione a quei fenomeni che Claude Fischler (1990) ha descritto in termini di *neofilia* e *neofobia*), l'olfatto¹² (che completa ed esalta la capacità elementare del gusto, come ha ben messo in evidenza André Leroi-Gourhan¹³ (1964)), il tatto (essenziale per apprezzare la *texture*, o “consistenza”, degli alimenti, e percepire la loro temperatura¹⁴), l'udito (su cui si sono concentrati in particolare Jean-François Bordron e poi Herman Parret, come si vedrà più approfonditamente in seguito) e il sistema trigeminale (come ben sottolinea Cavalieri (2011), riprendendo il termine inglese *flavour*, e il suo corrispettivo francese *flaveur*, che esprimono quel “complesso di sensazioni prodotte da olfatto, gusto e nervo trigemino, per molti versi inseparabili, quel connubio cioè di sapori e odori che ci impressiona piacevolmente quando assaggiamo un piatto ben riuscito”, p. 79). Ne risulta il carattere costitutivamente polisensoriale o, meglio, “multi-modale” della percezione alimentare, per cui tutte queste dimensioni sensoriali interagiscono tra loro nell'elaborazione dell'interpretazione percettiva (Spinelli 2011, p. 76; cfr. Bianciardi 2011, pp. 50–68). In altri termini, come ha messo bene in evidenza Maurice Merleau-Ponty

12. Nello specifico, alla percezione *ortonasale*, che avviene direttamente attraverso il naso e fa percepire gli aromi o odori, si associa quella *retronasale*, che riguarda le sensazioni odorose in bocca (come chiarisce Spinelli (2011), durante la masticazione, i composti odorosi raggiungono l'epitelio olfattivo, motivo per cui anche tappandosi il naso non è possibile eliminare del tutto la percezione olfattiva dall'esperienza gustativa; cfr. TUORILA 2007 e GOLDSTEIN 2010).

13. “Sensibilità gustativa e tatto orale costituiscono [...] la parte profonda dell'estetica culinaria, sulla quale si basano i ricami della gastronomia olfattiva. [...] La sovrastruttura gastronomica è soprattutto olfattiva” (LEROI-GOURHAN 1964, trad. it. 1977, p. 341).

14. Al cosiddetto *mouthfeel* (le sensazioni tattili in bocca, come astringenza, viscosità orale e untuosità, Lawless e Heymann 1998) e alle sensazioni *cinestesiche* (come durezza, adesività ed elasticità) si associano le sensazioni *chemestetiche*, che derivano dalla stimolazione chimica del nervo trigemino (come nel caso dell'ardente, del pungente, del piccante, del freddo o del fresco) (Spinelli 2011; cfr. Tuorila 2007 e Goldstein 2010).

(1945), il gusto fa parte del “sensorio comune” tipico della specie umana: riprendendo il pensiero di Herder, il filosofo francese sostiene che le nostre esperienze sensoriali sono intrinsecamente multisensoriali — o, meglio, *sinestetiche*¹⁵. Anzi, è proprio la monosensorialità a costituire una condizione estrema o artificiale, giacché nell’esperienza quotidiana la percezione si estrinseca mediante una serie di afferenze sensoriali ed efferenze motorie, cui lo studioso fa riferimento nei termini di uno “schema corporeo”:

La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un’unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi”.

(Merleau-Ponty 1948 [trad. it. 1962], p. 71)

Tale schema corporeo, secondo il filosofo Marco Mazzeo (2005), è intrinsecamente legato alla sfera cognitiva e, nello specifico, linguistica: “proprio perché la nostra è una specie sinestetica, essa è in grado di concentrarsi sulle qualità primarie e di non rimanere incatenata a quelle secondarie. È questo il luogo di origine del linguaggio verbale” (*ibid.*, pp. 119–120).

2.3. Il gusto come giudizio: tra estetica ed etica

Se il senso letterale del termine *gusto* lo identifica, come riportato sopra, con il senso specifico per mezzo del quale riconosciamo e controlliamo il sapore delle sostanze introdotte nel cavo orale, nel corso dei secoli XVII e XVIII al significato sensoriale è andato affiancandosi un valore figurato, per cui tale nozione comprende altresì la “capacità di intendere, riconoscere e apprezzare il bello, e spec. la

15. Mazzeo (2005, pp. 117–120) mette in evidenza come la *Phénoménologie de la perception* (1945) costituisca un punto di svolta nella concezione della *sinestesia*: se l’accezione ottocentesca iscriveva per lo più tale termine nell’ambito della devianza o di una sindrome genetica o acquisita, Merleau-Ponty ha il merito di liberare simile concetto dalle briglie del patologico, mostrandone la centralità rispetto alla sensorialità umana: “la percezione modale umana è un punto di arrivo perché frutto di un processo di messa a fuoco, linguistico e culturale [...] o di una deprivazione sensoriale [...]”. La percezione modale animale, invece, è un punto di partenza il cui significato cognitivo ed evolutivo è completamente differente. Non a caso comporre una lista dei sensi umani che possa dirsi completa ha sempre comportato gravi difficoltà” (Mazzeo 2005, p. 119).

bellezza dell'arte" (Treccani 2016). È in questo senso, ad esempio, che lo descrive David Hume ne *La regola del gusto e altri saggi* (1741): il "gusto estetico" è una sorta di facoltà autonoma primitiva, insita nella natura umana e dunque uniforme; d'altra parte, esso deve essere "ravvivato, affinato, educato dalla 'pratica', ossia dallo studio, dall'analisi attenta e continua" (Preti in Hume 1741, trad. it. 2006, p. 108). Questa stessa tensione si ritrova nella contrapposizione tra il lavoro di pensatori come Wagner (1867), che concepisce il gusto come inclinazione naturale, immediata, universale, senza regole né concetti, e la posizione del semiologo Roland Barthes (1964; 1970; 1973), il quale, al contrario, rifiuta tale idea di giudizio immediato di gusto in favore di una concezione della bellezza come elaborazione complessa di codici in un'opera, avente pertanto un carattere relativo, culturale e storico (cfr. Volli 2015, pp. 41–42).

Oltre a simile concezione del gusto come facoltà di giudizio estetico, è andata poi attestandosi nel tempo anche una sua valorizzazione in senso più marcatamente *etico*: secondo Hans-Georg Gadamer (1960) è stato Baltasar Gracián y Morales (1647) a introdurre l'idea di gusto come capacità di distinguere il Bene e cogliere la "giusta misura" delle cose. Shaftesbury (1711) e Vauvenargues (1746) avrebbero poi esteso ulteriormente questa concezione, descrivendo il gusto come facoltà essenziale della coscienza umana che permette di "giudicare rettamente gli oggetti del sentimento" (p. 17; cfr. Volli 2015).

3. Dal gusto al disgusto: analogie e differenze

Come si evince facilmente dai paragrafi precedenti, ancor più di altri sensi, il gusto coinvolge il corpo intero, è costitutivamente sinestetico. Dalla dimensione sensoriale e fisiologica, inoltre, esso si estende sino al livello sociale e culturale, mediante dinamiche complesse e non ancora del tutto decifrate. In quanto tale, questo senso "ha una sintassi specifica del processo che mette in comunicazione, [...] forte e diretta, corpo e mondo, carne e fisicità. Si instaura come un ciclo continuo che conduce un determinato qualcosa dall'esterno del mondo all'interno del corpo, per ritornare verso l'esterno" (Marrone 2013, p. 118). L'inversione di tale sintassi comporta un rovesciamento al livello del significato e del valore, dando origine al cosiddetto *disgusto*.

Secondo una delle prime definizioni di disgusto, esso consiste in una "sensazione" che

si riferisce a qualcosa di ripugnante, in primo luogo in rapporto al senso del gusto, sia che venga percepito al momento sia che se ne abbia un vivo ricordo; e in secondo luogo a qualsiasi cosa provochi una sensazione analoga attraverso il senso dell'odorato, del tatto o anche della vista.

(Darwin (1872) [1998], p. 281)

Come per il gusto, torna quindi a imporsi il carattere fortemente multimodale del disgusto, che coinvolge diverse sensorialità. Ciò riguarda in primo luogo l'olfatto, secondo Darwin (1872) e Plutchik (1962) distinto, ma strettamente correlato al disgusto, secondo una corrispondenza che Tomkins (1963; 1972) ha reinterpretato in termini di una più marcata contrapposizione tra disprezzo, che egli denomina *dis-mell* ("dis-odorato"), e "dis-gusto". Non mancano poi i riferimenti ad altre sfere sensoriali, incluso il sistema trigeminale:

Poiché la sensazione del disgusto si origina in primo luogo in rapporto all'atto di mangiare o assaggiare cibo, è naturale che la sua espressione consista principalmente in movimenti della regione che circonda la bocca. Ma il disgusto procura anche fastidio, e per questo di solito è accompagnato da un corrugamento della fronte e spesso da gesti che sembrano mirati ad allontanare l'oggetto che ci disturba o a proteggerci da esso. [...] Per quanto riguarda la faccia, il disgusto moderato si manifesta in vari modi: aprendo bene la bocca, come se si volesse farne uscire un boccone disgustoso, sputando, soffiando aria fuori dalle labbra tenute sporgenti, o producendo un rumore simile a quello che si fa quando ci si schiarisce la gola. Questo suono gutturale corrisponde a *ach*, oppure *ugh*, e la sua emissione è talvolta accompagnata da un fremito d'orrore, mentre le braccia sono tenute rigide e strette lungo i fianchi e le spalle sono rialzate nello stesso modo di quando si è terrorizzati. Un estremo disgusto è espresso con movimenti della bocca identici a quelli che compaiono subito prima del vomito. La bocca è spalancata, il labbro superiore è tirato indietro con forza, e di conseguenza si formano rughe ai lati del naso, mentre il labbro inferiore è spinto in fuori e rovesciato al massimo. Per questo ultimo movimento è necessaria la contrazione dei muscoli che fanno abbassare gli angoli della bocca.

(Darwin (1872) [1998], pp. 285–286)¹⁶

16. Ekman (1998, p. 286) ritiene che vi sia anche un'altra manifestazione del disgusto, di cui Darwin non tiene conto: naso arricciato, narici sollevate e angoli interni delle

Imprescindibile, inoltre, è anche in questo caso il rimando alla dimensione culturale: sebbene — come si è visto — il termine “disgusto”, nella sua accezione più semplice, indichi “una sensazione sgradevole al gusto, ripugnanza *fisica* a cibi, bevande, ecc.” (Treccani 2016, enfasi nostra), “è curioso” — continua Darwin (1872) — “vedere quanto facilmente suscitati questa sensazione qualsiasi cosa insolita — nell’aspetto, nell’odore o nella natura — rispetto al nostro cibo ordinario” ([1998], p. 285)¹⁷. Di qui i significati figurati del termine, che rimandano alla sensazione di “repulsione, fastidio, senso di stanchezza o di ripugnanza” (Treccani 2016) e — meno comunemente — al senso di “dispiacere” (*ibid.*), sancendo una cesura rispetto alla dimensione propriamente gustativa e un’apertura verso la sfera *morale ed estetica* precedentemente considerata per il gusto (cfr. Mazzocut–Mis 2015).

L’aspetto *cognitivo* è invece messo in rilievo da Paul Rozin e April E. Fallon nel saggio *A Perspective on Disgust* (1987): ricollegando tale “emozione” all’impulso di repulsione nei confronti dell’incorporazione di oggetti “dannosi” o “offensivi” (in termini materiali, come nel caso del “cattivo gusto” originato da determinate sostanze nocive, ma anche simbolici, come nel caso del pericolo o della mancata appropriatezza degli oggetti coinvolti), gli studiosi insistono su un’idea di *contaminazione* che presuppone l’esistenza di una sorta di “essenza disgustosa che, attraverso tracce o per somiglianza, si propaga dagli oggetti disgustosi a quelli di per sé accettabili” (Stracciari 2015, p. 36). Sarebbe dunque tale repulsione, talvolta fisica talaltra puramente intellettuale,

sopracciglia abbassati — effetti prodotti principalmente dal muscolo *levator labii superioris alaeque nasi*. L’espressione descritta da Darwin, con il labbro superiore sollevato e quello inferiore abbassato, segnala disgusto ma non sembra, secondo lo psicologo americano, caratterizzare le diverse culture chiaramente come l’altra. Darwin sostiene inoltre che vi sia sempre arricciamento del naso in relazione alla reazione che descrive, ma non è così, a meno che i due insiemi di azioni muscolari si fondano (il che può succedere). Secondo Ekman, infine, Darwin è in errore nel ritenere che mentre il labbro inferiore si abbassa gli angoli delle labbra vengano tirati verso il basso; si tratta di due azioni separate, prodotte da muscoli separati (l’abbassamento del labbro inferiore dal *depressor labii*, lo stiramento verso il basso degli angoli delle labbra dal *triangularis*).

17. A riprova di ciò, lo studioso inglese riporta un episodio vissuto nella Terra del Fuoco, quando un indigeno toccò con un dito la carne fredda conservata che stava mangiando: l’usanza di consumare il cibo a quelle temperature provocò un forte disgusto nell’uomo, non avvezzo a tale costume; il ricercatore, da parte sua, fu invece molto disgustato dal fatto che il suo pasto fosse stato toccato da un aborigeno nudo, benché le sue mani non sembrassero sporche.

a scatenare il disgusto nell’individuo, in base a tre processi di diversa natura: (i) la percezione sensoriale di un agente cui si attribuiscono proprietà negative a causa del sapore sgradevole, dell’odore, della consistenza o della parvenza visiva; (ii) l’anticipazione, a livello cognitivo, delle conseguenze che tale agente è in grado di provocare nell’individuo sia a livello fisico — nell’immediato (crampi allo stomaco) o nel medio/lungo termine (cancro o altre patologie) —, sia a livello sociale e morale (come accade nell’induismo se si accetta del cibo “contaminato” da un membro di una casta inferiore); (iii) una serie di “fattori ideativi” che riguardano le conoscenze pregresse, ma ancor più l’influenza di credenze e impostazioni ideologico-culturali riguardanti l’oggetto causa di disgusto (Mancini e Gragnani 2003, p. 38).

In definitiva, sebbene il disgusto si configuri innanzi tutto come un’emozione intrinsecamente corporea che sovrintende l’integrità del corpo nella sua dimensione materiale, arrivando a causarne il rigetto o l’allontanamento fisico, esso — non dissimilmente da quanto osservato per il gusto — sembra estendersi in secondo luogo a una dimensione più marcatamente cognitiva, morale e culturale, elevandosi a protezione del Sé e del senso di appartenenza a determinati gruppi sociali e culturali. È in questo senso che può essere considerato un’emozione che si è evoluta al fine di consentire un adattamento dell’individuo alla cultura (Rozin 1982); un’emozione che, secondo Francesco Mancini e Andrea Gragnani (2003), è “finalizzata alla trasmissione di valori culturali, sociali e morali” (p. 45).

4. Gusto, disgusto e processi di significazione

Le descrizioni sopra riportate mettono in evidenza come tanto il gusto quanto il disgusto richiamino inevitabilmente il problema della significazione in relazione all’universo alimentare:

il soggetto messo a contatto con un cibo — piano dell’espressione — instaura [...] una relazione con un piano non del contenuto propriamente detto ma della gustatività, all’interno del quale è possibile individuare una sintassi figurativa autonoma. Proprio a questo livello intermedio potremmo forse ricondurre l’attribuzione di un senso unitario a percezioni estremamente diversificate.

(Grignaffini 2005, p. 4)

In simile ottica, ogni portata è concepibile come un'unità dotata di sincretismo, in cui gli ordini sensoriali collaborano a livello dell'espressione ed entrano in correlazione con il livello precategoriale della gustatività. Per poter analizzare tale "collaborazione", è opportuno riprendere la distinzione introdotta da Jacques Fontanille (2004, pp. 172–178) tra il "Me–carne" (ovvero la massa palpitante e deformabile del corpo, il centro del movimento) e il "Sé", che si articola a sua volta in un "Sé–corpo proprio" (l'involucro esterno del tatto e dell'odore) e in un "Sé–campo interno" (lo spazio interiore del Sé, quello del gusto e dell'olfatto). Nel ricostruire il percorso generativo del gusto, Fontanille fa derivare la sensazione gustativa da una sensazione tattile — sensazione che, coinvolgendo l'involucro del corpo proprio (seppur all'interno della bocca), originerebbe il gusto, al livello del campo interno:

si potrà parlare di "sapore" solo nel caso in cui l'analisi di questo primo contatto permetta di riconoscervi delle *fasi*, e dunque degli *spazi* e dei *momenti*. Ogni fase sarà allora caratterizzata da un predicato di tipo tattile (per esempio, "bruciare"), ma attribuibile a un attore identificabile ("il peperoncino brucia"). È come se il sapore fosse una combinazione di diversi tipi di contatto analizzabili, tali per cui l'attore sorgente resta sempre identificabile. (*ibid.*, p. 160, enfasi nostra)

Simile processo analitico potrebbe quindi svilupparsi e giungere sino all'identificazione di diverse sfumature di sapori (nel caso citato, ad esempio, di pimenti), secondo un processo di stratificazione e segmentazione:

il sapore stratifica la propriocezione e ne fa il teatro di una sequenza spaziotemporale e attoriale. [...] Sono gli organi e le differenti parti della bocca (il palato, al di sotto/al di sopra/sulla punta della lingua, guance, gola, ecc.) che, ricevendo in modo specifico ciascuna delle sensazioni tattili, assicurano la differenziazione topologica, temporale, attoriale e predicativa". (*ibid.*, p. 161)

Viene in questo modo a definirsi un processo articolato in cui proprietà gustative e organi del gusto collaborano in una sorta di "teatro narrativo" che, a partire dal *continuum* percettivo, produce senso per renderlo disponibile a livello intersoggettivo (cfr. Grignaffini 1997):

i piatti (nella loro materialità) creano di volta in volta dei percorsi figurativi situati a diversi livelli, da quello semantico dichiarato (la didascalia del piatto o la sua posizione nel menu), a quello estetico-plastico, a quello gustativo, in una progressione che vede la permanenza di un’isotopia che si regge a tutti i livelli. Il problema allora non è tanto vedere all’opera nelle ricette le componenti del gusto antropologicamente e sensorialmente riconosciute [...] ma vedere all’opera configurazioni gustative complesse [...] che mobilitano non tanto una sommatoria di elementi semplici quanto una vera e propria sintassi figurativa e estetica data da articolazioni complesse legate a diversi livelli della percezione.

(Grignaffini 2005, pp. 5–6)

In netta contrapposizione con l’analisi sensoriale — che, concentrandosi sui sapori fondamentali, trascura la combinazione polisensoriale alla base dell’esperienza gustativa — tale impostazione privilegia l’idea di una sequenza basata su relazioni tra predicati, spazi, tempi e attori diversi, la quale pare presupporre inevitabilmente dei processi di *interiorizzazione*, *sequenzializzazione* e *iconizzazione*:

Abbiamo allora a che fare, indipendentemente dalla sostanza sensoriale gustativa, con un campo [...] *interiorizzato*, dal momento che l’esplorazione del “non-proprio” viene compiuta nel *corpo interno*; *sequenzializzato*, visto che dopo il frazionamento, le parti bersaglio e le parti sorgente sono messe in un certo ordine; *iconizzato*, perché tale esplorazione consiste nell’assegnare le fasi predicative a figure iconiche (momenti, luoghi e attori).

(Fontanille 2004, p. 162)

Sebbene criticabile rispetto ad alcuni punti — come la scarsa attenzione prestata alla dimensione visiva e olfattiva, che sembrano invece intervenire ancor prima di quella tattile nell’esperienza gustativa, fungendo da indicatori di commestibilità (cfr. Spinelli 2011, p. 58) —, tale programma di dispiegamento del sapore ha però indubbiamente il merito di gettare luce sul carattere composito e complesso della degustazione che, lungi dal costituire un semplice riconoscimento dei singoli elementi o sapori che caratterizzano un alimento, presuppone piuttosto una percezione strutturata e attenta, nonché la valutazione qualitativa di aspetti che non si riducono alla mera somma analitica delle varie componenti, ma abbracciano la complessità sintetica dell’insieme percepito (cfr. Perullo 2010, p. 133). Questo, a sua volta, concorre a mettere in evidenza l’importanza dei processi di temporalizzazione intrinseci alla percezione gustativa; già Brillat–Savarin, nelle

celebri pagine della *Physiologie* (1825 [1834], pp. 84–86), vi distingueva tre fasi principali: (i) la “sensazione diretta” o “immediata” (*sensation directe*), quella del primo contatto del cibo con gli organi del gusto collocati nella parte anteriore della bocca; (ii) la “sensazione completa” (*sensation complète*), che concerne le impressioni prodotte dal passaggio del cibo nel retrobocca, dove si percepisce la complessità di aromi e sapori; e (iii) la “sensazione riflessa” (*sensation réfléchie*), ovvero il giudizio cognitivo, dunque verbalizzabile, elaborato sulla base delle impressioni ricevute. Ancor prima della sensazione diretta, inoltre, vi sarebbe secondo il gastronomo una sensazione olfattiva, cui farebbe seguito “una forma di narrazione, dove i preliminari e le attese, i programmi e le peripezie valgono molto di più delle congiunzioni e degli appagamenti” (Marrone 1997, trad. it. 2000, p. 179).

Rapportando le “meditazioni” di Brillat–Savarin allo schema narrativo canonico elaborato da Greimas (1970; 1983), Marrone ha identificato la struttura narrativa dispiegata dall’esperienza gastronomica — che, come si è visto, si fonda su determinati presupposti (primo tra tutti, il vincolo materiale dell’attivazione del gusto, che fa riferimento in primo luogo a un’adeguata consistenza della materia–cibo, cui contribuiscono diversi Aiutanti¹⁸) —, descrivendola come il processo tramite cui “un soggetto operatore acquisisce competenze e opera performance per far sì che un soggetto di stato possa essere congiunto a un determinato oggetto di valore: l’Oggetto di gusto” (Marrone 1997, trad. it. 2000, p. 181). D’altra parte, ricorda lo studioso palermitano, non mancano le differenze: non si tratta, infatti, in questo caso di descrivere un processo di congiunzione (o disgiunzione) con valori precostituiti, bensì di una trasformazione narrativa consistente essa stessa in una procedura di valorizzazione. A esser sanzionato, in altre parole, non è tanto il Soggetto operatore (gli apparati del gusto), ma l’Oggetto stesso, in quanto portatore (o meno) di valori che un codice gustativo implicito gli fornisce — e quindi come elemento intorno al quale si organizzano le relazioni sociali tra soggetti umani e mediante cui emergono le virtualità della materia (*ibid.*, pp. 183–184). Tale processo di valorizzazione dell’Oggetto di gusto, inoltre, presenta

18. Dai denti, che trituranò gli alimenti eliminandone l’eccessiva compattezza, alla saliva, che forma un impasto adatto a essere gustato, sino alla lingua e a tutti gli altri dispositivi dotati di papille gustative.

una duplice natura: innanzi tutto *estesica*, in quanto risultante da una sensazione olfattiva concomitante; e in secondo luogo *cognitiva*, in base alla sanzione di un Soggetto culturale esterno (che applica i propri sistemi di valori e le proprie categorie interpretative). Degno di attenzione, rispetto a quest’ultima dimensione, è il dispiegamento del disgusto, così come descritto nel paragrafo precedente; più specificamente, come nota Darwin (1872), “è interessante vedere quanto facilmente e rapidamente alcune persone siano portate alla nausea e addirittura al vomito al solo pensiero di aver mangiato qualche cibo inconsueto [...] quand’anche tale alimento non contenga niente che giustifichi una sua espulsione dallo stomaco” (trad. it. 1999, p. 286). Nessuna ragione di ordine fisico o percettivo causerebbe dunque in questi casi la reazione di rigetto del cibo, rifiutato ed espulso esclusivamente in funzione di associazioni cognitive e/o morali.

Tornando invece alla dimensione estetica, sebbene Marrone, sulla scia di Brillat-Savarin, enfatizzi il ruolo dell’olfatto, la caratterizzazione multimodale del gusto incita a non trascurare le altre sfere sensoriali. Molta attenzione è stata dedicata in questo senso al tatto (come mostrano i lavori di Fontanille (2004) citati in precedenza), oltre che alla vista (si considerino, a titolo esemplificativo, le riflessioni di Fischler (1990) su neofobia e neofilia, oltre a Cavalieri 2011 e Spinelli 2011), mentre l’udito è stato per lo più trascurato. Lo stesso autore della *Fisiologia del gusto* ne esalta piuttosto i punti di distacco rispetto alla percezione gustativa, specificando che quest’ultima è “semplice in atto” (*simple en actualité*), ovvero non impressionabile da due sapori allo stesso tempo, mentre l’udito è in grado di intendere e confrontare diversi stimoli sonori allo stesso tempo lineare e armonico (Brillat-Savarin 1825 [1834], p. 87). D’altra parte, come ricorda Bordron (2002), la degustazione utilizza un lessico del tutto comparabile a quello della critica musicale, da un lato, e dei profumieri, dall’altro: “un’ipotesi potrebbe essere che il gusto, l’olfatto e l’udito *hanno bisogno di tempo* per costituire il proprio oggetto, laddove vista e tatto sembrano disporre immediatamente” (p. 654). A partire da simile constatazione, Herman Parret (2005) si concentra proprio sul confronto delle morfologie temporali della percezione gustativa e di quella uditiva, palesando la necessità di adottare uno sguardo che, estendendosi oltre la semplice suddivisione in categorie relative a un’organizzazione temporale di ordine topologico, consideri gli investimenti a livello *aspettuale*, ovvero la conversione di tali

categorie narrative in “processo”. Più specificamente, rispetto al caso particolare del vino, lo studioso belga (*ibid.* p. 82) riprende la triade introdotta da Bordron per descrivere la sintassi della degustazione in questi termini:

- a) la fase “incoativa” dell’*attacco* è “indiziale”, in quanto i predicati (generalmente implicanti idee di *resistenza* — “rotondo”, “soffice”, “tenero”, ecc. —, *intensità* o *forza* — “intenso”, “solido”, “potente”, “sottile”, “pieno”, ecc. —, *stile* e *seduzione* — “rude”, “elegante”, “semplice”, “fresco”, ecc.) che la caratterizzano puntano verso la presenza di qualcosa che non è ancora veramente presente;
- b) la seconda fase, cui Bordron fa riferimento in termini di *evoluzione* ma che Parret preferisce rinominare *costituzione*, è quella in cui la sensazione iniziale si “completa” (come avrebbe detto Brillat-Savarin), sfruttando una certa “duratività”, giacché si origina dal bilanciamento dei sapori o delle qualità sensibili di base, secondo il loro grado relativo di presenza;
- c) infine, la fase terminativa del *finale* tende ad adottare il lessico della *durata* — “lungo”, “corto”, “interminabile”, ecc. —, della *finezza* e della *sottigliezza* — “evanescente” —, della *decadenza* e dello *sfaldamento* — “sabbioso”, “polveroso”, ecc.

Pur enfatizzando l’efficacia di simile sistematizzazione, Parret sottolinea la necessità di ripensare tali tassonomie in termini più astratti, non più come predicati ma come *procedure*. A tale scopo riprende il modello introdotto da Fontanille e Zilberberg (1998), i quali distinguono tra: (i) *semi generalizzanti* (i termini difficilmente trasferibili, quelli che a stento si possono scindere dalle basi fisiche, chimiche o fisiologiche della materia alimentare); (ii) *semi particolarizzanti* (che sollecitano la produzione di un ambito inter-sensoriale); (iii) *categorie* (o predicati categoriali di tempo e di spazio, che non sono generali ma universali, quindi trasferibili da un dominio all’altro, giacché determinano la forma generale di un oggetto nello spazio-tempo). Ne risulta un modello particolarmente efficace, poiché in grado di eliminare ogni rinvio a referenti “oggettivi” (come le categorie fisico-chimiche dell’acido, dell’amaro, del salato, ecc.), e quindi permettere il confronto tra diverse sfere sensoriali (nel caso dell’analisi di Parret, il gusto e l’udito).

Conclusioni: gli “aspetti” del cibo tra gusto e disgusto

A partire dalle definizioni di gusto e disgusto, i paragrafi precedenti hanno permesso di addentrarsi nei processi soggiacenti al dispiegamento dell’esperienza percettiva legata all’alimentazione. È emerso così innanzi tutto il carattere fortemente multimodale e inter-sensoriale del (dis-)gusto, parte di un “sensorio comune” che mette in evidenza la necessità di considerare diverse sensorialità per una adeguata descrizione della sintassi (dis-)gustativa. Una sintassi che, come risulta dalle riflessioni sopra riportate, non sembra poter essere descritta esaurientemente in termini *temporali* (quali quelli adottati dalla *Physiologie* di Brillat-Savarin), richiedendo invece una riflessione a livello *aspettuale*: “la sua logica [...] è molto più prossima [...] a quella di una costituzione in *diagramma* che allo schema narrativo tradizionalmente programmatico” (Bordron 2002, p. 647). Come si è visto, non sono tanto le fasi o i momenti in cui si struttura l’esperienza (dis-)gustativa a permetterne il dispiegamento, quanto i processi caratterizzanti tali fasi. Una peculiarità evidente sin dalle possibilità stesse di realizzazione di simile esperienza, in cui durata della sensazione e tempo di presenza dello stimolo non coincidono necessariamente, impedendo talvolta al soggetto percipiente persino di accedere alla sensazione gustativa (in caso di stimolo troppo breve, ma anche troppo prolungato e pertanto soggetto a processo di adattamento). Occorre inoltre considerare che alcuni alimenti (come i liquidi e le gelatine), non prevedendo masticazione, attivano percezioni (di gusto o disgusto) estese e puntuali, mentre altri (come le creme o le spume) si impongono piuttosto in modo durativo, e altri ancora (come quelli solidi e compatti) attivano percezioni iterative, in virtù dei lunghi tempi di masticazione che presuppongono. Vi sono poi cibi percettivamente incoativi come il *chewing-gum*, che sprigiona il proprio sapore all’inizio e diviene via via più insipido e di difficile masticazione, o sostanze, come i cibi piccanti, che sono invece terminative poiché il loro sapore permane a lungo, estendendosi oltre il momento della deglutizione (Grignaffini 2005, pp. 9–10). Numerose sono infine le sostanze e le pratiche di consumo che richiedono una struttura aspettuale più complessa, combinando in modi variabili fasi puntuali e durative, aspetti perfettivi o imperfettivi, sequenze iterative o singolari.

Richiamando il modello elaborato da Eric Landowski (2005) per descrivere i quattro regimi di costruzione del senso, ci sembra quindi che

tanto il regime della *programmazione* (fondato su un principio di regolarità per cui si realizzano gli obiettivi che erano stati pensati in precedenza dai soggetti) quanto quello della *manipolazione* (basato su una logica dell'intenzionalità secondo il classico modello di interazione tra Soggetto e Oggetto) si dimostrino inefficaci rispetto alle possibilità di descrizione del dispiegamento dell'esperienza (dis-)gustativa¹⁹. Continuamente in balia della dimensione estetica e patemica, il *gourmand* sembrerebbe piuttosto caratterizzato dall'alea, ovvero dal regime dell'*accidente*, che tuttavia non pare rispecchiare la complessità dei fenomeni legati al gusto e al disgusto così come descritti nei paragrafi precedenti. È solo con il regime dell'*aggiustamento* — fondato su una logica della sensibilità che fa riferimento alla progressiva acquisizione di particolari competenze ed equilibri — che può manifestarsi l'esperienza del *gourmet*, secondo dinamiche che, come si è visto, connettono inscindibilmente dimensione percettiva e livello cognitivo, arrivando a postulare quella “rivoluzione estetica” (Pozzato 1995) che definisce soggettività e oggettività in un rapporto reciproco imperniato sulla corporeità. Un rapporto che si estende sino ai confini della *saisie esthétique* descritta da Greimas (1987; 1988) come capacità di conoscere il mondo mediante il corpo e i sensi, realizzando la congiunzione tra sapore e sapere postulata da Calvino per estendersi infine al livello sociale e culturale dell'etica e dell'estetica. Un rapporto che, per riprendere le parole di Roland Barthes (1975) riportate in *esergo*, fonde memoria e allucinazione, ricordo e prefigurazione, rendendo conto di fenomeni quali la cosiddetta “acquolina in bocca” o il manifestarsi di forme di “disgusto cognitivo” e culturale che, come illustrato nei paragrafi precedenti, sarebbero difficilmente spiegabili dal punto di vista meramente fisiologico o secondo categorie temporali di ordine topologico. Un rapporto che sembra soggiungere a chiarire il senso ultimo della sigla della trasmissione televisiva analizzata in apertura: nell'epoca della “gastromania” (Marrone 2014), l'identità in ambito alimentare non si realizza mediante la temporalità serrata di una cucina che, pur dotando di competenze, relega nell'anonimato le operose mani in contatto con la materia-cibo, quanto piuttosto attraverso i vari “aspetti” di una degustazione che, legando sapori e saperi, pro-

19. Come messo in evidenza un lavori precedenti (Stano 2014), tali logiche corrispondono piuttosto ai regimi dietetici, dove al volere si sostituisce il dovere.

priocezione e cognizione, estetica ed etica, permette al soggetto non soltanto di percepire (e conoscere) la materia sensibile, ma di attestare altresì la propria identità di “attante osservatore” capace di “presa” sul mondo.

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE [1998] « Del senso e dei sensibili », in *Opere*, vol. 4, Laterza, Roma–Bari.
- BARROS D.L. Pessoa de (1997) « Gosto bom, gosto ruim » in E. Landowski e J.L. Fiorin (a cura di), *O gosto da gente o gosto das coisas. Abordagem semiótica*, EDUC, São Paulo, 163–76; trad. it. (2000) « Gusto buono, gusto cattivo », in Id., *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Testo & Immagine, Torino, pp. 161–74.
- BARTHES, R. (1964) *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. a cura di G. Marrone (1972) *Saggi critici*, Einaudi, Torino.
- (1970) *S/Z*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. a cura di L. Lonzi (1973) *S/Z*, Einaudi, Torino.
- (1973) *Le plaisir du texte*, Éd. du Seuil, Parigi; trad. it. a cura di L. Lonzi (1975) *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- (1975) “Lecture de Brillat–Savarin”, in *Physiologie du goût avec une Lecture de Roland Barthes*; ora in Id. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Parigi, 285–306; trad. it. a cura di R. Ferrara (1978) *Brillat–Savarin letto da Roland Barthes*, Sellerio, Palermo.
- BIANCIARDI L. (2011) *Il sapore di un film. Cinema, sensi e gusto*, Protagon, Siena.
- BORDRON J.–F. (2002) « Perception et énonciation dans l’expérience gustative. L’exemple de la dégustation d’un vin », in A. Hénault (a cura di), *Questions de sémiotique*, PUF, Parigi, pp. 639–65.
- BOUTAUD J.–J. (1997) *Sémiopragmatique du goût*, « Revue Internationale de l’imaginaire », Editions de la Maison des Cultures du Monde, Babel/ Actes Sud, Parigi, 245: pp. 49–60.
- (2005) *Le sens gourmand. De la commensalité — du goût — des aliments*, Jean–Paul Rocher Éditeur, Parigi; trad. it. a cura di P. Basso Fossali (2012) *Il senso goloso. La commensalità, il gusto, gli alimenti*, Edizioni ETS, Pisa.
- BRILLAT–SAVARIN J.A. (1825) [1834] *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante: ouvrage théorique, historique et à l’ordre du jour dédié aux gastronomes parisiens*, Passard, Parigi; trad. it. a cura di D. Provenzal (1985) *Fisiologia del gusto o meditazioni di gastronomia transcendente*, Rizzoli, Milano.
- CALVINO I. (1986) *Sotto il sole del giaguaro*, Garzanti, Milano.
- CAVALIERI R. (2011) *Gusto. L’intelligenza del palato*, Laterza, Roma–Bari.

- (2014) *El'uomo inventò i sapori: storia naturale del gusto*, il Mulino, Bologna.
- CHANDRASHEKAR J. et al. (2006) *The Receptors and Cells for Mammalian Taste*, "Nature", 444: pp. 288–94.
- DARWIN, C. (1872) [1998] *The Expression of Emotions in Man and Animals*, 3a ed., Harper Collins, London; trad. it. a cura di F. Bianchi Bandinelli Baranelli e I.C. Blum (1999) *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- EKMAN P. (1998) « Introduction, Afterword and Commentaries » a C. Darwin (1999) *The Expression of Emotions in Man and Animals*, Harper Collins, Londra; trad. it. a cura di G.A. Ferrari (1999) *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FISCHLER, C. (1990) *L'Homnivore*, Odil Jacob, Parigi; trad. it. a cura di M.C. Salemi Cardini (1992) *L'omnivoro: il piacere di mangiare nella storia e nella scienza*, Mondadori, Milano.
- FONTANILLE J. (2004) *Soma et Séma: Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Parigi; trad. it. a cura di P. Basso Fossali (2004) *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- e ZILBERBERG C. (1998) *Tension et signification*, Madraga, Bruxelles.
- GADAMER H.-G. (1960) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen.
- GOLDSTEIN E.B. (a cura di) (2010) *Encyclopedia of Perception*, SAGE, Thousand Oaks.
- GRACIAN Y MORALES B. (1647) [1983] *Oráculo manual y arte de prudencia*, Guara, Saragozza.
- GREIMAS A.J. (1970) *Du sens, essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974).
- (1983) *Du sens 2*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. (1984) *Del senso II*, Bompiani, Milano.
- (1987) *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux; trad. it. (1988) *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo.
- (1988) *Per una semiotica del discorso*, « Carte semiotiche », pp. 4–5.
- e COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi; trad. it. a cura di P. Fabbri (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.
- GRIGNAFFINI G. (1997) « Estesia e discorsi sociali: per una sociosemiotica della degustazione del vino », in E. Landowski e J.L. Fiorin (a cura di) (2000) *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Testo & Immagine, Torino, pp. 214–32.
- (2005) *Il cibo cucinato tra senso e materia*, « E/C » — Archivio online, http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=129 (consultato il 29/12/2016).

- HUME, D. (1741) *Essays, Moral and Political*, Kincaid, Edinburgo; trad. it. a cura di G. Preti (2006) *La regola del gusto e altri saggi*, Abscondita, Milano.
- LANDOWSKI E. (1997) « Gosto se discute », in E. Landowski e J. L. Fiorin (a cura di), *O gosto da gente o gosto das coisas. Abordagem semiótica*, EDUC, São Paulo, 97–160; trad. it. (2000) « Il gusto si discute », in Id. (2000) *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Testo & Immagine, Torino, pp. 95–157.
- (2005) *Les interactions risquées – Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101–3, Pulim, Limoges.
- e FIORIN J.L. (a cura di) (1997) *O gosto da gente o gosto das coisas. Abordagem semiótica*, EDUC, São Paulo; trad. it. (2000) *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Testo & Immagine, Torino.
- LAWLESS H.T. e HEYMANN H. (1998) *Sensory Evaluation of Food: Principles and Practices*, Chapman / Hall, New York.
- LEROI–GOURHAN A. (1964) *Le geste et la parole*, Albin Michel, Parigi; trad. it. a cura di F. Zannino (1977) *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino.
- LINDEMANN B. et al. (2002) *The Discovery of Umami*, « Chemical Senses », 27(9): pp. 843–4.
- MANCINI F. e GRAGNANI A. (2003) *Disgusto, contagio e cognizione*, « Psichiatria e Psicoterapia », 22(1): pp. 38–47.
- MARRONE G. (1997) “A narrativa do gosto, releitura de Brillat–Savarin”, in E. Landowski e J. L. Fiorin (a cura di), *O gosto da gente o gosto das coisas. Abordagem semiótica*, EDUC, São Paulo, pp. 177–201; trad. it. (2000) « La narrazione del gusto in Brillat–Savarin », in Id. (2000) *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Testo & Immagine, Torino, pp. 175–197.
- (2013) *Livelli di senso: dal gustoso al saporito*, « E/C », VII(17): pp. 128–36.
- (2014) *Gastromania*, Bompiani, Milano.
- (2016) *Semiotica del gusto. Linguaggi della cucina, del cinema, della tavola*, Mimesis, Milano.
- MAZZEO M. (2005) *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata.
- MAZZOCUT–MIS M. (a cura di) (2015) *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Cortina, Milano.
- MERLEAU–PONTY M. (1945) *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di A. Bonomi (1965) *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.
- (1948) *Sens et non sens*, Editions Nagel, Parigi; trad. it. a cura di E. Paci (1962) *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano.
- PARRET H. (2005) « Vin et voix: vers une inter–esthétique des qualités sensorielles », in A. Beyaert–Geslin e N. Novello–Paglianti (a cura di), *L'hétérogénéité du visuel*:

- Visible 1/3: La diversité sensible*, Pulim, Limoges, pp. 117–130.
- PERULLO N. (2008) *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, ETS, Pisa.
- (2010) *Filosofia della gastronomia laica: il gusto come esperienza*, Meltemi, Roma.
- PLUTCHIK R. (1962) *The Emotions: Facts, Theories, and a New Model*, Random House, New York.
- POZZATO M.P. (a cura di) (1995) *Estetica e vita quotidiana*, Lupetti, Milano.
- e C. Marmo (1989) *Dai sensi al senso. Semiotica e teorie della percezione*, « Carte Semiotiche », 6: pp. 124–147.
- ROZIN P. (1976) *The Selection of Food by Rats, Humans and Other Animals*, « Advances in the Study of Behavior », 6: pp. 21–76.
- (1982) « Human Food Selection: The Interaction of Biology, Culture and Individual Experience », in L.M. Barker (a cura di), *The Psychobiology of Human Food Selection*, AVI, Bridgeport, CT, pp. 225–54.
- e FALLON A.E. (1987) *A Perspective on Disgust*, « Psychological Review », 94: pp. 23–41.
- SHAFTESBURY A.A.C. (Earl Of) (1711) [1999] *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- SPINELLI S. (2011) *Percorsi semiotici sul gusto: tra pratiche e percezione*, Università degli Studi di Bologna/Istituto Italiano di Scienze Umane [tesi di dottorato].
- STANO S. (2014) *Tra regimi dietetici e regimi di senso. Il ruolo del linguaggio iconico nelle diete degli health and fitness magazines*, « Lexia », 17–18: pp. 341–63.
- (2015) *Note per una semiotica del cibo*, « Lexia », 19–20: pp. 17–36.
- STRACCIARI A. (2014) *Gusto e disgusto*, il Mulino, Bologna.
- TOMKINS S. (1963) *Affect, Imagery, Consciousness*, vol. II, *The Negative Affects*, Springer, New York.
- (1982) « Affect Theory », in P. Ekman (a cura di), *Emotions in the Human Face*, 2a ed., Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- TUORILA H. (2007) « Sensory Perception as a Basis of Food Acceptance and Consumption », in H. MacFie (a cura di) *Consumer-led Food Product Development*, Woodhead Publishing Ltd, Cambridge, MA, pp. 34–65.
- VAUVENARGUES (de Clapiers, L.) (1746) *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, disponibile nel sito http://classiques.uqac.ca/classiques/vauvenargues/intro_connaissance/vauvenargues_intro_conn.pdf [ultimo accesso il 27/12/2016].
- VOLLI U. (2015) *Du goût alimentaire au goût esthétique. . . et retour*, « Lexia », 19–20: pp. 37–47.

WAGNER R. (1867) [1994] « Die Meistersinger von Nürnberg », in P. Carnegy, *Cambridge Opera Handbooks*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

YAMAGUCHI S. (1998) *Basic Properties of Umami and its Effects on Food Flavor*, « Food Reviews International », 14(2-3): pp. 139-76.

Dal cane–cibo al *dog restaurant*

Giochi aspettuati nella dialettica alimentare uomo/animale

ALICE GIANNITRAPANI*

ENGLISH TITLE: From Dog (as) Food to Dog Restaurants

ABSTRACT: Gastronomic discourse often calls into question issues surrounding animality, but it's not only the imposition of Paleo or vegetarian diets encouraging or banning the consumption of meat which are becoming increasingly popular subjects. New trends in animal foods such as the appearance and growth of dog restaurants or the increase in attention being given to the nutritional quality of dry dog food are becoming important areas of discussion too, and while some traditionalists will always view the dog as a beast, contrasting progressive ideas are now being aired in the media. In this article we will talk about food philosophies and restaurants (both human and animal) to show how they communicate, through their discursive staging and spatial and actorial aspectualisation, different conceptions of animality.

KEYWORDS: Taste; Food; Spaces; Animality; Aspectualisation.

Introduzione

GIOSUÈ: Perché i cani e gli ebrei non possono entrare babbo?

GUIDO: Eh, loro gli ebrei e i cani non ce li vogliono. Ognuno fa quello che gli pare Giosuè. Là c'è un negozio, là c'è un ferramenta, no? Loro per esempio non fanno entrare gli spagnoli e i cavalli. . . E coso, là, c'è un farmacista, no? Ieri ero con un mio amico, un cinese che ha un canguro, dico: "Si può entrare?", dice: "No, qui i cinesi e i canguri non ce li vogliamo". Gli sono antipatici, che ti devo dire, oh?!

GIOSUÈ: Ma noi in libreria facciamo entrare tutti.

* Università degli Studi di Palermo.

GUIDO: No, da domani ce lo scriviamo anche noi, guarda! Chi ti è antipatico a te?

GIOSUÈ: I ragni. E a te?

GUIDO: A me... i visigoti! E da domani ce lo scriviamo: "Vietato l'ingresso ai ragni e ai visigoti". Oh! E mi hanno rotto le scatole 'sti visigoti, basta eh!

Così, in un dialogo de *La vita è bella* (1997), Benigni spiega al figlio il divieto di accesso riservato a cani ed ebrei ed esposto in un caffè toscano dei primi anni 40. E in questi termini rivela l'ovvia questione dell'arbitrarietà dei confini, qui definiti da proprietari di esercizi commerciali di vario tipo. Il confine, in quanto limite, mette in gioco distanze, impedisce movimenti, definisce accessibilità pragmatiche e cognitive e, in quanto tale, assolve un ruolo fondamentale nella aspettualizzazione degli spazi (Bastide 1986; Greimas, Courtés 1979), portando con sé inevitabilmente anche forme di categorizzazione attoriale.

Ogni ristorante definisce più o meno chiaramente i propri confini convocando ed escludendo specifici gruppi di utenti, operazione strategicamente rilevante per accaparrarsi una propria fetta di pubblico ed emergere dalla confusa, ampia e variegata offerta gastronomica contemporanea. A ben vedere, ci sono due grandi tipi di ristorante: quelli pensati "per" qualcuno, che convocano in positivo alcuni gruppi di persone (ristoranti per single, per nudisti, per famiglie, per cani) e quelli "vietati a" qualcuno, che definiscono in negativo, per sottrazione, la propria tipologia di utente (ci sono locali che non accettano bambini, altri che non accettano animali, o che addirittura, in piena campagna presidenziale americana, non accettavano i sostenitori di Trump; per non parlare delle varie forme storiche di esplicito razzismo con divieti di accesso di volta in volta rivolti a ebrei, italiani, neri etc.). Queste forme di inclusione/esclusione, di prefigurazione o di cancellazione di un dato enunciatario riflettono e al contempo definiscono identità collettive ("io sono come coloro che frequentano quel certo ristorante e non come quelli che frequentano il talaltro posto"), caratterizzate lotmanianamente da un'omogeneità interna (enfattizzata dai ristoranti "per") e da un'eterogeneità esterna (sottolineata dai luoghi "vietati a"). La definizione dei gruppi implica confini, arbitrari, permeabili e porosi, certo, magari resi ancor più labili dalla replicabilità e familiarità dell'esperienza dell'andare a cena fuori (un giorno vado in un

ristorante per single, il giorno dopo in quello per animali), e che tuttavia, tracciando differenze, producono senso. Benigni lo aveva ben riassunto.

1. Distanze bestiali

Proprio su un problema di confinamento e di definizione di spazi si basa un modello di Leach (1964) che mira a spiegare, in chiave linguistica, i tabù alimentari legati al consumo di carni. Come è noto, l'antropologo britannico definisce quattro spazi, popolati da diversi tipi di animali, a partire dalla distanza che essi intrattengono da un ipotetico ego: nella *casa* ci stanno i *pet*, animali domestici, soggetti quasi-umani e che, in quanto tali, non possono essere consumati; nella *fattoria* ci sono gli animali da cortile, edibili; il *bosco* è popolato dalla selvaggina, anch'essa edibile¹; nella *zona esotica*, infine, ci sono animali inusuali e poco familiari, solitamente giudicati disgustosi. Insomma, il consumo di carne è limitato a quelle bestie che popolano le zone intermedie, mentre il troppo vicino e il troppo distante sono il regno di animali il cui consumo, per ragioni opposte (sono esseri reputati troppo simili o troppo dissimili dall'uomo), è generalmente considerato ripugnante.

Leach spiega anche bene come i confini tra questi spazi non siano universali, ma culturalmente dati, dipendendo infatti dal punto di vista di quell'ego posto e a partire dal quale si misurano le distanze. Proprio la variabilità dell'ego (individuale o collettivo che sia) giustifica la variabilità spazio-temporale dei tabù alimentari, ma anche, allargando il campo, le differenze tra sistemi di gusto (e disgusto), inevitabilmente correlate a differenti concezioni sull'animalità. Il contenuto di ogni cella non è cioè fisso, ma dipende dall'osservatore e dal suo regime valoriale, tale per cui vegetariani, vegani, crudisti, ma anche musulmani, cristiani, ecologisti, cinesi, europei interpreteranno diversamente le distanze tra questi spazi. Il problema è dunque, diremmo noi, aspettuale. Ricordiamo infatti che, per la scuola greimasiana,

1. Leach specifica come, in realtà, gli animali che popolano il cortile e il bosco possono essere considerati commestibili a patto di seguire alcune regole riguardanti le modalità di caccia, le caratteristiche delle prede e/o il modo di cucinare le carni.

l'aspettualizzazione concerne "la messa in opera, al momento della discorsivizzazione, di un dispositivo di categorie aspettuali che rivelano la presenza implicita di un attante osservatore" (Bastide 1986, p. 12), e, più in particolare, l'aspettualizzazione spaziale riguarda la definizione e il collegamento tra spazi diversi in termini di movimento e di sguardi che modulano distanze e accessibilità² (cfr. Greimas e Courtés 1979; Bastide 1986).

Che dire infatti del povero cagnolino per sua sfortuna nato in una cultura che non lo pensa come animale domestico ma piuttosto come animale da cortile? È facile prevedere il suo tragico destino, la sua declassazione da essere senziente a ingrediente, magari prelibato, di qualche piatto. D'altro canto, come sottolinea Despret (2002), in quelle culture in cui la carne di cane è considerata edibile, il cane è reputato stupido. Ed effettivamente è così, "lo è perché lo si mangia, e lo si può mangiare perché è stupido" (p. 21); c'è una diversa storia, un differente modo di relazionarsi con l'animale, sottoposto a un altro regime di vita e di allevamento, che lo rende diverso. E che dire invece, *mutatis mutandis*, di quei fortunati pappagallini o conigli che in quell'altra cultura vengono considerati domestici? Il loro sarà sicuramente un destino più ridente, tanto che possiamo ammirarli, per lo più in Giappone, felici, contenti e ben nutriti a popolare i pet restaurant, ovvero luoghi del consumo alimentare in cui si va non solo per mangiare, ma anche per ammirare, coccolare o nutrire i pet di turno. Il problema è proprio cosa considerare come pet, in quale spazio situare gli animali, come strutturare i confini tra i diversi luoghi.

Ma soffermiamoci per il momento al primo caso, sicuramente più problematico per noi occidentali. Se Fido popola il cortile e non la casa, la distanza percepita rispetto all'osservatore si allunga e di conseguenza non diviene problematico pensare il cane come "altro". La sfera del tabù alimentare, parallelamente, si rimpicciolisce, fino al caso estremo del cannibalismo (cosa succede, infatti, se si posizionano anche gli altri uomini nello spazio del cortile?). Di quest'ordine di problemi si discute quotidianamente su giornali, blog e social net-

2. Il modello di Leach potrebbe, non a caso, essere messo in parallelo al noto studio di Rastier (2001) sulle zone antropiche, anch'esso basato sulla distinzione di tre "spazi" (zona identitaria, prossima e distante), omologhi per categorie temporali, attoriali, spaziali e modali, e distinti in base alla distanza rispetto a un ipotetico ego che inquadra (e aspettualizza) la scena.

work e come sempre i media prendono posizione, dibattono, non si sa quanto consapevolmente, su differenti posizioni ontologiche (Descola 2005). “Mangio gatti perché amo il sapore della loro carne”. Animalisti svizzeri insorgono”, titolava qualche tempo fa l’*Huffington Post*³, riportando le parole di un pensionato svizzero che serafico dichiarava: “Per noi era normale catturare i gatti e portarli a mia madre, che poi li cucinava allo spiedo”, evocando l’onnipresente “tradizione” come legittimazione del (dubbio) gusto alimentare (è come se il perpetrarsi di una pratica nel tempo la naturalizzasse e la normalizzasse). Ma il pensionato rivelava al contempo l’atavica dialettica tra naturalismo e animismo (“Non c’è alcuna differenza a livello etico se scelgo di mangiare un gatto, un pollo, frutti di mare o sushi”, “La controversia nasce con la società odierna, colpevole di aver affibbiato agli animali domestici qualità umane”) e criticava ferocemente alcune delle concezioni sull’animalità oggi tanto *à la page* (“È ridicolo vedere negozi dove si vendono vestitini o carrozzine per animali, o supermercati per uomini con aree interamente dedicate al loro mangime”, continuava).

Laddove la prospettiva naturalista rimpicciolisce lo spazio della casa fino quasi ad annullarlo di modo che tutto diviene edibile, la vulgata animalista, sposando la prospettiva animista, tende a espandere continuamente in avanti lo spazio domestico, facendo di tutti gli esseri viventi un tabù alimentare. E nelle sue talvolta aggressive strategie di comunicazione utilizza spesso un’argomentazione provocatoria, ragionando per paradossale. La provocazione, d’altro canto, è cosa nota, può essere un’efficace strategia manipolatoria (Greimas 1983). A un certo punto, ad esempio, giornali e tv hanno iniziato a rilanciare un video⁴ che promuoveva l’apertura di un ristorante (sarà un caso, ancora) svizzero, in cui si servivano piatti a base di gatto: il video aveva tutte le caratteristiche estetico-retoriche di presentazione dei piatti di grandi chef (cfr. Mangano 2014) e mostrava il sedicente cuoco all’opera nella cattura e nella cottura della carne di gatto, impegnato nella rielaborazione della ricetta della nonna (ancora una volta, la tradizione legittimante). Dopo qualche giorno, e migliaia di scandalizzati commenti, ecco ricomparire il video, arricchito da

3. http://www.huffingtonpost.it/2015/11/03/martin-buhlmann-carne-gatti-animalisti-svizzera_n_8459496.html.

4. <https://www.youtube.com/watch?v=q9lPyToHUIE>.

nuove schermate finali in cui si rivelava il suo essere un *fake*, una provocazione, appunto, finalizzata alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica e alla promozione della cultura vegetariana. Cosa simile, non sorprende, era accaduta qualche anno prima a Berlino con la trovata dell'apertura di un (falso) ristorante cannibale. Laddove il pensionato svizzero citato dall'*Huffington Post* si stupisce del perché se si mangiano i polli non si possano mangiare anche i cani, i movimenti animalisti si chiedono il perché ci si scandalizzi di fronte a menu a base di pet e non di fronte agli usuali piatti carnivori. Problemi di confini, come dicevamo. Da una forma di aspettualizzazione spaziale (concepita in termini di distanza rispetto all'osservatore), si arriva così a una forma di aspettualizzazione attoriale (l'attore convocato è il medesimo, il gatto, in questo caso, ma cambia il modo di intenderlo, di selezionarne qualità rilevanti, in un onnipresente, quanto implicito, confronto con l'umano — ci ritorneremo).

Il modello di Leach lavora per macro-categorie che potrebbero forse essere approfondite e riarticolate in funzione degli obiettivi che ogni ricerca si pone. Fermiamoci a un "normale" punto di vista occidentale (quello che considera cani, gatti & co. come facenti parte dello spazio domestico e dunque immangiabili): siamo sicuri che la casa sia un luogo unitario e omogeneo, o piuttosto il pet può a sua volta occupare, sempre in base a un osservatore posto, diversi e più o meno intimi luoghi da condividere con l'umano? Proveremo allora ad addentrarci nello spazio-casa e a sotto-articolarlo in termini aspettuali grazie a una serie di soglie interne che assimilano progressivamente (o distanziano sistematicamente) l'uomo e il cosiddetto animale domestico. Tali distanze, vedremo, si traducono a loro volta in nuovi rituali della contemporaneità di cui l'animale entra a far parte.

Prendiamo il cane, oggi sempre più coinvolto, suo malgrado o no, in pratiche sociali, spesso inerenti il *leisure*, tipicamente umane (andare a fare la spesa, al mare, al ristorante, in vacanza), pratiche rivelatrici, appunto, di una certa concezione di animalità antropomorfizzata. Una cosa è infatti non mangiare i cani, un'altra portarli in ristoranti a loro esplicitamente dedicati o dar loro da mangiare come gli uomini. Se consideriamo i ristoranti e il loro tipo di approccio all'animalità, ad esempio, possiamo notare come ci siano ristoranti vietati ai cani (il pet abita gli ambienti periferici dello spazio domestico, rimane nella sfera dell'animalità), ristoranti in cui i cani sono

ammessi, ma sono previste specifiche regole (portare museruola e guinzaglio, quando non il libretto delle vaccinazioni), ristoranti in cui i cani possono mangiare mentre lo fanno anche i loro padroni (il padrone rimane dominante ma il cane emula lo stesso programma narrativo dell'umano) e ristoranti dedicati esclusivamente ai cani (il pet abita metaforicamente gli ambienti più centrali dello spazio domestico). E se volessimo continuare in questo gioco aspettuale fatto soglie, confini e accessibilità, potremmo considerare come a loro volta i *dog restaurant* possano essere distinti in base alla filosofia alimentare perpetrata (ci sono quelli che puntano all'adozione di un regime dietetico sano e nutriente e quelli che considerano il cibo per animali un piacere edonistico da portare avanti in parallelo con pratiche sociali come aperì-dog, feste a tema etc.). I dog restaurant non sono dunque semplici locali pet friendly, ma luoghi gastronomici pensati esplicitamente per Fido, che riproducono tutte le caratteristiche del format-ristorante così per come siamo abituati a conoscerlo: la classica divisione tra sala e cucina (quando non la più moderna ostentazione della cucina a vista), la presenza di camerieri che servono gli animali, una sorta di tavolo corredato di ciotole ad altezza cane, menu giornalieri trascritti sulla lavagna. La soluzione architettoniche adottate, in linea di massima, possono andare in due direzioni: locali scuri e ipermoderni che inglobano il cane nell'universo culturale (è il caso di Pets Deli a Berlino) o ambienti chiari e materiali semplici che mirano più che altro a ricreare un effetto-natura (come nel caso di Qibo, un dog restaurant romano). L'arrangiamento dello spazio e la sua aspettualizzazione giocano un ruolo chiave nel convalidare il ruolo di primo piano dell'animale e nel riconfigurare le sue abituali relazioni con l'uomo⁵. Si giunge insomma quasi a una neutralizzazione del confine (sempre però umanamente posto) tra animalità e umanità.

La filosofia che mira a umanizzare l'animale attribuendogli proprietà gustative e sociali tipiche dell'umano si oppone all'idea di animalizzazione dell'uomo evidente per esempio nella fama che hanno raggiunto taluni regimi dietetici quali la paleodieta (una dieta che si fonda su quelle che sono le attuali conoscenze sull'alimentazione del mondo preistorico). Due prospettive opposte e che pure però conver-

5. Per una disamina più dettagliata delle caratteristiche spaziali dei dog restaurant cfr. Giannitrapani 2017.

gono verso un'equiparazione (in un senso o nell'altro) dell'umanità e dell'animalità per giungere a esiti di indifferenziazione gastronomica: in alcuni locali, ad esempio, i medesimi cibi possono essere consumati sia da bestie sia da uomini, o in molti dog restaurant, a garanzia della qualità dell'offerta, si propone un assaggio al padrone di ciò che mangerà il quattrozampe o si organizzano corsi di cucina animale per preparare a Fido prelibatezze di alta cucina⁶.

Passaggi graduali, dunque, ai cui estremi si situano una distanza massima tra uomo e animale, corrispondente all'animalizzazione (naturalizzazione) dell'uomo (Tizio mangia il cane comportandosi da predatore onnivoro), e una distanza minima, cui corrisponde l'antropomorfizzazione (culturalizzazione) dell'animale (Fido va al ristorante), in una sorta di paradossale reversibilità del punto di vista (quasi diventa il cane l'ego a partire da cui definire l'edibilità degli alimenti).

2. Parola di cane: rimediazioni e punti di vista

Un punto di vista inteso non solo come presa di posizione su un argomento (dimensione cognitiva), ma anche come messa a fuoco visiva, frutto dell'attività di un osservatore più o meno esplicito a partire da cui le esperienze vengono inquadrare (dimensione pragmatica). Non a caso, in molte pratiche di rimediazione dell'esperienza (gustativa, e non solo) in cui gli animali sono contemplati, è il cane a prendere posizione, a diventare osservatore preferenziale, e implicito metro di paragone a partire da cui far scaturire forme diverse di aspettualizzazione attoriale. E poco importa che la sua voce sia frutto di un implicito débrayage umano, volutamente sottaciuto e messo tra parentesi, e dunque ancora più efficace nella simulazione di un effetto di reale. Il cane diventa attore della scena, opinionista, informatore, persino reporter.

In tre ristoranti newyorkesi di David Burke viene esposto un grande cane stilizzato in plastica legato al cancello di ingresso con un guinzaglio (fig. 1)? Ed ecco che un blog cittadino riporta i commenti

6. <http://www.focus.it/cultura/curiosita/22062011-1224-389-solo-per-clienti-a-quattro-zampe>.

indignati dei suoi Fidi lettori⁷ (“‘Sure, Burke, just perpetuate the stereotype of a mindless mongrel standing outside on a leash with his tail in the air,’ wrote an angry border collie”; “‘You know what I’d like to see?’ demanded an irate affenpinscher. ‘I’d like to see a *dog* restaurant with a fake *person* standing outside.’”). Siamo curiosi di scoprire le novità che riguardano il mondo dog-friendly? Ed ecco *Reporter a 4 zampe*, un canale di Youtube in cui un bulldog francese fa da cicerone e racconta le sue esperienze in pieno genere reportage: narrazione in prima persona, convocazione del corpo dell’animale e conseguente effetto-presenza (Fontanille 2004). Lilo, questo il nome del bulldog, ci porta in giro per spiagge per cani, ci aggiorna sui percorsi di “trekking a sei zampe” (quelle del cane + quelle del padrone), va persino a intervistare gli attori di *Italo* (film che ha come protagonista un consimile) e, manco a dirlo, ci porta a Berlino da Pets Deli⁸, uno dei primi dog restaurant.



Figura 1. Il cane in plastica esposto davanti ad alcuni ristoranti newyorkesi di David Burke che ha sollevato polemiche tra i quattrozampe.

7. <http://mbvintagenewyork.blogspot.it/2011/08/strangely-new-york-for-contrary-canines.html>.

8. <https://www.youtube.com/watch?v=gNTlvhBHg-c>.

Nei filmati gli attori umani non sono presenti, se ne intravedono parti del corpo (mani, piedi, gambe per lo più) o rimangono presupposti (Lilo è spesso portato al guinzaglio si presume proprio da quell'istanza enunciativa implicita che gli cede la parola). La voce off è quella del cane e le inquadrature sono spesso ad altezza cane, o a un livello leggermente superiore, raramente riproducono quel divario di oltre un metro che di norma separa uomo e animale (è come se anche il cameramen fosse un altro cane). Si nota in questo genere di video un'eco del prospettivismo alla Viveiros de Castro (2009)⁹: Lilo rappresenta la comunità dei cani, a sua volta concepibile come un "noi" umano, nel senso di essere pronominale e perno organizzatore del discorso. Simili strategie narrative, d'altro canto, si ritrovano pressoché invariate in molti documentari trasmessi nei piccoli schermi, in cui spesso si traduce un presunto linguaggio naturale animale nella lingua naturale umana (di modo che tigri, leoni, cuccioli di antilope sono doppiati da dolci o rudi voci di uomini). "Ehi biondina mi allunghi qualcosa?" chiede Lilo alla cameriera del Pets Deli mentre si alza su due zampe cercando di attirarne l'attenzione, "Sì, sì, metti anche un po' di quello, anche del riso grazie", continua a incalzarla. Il commento musicale è gioioso e le esperienze sempre gratificanti e positive. Non è una vita da cani, e nemmeno un mondo-cane, quello che ci viene mostrato, quanto piuttosto il mondo dei pet benaccolti e fortunati che escludono tutto quel filone che, dal randagismo all'abbandono, è l'altro grande perno narrativo intorno al quale ruotano le storie mediatiche dei cani.

In questo genere di racconti i quattrozampe prendono la parola, compiono azioni e provano passioni (stupore, meraviglia, gioia nel caso di Lilo, ma anche rabbia e tristezza nel caso degli animali che protestano per i ristoranti di Burke). Il processo di aspettualizzazione attoriale deriva in questi casi proprio da un confronto tra un implicito osservatore-umano, che delega l'attività di osservazione a un osservatore-cane, e un esplicito osservatore-cane, che diventa attore della scena e manifesta molta disinvoltura nel realizzare pratiche — mediatiche e gustative al contempo — normalmente non considerate alla sua portata. Da cui esiti di "buffo", "insolito", "divertente" che percorrono i racconti e producono un discorso appassionato.

9. Per una riflessione e un excursus sul prospettivismo cfr. anche Migliore (2014).

I cani diventano persino *foodies*¹⁰ (fig. 2) e sono completamente assorbiti dalla food-porn-mania (Marrone 2016a), in un gioco narrativo che prevede compenetrazione da parte degli umani che scelgono di prendervi parte. I cani sono al contempo enunciatori ed enunciatari (“oggi voglio portarvi in un posto davvero speciale”, dice Lilo, “eh sì, cari amici a quattro zampe, questo è un vero ristorante per noi”), ma anche, ovviamente, voci delegate, sulla base di un patto comunicativo che prevede che i padroni accettino di simulare credulità nei confronti di una simulazione tra cani. È il padrone che parla ad altri padroni, débrayando il dialogo sui cani e cercando così di operare, grazie a giochi aspettuali, senza sempre riuscirci a dire il vero, quello straniamento di cui parla Sklovskij (1925) e che dovrebbe essere alla base di prospettive inedite sulle cose.

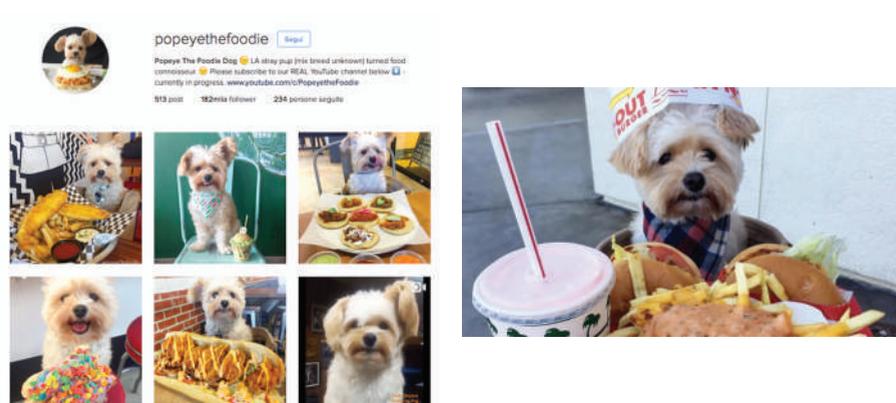


Figura 2. Il profilo Instagram di Popeye, il cane *foodie*.

3. Cuccioli e bambini

Il cibo, insomma, anche per gli amici a quattro zampe, non è solo nutrimento, ma linguaggio attraverso cui esprimere un modo di essere, pratica intorno alla quale far ruotare altre pratiche, punta di iceberg da cui far emergere concezioni etiche ed esistenziali. Gli alimenti e gli spazi di ristorazione destinati agli animali portano

10. <https://www.instagram.com/popeyethefoodie/>.

con loro tuttavia una chiara ambivalenza: il consumatore finale del prodotto (il cane) non coincide con l'acquirente (il proprietario), da cui una serie di sovrapposizioni, cambiamenti di punti di vista nelle narrazioni, identificazioni e personificazioni, oggettivazioni e soggettivazioni, processi, di cui abbiamo in parte parlato, che giocano con intensità e tensioni e che, così facendo, articolano e mettono a fuoco specifici attori (Pozzato 1991). Si tratta di una dinamica non unica, certo, se pensiamo ad esempio a tutto ciò che ha a che fare con l'infanzia e, a maggior ragione, con l'alimentazione infantile (cfr. Ventura 2015).

Le similarità tra i due mondi, d'altro canto, si rilevano su più livelli. Non è un caso, forse, che, come abbiamo visto, i cani e i bambini siano accomunati dall'essere ora esclusi ora inseriti come clienti preferenziali nelle attività ristorative (ristoranti vietati a cani e bambini vs ristoranti per cani e bambini). Di queste somiglianze sono ben consapevoli alcune campagne di comunicazione animaliste di cui i piccoli umani sono soggetti preferenziali (fig. 3): mangiare carne animale equivale a mangiare carne umana, vogliono comunicarci, e se la carne è tanto più buona quanto più è tenera, quale carne migliore di quella del bambino, soggetto tenero per definizione? La retorica della bellezza affettiva del cucciolo (umano o animale che sia) passa facilmente dall'estetico (carino) al patemico (tenero). Una cosa che potremmo chiamare il *delizioso* (ancora una volta estetico e gustativo).

Il parallelismo può emergere talvolta anche in termini polemici; l'apertura di Pets Deli a Berlino, ad esempio, è stata accompagnata da feroci critiche portate avanti soprattutto da associazioni di volontariato locali: l'accusa era quella di destinare agli animali un trattamento migliore di quello riservato a piccoli umani poco fortunati¹¹. Ma così come non si possono mangiare cani, né bambini, ci dicono le campagne animaliste, *mutatis mutandis*, è giusto che si ponga la massima attenzione al regime alimentare degli uni come anche degli altri, sembrano dirci i dog restaurant. Si tratta, in entrambi i casi, di una procedura di aspettualizzazione attoriale che mira a porre un'equivalenza

11. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2533108/When-doggy-bag-isnt-Gourmet-restaurant-dogs-cats-opens-Berlin.html>; <http://www.deabyday.tv/cuccioli/whatsnew/guide/7775/Apre-a-Berlino-il-primoristorante-per-cani-e-gatti.html>.



Figura 3. Alcune campagne animaliste che mettono esplicitamente in scena un parallelismo tra cuccioli (umani e non).

tra cuccioli (umani e non), entrambi evidentemente inquadrati da un presupposto osservatore umano e adulto¹².

In questa direzione, non stupisce l'esistenza a Milano di un asilo per cani, l'Happy Bau Dog Resort¹³, un luogo accogliente e confortevole dove poter lasciare il proprio fortunato Fido in compagnia di altri fortunati Fido in caso di impegni. Ecco come viene descritto lo spazio nel sito:

La struttura internamente si presenta arredata con divani e comodi cuscini, ben illuminata e con musica in sottofondo. L'ambiente è caldo durante la stagione fredda e fresco in estate. L'esterno è composto da area gioco in erba sintetica antiscivolo, antiurto, antibatterica disinfettata giornalmente, e da un area riposo riparata con pavimento riscaldato per il confort delle

12. Come è noto, le procedure di aspetturalizzazione attoriale “presuppongono la presenza implicita o esplicita di un attante osservatore antropomorfo: due attori, dotati degli stessi ruoli attanziali e tematici, possono per esempio compiere la stessa performance uno facilmente, l'altro con difficoltà, mostrando entusiasmo o svogliatezza” (Bastide 1986, p. 22).

13. <http://www.happybaumilano.it/>.

sue zampe. D'estate il tuo amico potrà rinfrescarsi con acqua nebulizzata e giocare nella piccola piscina. Potrà inoltre passeggiare e correre in totale sicurezza nella nostra area verde adiacente sicura, pulita e recintata. L'asilo è pensato per le esigenze del tuo cane, che potrà socializzare e relazionarsi con altri 'amici pelosi' e non restare da solo a casa ad annoiarsi.

L'isotopia igienica, la spasmodica attenzione per la sicurezza, la gradevolezza dell'ambiente, la spinta alla socializzazione riproducono i tratti tipici ricercati in un asilo per bambini, e si rivolgono, con tono tranquillizzante, a un enunciatario con un tipico ruolo tematico e patemico al contempo, il genitore (di cani) ansioso e ansiogeno.

Indifesi, perché non autonomi, il destino di cani e bambini è non a caso nelle mani di un destinante che non solo ne stabilisce i *doveri* ma gli attribuisce anche i *voleri*. Soggetti e non-soggetti allo stesso tempo, entrambi si trovano legati agli adulti che li accudiscono: il prendersi cura passa in primo luogo dal nutrimento e, di converso, il nutrimento diventa uno dei primi modi per dimostrare l'affetto. Il legame con gli adulti, però, non è solo di tipo passionale, ma passa anche per un regime estesico e pragmatico: l'ibrido cane+padrone, se ci pensiamo, è simile all'ibrido figlio+genitore (anche il cane, d'altro canto, riconosce i suoi "mamma" e "papà" ed eventuali fratellini, intra- o inter-specifici, cfr. Marrone 2016b), entrambi composti da catene sintagmatiche interroggettive e intersoggettive che vanno a definire uno scenario densamente popolato e in continuo movimento (marsupi, passeggini, guinzagli si applicano indifferentemente all'uno o all'altro). È come se quell'osservatore umano adulto presupposto dalle campagne di comunicazione animaliste di cui abbiamo parlato fosse pienamente convocato e attorializzato in molte pratiche sociali, come se entrasse direttamente in scena a perfettivizzare l'essenza attoriale dei cuccioli (umani e non), come se fosse costretto a intervenire per migliorarne la capacità di performance.

Conclusione

Le più recenti disquisizioni sul cibo animale si ritrovano imbrigliate in una sorta di contraddizione: da un lato l'alimentazione della bestia tende a somigliare a quella umana (nei regimi dietetici o nell'attenzione

per la qualità, quando non nella riproposizione dei medesimi piatti), dall'altro il regime nutritivo dei pet deve rispettare le diversità tra specie e dunque differenziarsi da quello del padrone. Un'impasse probabilmente dovuta tanto allo statuto complesso del cibo e del discorso alimentare, sempre a cavallo tra esigenze materiali (cibo come nutrimento) e "simboliche" (cibo come espressione di identità, cfr. Marrone 2016a), tanto a forme di aspettualizzazione ambigua in cui l'ibrido (uomo+animale) cambia continuamente di statuto, ora scomponendosi in unità attoriali distinte, ora riscoprendosi come tutto unitario in cui i confini umano/animale vengono a sfumarsi l'uno nell'altro. Riprendendo le ontologie di Descola (2005)¹⁴, possiamo notare come nell'arena sociale e mediatica i dibattiti sul cibo animale adottino ora posizioni *animiste* (es. cibi per cani di ultima generazione, magari biologici), ora *naturaliste* (la vecchia logica dell'avanzo lasciato al cane), ma anche *totemiche* (es. cane e padrone sono entrambi vegetariani o partecipano insieme a pratiche sociali, quali i cosiddetti aperitivi a sei zampe) e *analogiste* (la logica del classico croccantino).

E nella definizione delle scene discorsive la spazialità gioca un ruolo fondamentale, diventa un testo in cui cibo e animali si incontrano e si scontrano. I dog restaurant, ad esempio, sono confezionati a misura di animale (con la presenza di tavoli bassi, ciotole etc.) — e in questo senso si distinguono dai semplici locali pet friendly (che invece si limitano ad accettare presenze animali in format spaziali tutti umani) — ma si rivolgono al loro padrone (con una serie di servizi, come la possibilità di prendere cibo per cani take away, e con la proposta di specifiche filosofie, culinarie, ma anche più profondamente etiche, cui aderire).

La *mission* di questi luoghi è esplicitamente quella di sensibilizzare e modificare la dieta canina: l'esperienza eccentrica dell'andare a cena fuori in un dog restaurant non si pone o almeno non si dovrebbe porre, a detta dei gestori, come pratica puntuale che si autoconclude nel corso di una sera, quanto piuttosto come mossa manipolatoria

14. Ricordiamo brevemente le quattro ontologie di Descola (2005): nella concezione *animista* uomo e animale, pur avendo entrambi un'anima, sono pensati come esseri differenti dal punto di vista fisico; nel *naturalismo* l'animale non è considerato avere un'anima pur essendo simile all'uomo sul piano della fisicalità; con il *totemismo* la continuità uomo/animale è supposta tanto sul piano fisico, quanto sul piano interiore; infine con l'*analogismo* uomo e animale sono concepiti come discontinui tanto sul piano fisico quanto su quello interiore.

iniziale e propedeutica a un'acquisizione di competenza (un sapere sulla corretta alimentazione animale che si traduce in un acquisto di prodotti adatti) e una performance durativa che ha più ampio respiro: la trasformazione, appunto, del regime dietetico animale, regime sempre ammantato e motivato da un'aura di scientificità e percorso da un'isotopia medica che conferisce validità e credibilità al discorso. Da qui, la convocazione di ruoli tematici specifici, quali veterinari nutrizionisti presenti pressoché in ogni esercizio e disponibili a fornire consulenza e a indicare una alimentazione personalizzata per Fido, un'alimentazione che tenga conto delle esigenze dell'ibrido (bilanciando bisogni dei cani e abitudini dei padroni).

L'omologazione del croccantino si oppone così alla dieta individualizzante, con conseguente cambio di statuto dell'animale, non totalità partitiva (cane tra altri cani), ma unità partitiva (attore singolare con proprie peculiarità) (Greimas 1986). Il dog restaurant propone una trasformazione (aspettuale) dell'attore non umano che da soggetto passivo-ricettivo, schiacciato sul suo ruolo tematico, si viene a configurare sempre di più come attore individuale, dinamico e attivo (Pozzato 1991).

Riferimenti bibliografici

- BASTIDE F. (1986) «Aspettualizzazione», in A.J. Greimas e J. Courtés (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Parigi, Hachette; trad. it. a cura di P. Fabbri (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.
- DESCOLA P. (2005) *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di E. Bruni (2014) *Oltre Natura e Cultura*, Seid, Firenze.
- DESPRET V. (2002) *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Les Empêcheurs de penser en ronde/Seuil, Parigi; trad. it. a cura di G. Regoli (2004) *Quando il lupo vivrà con l'agnello*, Elèuthera, Milano.
- FONTANILLE J. (2004) *Soma et séma: figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Parigi; trad. it. a cura di P. Basso (2004) *Figure del corpo*, Meltemi, Roma.
- GIANNITRAPANI A. (2013) *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma.
- (2017) «Ristoranti bestiali», in G. Marrone (a cura di) *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.
- GREIMAS A.J. (1983) *Du sens II*, Seuil, Parigi; trad. it. a cura di P. Magli e M.P. Pozzato (1984) *Del senso II*, Bompiani, Milano.

- GREIMAS A.J. (1986) *Comment définir les indéfinis*, « Actes Sémiotiques — Documents », VIII, 72.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi; trad. it. a cura di P. Fabbri (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.
- LEACH E.R. (1964) « Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse », in E.H. Lenneberg (a cura di), *New Directions in the Study of Language*, MIT Press, Cambridge (Mass.); trad. it. a cura di G. Sabbatini e M. Del Ninno (2007) « Aspetti antropologici della lingua. Insulti e categorie animali », in M. Del Ninno (a cura di), *Etnosemiotica*, Meltemi, Roma.
- MANGANO D. (2014) *Che cos'è il food design*, Carocci, Roma.
- MARRONE G. (2016a) *Semiotica del gusto*, Mimesis, Milano.
- (2016b) *La nonna dei cani*, “Doppiozero”, <http://www.doppiozero.com/materiali/la-nonna-dei-cani> [ultimo accesso il 20/07/2017].
- MIGLIORE T. (2009) *Sul prospettivismo*, in « E/C », www.ec-aiss.it [ultimo accesso il 20/07/2017].
- POZZATO M.P. (1991) *Le monde textuel. Quelques propositions en marge de Freud, Merleau-Ponty e d'autres*, « Nouveaux Actes Sémiotiques », 18: pp. 1-41.
- RASTIER F. (2001) *L'action et le sens pour une sémiotique des cultures*, “Journal des anthropologues”, 85-86: pp. 183-219.
- SKLOVSKIJ V. (1925) *O teorii prozy*, Teoretičeskaâ rabota, Mosca; trad. it. a cura di C.G. De Michelis e G. Oliva (1976) *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino.
- VENTURA I. (2015) *Per una dietetica infantile. I bambini nelle pubblicità alimentari*, « E/C », www.ec-aiss.it; [ultimo accesso il 20/07/2017].
- VIVEIROS DE CASTRO E. (2009) *Métaphysiques cannibales*, Parigi, PUF.

Mente incarnata e linguaggio

La dimensione aspettuale nella cognizione autistica

PAOLA PENNISI*

ENGLISH TITLE: Embodied cognition and language: aspectuality in autism

ABSTRACT: Autism is a neurodevelopmental disorder that seems to mainly affect social cognition. The linguistic profile of subjects with autism shows some alterations in the use of aspectuality. The essay tries to highlight the social dimension of aspectuality by examining these alterations in patients. Firstly, it analyses literature that empirically investigates specific autistic alterations in the use of aspectuality. It then discusses two theoretical backgrounds of autism: the classical idea of lack in the Theory of Mind (Baron Cohen 1997) and the hypothesis of a deficit in the cognitive constructions of priors during perception (Pellicano and Burr 2012). Both approaches are discussed considering not just empirical data on autism, but also philosophical questions linked to the passage from the computationalist theories to the embodied cognition theories in cognitive sciences. The essay concludes that the coherent use of aspectuality — if analysed from the more ecological point of view of embodied cognition theories, rather than from the computationalist perspective — finds its aetiology in the social dimension of human cognition, rather than in the individual one. In fact, the fixation of reference (as well as that of temporal reference and of aspectuality) in a specific object of joint attention stems from the need to be understood, and not from the need to understand oneself. In non-conventional contexts such as dreams, indeed, aspectuality is frequently altered, despite the possibility for the subject to understand the object of temporal reference.

KEYWORDS: Autism; Aspectuality; Embodied Cognition; Cognitive Sciences; Language.

* Università degli Studi di Messina.

Introduzione

L'autismo è studiato prevalentemente in una dimensione clinica. Quando un ricercatore dichiara pubblicamente di occuparsi di autismo, la mente degli ascoltatori si riempie di immagini di bambini sofferenti, solitari e con qualche geniale talento; di immagini di genitori distrutti dal dolore e di tanti altri luoghi comuni su quella che sembra essere la patologia del neurosviluppo più diffusa nell'ultimo decennio.

Ma l'autismo non è solo questo. L'autismo è una dimensione esistenziale che ha molto da insegnare sui meccanismi della cognizione umana.

In questo articolo, cercherò di mostrare, analizzando le declinazioni che la dimensione aspettuale assume nel linguaggio dei soggetti con autismo e riflettendo su di esse, che il pensiero umano e le logiche di funzionamento a esso sottostanti non possono essere studiate se non in una prospettiva relazionale, che consideri la dimensione sociale indipendente da tutte le altre e tutte le altre indipendenti rispetto ad essa. In altre parole, cercherò di mostrare come la logica, la razionalità non esistono se non in termini di condivisione sociale. Un discorso, un ragionamento, una sequenza di eventi non possono mai essere razionali o logici se non in relazione a qualcosa, a un sistema di convenzioni che sia valido in un certo ambito.

Cercherò di mostrare, attraverso il particolare caso della cognizione autistica, che anche l'aspettualità ha una dimensione intrinsecamente sociale; che non esiste, se non in virtù della necessità di condividere un sistema di convenzioni nate al fine di capirsi in quanto organismi appartenenti alla stessa specie.

1. L'aspettualità nel linguaggio dei soggetti con autismo

I soggetti con autismo mostrano un profilo linguistico in qualche modo riconoscibile e prevedibile da parte di chi conosce la patologia, ma non rappresentabile attraverso regole, non schematizzabile.

Coerentemente con il profilo linguistico generale di questa popolazione clinica, l'uso (ma non la comprensione) consapevole o inconsapevole dell'aspettualità per fini pragmatici o grammaticali sembra alterato nei soggetti con autismo. Vediamo in che modo.

Un primo campanello d'allarme a tal proposito suonò nel 1974, quando Giampiero Bartolucci e Robert Albers notarono, benché su un campione molto piccolo in verità, una tendenza a sottoutilizzare il passato piuttosto che il presente, anche in contesti in cui il primo sarebbe più corretto, in bambini con autismo sia rispetto a bambini a sviluppo tipico, sia rispetto a bambini con ritardo mentale. Tuttavia, bisogna dire che i ricercatori riscontrarono anche, sia nel campione con autismo che in quello con ritardo mentale, un'incapacità di coniugare verbi immaginari come *bing* o *rick* che non si manifestava invece nei bambini a sviluppo tipico.

Studi successivi hanno riscontrato che bambini con autismo ad alto funzionamento in una fascia d'età compresa tra i quattro e i cinque anni usano meno dei loro pari (per età anagrafica e verbale) a sviluppo tipico il morfema *-le* del Cinese Mandarino che ne indica la flessione perfetta (Zhou *et al.* 2014). Lo stesso fenomeno era stato riscontrato nel 2004 da Roberts e collaboratori con il morfema inglese *-ed* necessario a formare il *past tense* (Roberts *et al.* 2004).

Si tratta di una difficoltà nell'acquisizione delle flessioni verbali o il problema è di tipo concettuale?

Gli studi al riguardo non sono molto numerosi. Nel 2006, Michael Perkins e i suoi collaboratori hanno analizzato quantitativamente e qualitativamente le registrazioni di alcuni dialoghi tra uno sperimentatore e sette adulti con autismo. Il loro studio (che purtroppo manca di un gruppo di controllo) mostra una percentuale piuttosto alta di errori nell'uso spontaneo di espressioni aspettuali relative, per esempio, alla contrapposizione tra abituale e non abituale; continuativo e non continuativo o ancora perfettive e non perfettive; talvolta accompagnate da alterazioni delle flessioni delle forme perfettive. Consideriamo ad esempio il seguente scambio di battute tra il ricercatore e il partecipante George:

*GEO: yeah I've been out cycling when I've been here.

*RES: xx where do you go?

*GEO: ehm if it's morning then I'll be going track <across> [/ /] on the railway track.

*RES: wow *do* you *go* on your own?

*GEO: no I *shall go* with a member of staff.

*RES: (who) who *goes* with you?

*GEO: ehm well Gary Manning *is going* with me
(Perkins 2006:800–801).

In questo caso, George sembra non riuscire ad ancorarsi a una prospettiva temporale ben precisa: usa prima il presente perfetto, poi il futuro continuo, poi il futuro semplice e infine il presente continuo e lo fa nonostante il ricercatore per ben tre volte abbia usato nell'interazione il presente semplice.

La difficoltà nell'espressione dell'abitudine si manifesta anche nell'uso scorretto delle espressioni temporali non verbali. Per esempio, Phoebe, un'altra partecipante allo studio di Perkins *et al.* (2006), alla domanda del ricercatore "How often do you go swimming?" (p. 801) ha risposto "*lots of days*" (*ivi*). O ancora, la partecipante Penelope sembrava non aver catturato il senso della parola *usually*, come si evince dalle seguenti affermazioni:

*PEN: I *usually* buy CDs *every* Friday.

*PEN: yeah I *usually* get paid *every* Friday as well.

*PEN: I *usually* get upset *sometimes* because of Keith Chegwin not being on all week.

*PEN: I *usually* live at Poplar House as well. ['live'
= a state, not an habitual event] (*ivi*).

Insomma, dai pochi studi a nostra disposizione sull'argomento, emergono più domande che risposte. Sembra che i bambini con autismo abbiano alcune difficoltà nell'acquisizione dell'espressione di concetti temporali legati alle abitudini. Questa difficoltà si esprime a due livelli: alterazione nell'uso delle forme verbali che le esprimono e difficoltà nell'acquisizione degli avverbi temporali.

Resta da capire se il problema sia essenzialmente di tipo grammaticale o concettuale; ammesso e non concesso che sia possibile separare queste due componenti. Infatti, l'incapacità dei bambini dello studio di Bartolucci e Albers (1979) di coniugare i verbi immaginari è coerente con la notoria difficoltà dei soggetti (bambini e adulti) con autismo di operare in contesti immaginari; a patto che si ammetta una piena capacità di integrazione degli aspetti grammaticali con quelli semantici nella popolazione clinica. Ma se partiamo da questa prospettiva, come spieghiamo le altre alterazioni soprariportate?

2. Ipotesi e spiegazioni

In questo paragrafo, cercherò di sviluppare un'ipotesi esplicativa delle anomalie nell'uso dell'aspettatività nei soggetti con autismo riportate nel paragrafo precedente. Per riuscire nel mio intento, cercherò di contestualizzare il succedersi delle teorie psicologiche sull'autismo col susseguirsi degli avanzamenti operati nelle scienze cognitive. Presenterò dunque uno dei modelli classici più fortunati, quello di Baron Cohen (1997) (§ 2.1), cercherò di mostrare i limiti esplicativi a esso associati (§ 2.1.1), cercherò infine di esplicitare i passaggi teorici necessari per la declinazione del concetto di aspettatività nel background teorico della cognizione incarnata (§ 2.2). Mi si conceda dunque, nel prossimo paragrafo, un breve flashback agli anni Novanta.

2.1. Teoria della mente ed echi del computazionalismo

Una delle teorie che ebbe maggior impatto negli anni Novanta sugli studi concernenti l'autismo fu quella di Simon Baron-Cohen che ipotizzava un deficit nella Teoria della Mente (Theory of Mind, d'ora in poi ToM) nei soggetti con autismo (Baron-Cohen 1997). Oggi lo stesso Baron-Cohen ha proposto versioni sempre più avanzate di questa teoria (Baron-Cohen 2011; 2012), al punto da rendere anacronistica una discussione critica su di essa; tuttavia ci si consenta una breve digressione storica per metterne in luce un aspetto non molto discusso nelle riflessioni filosofiche sull'autismo.

Il famoso modello del 1995 prevedeva quattro componenti separati e tutti necessari per la ToM. Il primo era il rivelatore dell'intenzionalità

(Intentionality Detector, ID), si trattava di un dispositivo cognitivo in grado di captare la presenza di intenzionalità negli agenti esterni. L'ipotesi della sua esistenza era basata, oltre che su dati empirici e sperimentali, sull'intuizione di Premack che la comprensione dello scopo di un agente è connaturata alla specie umana attraverso inferenze automatiche sui movimenti dello stesso (Premack 1990).

Il secondo meccanismo cognitivo necessario alla ToM era il rivelatore della direzione degli occhi (Eye-Direction Detector; EDD); il quale assumeva fondamentalmente tre funzioni: individuare la presenza degli occhi in un agente esterno; individuarne la direzione; interpretare lo sguardo dell'agente esterno come atto del vedere. Le rappresentazioni sviluppate dall'EDD erano sempre diadiche. Se l'ID attribuiva desideri e stati volizionali all'agente; l'EDD gli attribuiva stati percettivi.

Il terzo meccanismo cognitivo era quello dell'attenzione condivisa (Shared-Attention Mechanism, SAM) e sviluppava rappresentazioni relazionali tra il soggetto, l'interlocutore e un terzo elemento (un oggetto o un agente). Benché sia possibile creare rappresentazioni triadiche dell'interazione anche con strumenti di controllo diversi dallo sguardo, nel modello sviluppato da Baron-Cohen il SAM usava prevalentemente l'EDD per svolgere il suo compito.

Infine il quarto dispositivo cognitivo, che si serviva di tutti gli altri, era il meccanismo della teoria della mente (ToM Mechanism, TOMM) che aveva la funzione di raccogliere tutti i dati utili alla lettura della mente degli agenti esterni e trasformarli in una teoria utile alla comprensione dei loro stati mentali.

Ciò che di questa teoria può essere utile porre in luce ai fini di una riflessione sull'aspettualità è il ruolo che quest'ultima assume nei quattro meccanismi cognitivi fondativi della TOM. Per lo psicologo, infatti, l'intenzionalità ha tre proprietà: la tematicità (ovvero gli stati mentali attribuiti devono riguardare sempre qualcosa di diverso da se stessi); l'aspettualità e — riferendosi ad alcune riflessioni di Josef Perner (1991) — l'opacità referenziale, intesa in questo caso come capacità di sospendere le relazioni di verità delle proposizioni per fini pragmatici (Baron-Cohen 1997:67). Se quest'ultima è appannaggio esclusivo del TOMM, la tematicità e l'aspettualità sarebbero invece proprie di tutti e quattro i meccanismi della ToM (p. 71).

Poiché nel modello sviluppato da Baron-Cohen per spiegare i deficit cognitivi collegati all'autismo, la menomazione partirebbe dal SAM e

lascerebbe intatti l'ID e l'EDD, possiamo inferire che, nel suo modello, la dimensione aspettuale dovrebbe essere intatta nei soggetti con autismo, perfino a dispetto del fatto che in qualche caso essa presenti delle anomalie. In questi casi, infatti, le anomalie non sarebbero da imputare a una generale incapacità di cogliere un aspetto e dividerlo o manipolarlo a fini comunicativi, ma sarebbero un riflesso di qualche deficit che — nel susseguirsi dei processi cognitivi implicati nella decodifica della situazione — si collochi dopo la dimensione aspettuale.

Nello specifico, le anomalie aspettuative andrebbero spiegate come incapacità di inserire un aspetto dell'oggetto in una relazione triadica di condivisione dell'attenzione (deficit al livello del SAM) e incapacità di considerare i dati aspettuativi per leggere la mente dell'interlocutore (deficit al livello del TOMM).

La dimensione dell'aspettualità che invece rimarrebbe intatta è quella della selezione di un aspetto che rende la rappresentazione mentale dell'oggetto di percezione diversa dalla sua essenza fisica (l'accezione di aspettualità qui considerata è quella espressa da Josef Perner 1993, poiché è quella di cui si è servito Baron Cohen nel suo modello). Se con l'ID il soggetto con autismo e quello senza autismo captano l'intenzionalità dell'altro agente, stanno già esercitando la loro facoltà aspettuale; quest'ultima diventa poi ancor più selettiva nel momento in cui gli attribuiscono la capacità di percepire visivamente il mondo (EDD).

Critiche

Il modello di Baron-Cohen costruito negli anni Novanta per spiegare l'autismo ha portato grande innovazione a questo ambito di studi. Tuttavia, ben presto lo stesso Baron-Cohen ha sentito l'esigenza di modificare la sua teoria perché, benché cogliesse di certo un aspetto fondamentale della patologia, non spiegava tutto e non era generalizzabile all'intera popolazione clinica allo stesso modo.

Esula dai fini del presente lavoro spiegare nel dettaglio questa fase della storia degli studi sull'autismo. Potremmo invece analizzare insieme i limiti di questo approccio nella spiegazione dell'aspettualità autistica.

Non c'è ormai alcun dubbio sul fatto che il sistema di salienze percettive e la conseguente costruzione delle gestalt automatiche siano

alterati nella popolazione affetta da disturbi dello spettro autistico (Pellicano 2013). Ragionando in termini di dimensioni aspettuali, il deficit a livello del SAM e del TOMM spiegherebbero (ad esempio) la maggiore incidenza di inversione pronominale nei bambini con autismo (Naigles *et al.* 2016) come sostanziale incapacità del paziente di spostare il soggetto della discussione dalla prospettiva interpretativa personale a quella condivisa e infine usare questo dato per inferire la prospettiva dell'interlocutore sull'oggetto di discussione. In altre parole, se a volte i soggetti con autismo dicono "Tu vuoi del latte" al posto di "Io voglio del latte" sarebbe perché incapaci di rendere se stessi un oggetto di attenzione condivisa e da questa manipolazione cognitiva inferire poi la prospettiva dell'interlocutore su se stessi.

Se un'ipotesi del genere può non essere del tutto implausibile per le anomalie pronominali; l'incoerenza aspettuale mostrata da George nello scambio di battute con il ricercatore (Perkins *et al.* 2006; § 1) è difficilmente spiegabile in termini di condivisione con l'altro. L'incapacità di George, non solo di adoperare la corretta dimensione aspettuale a livello temporale, ma più in generale di fissare una prospettiva temporale chiara tradisce probabilmente un deficit collocabile perfino al livello di prospettiva personale. Il modello di Baron-Cohen, infatti, potrebbe in questo caso spiegare l'assenza di feedback nelle parole di George agli input aspettuali del ricercatore, ma non può spiegare la sua incapacità di ancorarsi ad un'unica prospettiva temporale.

2.2. *Verso un approccio ecologico*

Com'è noto, dalla prima rivoluzione cognitiva a oggi il focus delle scienze della mente si è sempre più esteso. Se esso partiva da un approccio centrato esclusivamente sul concetto di algoritmo e sullo studio astratto dei meccanismi di pensiero; in seguito ha iniziato a includere gli studi sul cervello e oggi si è infine ampliato sino allo studio dell'intero organismo e del suo stesso ambiente (Rosch *et al.* 1991; Pennisi 2016). In questo modo, il concetto di "cognizione" si è progressivamente spostato dalla platonica elaborazione calcolistica e smaterializzata alla più ampia e complessa integrazione di simboli modali e amodali di un organismo che interagisce nel suo ambiente.

Nell'ambito della filosofia del linguaggio, questo spostamento concettuale si traduce in una maggiore attenzione per il ruolo del corpo

nell'elaborazione degli input linguistici durante lo studio dei processi cognitivi.

Possiamo anche leggere in questa prospettiva il tentativo di integrare lo studio delle flessioni perfettive con quello degli aspetti lessicali delle parole: l'aspettualità e il modo in cui l'organismo la interpreta o la usa non dipendono solo da una elaborazione cerebrale in senso stretto, ma anche dall'integrazione delle variabili ambientali e corporee.

Per sviluppare l'argomentazione, potremmo partire dalla distinzione tra forme perfettive e imperfettive: "la perfettività indica la considerazione di una situazione come un tutto unico, senza alcuna distinzione tra le varie fasi separate che compongono la situazione; mentre l'imperfettivo pone essenziale attenzione alla struttura interna della situazione" (Comrie 2001:16; la traduzione dall'inglese è mia).

A livello cognitivo, diversi studi empirici hanno evidenziato un'asimmetria nell'elaborazione delle forme perfettive e di quelle imperfettive. Questa interazione dipende sia da caratteristiche grammaticali della composizione linguistica, che da caratteristiche più strettamente semantiche.

3. Regole dell'interazione tra aspettualità temporale e semantica dell'azione

Lo studio dell'interazione tra aspetti lessicali e grammaticali nell'acquisizione e nell'uso delle flessioni aspettuali è stato oggetto di diversi studi empirici e teorici (Paczynski *et al.* 2014; Yap *et al.* 2009; Comrie 2001; Kaschak e Glenberg 2000; Andersen e Shirai 1994,1996; Shirai e Andersen 1995). L'aspetto di un enunciato e l'aspettualità che esso vincola vengono marcati sia a livello grammaticale che a livello semantico e il modo in cui ciò avviene non è universale, ma cambia in ogni lingua (Matlock *et al.* 2012). Tuttavia, vale la pena osservare gli studi che si sono mossi in questa direzione perché — benché essi non consentano di elaborare un elenco di regole cognitive precise su come certe costruzioni grammaticali o lessicali veicolino l'aspettualità di una frase — ci permettono di osservare al microscopio i meccanismi sottostanti la formazione dei vincoli.

Nello specifico, per esempio, Yap *et al.* (2009) hanno categorizzato semanticamente i verbi sulla base delle loro proprietà temporali

in: verbi stativi, ovvero che esprimono una situazione non dinamica, che persiste anche al mutare delle condizioni ambientali (ad esempio *sapere*); verbi d'attività, che esprimono una situazione dinamica e durevole nel tempo che giunge arbitrariamente alla fine (ad esempio *correre*); verbi di compimento, che descrivono una situazione dinamica e durevole ma che infine giunge a compimento e comporta un cambiamento di stato (ad esempio *lavorare un maglione ai ferri*) e infine i verbi di conseguimento che rappresentano situazioni istantanee e puntuali (ad esempio *morire*).

Partendo da questi presupposti teorici, hanno poi mostrato empiricamente che soggetti a sviluppo tipico elaborano più velocemente e in maniera più accurata le forme perfettive dei verbi che esprimono un'azione compiuta e quelle imperfettive dei verbi che esprimono attività continue rispetto alle combinazioni opposte. Consideriamo le seguenti frasi:

- a) Jack sta nuotando (forma imperfettiva + verbo d'attività);
- b) Jack ha nuotato (forma perfettiva + verbo d'attività);
- c) Alessia sta costruendo una sedia (forma imperfettiva + verbo di compimento);
- d) Alessia ha costruito una sedia (forma perfettiva + verbo di compimento).

Stando ai risultati di Yap *et al.* (2009), (a) e (d) saranno elaborati con maggiore accuratezza e velocità di (b) e (c).

Per spiegare questi dati, Yap *et al.* (2009) fanno riferimento all'idea espressa da Lawrence Barsalou (1999) secondo cui la simulazione mentale che muove dall'integrazione di simboli sia modali che amodali contenga dei *biases* e che quindi non sia una riproposizione esatta della realtà. Con la costruzione teorica della Grounded Cognition che lo stesso Barsalou man mano ampliò e radicò nelle scienze cognitive (Barsalou 2008) e tutte le altre declinazioni dell'Embodied Cognition sorte in seguito alla pubblicazione di *The embodied mind* (Varela *et al.* 1991), il concetto gibsoniano di *affordance* (Gibson 1979) è tornato ad assumere un ruolo di primo piano nella filosofia del linguaggio (Cosentino 2016). E questo trend risulta interessante anche per comprendere più a fondo come si radica l'aspettualità nella cognizione umana.

Le concezioni predittive della cognizione postulano che la mente crei una sorta di modello predittivo della percezione immediatamente successiva, integrando la configurazione istantanea degli oggetti più salienti con il calcolo delle possibili declinazioni motorie successive (Pouw e Hostetter 2016; Howly 2013; Clark 2013; Knill e Puget 2004; Gregory 1997).

Con l'avvento delle costruzioni teoriche che ruotano intorno al concetto di cognizione incarnata, gli studi sul linguaggio stanno iniziando a convergere sull'idea che il significato di una parola veicola una rappresentazione non statica, bensì dinamica e che presenta un'interazione con l'ambiente. Dato ciò, se in una prospettiva ecologica l'aspetto semantico si sposa facilmente con quello temporale, l'elaborazione per il soggetto che interpreta sarà più immediata rispetto a quando l'aspetto semantico si trova in contrasto con quello temporale. Ovvero se il significato di una parola è coerente con il significato aspettuale complessivo della frase, la validità ecologica di quest'ultima sarà massima perché lo sforzo cognitivo di predizione dell'errore sarà minimizzato.

Sia che si assuma una prospettiva simulazionista, sia che ne si assuma una totalmente incarnata, l'espressione di azioni che innescano rappresentazioni mentali coerenti con le più comuni *affordances* ambientali sarà più immediata e accurata perché non in contraddizione con le inferenze predittive postulate dai modelli della cognizione più recenti. Nello specifico, Jacob Howly, per esempio ha sostenuto che "minore è la predizione d'errore generata dall'ipotesi incarnata nella popolazione neurale, migliore sarà la predizione dell'occorrenza dell'input sensorio" (Howly 2013:51; la traduzione dall'inglese è mia).

Come giustamente rilevato da Andy Clark (2013), il tentativo di predire gli input di basso livello induce alla costruzione di modelli predittivi di alto livello che tendono a ridurre la discrepanza tra le singole occorrenze, creando generalmente dei *biases*. Quello illustrato da Yap *et al.* (2009) e dagli altri studi che ho citato, ma che per economia di lavoro non avremo modo di discutere in questa sede, è proprio uno di questi *biases*¹.

1. Il lettore che sia interessato ad approfondire le varie declinazioni empiriche e teoriche che sono state date allo studio dell'aspettualità alla luce di teorie che gravitano attorno al concetto di cognizione incarnata può fare riferimento a Matlock *et al.* 2012; Lakoff

4. Verso una spiegazione ecologica delle anomalie nell'acquisizione e nell'uso delle forme aspettuati nei soggetti con autismo

In questo paragrafo cercheremo di rendere esplicito il contributo che i modelli cognitivi derivanti dagli approcci teorici che gravitano attorno al concetto di mente incarnata possono fornire allo studio dell'aspettuati nella cognizione autistica.

Elisabeth Pellicano e David Burr (2012; Pellicano 2013) hanno sostenuto che gran parte dei sintomi autistici sia riconducibile a una alterazione del sistema predittivo. Secondo l'ipotesi dei ricercatori, i *priors*, ovvero i modelli cognitivi che nella cognizione normotipica fungono da modelli base per orientarsi nel mondo e che sono costruiti dal soggetto percepiente su base probabilistica, nei soggetti con autismo sarebbero attenuati in salienza. In questa prospettiva, alcune abilità in cui i soggetti con autismo frequentemente eccellono, come ad esempio la percezione dei dettagli, o la resistenza alle illusioni ottiche o ancora la capacità di disegnare figure complesse, sarebbero spiegabili alla luce di un minore vincolo cognitivo ai *biases* percettivi. L'assenza di questi ultimi, inoltre, provocherebbe ciò che la Pellicano ha chiamato "rumore cognitivo" (Pellicano 2013).

Paradossalmente la debolezza dei *priors* si traduce in una tendenza alla ricerca della ripetitività. Infatti, l'elaborazione di un ambiente nuovo risulterà, in assenza di *biases* percettivi forti, un evento estremamente stressante (*ivi*).

Alcuni modelli predittivi hanno recentemente rivalutato il ruolo delle esperienze interocettive tra gli input che danno origine ai *biases*, attraverso l'inclusione della cosiddetta *inferenza interocettiva* nel complesso inferenziale che dà origine alle predizioni (Seth *et al.* 2011; Seth 2013; Quattrocki e Frison 2014; Pennisi 2016a). Con "interocezione" normalmente si intende il "senso della condizione fisiologica interna del corpo" (Seth 2013:565; trad. mia) o meglio la "percezione della condizione fisiologica del corpo, un processo associato con il sistema nervoso autonomo e con la generazione di stati del sentire soggettivi" (Seth *et al.* 2011:1). L'inferenza interocettiva, dunque, sarebbe

quella che permette l'integrazione di dati quali la frequenza cardiaca, la pressione del sangue, la temperatura corporea, etc. . . (Ondobaka *et al.* 2015) nel complesso inferenziale con cui elaboriamo la scena che stiamo vivendo.

Negli ultimi decenni, il gruppo di ricercatori italiani diventato celebre per la scoperta dei neuroni specchio si batte per sostituire il vecchio modello cognitivo che prevede il susseguirsi di percezione, cognizione e movimento, in un modello cognitivo che invece ponga l'azione e la comprensione su un piano sincronico: "il cervello che agisce è anche e innanzitutto un cervello che comprende" (Rizzolatti e Sinigaglia 2006: 3; corsivo degli autori dell'opera citata). Questo modello esplicativo viene applicato recentemente sia allo studio delle interazioni tra soggetto ed enti non intenzionali, sia nello studio delle interazioni tra soggetto ed enti intenzionali. Tuttavia, come recentemente criticato da Ondobanka e collaboratori (2015), in questo modello, il ruolo dell'elaborazione delle informazioni viscerali e autonome risulta poco chiaro o comunque non trattato esaurientemente. Benché Ondobanka *et al.* (2015) pongano il problema esclusivamente per lo studio delle interazioni tra soggetto e agenti intenzionali, a titolo personale, ritengo che la loro obiezione possa essere estesa anche al dominio delle interazioni con enti non intenzionali: è fuori di dubbio infatti che stati di agitazione interna, come ad esempio l'ansia, possano interagire non solo sulle nostre capacità di relazionarci con gli altri, ma anche su quelle motorie: è più difficile fare canestro durante una partita di basket se si è agitati!

L'inclusione dell'inferenza interocettiva nei modelli cognitivi restituisce all'omeostasi corporea un ruolo attivo nella *comprensione del* e nell'*azione sul* mondo. Sia chiaro, Corrado Sinigaglia e Giacomo Rizzolatti non escludono del tutto il ruolo degli stati interni corporei nei processi di comprensione del mondo. Infatti, parlando di *enterocezione*², si rifanno ai noti studi di Bud Craig sull'insula (Craig 2002,

2. *Enterocezione* ed *interocezione* sono termini intercambiabili, quest'ultimo è di più recente diffusione, per recente mutuazione dall'inglese *interoception*. In fisiologia, tuttavia, i recettori situati nelle superfici interne dell'organismo prendono il nome di *enterocettori* o *viscerocettori*. Nell'uso corrente sono adoperati entrambi; ad esempio, se come abbiamo visto Rizzolatti e Sinigaglia usano il primo, Libero Sosio, traducendo *Il presente ricordato* di Gerald Edelman per Rizzoli, usa il secondo. In questa sede abbiamo preferito usare *interocezione* perché di più intuitiva fruizione per chi non è fisiologo di professione.

è quello citato da Rizzolatti e Sinigaglia, ma cfr. anche Craig 2004, il quale ha avuto grande impatto sulla comunità scientifica). Tuttavia, gli studi condotti con il *brain imaging* da Craig sono stati smentiti da Philippi *et al.* (2012); Khalsa *et al.* (2009) e Damasio *et al.* 2012 attraverso l'analisi di evidenze comportamentali su pazienti con lesioni bilaterali delle aree interessate (cfr. sull'argomento Pennisi 2016b:124). Il livello di sviluppo odierno delle tecnologie per lo studio della mente *in vivo* non ci consente di assumere come probatorie le evidenze da essi portate, queste ultime saranno sempre dipendenti dalla teoria che le ha generate, ovvero "è sempre possibile fornire una teoria alternativa a quella di partenza che spieghi i dati fMRI" (Parisi e Pennisi 2015: 87)³. Pertanto se i dati prodotti in questo modo vengono smentiti da evidenze empiriche dirette, le teorie connesse ai primi verranno sostituiti normalmente da nuove teorie. Ma al di là dell'instabilità del modello neurofisiologico ipotizzato da Sinigaglia e Rizzolatti per l'interocezione; l'approccio che appare prevalere nella loro visione sembra tendenzialmente dare la priorità alla percezione esterna degli altri agenti intenzionali. Per esempio, ridiscutendo i casi del paziente NK (pubblicato precedentemente da Calder *et al.* 2000) e quello del paziente B (pubblicato precedentemente da Adolphs *et al.* 2003), accomunati da lesioni alle insule e incapacità di riconoscere il disgusto negli altri, Rizzolatti e Sinigaglia sottolineano che nei due soggetti "l'incapacità di comprendere le reazioni emotive degli altri fosse strettamente connessa all'incapacità di provarle in prima persona" (Rizzolatti e Sinigaglia 2006: 177). Questo denota la piena consapevolezza dei due ricercatori della necessità di integrare l'interocezione nei modelli cognitivi. Tuttavia, nella loro prospettiva, senza l'insula la percezione delle risposte emotive diventa cognitiva; usando un'espressione di William James, essi sostengono che "ciò non significa che senza l'insula il nostro cervello non sarebbe in grado di discriminare le emozioni degli altri. Ma [...] queste ultime sarebbero in tale caso [...] destituite di qualsiasi colore emotivo" (Ivi, p. 180). Tuttavia, due casi di *Herpes simplex encephalitis* non curati per tempo hanno dimostrato la fallacia di questa previsione. Uno dei due casi fu riportato nel 2009 da Khalsa e collaboratori e l'altro dai coniugi Damasio e Daniel Tranel nel 2012. In entrambi i casi, la patologia aveva fatto in tempo a distruggere

3. Sull'argomento Poldrack 2006; Henson 2006; Parisi e Pennisi 2015.

bilateralmente le insule dei pazienti; in entrambi i casi l'autocoscienza interocettiva era rimasta intatta. Come risolvere la questione?

Le cortecce insulari non sono servite esclusivamente dalle insule, ma anche da strutture subcorticali nel midollo spinale, nel tronco encefalico e nell'ipotalamo; inoltre diverse altre strutture — oltre all'insula — andrebbero considerate importanti nella neurofisiologia delle emozioni (Damasio *et al.* 2012). Il punto è che la tendenza a considerare alcune aree corticali “addette a” piuttosto che “coinvolte in” una specifica funzione è un derivato dei vecchi approcci localizzazionisti che il tempo ha dimostrato insufficienti a rendere conto del funzionamento non solo cerebrale, ma in generale della cognizione umana come derivante da un organismo biologico. Si tratta di un approccio che, assumendo come punto di partenza il cervello, rischia di farsi dimentico del ruolo dei recettori corporei e delle strategie compensative che il corpo adopera per assolvere un determinato compito. Assumere che un'area della corteccia cerebrale sia *addetta alla* (e non *coinvolta nella*), ad esempio, recezione degli stati interni corporei (una delle funzioni anticamente attribuite all'anima) è una sottile forma di dualismo cerebrocentrico. Il cervello, come dimostrato dagli studi ormai famosi sulla neuroplasticità⁴, entro certi limiti adatta spesso le sue strutture all'uso che il soggetto ne fa. Introdurre in un modello cognitivo l'interocezione per mezzo del concetto di “inferenza interocettiva” piuttosto che localizzandola in un'area cerebrale ben precisa aiuta la teoria scientifica ad esso associata a non diventare, nella trasmissione da un ricercatore all'altro, silenziosamente cerebrocentrica. Infatti, gli studi citati, benché si servano a sostegno delle loro tesi anche degli studi di Craig, parlano sempre di *implicazioni* di alcuni network cerebrali e non di localizzazione cerebrale di funzioni⁵ e parlano della compartecipazione di più network cerebrali ai processi descritti⁶.

4. Per una trattazione generale dell'argomento ricca di rimandi bibliografici mirati ma di agevole lettura anche per i non addetti ai lavori, cfr. Doidge, N. (2014). *Il cervello infinito: Alle frontiere della neuroscienza: storie di persone che hanno cambiato il proprio cervello*. Milano: Ponte alle Grazie.

5. A titolo esemplificativo, riporto una frase di Seth e collaboratori che precede la citazione di alcuni studi sulla corteccia insulare, tra cui uno del gruppo di ricerca di Craig: “We focus on the anterior insular cortex because this region has been strongly *implicated* in interoceptive representation and in the associated generation of subjective feeling states” (Seth *et al.* 2011: 2; corsivo mio).

6. Cfr. per esempio la risposta di Seth e collaboratori allo studio di Jones *et al.* (2010) *The neuropsychological impact of insular cortex lesions*, in Seth *et al.*, 2011: 13.

Tra gli studi che hanno rivalutato il ruolo dell'interocezione nei modelli cognitivi, uno dei più fortunati è quello di Seth e collaboratori (Seth *et al.* 2011; Seth 2013) in cui gli autori riflettono sull'importanza che l'inferenza interocettiva assume nel sopprimere nella giusta misura le predizioni percettive top-down, evitando in questo modo errori della predizione sensoria che porterebbero a disturbi relativi a ciò che chiamano *presenza*, ovvero *il senso di essere qui adesso* (Metzinger 2003⁷; trad. mia). Nel loro modello, il disturbo di depersonalizzazione, per esempio, (caratterizzato dalla sensazione del paziente di essere spettatore della sua vita; di vivere, pensare e percepire tutto con un fortissimo senso di irrealtà) si spiegherebbe in termini di imprecisione dei meccanismi di predizione d'errore a opera dei processi inferenziali interocettivi e conseguente randomizzazione delle predizioni top-down (Seth *et al.* 2011; Seth 2013). Nello specifico "predizioni imprecise ai livelli più bassi delle gerarchie (interocettive) non sono capaci di sopprimere la predizione dei segnali di errore, le predizioni imprecise si diffonderanno verso l'alto, portando infine non solo a una imprecisione generalizzata lungo i livelli gerarchici corticali, ma anche ri-scolpendo modelli predittivi astratti sottostanti le credenze deliranti" (Seth *et al.* 2011: 9; trad. mia). Invece, livelli cronici di eccesso d'ansia sarebbero legati a una predizione d'errore dei segnali interocettivi cronicamente elevata.

Tornando all'autismo, nell'ambito di questi studi, non è mancato chi ha ipotizzato un'alterazione della costruzione delle inferenze interocettive nei soggetti con autismo. Quatrocki e Frison (2014), per esempio, hanno ipotizzato che delle precoci alterazioni nel sistema ossitonergico dei soggetti con autismo (l'ossitocina è un neurotrasmettitore cui comunemente si attribuisce grandissima influenza nei comportamenti affiliativi, sociali e che svolge un ruolo di primo piano durante il parto e l'allattamento) potessero dare luogo all'attenuazione delle sensazioni sociali e alterare complessivamente il sistema inferenziale interocettivo.

Se l'inclusione degli input interocettivi restituisce al corpo la sua importanza; il modo in cui il discorso viene impostato appare ancora avere una fortissima componente computazionale; la stessa Pellicano, infatti, parla spesso di computazioni (Pellicano 2013).

7. È una delle definizioni di *presenza* considerate in Seth *et al.* 2011.

In effetti, se proviamo a testare queste teorie per spiegare le alterazioni nell'uso e nell'acquisizione dell'aspettualità nei soggetti con autismo; non troviamo grandi passi avanti rispetto al modello di Baron-Cohen (1996). Consideriamo ancora una volta lo scambio di battute tra George e il ricercatore riportato da Perkins e citato in precedenza (Perkins *et al.* 2006; § 1). L'ininfluenza delle *affordances* sociali fornite a George dal ricercatore che i modelli predittivi che includono le inferenze interocettive postulerebbero spiegherebbe ancora una volta perché George non trova nel tempo presente suggerito dal ricercatore un *prior* linguistico; tuttavia rimarrebbe ancora da chiarire perché la dimensione temporale di George non si fissa né su un tempo ben preciso (nemmeno sbagliato), né sulla scelta aspettuale tra forma perfettiva e imperfettiva.

Partiamo da questa considerazione: l'alterazione dell'acquisizione e dell'uso delle forme aspettuali nella popolazione clinica considerata è comune ma non presente in tutti i soggetti e nei soggetti in cui è presente ha impatti di entità differente e non si manifestano con una precisa regolarità (§ 1). Ciò significa che con tutta probabilità l'alterazione aspettuale dipende sempre da contingenze ambientali, che tuttavia quando si presentano, interagiscono attivamente con alcune caratteristiche della cognizione autistica.

Alcuni studi sull'aspettualità nei soggetti a sviluppo tipico hanno posto in evidenza una differenza fondamentale tra forme aspettuali perfettive e imperfettive: se queste ultime veicolano l'attenzione sulle fasi interne della struttura dell'evento rappresentandolo in divenire, le forme perfettive costruiscono una rappresentazione finita, a cui la durata temporale non è negata, ma inaccessibile con i vincoli linguistici che questa forma aspettuale costruisce (Madden e Ferretti 2008; Madden e Swaan 2003; Comrie 2001). L'internalizzazione dell'evento innescata dall'uso di forme imperfettive è associata a rappresentazioni cognitive più ricche di dettagli; a una presenza maggiore di verbi di movimento e a una presenza maggiore di gesti iconici rispetto all'esternalizzazione dell'evento che consegue l'uso delle forme perfettive (Matlock *et al.* 2012). Inoltre, quest'ultima è associata a rappresentazioni cognitive meno vivide e a una presenza maggiore di gesti semanticamente distanti rispetto alla parola cui vengono associati durante il proferimento (*ivi*). Riflettendo su questi dati alla luce delle teorie della simulazione incarnata, Teenie Matlock e il suo gruppo

di ricerca hanno ipotizzato che le forme imperfettive veicolano una tendenza simulativa più vivida (ivi).

Questa idea a mio avviso è plausibile. La popolazione clinica dei soggetti con autismo ha sempre affascinato il mondo intero per l'incredibile capacità di alcuni appartenenti ad essa di ricordare e cogliere dettagli — per i più — insignificanti (De Clercq 2006). Temple Grandin, per esempio, nel suo celebre *Pensare in immagini* ha raccontato di aver risolto un problema apparentemente insolubile per chi si occupava di macellazione delle mucche, grazie alla sua capacità di percepire dettagli ininfluenti per chi operava nel settore: per fare un esempio, lei comprese che la differenza tra uno stabilimento che funzionava e uno identico in cui invece gli animali si rifiutavano di camminare era semplicemente da attribuire alla posizione della struttura rispetto al sole, per via della diversa proiezione delle ombre lungo il cammino (Grandin 2001; sull'argomento cfr anche Pennisi 2016c).

L'alterazione delle gestalt percettive legata all'indebolimento dei *priors* ipotizzato da Pellicano e Burr (Pellicano 2013; Pellicano e Burr 2012) probabilmente porta a un indebolimento dei *biases* dell'aspettualità e dunque a uno sganciamento anche da quest'ultima con le caratteristiche cui le sue diverse forme si associano; nel caso specifico delle forme imperfettive dalla percezione dei dettagli che esse solitamente innescano. Mancando il nesso con un innesco, è possibile che i soggetti con autismo “attivino” la percezione di dettagli e la maggiore simulazione mentale che ad essa si associa durante il reperimento cognitivo di questi ultimi in situazioni in cui i soggetti a sviluppo tipico normalmente non lo farebbero.

Anche queste osservazioni sul nesso tra la percezione dei dettagli e le forme aspettuali dei verbi non rispondono ai dubbi posti dal § 1.

Conclusioni: il tempo senza lo spazio è solo un derivato linguistico dell'ergonomia cognitiva

Perché George non ha fissato una referenza aspettuale durante il colloquio con il ricercatore? Questa domanda è rimasta insoluta a dispetto delle molteplici osservazioni e dei molteplici dati esaminati nell'intero articolo. Il punto è che non si può rispondere a questa domanda con i dati. Stando ai dati, infatti, l'aspettualità non è un'area

sistematicamente compromessa nella cognizione autistica, ma spesso presenta delle anomalie. Delle anomalie senza alcuna regolarità.

Le forme linguistiche ci vincolano a considerare la temporalità in un certo modo. Costruiscono per noi dei *biases* temporali. Per noi è estremamente difficile considerare cognitivamente lo spazio e il tempo quell'unico concetto di *spazio-tempo* che Einstein ci ha insegnato essere in realtà alla base della razionalità scientifica. Eppure talvolta la fallacia di questo dualismo sembra emergere quando diciamo che "il benzinaio dista da qui circa quindici minuti".

Istintivamente siamo portati a pensare che i nostri *biases* temporali siano la norma e che questa corrisponda in qualche modo alla regolarità scientifica.

In realtà, invece, la costruzione dei *biases* è mediata dall'ergonomia richiesta dai processi cognitivi implicati in essi in base alle richieste dell'ambiente. I *biases* temporali convenzionalizzati, tra i quali quelli costruiti mediante le forme aspettuative verbali, nascono dalla necessità di accordare più coscienze su un medesimo piano temporale. Non abbiamo ragione di supporre che, in assenza della necessità di accordare una coscienza con un'altra, sia necessario fissare una forma aspettuale temporale. Se ci servisse un "orario fisso" per fare qualcosa, per esempio per innaffiare le piantagioni, potremmo regolarci con la posizione del sole. Tuttavia, se devo sincronizzare l'innaffiamento delle piantagioni a Roma e a Hong Kong, la posizione del sole non è più un buon riferimento. La fissazione della referenza temporale è, in altri termini, un fenomeno sociale che nasce dall'esigenza di due enti pensanti di accordarsi: la referenza temporale è pura convenzione.

Quando parliamo, la fissazione della referenza spaziale può basarsi su elementi fisici presenti nello spazio condiviso ("Marisa è sulla battigia") o su sistemi convenzionali ("il benzinaio è a trecento metri da qui"). La fissazione della referenza temporale, invece, è sempre basata su convenzioni ("è accaduto tre anni fa") o su commistioni con la referenza spaziale ("vive a tre minuti di qui", in cui la referenza è legata al tempo in cui il soggetto può fisicamente spostarsi da un posto all'altro). Se diciamo "ci vediamo alle tre", ancora una volta il nostro sistema di riferimento convenzionale è basato sulla configurazione spaziale delle lancette dell'orologio. L'assenza di riferimenti temporali reali si spiega probabilmente con l'inesistenza scientifica del tempo

senza lo spazio. Ovvero con la soggettività dei sistemi corporei di valutazione del tempo.

In altre parole; esistono riferimenti corporei al tempo che prescindano dallo spazio? Si potrebbe ipotizzare che l'invecchiamento del nostro corpo o di quello degli altri enti fornisca un riferimento fisico alla percezione del tempo. Tuttavia, anche in questo caso, ciò che il soggetto percepiente valuta è in effetti lo spostamento della materia; il decadimento della pelle legato all'avanzare dell'età non sarebbe percepibile senza poter localizzare la posizione della pelle del prima e del dopo: una ruga si forma quando la materia (la pelle) si sposta più in basso.

La distinzione cognitiva tra spazio e tempo si incarna nel bambino assieme al linguaggio e nasce per ragioni prettamente sociali. L'aspettualità spaziale può facilmente essere sincronizzata tra le coscienze tramite processi inferenziali eterocettivi e propriocettivi. Quella temporale, invece, essendo del tutto astratta se scissa da quella spaziale, richiede processi di sincronizzazione delle coscienze dei parlanti. Per raccontare dove siamo stati in vacanza, potremo usare elementi di riferimento fisici esistenti; la descrizione della sequenza temporale della nostra vacanza è una grande esperienza simulativa collettiva. La fissazione della referencia temporale nei soggetti con autismo è più difficile di quella spaziale perché è un infinito "come se". Costrutto immaginativo in cui, si sa, questa popolazione clinica non eccelle; non tanto per incapacità di immaginare, quanto per la difficoltà nell'accordare le proprie immaginazioni con quelle degli altri.

Tipicamente apprendiamo le regole dell'aspettualità verbale non perché a scuola ci insegnano la regola formale di coniugazione dei verbi; ma per impregnazione linguistica, per uso e comprensione di ciò che gli altri dicono. Per necessità e desiderio di accordare i nostri contenuti mentali con quelli degli altri. E questa possibilità nasce dalla nostra capacità di immaginare il tempo *come se* fosse una linea continua, in cui spostarsi avanti o indietro, in cui esprimere forme perfettive e forme imperfettive.

Se, come ipotizzato nel modello di Quattrochi e Friston (2014), il modello di cognizione autistica mostra delle alterazioni nei meccanismi che consentono alle coscienze di sincronizzarsi, di accordarsi sui significati; concetti del tutto immaginari e convenzionali quale quello del tempo senza lo spazio saranno più difficili, o comunque meno spontanei per i soggetti con autismo.

Probabilmente George sta pensando ciò che racconta al ricercatore seguendo quella che potremmo chiamare la *razionalità non condivisa* perché per lui è più difficile acquisire questa forma complessa di *come se* che è il concetto di tempo senza lo spazio.

La sistematica alterazione dei *biases* percettivi associata all'autismo è per noi una lezione esistenziale su cosa davvero sia la percezione e su cosa davvero sia la logica. Contrariamente a quanto si assume comunemente, la logica non è mai universale, ma è sempre legata alle convenzioni che si decide di adottare, al punto di vista che si decide di adottare. Poiché più funzionali per il bene comune, nelle lingue si sono sviluppate regole di temporalità che garantiscono la percezione di un evento in una dimensione coerente durante tutta la sequenza narrativa. Ciò avviene perché se cambiassimo di continuo la referenza temporale sarebbe impossibile (o comunque estremamente difficile) per gli altri seguire il nostro discorso. Ma quando ci troviamo soli con i nostri pensieri, sappiamo a cosa ci riferiamo e possiamo giocare non solo con la referenza temporale, ma con tutte le referenze linguistiche possibili. Questo potrebbe anche, per esempio, spiegare perché i sogni ci appaiono incoerenti, inarrivabili quando — ormai svegli — siamo tornati alla *razionalità condivisa*.

Ma i soggetti con autismo hanno dei *priors* verso la razionalità condivisa meno forti. E questo non li rende più lontani dal comprendere — per esempio — le causalità di tipo fisico. In Pennisi (2017) ho mostrato, confrontando dati diversi sulle abilità inferenziali dei soggetti con autismo, che quei deficit inferenziali talvolta attribuiti a questa popolazione clinica, sono strettamente legati all'ambito cui le inferenze si rivolgono: i soggetti con autismo hanno le stesse abilità inferenziali (se non superiori) dei soggetti a sviluppo tipico quando ragionano sulla causalità fisica; mentre manifestano grandi difficoltà quando le inferenze riguardano la sfera della socialità.

Pensiamo per un attimo al concetto vygotkiano di linguaggio interno (Vygotski 1934). Si tratta di una forma abbozzata del pensiero che segue delle regole precise: nel condensarsi mantiene il predicato e gli elementi a esso legati a spese del soggetto e agli elementi a esso legati. La condensazione avviene perché esso è una “insufficiente individualizzazione di un linguaggio inizialmente sociale” (ed. ita, p. 356). La comunanza appercettiva tra parlanti rende il linguaggio esterno più simile a quello interno. Tanto che nell'esempio riportato da Vygotski,

i due personaggi di Anna Karenina, Kitty e Levin, riducono le frasi d'amore che si scambiano alle semplici iniziali puntate delle parole che le compongono.

Non è il caso di addentrarsi in questa sede nelle questioni relative al dualismo tra linguaggio e pensiero che l'impostazione vygotkiana si porta dietro; tuttavia, il concetto di linguaggio interno può esserci utile per avanzare una considerazione: la referenza contestuale — che sia essa di tipo temporale, personale, spaziale o altro — ha una dimensione intrinsecamente sociale. Pertanto, in una cognizione meno spontaneamente rivolta alla socialità, come è stato ipotizzato variamente nel caso dell'autismo (Hamilton 2013; Abrams *et al.* 2013; Chevallier *et al.* 2012; Dawson *et al.* 2004, 2004b; Dawson *et al.* 2002; Grelotti *et al.* 2002; Baron Cohen 1995; Frith e Happé 1994; Baron Cohen *et al.* 1994; Baron Cohen *et al.* 1985), non deve stupirci che la fissazione della referenza temporale non sia spontaneamente automatizzata. Ovvero la fissazione della referenza temporale è un fenomeno sociale e se vengono meno i *priors* temporali condivisi, l'aspettualità non assume in tutte le cognizioni la stessa dimensione e non si declina nello stesso modo o con le stesse regolarità.

Riferimenti bibliografici

- ABRAMS D.A. *et al.* (2013) *Underconnectivity between Voice-Selective Cortex and Reward Circuitry in Children with Autism*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», 110(29): pp. 12060–5.
- ANDERSEN R.W. e SHIRAI Y. (1994) *Discourse Motivations for Some Cognitive Acquisition Principles*, «Studies in Second Language Acquisition», 16(02), pp. 133–56.
- (1996) «Primacy of Aspect in First and Second Language Acquisition: The Pidgin/Creole Connection», in W.C. Ritchie e T.K. Bhatia (a cura di), *Handbook of Second Language Acquisition*, Academic Press, San Diego, pp. 527–70.
- ANDERSON S., MATLOCK T., FAUSEY C.M. e SPIVEY M.J. (2008) *On the Path to Understanding the On-Line Processing of Grammatical Aspect*, in B. C. Love, K. McRae e V. M. Sloutsky (a cura di), *Proceedings of the 30th Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, pp. 143–8.
- ANDERSON S., MATLOCK T. e SPIVEY M.J. (2010) «The Role of Grammatical Aspect in the Dynamics of Spatial Descriptions», in J.A. Bateman *et al.* (a cura di), *Spatial cognition VII: International Conference Spatial Cognition 2010*, Springer, Berlin Heidelberg, pp. 139–51.

- ADOLPHS R. (2003) *Cognitive Neuroscience of Human Social Behavior*, in “Nature Reviews Neuroscience”, 4: pp. 165–77.
- BARON COHEN S., LESLIE A.M. e FRITH U. (1985) *Does the Autistic Child have a “Theory of Mind”?*, « Cognition », 21(1): pp. 37–46.
- BARON-COHEN S. (1995) *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*, MIT Press, Cambridge, Mass; trad. it. a cura di (1997) *L'autismo e la lettura della mente*, Astrolabio, Roma.
- (2011) *Cognizione ed empatia nell'autismo: Dalla teoria della mente a quella del cervello maschile estremo*, Erickson, Trento.
- (2012) *La scienza del male: L'empatia e le origini della crudeltà*, Raffaello Cortina ed., Milano.
- , H.E. Tager-Flusberg e D.J. Cohen (1994) *Understanding Other Minds: Perspectives from Autism*, Oxford University Press, Oxford.
- CALDER A.J. et al. (2000) *Impaired Recognition and Experience of Disgust Following Brain Injury*, in « Nature Neuroscience », 3, pp. 1077–8.
- CHEVALLIER C. et al. (2012) *The Social Motivation Theory of Autism*, « Trends in Cognitive Sciences », 16(4): pp. 231–9.
- CLARK A. (2013) *Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science*, « Behavioral and Brain Sciences » 36(03): pp. 181–204.
- COMRIE B. (2001) *Aspect: An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- COSENTINO E. (2016) *Affordances in language. On the role of information 141 in the meanings of nouns*, « Reti, Saperi e Linguaggi » 1(III):pp. 141–156.
- CRAIG A.D. (2002) *How do you Feel? Interoception: The Sense of the Physiological Condition of the Body*, in « Nature Reviews Neuroscience », 3 (8): pp. 655–66.
- (2004) *Human feelings: Why are some more aware than others?*, in « Trends in Cognitive Sciences », 8 (6): pp. 239–41.
- DAMASIO A.R., DAMASIO H. e TRANEL D. (2012), *Persistence of Feelings and Sentience after Bilateral Damage of the Insula*, in « Cerebral Cortex », 23 (4): pp. 833–46.
- DAWSON G. et al. (2004) *Early Social Attention Impairments in Autism: Social Orienting, Joint Attention, and Attention to Distress*, « Developmental Psychology », 40(2): p. 271.
- et al. (2004) *Young Children with Autism Show Atypical Brain Responses to Fearful versus Neutral Facial Expressions of Emotion*, « Developmental Science », 7(3): pp. 340–59.
- (2002) *Defining the Broader Phenotype of Autism: Genetic, Brain, and Behavioral Perspectives*, « Development and Psychopathology » 14(03): pp. 581–611.
- DE CLERCQ H. (2006) *Il labirinto dei dettagli: Iperselettività cognitiva nell'autismo*, Erickson, Trento.

- FRIED M. e ÖSTMAN J.O. (2008) *Construction Grammar in a Cross–Language Perspective*. John Benjamins, Amsterdam.
- FRITH U. e HAPPÉ F. (1994) *Autism: beyond “Theory of Mind”*, « *Cognition* », 50(1): pp. 115–32.
- GALLESE V. e LAKOFF G. (2005) *The Brain’s Concepts: The Role of the Sensory–Motor System in Conceptual Knowledge*, « *Cognitive Neuropsychology* », 22(3–4): pp. 455–79.
- GARDNER H. (1987) *The Mind’s New Science: A History of the Cognitive Revolution*, Basic Books, New York; trad. it. a cura di Sosio, L. (1999) *La nuova scienza della mente: Storia della rivoluzione cognitiva*, Feltrinelli, Milano.
- GIBSON J.J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, New York, NY.
- GRANDIN T. (2001) *Pensare in immagini e altre testimonianze della mia vita di autistica*, Centro studi Erickson, Trento.
- GREGORY R.L. (1997) *Knowledge in Perception and Illusion*, « *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B* », 352: pp. 1121–8.
- GRELOTTI D.J., GAUTHIER I. e SCHULTZ R.T. (2002) *Social Interest and the Development of Cortical Face Specialization: What Autism Teaches Us about Face Processing*, « *Developmental Psychobiology* », 40(3): pp. 213–25.
- HAMILTON A.F.D.C. (2013) *Reflecting on the Mirror Neuron System in Autism: A Systematic Review of Current Theories*, « *Developmental Cognitive Neuroscience* », 3: pp. 91–105.
- HENSON R. (2006), *Forward Inference Using Functional Neuroimaging: Dissociations versus Associations*, « *Trends in Cognitive Sciences* », 10 (2): pp. 64–9.
- HOHWY J. (2013) *The Predictive Mind*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- JOHNSON M. e LAKOFF G. (2002) *Why Cognitive Linguistics Requires Embodied Realism*, « *Cognitive Linguistics* », 13(3): pp. 245–64.
- KASCHAK M.P. e GLENBERG A.M. (2000) *Constructing Meaning: The Role of Affordances and Grammatical Constructions in Sentence Comprehension*, « *Journal of Memory and Language* », 43(3): 508–29.
- (2000) *Constructing Meaning: The Role of Affordances and Grammatical Constructions in Sentence Comprehension*, « *Journal of Memory and Language* », 43(3), pp. 508–29.
- KHALSA S.S., RUDRAUF D., FEINSTEIN J.S. e TRANEL D. (2009) *The Pathways of Interoceptive Awareness*, « *Nature Neuroscience* », 12 (12): pp. 1494–6.
- KNILL D.C. e POUGET A. (2004) *The Bayesian Brain: The Role of Uncertainty in Neural Coding and Computation*, “*Trends in Neurosciences*”, 27(12), pp. 712–9.
- LAKOFF G. e JOHNSON M. (2011) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its*

Challenge to Western Thought, Basic Books, New York.

LI P. e SHIRAI Y. (2000) *The Acquisition of Lexical and Grammatical Aspect*, Mouton de Gruyter, Berlino.

MADDEN C.J. e FERRETTI T.R. (2009) *Verb Aspect and the Mental Representation of Situations*, « The Expression of Time », 3: pp. 217–31.

MADDEN C.J. e ZWAAN R.A. (2003) *How does Verb Aspect Constrain Event Representations?*, « Memory & Cognition », 31(5): pp. 663–72.

MATLOCK T. et al. (2012) *Smashing New Results on Aspectual Framing: How People Talk about Car Accidents*, « Studies in Language. International Journal sponsored by the Foundation Foundations of Language », 36(3): pp. 699–720.

METZINGER T. (2003) *Being No–One*, MIT Press: Cambridge, MA.

NAIGLES L.R. et al. (2016) *“You’re Telling Me!” The Prevalence and Predictors of Pronoun Reversals in Children with Autism Spectrum Disorders and Typical Development*, « Research in Autism Spectrum Disorders », 27, pp. 11–20.

ONDOBAKA S., KILNER J. e FRISTON K. (2015) *The Role of Interoceptive Inference in Theory of Mind*, « Brain and Cognition », 112: pp. 64–68.

PACZYNSKI M., JACKENDOFF R. e KUPERBERG G. (2014) *When Events Change their Nature: The Neurocognitive Mechanisms Underlying Aspectual Coercion*, « Journal of Cognitive Neuroscience », 26(9): pp. 1905–17.

PARISI F. e PENNISI P. (2015) *Il rapporto tra icone, indici e percezione attraverso le riflessioni di Peirce sulla fotografia*, « Versus », 120 [Peirceana three. Sull’iconismo]: pp. 79–91.

PELLICANO E. (2013) *Sensory Symptoms in Autism: A Blooming, Buzzing Confusion?*, « Child Development Perspectives », 7(3): 143–8.

PELLICANO E. e BURR D. (2012) *When the World Becomes ‘too Real’: A Bayesian Explanation of Autistic Perception*, « Trends in Cognitive Sciences », 16(10): pp. 504–10.

PENNISI A. (2016) *Prospettive evoluzioniste nell’embodied cognition. Il cervello «inquieto del corpo»*, « Reti, saperi e linguaggi », 1(III): pp. 179–201.

PENNISI P. (2016a) *A Hypothesis on the Deficit of Lipreading during Linguistic Perception in Subjects with Autism: Observations from Robotic Interactions*, « Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio », Leonardi, P., Paolucci, C. (a cura di), Special Issue: pp. 173–187.

——— (2016b) *Il linguaggio dell’autismo*, il Mulino, Bologna.

——— (2016c) *What the autistic style of drawing says about the development of language*, « Reti, saperi e linguaggi », 2(III): pp. 333–344.

——— (2017) « Inferential Abilities and Pragmatic Deficits in Subjects with Autism Spectrum Disorders », in K. Allan, A. Capone e I. Kecskes (a cura di) *Pragmemes*

- and *Theories of Language Use*, Springer International Publishing Switzerland, Cham.
- PERKINS M.R. *et al.* (2006) *Lexical Knowledge and Lexical Use in Autism*, « *Journal of Autism and Developmental Disorders* », 36(6), pp. 795–805.
- PERNER J. (1993) *Understanding the Representational Mind*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- PHILIPPI C.L. *et al.* (2012) *Preserved Self-Awareness Following Extensive Bilateral Brain Damage to the Insula, Anterior Cingulate, and Medial Prefrontal Cortices*, « *PLoS ONE* », 7 (8): e38413.
- POUW W. e HOSTETTER A.B. (2016) *Gestures as predictive action*, « *Reti, Saperi e Linguaggi* », 1(III): pp. 57–80.
- PREMACK D. (1990) *The Infant's Theory of Self-Propelled Objects*, « *Cognition* », 36(1): pp. 1–16.
- POLDRACK R.A. (2006) *Can Cognitive Processes Be Inferred from Neuroimaging Data?*, « *Trends in Cognitive Sciences* », 10 (2): pp. 59–63.
- QUATTROCKI E. e FRISTON K. (2014) *Autism, Oxytocin and Interoception*, « *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* », 47: pp. 410–30.
- RADDEN G. e DIRVEN R. (2007) *Cognitive English Grammar*, John Benjamins, Amsterdam.
- RIZZOLATTI G. e SINIGAGLIA C. (2006) *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- ROBERTS J.A., RICE M.L. e TAGER-FLUSBERG H. (2004) *Tense Marking in Children with Autism*, « *Applied Psycholinguistics* », 25(03), pp. 429–48.
- ROSCH E., VARELA F. e THOMPSON E. (1991) *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT press, Cambridge e Londra.
- SETH A.K. (2013) *Interoceptive Inference, Emotion, and the Embodied Self*, « *Trends Cognitive Science* », 17: pp. 565–573.
- SETH A.K., SUZUKI K. e CRITCHLEY H.D. (2011) *An Interoceptive Predictive Coding Model of Conscious Presence*, « *Frontiers in Psychology* », 2(395): pp. 1–16.
- SHIRAI Y. e ANDERSEN R.W. (1995) *The Acquisition of Tense-Aspect Morphology: A Prototype Account*, « *Language* », Vol. 1, 4: pp. 743–762.
- VYGOTSKI L.S. (1934) *Myslenie i reč*, Socekiz, Mosca, trad. it. a cura di Mecacci, L., (2003) *Pensiero e linguaggio: ricerche psicologiche*, Laterza, Roma.
- YAP F.H. *et al.* (2009) *Aspectual asymmetries in the mental representation of events: Role of lexical and grammatical aspect*, « *Memory & Cognition* », 37(5), pp. 587–95.
- ZHOU P. *et al.* (2015) *The Use of Grammatical Morphemes by Mandarin-Speaking Children with High Functioning Autism*, « *Journal of Autism and Developmental Disorders* », 45(5), pp. 1428–36.

Aspectualidade e cidade

Um recorte da relação tempo e espaço como gênese

FÁTIMA APARECIDA DOS SANTOS*

ENGLISH TITLE: Aspectuality and City: A Look at the Relationship between Time and Space as Genesis

ABSTRACT: What allows a city to be more or less creative than others? Is there some urban mechanism that predisposes a city to the emergency of new signs? What spatial and temporal aspects are able to create them? The essay focuses on the three complex semiotic phenomena that permeate creativity in present-day cities, that is: space/time compression, accumulation of signs, and semiotic pervasiveness.

KEYWORDS: City; Creativity; Urban Space; Culture; Design.

Introdução

Pretendemos neste artigo abordar aspectos relacionados à cidade, considerando-a como espaço semiótico por excelência no qual pensamentos são manifestos por sintaxes formais que vão desde expressões verbais até o design e a arquitetura. Sendo assim, os aspectos urbanos teriam por constituição principal manifestações projetuais que caracterizam ou caracterizaram determinado tempo. Se compreendemos que tais características se manifestam por meio daquilo que Greimas (I2–I4) considera como aspectualidade, devemos considerar tempo espaço seus desdobramentos e categorias para entender o espaço urbano. Em Greimas (I2) entende-se que aspectualização é o próprio processo de construção do discurso ou o momento em que o discurso

* Universidade de Brasília.

se forma, pressupõe-se que para ganhar forma o discurso necessariamente precisa de um agente ativo, aquele que observa, que relaciona, que traduz e que por fim manifesta tal discurso.

Por outro lado se consideramos o espaço urbano como uma semiosfera (Lotman, I: v. I: pp. 21-42) verificamos também as possibilidades de reconhecimento das características relacionais entre tempo e espaço. Neste caso, o espaço pode ser considerado a partir da análise dos seus textos culturais, fragmentos históricos que se relacionam e permitem atribuir sentido e significado a um dado espaço. Já, em relação ao tempo, tais fragmentos podem contribuir para a existências das heterotopias ou a convivência simultânea de vários estados de dilatação e compressão temporal.

Assim, pretendemos neste artigo analisar a cidade, considerando-a como espaço de semiose por excelência, no qual processos de gênese são flagrados ou não em função do relacionamento entre agentes e elementos do cotidiano.

Em 2015, a cidade de Turim foi eleita pela UNESCO como Cidade Criativa do Design, tal simbologia aponta para a possibilidade de que na cidade existam processos criativos genuínos que devem de algum modo ser preservados. Assim, em concomitância com a reflexão teórica e semiótica, buscamos compreender o que em uma cidade permitiria a existência de processos criativos tão generalizados ao ponto de receber tal título.

Navegaremos por várias possibilidades de cidade a fim de compreender como tempo e espaço, suas configurações e considerações refletem os processos de semiose que caracterizam a gênese ou a criação.

1. Horizontalidade e Verticalidade na cidade, o caso de São Paulo

A música Sampa foi composta por Caetano Veloso, cantor e compositor Brasileiro e ela traduzem bem o que eu entendo por cidade. A poesia de Caetano é uma sintetize por meio da qual pontuaremos algumas características do sistema semiótico urbano (quadro 1):

A canção mostra as oposições características do espaço urbano. Ela foi composta para expressar as sensações que o compositor teve diante da cidade ou seu primeiro impacto. São Paulo é a maior cidade

Sei stata un inizio difficile
allontana ciò che non conosco
e chi viene da un altro sogno felice di città
impara velocemente a chiamarti realtà
perché sei l'opposto dell'opposto dell'opposto dell'opposto

Del popolo oppresso nelle file, nei paesi, nelle favelas
dalla forza del denaro che erge e distrugge belle cose
dal brutto fumo che sale, cancellando le stelle
io vedo sorgere i tuoi poeti di campi, spazi
le tue officine di foreste, i tuoi dei della pioggia

E forte um difícil começo
Afasta o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Quadro 1. Canção e tradução – Sampa por Caetano Veloso – 1978.

da América do Sul, uma grande metrópole que durante todo século passado recebeu migrantes de todo Brasil, da Itália, de Portugal e até do Japão. Mantém sua condição de ponto de chegada porque continua recebendo levas e levas de imigrantes, tendo em cada década a prevalência de um determinado grupo. Sua população hoje é de mais de onze milhões de habitantes e em toda região metropolitana são vinte e nove milhões. Logo as forças que regem tal espaço são àquelas mesmas de uma cidade elevadas a sua potência máxima. Na canção vemos um espectador/ usuário da cidade em estado de choque porque não consegue decodificar o espaço urbano que se apresenta “e foste um difícil começo, afasta o que não conheço”, depois o compositor revela um sistema de oposição, percebemos uma cidade infeliz em função de na letra existir também a frase “e quem vem de outro sonho feliz de cidade aprende depressa a chamar-te de realidade”, aqui constroem-se as oposições sonho e realidade, bem como na sequência se estabelece um jogo de oposições infinitas quando o ponto de reticências é substituído pela palavra avesso, contrário, reverso ou seja um jogo infinito de espelhos por meio dos quais o recém chegado corre o risco de se perder mas também de se ver e não se reconhecer.

O trecho seguinte dará vazão à este sistema de oposição, a cidade que se constrói e se destrói e, por consequência, revela um mecanismo de construção da urbe ou seja, a cidade é uma vasta quantidade de estratos depositados ao longo do tempo. Tais estratos revelam a passagem e o tempo de permanência dos homens neste espaço.

A canção revela o modo como se controla uma dada população. Assim, verifica-se o controle das filas, os bairros e por fim, o equivalente nos países subdesenvolvidos à função e mecanismo de campo de concentração: a favela. As filas, os bairros, as favelas revelam uma

horizontalidade ou o modo como naquele momento se constituía o espaço urbano na cidade de São Paulo. Além do movimento horizontal Caetano estabelece uma oposição vertical, se é na horizontalidade que se verifica os sistemas de opressão é na verticalidade que se verifica a força do capital.

O movimento urbano vertical é sintetizado na frase “Da força da grana que ergue e destrói as coisas belas” e ainda “Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas”. Tal mecanismo espacial, que na canção de Caetano Veloso condiciona a verticalidade e horizontalidade da cidade, é o mecanismo responsável pela criação poética. É este processo de ir e vir no espaço urbano o responsável pela criação. Tal criação não é realizada por qualquer pessoa, ingênua, mas sim por um agente conhecedor que sabe escrever com os códigos disponíveis. Assim, o poeta ou o criador da cidade é representado na frase “Eu vejo surgir teus poetas de campos, teus espaços, as tuas oficinas de florestas, os teus deuses da chuva”. Esta frase nos permite intuir que a cidade é um espaço técnico informacional por excelência. Criar neste espaço significa manipular, conformar e combinar os elementos disponíveis nesta tecnosfera.

2. População e cidade (passado e presente)

As cidades contemporâneas são o lugar da multidão. O termo multidão já diferenciado do termo massa nas últimas décadas do século passado, representa um grande volume de gente, mas que não forma um corpo único, podendo dialogar com a definição de multiplicidade, múltiplas unidades. A cidade é lugar não de uma multidão específica, única, mas das multidões: a multidão de turistas, de consumidores, de excluídos, de imigrantes e de pessoas que chegam e partem diariamente em pontos como aeroportos e estações de trem. Tal multidão diverge por exemplo do grupo de manifestantes ou de torcedores, estes têm foco e um objetivo comum. As multidões cotidianas da cidade têm aquilo que Benjamin (656–657) revela ao reler Baudelaire e seu Flaneur. Existe uma solidão urbana, uma individualidade, uma imagem de cidade e uma imagem de usuário da cidade.

A cidade é uma força coercitiva sobre comportamentos livres, se constitui da união de todos os mecanismos engendrados pelos seres

em que nela vivem e, portanto, que a ‘fabricam’. Podemos destacar algumas forças coercitivas e de controle que estão sobre a cidade ou ainda que a cidade como macro sistema complexo e ecológico modeliza os sistemas que a compõe. Viver em uma cidade é sujeitar-se ao seu tempo, aos seus faróis, ao controle de tráfego, ao funcionamento dos sistemas de transporte público, aos horários e serviços.

Aqui entra o conceito de modelização tal como proposto por Lotman (1:VI:91) quando o mesmo demonstra que uma linguagem modeliza a outra e que a língua falada seria um sistema modelizante primário por excelência. Entretanto toda linguagem pode exercer função de sistema modelizante primário ou secundário dependendo das relações estabelecidas e dos jogos de influência, assim, observamos que na hipótese de Simmel (577–591) a condição financeira, os mecanismos de codificação e decodificação do sistema monetário do começo do século passado poderiam ser verificados no funcionamento urbano, sendo portanto o sistema monetário um modelizador por excelência da cidade. Entretanto o jogo que nos propomos, e mais uma vez nos perguntamos, é que tal sistema monetário teve sua lógica de funcionamento alterado no final do século XX e início do século XXI, se nos anos de 1900 a lógica monetária era aquela do poupar, agora a lógica monetária reside no crédito/juros e este pode ser pensado como modelizador de três subsistemas complexos que permeiam tudo aquilo que se apresenta na cidade, são eles: compressão espaço/tempo, acumulação e a pervasividade, sendo esta última a mais insistente de todas elas. Logo, compressão, acumulação e pervasividade seriam três elementos relacionados à dimensionalidade da cidade, operam em 4 dimensões(3D+Tempo) e condicionam para o controle atribuindo ao seu usuário ares de liberdade.

3. Criação e criatividade

A cidade pode ser compreendida como espaço qualificado a partir dos seus usos, das suas sintaxes culturais e do modo como estas representam seus habitantes. Tais sintaxes culturais manifestam-se a partir de diferentes processos de criação e inovação, sendo as linguagens da arte, do design e da arquitetura as mais manifestas para conformação de tais processos criativos e de inovação.

Mas o que é criação? O que pode ser considerado criatividade?

CRIAÇÃO: (gr. *Tiovnaic*; lat. *Creatio*; in. *Creation*–, fr. *Création*; ai. *Schoepfung*; it. *Creazione*). Em todas as línguas, essa palavra tem sentido muito genérico, indicando qualquer forma de causalidade produtiva: do artífice, do artista ou de Deus. Seu significado específico, porém, como forma particular de causação, é caracterizado: 1º pela ausência de necessidade do efeito em relação à causa que o produz; 2ª pela ausência de realidade pressuposta no efeito criado, além da realidade da causa criadora (e nesse sentido diz-se que a C. é “do nada”).

(Abbagnano, 220)

O ato de criação ou criatividade é visto no senso comum como uma gênese, isto é nasce espontaneamente e não se relaciona com nada. Um criativo não sustentaria a sua criação, a sua poesia em nada, criaria apenas por criar. Tal definição de criação como gênese persiste nos estudos filosóficos até o surgimento do pensamento de Baruc Spinoza (150) para quem criação seria a derivação racional e necessária das coisas. No início do século XX é Henry Bergson que ressaltará a complexidade dos processos evolutivos, a sua relação com o tempo, com a vontade e com toda relação fenomenológica entre mente e mundo. Verifica-se em Bergson uma relação com Spinoza: composição, virtude e vício, criação e destruição a partir da relação entre dois. Bergson revisita ainda a multiplicidade encontra em Leibniz (séc. XVII), logo para Bergson criação seria “a multiplicidade quase infinita de análises e sínteses entrelaçadas” (270–71).

No campo da linguagem, filosofia e semiótica encontramos a proposta de criação do ciclo linguístico de Moscou com Jakobson (39) quando o mesmo define a função poética da linguagem, ou seja a criação, a *poiesis* seria relacionada a capacidade de projetar repertório sobre forma, resultando em uma sintaxe não esperada na qual os elementos estão relacionados em função da mensagem, para ser e fazer sentido na mensagem. Esse arranjo inesperado causa o estranhamento e este estranhamento gera catarse no sentido aristotélico.

Já Arendt (74) desenvolve uma relação entre *poiesis*, trabalho e tempo a partir da definição de vida (*bios*) para os romanos, ou seja, a vida só é possível em relação, isto é a vida humana precisa de um estofamento maior do que o dado pela natureza, pressupõe a criação de uma condição humana de vida, o estofamento alcançado com o trabalho. Este,

por sua vez, é associado por Arendt (74) com os termos *prakhesis* e *poiesis*, ou seja é através da *prakhesis* ou ação que o homem se pode transformar o cotidiano fugaz em *poiesis* e é também neste processo que o homem busca o estatuto da eternidade ao materializar suas ideias e pensamentos.

Assim na tentativa de compreender a cidade como um macro sistema no qual é possível decifrar a relação entre tempo, espaço, memória e intenção tocamos no aspecto de criação do ser humano ou na sua capacidade de transformar *prakhesis* em *poiesis*. Logo a cidade é o resultado do labor humano ou da construção da condição em vida na sociedade, palco dos fazes fugazes bem como dos fazeres poéticos. É no processo do fazer poético que reside a criação ou a capacidade de transformação, inovação e invenção.

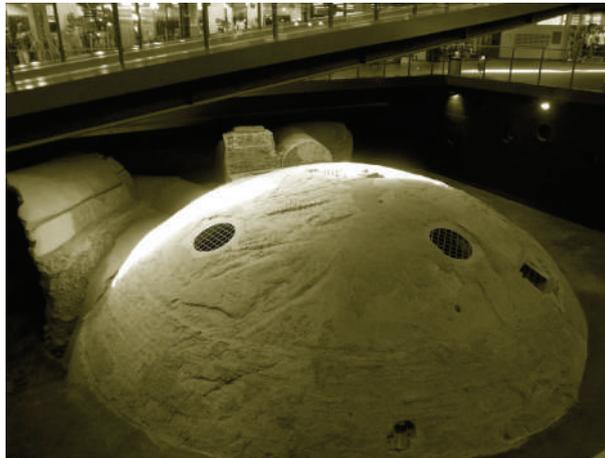
Não se pode negar que a capacidade humana de trabalho e de transformação permaneça no espaço como uma rastro ou o registro da história da humana, a condição de fazer história é registrada em Arendt como uma atividade coligada à poética. Para ela tanto história como poética ou criação estariam ligados à ambição humana de alcançar a eternidade, neste sentido há que se relacionar tais registros da ação humana com o componente tempo.

Na teoria da relatividade (Einstein, 9–22) o tempo funde-se com o espaço e forma a quarta dimensão. Na física quântica o correr do tempo é formado por fatias de agora ou de presentes, relacionadas com o espaço. Neste sentido não existe continuidade com começo, meio e fim, mas sim uma sucessão de presentes.

Na cultura hodierna o tempo é sinônimo de passado, presente e futuro. Na hipótese do zoo semiótico Jakob Von Uexküll (19–48) também referendada por Giorgio Agamben (61), o presente é o tempo que o animal leva para entender a informação do espaço e transformar o futuro em passado. Uexküll foi orientando de Heidegger e compartilha com ele a concepção de tempo como um grande compromisso metafísico, considerando o tempo como círculo.

O tempo pode ser definido como medida do movimento, como tempo de intuição ou percepção e, portanto, ligado aos sentidos também como possibilidade. Em projeto, entende-se o tempo a partir da definição própria da palavra, que em latim tem conexão com projeção ou jogar para frente. Assim um projeto arquitetônico, urbanístico ou de design tem como característica a observação de gestos, costumes,

hábitos cotidianos e com eles tentar intuir como irão se modificar e como estarão no futuro, quando um dado projeto/signo/comunicação visual/ produto será inserido na cultura. Logo, quando consideramos o ato de criar ou projetar temos uma relação entre tempo e possibilidade ou seja a aquisição de novos hábitos diante de novos signos. Nesse sentido o tempo teria uma ligação tênue com o sensível, com o modo como o exterior é percebido e incorporado no dia a dia. Seguindo o rastro do tempo na cultura não se pode negar que o futuro é sempre um dever, uma expectativa, já o passado é o tempo que já se foi e do qual eu me recordo ou a cidade se recorda.



Quadro 2. Ruínas do Ghiaccio Palatino / Mercato Porta Palazzo/ Turim – Foto: Fátima Aparecida dos Santos.

A cidade como hiper sistema semiótico tem processos que permitem que o passado continue sendo revisitado por meio de símbolos ou fragmentos, memórias que vez ou outra emergem no dia a dia. Exemplo disso é o Ghiaccio de Porta Palazzo¹ (imagem 1) em Turim.

1. Vizinho ao mercado Porta Palazzo, em Turim, existe um shopping de roupas, no centro deste há uma ruína, uma construção similar ao museu da república em Brasília, com uma dimensão um pouco menor, datado do século XVIII. Hoje, a olho nu e sem uma glosa daquela época, não é possível saber do que se trata. Porém, trata-se de um Ghiaccio (em italiano), um frigorífico real, construído naquele ponto da cidade por ser o mais baixo e onde a temperatura reduzida poderia ser mantida em boa parte do ano. A localização do Ghiaccio também mantinha uma vizinhança e com o hospital servindo de recursos para conservar ervas medicinais e alimentos.

Neste caso, um fragmento temporal que descontextualizado poderia remeter a um forno gigante, um esconderijo, mas uma vez que sua função na sociedade do século XVIII fica clara é possível entender o motivo do seu posicionamento naquele ponto da cidade, compreender a sua posição em relação ao palácio real e ainda se pode imaginar toda dinâmica que ocorreria naquele espaço no passado. O Ghiaccio de Porta Palazzo é memória, é a prova de uma “fatia de presente” que passou. Em algum lugar do tempo aquele artefato estranho aos nossos hábitos cotidianos foi sinal de tecnologia, inteligência e saúde.

Já Ilya Prigogine em ‘O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza’ faz uma pergunta que toca as questões que discutimos em nossas pesquisas no campo da arte, do design e portanto na relação entre criatividade e a cidade: Como conceber a criatividade humana ou como pensar a ética num mundo determinista? (1:15) Ao considerar-se a incerteza, o improvável e a complexidade como parte essencial do processo da ciência Prigogine nos permite intuir que tais elementos relacionam-se aos processos de criação ou descobertas. Em Prigogine (1:23) encontramos um tempo não linear, no qual alguns sistemas e processos se apóiam na reversibilidade e outros na irreversibilidade. Os processos reversíveis corresponderiam sempre a idealizações, na gênese criativa da natureza por exemplo, entretanto tal reversibilidade seria a exceção. Uma vida por exemplo é um evento linear, mas o conjunto das vidas em um período de tempo é circular, de onde todos podem intuir que a linearidade (nascer, crescer, envelhecer e morrer) pode ser lida como uma sequência de ações que repete esses mesmos eventos pois no meio desta linearidade, entre o nascer e o morrer existe a possibilidade da semente, do germinar, do criar o que joga em toda esta linearidade uma mudança de ângulo que transforma a linha em curva. Prigogine caminha para o que ele chama de uma descrição mediana, entre a ilusão de tempo de Einstein e a compressão inicial entre tempo e espaço em Hawking. Logo o mundo não pode ser completamente determinista e nem tão pouco completamente arbitrário (2:199).

Compreendemos que a semiótica da cultura trabalha também com o entendimento do tempo em fatias, com uma compressão do tempo com o espaço e com processos circulares e lineares que se relacionam. É a luz dessas possibilidades que Lotman (1. v.1:21-42) propõe o conceito de heterotopias quando define a Semiosfera. Entendemos que o

espaço urbano é composto por heterotopias, por diferentes tempos simultâneos. Eles podem ser acessados e decodificados a partir de marcas que compõem um agora em fluxo contínuo.



Quadro 3. Vista aérea de Brasília/Brasil – <http://www.verdejava.com.br/lugares/brasilia/>.

A cidade como texto semiótico surpreende o olhar ao permitir uma relação de intencionalidade de terceiro nível, isto é, quando olho para Brasília (imagem 2) vejo em suas construções, organização, sistema viário, igrejas, o modo como algumas pessoas pensaram o seu tempo, não apenas o seu tempo na sua possibilidade mais efetiva de presente, mas sim como aqueles arquitetos, urbanistas ou o governo pensaram que seria o futuro da cidade e do país. Tal jogo temporal no meu presente me faz ver que a possibilidade de futuro que aqueles homens pensaram no passado não se concretizou daquele modo e tal pensamento me leva de novo ao passado do meu presente.

Trata-se de um jogo temporal estabelecido na atualidade mas que me permite, através dos signos disponíveis em um dado espaço, navegar no tempo e nas intenções dos autores dos textos arquitetônicos urbanos, por outro lado, quando estou em uma cidade como Turim ou Veneza com uma janela temporal muito maior do que Brasília consigo perceber como, por vezes, existe um saudosismo em relação ao passado, neste caso, de novo tais heterotopias me levam, não somente para a percepção de como o presente no qual estou foi planejado ou pensado no passado, mas também como o passado emerge como texto cultural contemporâneo. Uma simples caminhada por essas cidades me revelam textos que foram escritos em um outro tempo, diante de outros desafios e que realmente sobreviveram porque conseguiram manter seus significado ou ser suporte de novas informações.



Quadro 4. Diagrama do sistema de transporte de Veneza – Foto: Fátima Aparecida dos Santos.

Quando olho para o diagrama (imagem 3) disponível no sistema de transporte em Veneza (Santa Lúcia, San Marco, etc) percebo uma fusão do tempo, os velhos canais, as gôndolas e seus gondoleiros, os velhos palacetes com diferentes informações sobre o nível das águas, convivendo com rotas específicas das barcas que carregam passageiros e levam para a ilha tanto em percurso quanto em tempo o funcionamento das linhas de metrô presentes em qualquer grande cidade do mundo. Neste caso é o presente, que um dia foi futuro, interferindo numa estrutura alegórica de passado.

Já na cidade de Turim, persiste uma espécie de patchwork porque as suas paisagens referem-se a diferentes épocas. A paisagem urbana expressa textos arquitetônicos que vem desde da presença romana há mais de dois mil anos atrás, até estilos contemporâneos que manifestam diferentes formas de pensamento. Por exemplo, verifica-se, uma concomitância entre o estilo Liberty com o funcionalismo moderno, iniciado com os princípios de Louis Sullivan e *Frank Lloyd Wright*, representado hoje pelas ruínas das indústrias automobilísticas, presente por exemplo no Borgo San Paola com as ruínas da Fábrica Lancia (Imagem 4).

Na América do Sul enxergamos uma contradição muito forte entre o Moderno e o Art Nouveau (aproximação com o Liberty, italiano), nada poderia ser tão antagônico como um moderno (imagem4) que preconiza a economia informacional e a racionalidade dos materiais e o estilo Liberty (imagem 5) que preconizava o uso de adereços, as janelas falsas, a linha curva como reflexo do requinte e do bom



Quadro 5. Ruínas da Lancia / Borgo San Paolo – C.so Racconigi – Foto: Fátima Aparecida dos Santos.

gosto. Entretanto tal antagonismo em Turim se revela em uma convivência temporal, onde um estilo ocorre praticamente em função da existência do outro, isto é, porque conseguimos compreender uma efervescência econômica e tecnológica em decorrência do desenvolvimento industrial automobilístico do início do século XX e que conseguimos também compreender o estilo escolhido para as residências e lugares de lazer como restaurantes e cafés da cidade. Isto significa dizer que é o desenvolvimento tecnológico e industrial que financiou a construção das residências em estilo Liberty é o mesmo gatilho que traz para a cidade as linhas modernas.

Entretanto, ao contrário do Moderno que poucas vezes se apresenta no presente, tendo sua presença mais como ruína, a persistência do Liberty se dá não apenas na arquitetura, como também na comunicação visual e como alegoria de cidade. A Via Pó contém vários exemplos de cafés (imagem 6) e restaurantes cujo marketing é baseado no pertencido àquela época bem como em construções mais atuais que utilizam aquele estilo como inspiração.

Assim, em Turim a característica *patchwork* cultural parece favorecer uma paisagem urbana que se apresenta de modo contínuo no espaço mas que reflete a existência de diferentes períodos. Consideramos tal costura dos textos urbanos como um dos gatilhos a partir dos quais é possível disparar processos de criação e ressignificação.



Quadro 6. Detalhe Liberty – Arquiteto Pietro Fenoglio / Corso Francia – Foto: Fátima Aparecida dos Santos.

Conclusão

A concepção de design baseada na compreensão do ambiente, na certeza de o que se projeta deve estabelecer vínculos com o usuário e com o ambiente impulsiona a relação entre semiótica e design pois



Quadro 7. Caffè Vittorio Veneto – Piazza Vittorio con Via Po – Foto: Fátima Aparecida dos Santos.

para que o design consiga estabelecer vínculos com usuários, com o ambiente, com o tempo e ainda permanecer como produto ou mensagem efetiva e duradoura, ele precisa efetivamente ser um feixe de linguagens, cada uma das linguagens que o compõem opera com seus respectivos processos de codificação e decodificação e por fim recebe a capa de materialidade manifesta no cotidiano. Assim, sob esta perspectiva design é um produto da cultura, é feixe de linguagens estruturado a partir das relações culturais, logo a semiótica deve ser um dos aportes que sustentam este fazer. Nos apoiamos em Lotman quando ele afirma que:

Sistemas de sinais diferentes, apesar de possuírem estruturas de organização imanentes, funcionam apenas em unidade, uns com os outros se apoiando. Nenhum sistema de sinal possui um mecanismo que garante que ele esteja isolado. A partir disso, além de um cenário de pesquisa que permite construir uma série de ciências do ciclo semiótico, entre elas relativamente autônomo, outra abordagem também é aceitável na perspectiva de que todas essas ciências analisam aspectos individuais de uma semiótica de Cultura, ciência da correlação funcional dos diferentes sistemas de sinais. (2: 101)

Neste texto exploramos as relações entre tempo e espaço na cidade considerando aquilo que se manifesta como criação e inovação, analisando principalmente as soluções urbanas, as expressões artísticas e o design. Pensamos que elementos como: isolamento, fatores climáti-

cos, geográficos e históricos, liberdade de crença, mudanças de rumo econômica bem como o lastro de energia deixado pela posição de poder em relação às demais cidades, o fato de ter sido capital, podem influenciar na determinação de uma cidade mais ou menos predisposta à criatividade. Entretanto salientamos ainda a manifestação física, o texto arquitetônico urbano, que torna possível acessar diversas épocas e recordar de como o espaço era constituído no passado.

Criar é um jogo de tensões e a cidade se presta a incubação de signos novos quando engendra o mecanismo capaz de controlar e libertar, quando permite que em algum ponto do sistema exista um grau de liberdade que, ao meu ver, será também o ponto onde a catarse não permitida em outras instâncias poderá acontecer. Em alguns casos, aquilo que foi o ponto de liberdade inicial torna-se por força dos mecanismos semióticos da cultura em um ditador de códigos e regras. Conforme observamos no mecanismo da semiosfera proposto por Lotman, na proposição de zonas de fronteira como amorfas mas dotadas de liberdade e, a medida em que nos aproximamos do centro de uma dada semiosfera, os canones, as regras, ganham rigidez e passam a ditar formas e comportamentos, ou as regras vão ficando mais rígidas.

No caso de Turim a disposição dos textos arquitetônicos no espaço, como já dissemos, sinaliza uma espécie de *patchwork*, uma colcha de retalhos, capaz de relacionar o tempo presente com vários tempos e assim também acessar várias dimensões espaço/temporal disponíveis na configuração urbana atual. Acessar tais dimensões é como estar diante de um calidoscópio informacional. Se seguimos a hipótese de criação presente tanto em Jakobson quando o mesmo define que a poética só pode acontecer por projeção de repertório sobre forma, conhecimento sobre sintaxe, quanto em Peirce (1.545–559) que considerava o processo criativo como um processo abduutivo por excelência, isto é, como resultado da conexão ou da relação entre dois elementos nunca antes relacionados, encontraremos a resposta para a pergunta inicial feita neste artigo. Assim, em Turim, graças a disponibilidade ambiental na qual se convive cotidianamente com um *patchwork* urbano, é possível ter a disposição um arsenal de elementos nunca antes relacionados. Cada fragmento da cidade pode apontar para uma cultura, um universo signico, um tempo remoto e assim fornecer elementos capazes de impulsionar a criatividade.

Bibliografia

- ABBAGNANO N. (2012) *Dicionário de filosofia*, Martins Fontes, São Paulo.
- AGAMBEN G. (2002) *O aberto, o homem e o animal*; tr. port., Edições 70, Lisboa.
- BENJAMIN W. (2012) *Charles Baudelaire: um poeta lirico nell'era del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, e H. Clemens-Carls, Neri Pozza, Vicenza.
- BERGSON H. (1999) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; trad. port. Paulo Neves, Martins Fontes, São Paulo.
- EINSTEIN A. (2006) *Física e realidade*, « Revista Brasileira de Ensino de Física », 28, 1: pp. 9–22.
- ESPINOSA B. (1997) *Pensamento Metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Tratado Político; Correspondência*; tr. port. Marilena de Souza Chauí, Nova Cultural, São Paulo.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (2007) *Semiotica — dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, tr. it. P. Fabbri, Bruno Mandadori, Milano.
- LEIBNIZ G.W. (1999) *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, trad. port. L.J. Baraúna, Nova cultural, São Paulo.
- LOTMAN I.M. (1996) *La semiosfera: semiotica de la cultura e del texto*, v. 1., ed. D. Navarro, Catédra, Valência.
- (2006) *Tesi per una semiotica della cultura*, ed. F. Sedda, Meltemi, Roma.
- PEIRCE C.S. (1958) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (1935)*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- PRIGOGINE I. (1996) *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*, Unesp, São Paulo.
- (2002) *As leis do caos*, Unesp, São Paulo.
- SIMMEL G. (2005) *As Grandes Cidade e a Vida do Espírito (1903)*, trad. port. Leopoldo Waizbort, « Mana », Out, 11, 2: pp. 577–91.
- UEXKÜLL T.V. (2004) *A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll*, trad. port. Eduardo Fernandes Araújo,, « Galaxia », São Paulo: pp. 19–48.

Sapir–Whorf vs Boas–Jakobson

Enunciation and the Semiotics of Programming Languages*

ANDREA VALLE, ALESSANDRO MAZZEI**

TITOLO ITALIANO: Sapir–Whorf vs Boas–Jakobson. Enunciazione e semiotica dei linguaggi di programmazione

ABSTRACT: Programming languages represent a class of semiotic systems that has mostly escaped semiotic literature, as they have been typically regarded as mechanical and, thus, far from the complexity of man–made systems. The contribution aims at introducing some general aspects of programming language by proposing a theoretical semiotic framework. Enunciation is taken into account and its effects are investigated in relation to three programming language paradigms.

KEYWORDS: Programming Languages; Enunciation; Semiotic Systems; Language Paradigms; Artificial Semiotics.

1. Semiotics and Programming Languages

A computer implies an obvious linguistic dimension, that of programming languages, which is not at all accidental, neither in importance (all software is literally “written”) nor in specifically semiotic interest. In fact, the semiotic complexity of programming languages has escaped literature up to the contribution of Tanaka–Ishii (2010). Many leading developers emphasize the importance of the linguistic and editorial dimension in writing software, even including a central role played by literary competences (Seibel 2009).

In general terms,

* Some preliminary aspects of this work are discussed in Valle and Mazzei 2013.

** University of Turin.

a programming language is an artificial language designed to communicate instructions to a machine, particularly in computer. Programming languages can be used to create programs that control the behavior of a machine and/or to express algorithms precisely¹.

The features that emerge from the definition are:

- artificiality (“artificial language”);
- machine-like “enunciatee” (Greimas and Courtés 1979) (“to a machine”);
- deontic nature (“to communicate instructions”);
- procedural focus (“program”);
- two types of statements: command (“control the behavior”) and representation (“express algorithms precisely”).

In a more suggestive fashion, a (very rigorous) text introduces programming languages in this way (Abelson and Sussman 1996):

We are about to study the idea of a computational process. Computational processes are abstract beings that inhabit computers. [...] People create programs to direct processes. In effect, we conjure the spirits of the computer with our spells.

A computational process is indeed much like a sorcerer’s idea of a spirit. It cannot be seen or touched. It is not composed of matter at all. However, it is very real. It can perform intellectual work. It can answer questions. It can affect the world [...]. The programs we use to conjure processes are like a sorcerer’s spells. They are carefully composed from symbolic expressions in arcane and esoteric programming languages that prescribe the tasks we want our processes to perform.

In summary, a program is built around classes of deontic utterances for the control of calculation processes. At surface level, the sentences are organized around the two categories of description and prescription.

Obviously, a programming language can be studied from a formal, logical perspective. Following the definition given by Turing (1936) in his foundational paper on theory of computation, a programming language is a formal language implementing a certain abstract

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Programming_language.

machine that performs reading/writing operations on an infinite memory². Thus, if programming languages are all by definition “Turing–complete”, then they are all strictly computationally equivalent. This is indeed a crucial point. Since his seminal contribute, Chomsky (1957) supposed a universal grammar to which all natural languages can be traced back, a claim that has been variously accused of reductionism. In the case of programming languages such a *reductio ad unum* not only is implied, but it also ensures a formally defined semantics. Here we are interested in a semiotic perspective that reveals how the underlying formal identity of all programming languages leaves room for a huge, “wild” variety of actual realizations. In other words, we will assume an ethnographic perspective in order to take into account the phenomenology of existing languages. But to some extent such “Babel” is “illusory”, as Turing–completeness ensures an unambiguous interpretation for each program written in each language (Martini 2008). Properly, it could be said that this feature acts as an *interpretation warranty*, a condition that is indeed very far from the normal course in semiotics. Yet, it poses some interesting questions.

Tanaka–Ishii proposes some points of interest for a semiotics of programming languages:

- a) communication is not targeted toward humans. From this point of view, there is a curious affinity with biosemiotics and therefore a general interest for semiotic (p. 3);
- b) moreover, “computer languages are the only existing large–scale sign systems with an explicit, fully characterized interpreter external to the human interpretive system” (p. 5). Here, interpretation must be understood as a “chain of substitutions”: in essence, it converts a linguistic layer (a surface layer) in variations of the state of the physical memory (at the deepest level). This model may provide clues about interpretation in a more general sense (p. 5);
- c) programming languages mediate between man and machine because they must be understandable for both: they “reflect the

2. Interestingly, Turing describes his machine in a quite semiotic fashion, as an engine capable of reading and writing: it could be observed that, in terms of modes of sign production, such a machine generates expressions by replica, to speak with Eco 1975 (see Valle 2017).

- linguistic behaviors of both” (p. 5);
- d) programming languages do not necessarily need to be compared to natural languages, rather they may be studied more generally as “sign systems” (as specific semiotics) (p. 7).

To the previous ones, we can add the following considerations:

- a) the existence of multiple programming paradigms and the huge variety of languages are a clear indication of semiotic complexity. Like in natural languages (Comrie 1981), a wide variety of typological families are available;
- b) if all languages are capable of expressing the same “things” (the same states and the same operations), thus the variety of languages arises from the need to express some of these “things” better (that is, more easily, more efficiently). With a feedback loop, some things are “better” expressed by certain languages.

From a semiotic perspective, the issue of enunciation (Benveniste 1966; Greimas and Courtés 1979) in programming languages can be articulated along two axes, that is, by taking into account the Saussurean opposition between *langue* and *parole*:

- a) on the side of the *langue*, one could investigate how programming languages build subjectivity effects in reference to enunciation — person, time, space — through specific phenomena such as deixis, pronominalization, ana/cataphorization, reflexivity;
- b) on the side of the *parole*, subjectivity can be articulated in relation to the use of the system. In programming languages, the machine-like enunciatee is coupled with another enunciatee, the community of developers who coalesce around numerous writing practices exhibiting an unexpected semiotic richness: a specific rhetorical and stylistic dimension that includes a number of approaches and writing methods (see later).

The first axis is *internal* to language, and requires an investigation at the “structural” level. The second axis is *external* to language, and opens a rich Pandora’s box on “writing practices”, which would bene-

fit mostly of an ethnographic exploration while posing less theoretical problems. In natural languages the system is a theoretical abstraction over the constant flux of concrete uses: such an opposition becomes quite pure on the programming side. In this case, the use properly cannot change the system at all, because — to speak with Wittgenstein — if you do not respect the rules of the language (formal definition), the game simply cannot be played. The result is that *langue* and *parole* are perfectly orthogonal dimensions.

We will therefore focus on the subject of the enunciation at the level of *langue*. The theme is significant because it can be seen as a sort of test bed for semiotics. A general semiotic assumption is that a semiotics must include enunciation effects. Thus, if programming languages are semiotic objects, then they must allow the detection of enunciative phenomena.

In literature (e.g. Schneider and Gersting 1995), languages are placed on a continuum ranging from the proximity to machine (low level) to abstraction (high level). A semiotic perspective allows to propose the schema in Figure 1.

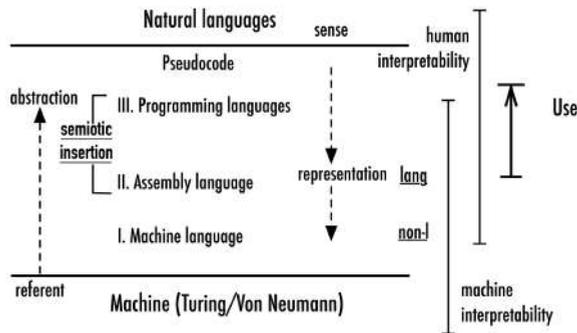


Figure 1. Languages between natural language and machine.

As discussed, a computer technologically implements, through the so-called Von Neumann architecture, an abstract computing machine, the Turing machine. For our purposes, it basically consists of a memory and a device that manipulates it. This very basic and general assumption is not irrelevant to our discussion because it *exhaustively* defines the referent, i.e. everything that can be referred to by whatsoever language even if placed at the highest level. In a simi-

lar artificial semiotic ecosystem, the referent is thus composed of a finite set of (discrete) memory locations that depend on the design of the processor. Such a feature is at the basis of the interpretation warranty that we have proposed above. On the first hierarchical level (I), a machine language is a non-linguistic encoding (and therefore to some extent, a semiotics) of the operations that the processor can perform. Each operation is thus coded into binary instruction format, each of which is composed of a binary word indicating the operation, and by a number of other binary words representing the address of the memory addresses. At a higher level (II), an assembly language already introduces a form of linguistic representation for operations (STORE, LOAD, ADD, etc.), and the possibility of symbolic references through a system of names associated with groups of instructions or memory addresses. Finally, programming languages (III) are placed at the third level, as they build additional abstractions on top of assembly languages, they introduce flow control instruction (loops and conditional) and specific language constructs, that can largely vary from a language to another.

Seen from the bottom to the top, the arrow describes a path of abstraction from the technological machine side, a side that in any case guarantees an unambiguous machine-like interpretation: from the machine enunciatee, interpretation is a chain of replacements of utterances from a certain level with utterances of a lower level, down (or directly) to the machine level.

A reverse path concerns instead the interpretability from the user side. The three-level linguistic hierarchy is built from two backgrounds: the machine referent and the natural language. It could be defined as a procedure of *semiotic connection*. First, natural language translates the system of memory operations as defined by the machine language (an encoding, but not of linguistic type) through a lexicon whose semantic spectrum refers to the operations on the abstract machine. This path converts the descriptive metalanguage of the symbolic system (in a natural language) into a formal language. Storing data into a cell (a description at the metalinguistic level of the binary code) is converted at the assembly level through a loanword from natural language, e.g. *store*.

Furthermore, at the assembler level, the possibility to use symbolic names inserts natural language directly into the code: the labeling

operation allows the use of entirely arbitrary signifiers (that work as Peircean symbols), but its purpose is exactly to introduce a linguistic sense that ensures human readability of the code. In computer practice, the “readability” of the code is the folk concept that describes the interpretability from the human side.

Similarly, natural language in its integrity may appear directly in assembly language through the possibility to enter “comments”, utterances that the machine–like interpreter eliminates at run–time, and that are therefore exclusively targeted at the human interpreter. This process of *semiotic insertion*, so to say, continues in the third level, where an impressive linguistic proliferation has taken place since the ‘50s (the National Museum of Computing lists more than 2000 entries³).

In relation to languages, this semiotic insertion occurs at the syntactic level, usually including various particles (prepositions, conjunctions, etc.), for example in the control of information flow (if, for, while, case, switch), which turn in varying degrees the code into a sort of pseudo–English⁴. A figurative insertion can be observed too, i.e. where the natural language expressions are used to represent constructs defined by the language itself (for example, typical data structures may be labeled as “collections”, “arrays”, “bags”) or by the user (and in the latter case, all the expressive resources of natural languages are available).

A specific figurativization can be introduced in the language if this is aimed at representing a specific domain; thus, a language for graphics may include “document” or “page”. It should also be noted how the use of “meaningful” names is commonly considered good programming practice. Still, a fundamental type of computational data is the “string”, that is, a sequence of characters that typically represents a block of text in natural language. But it is especially at the level of the programming language definition that a proliferation of semiotic strategies occurs, in which syntax and semantics are bent to fit very

3. <http://www.tnmoc.org/>.

4. While the relevance of English in programming languages depends indeed on historical factors, it could be observed that English serves very well the purpose because of its “isolating” linguistic typology. Nevertheless, Grace Hopper, inventor of one of the first languages, COBOL (1959), once proposed a version of its predecessor FLOW–MATIC based on French (immediately refused by the administration, Ceruzzi 1998:93).

different expressive needs, so as to define real alternative linguistic paradigms. This is the place of the privileged semiotic interplay between human and machine-like semiotics, where the interpretation warranty is accompanied by the typical variety of natural languages. Not surprisingly, user practices have flourished around programming languages. At the level of machine languages, there is no possibility of semiotic variation. Inside an assembly language, the variety is very small, since the former is substantially a linguistic envelope of the non-linguistic semiotics of the machine language. Instead, with programming languages, use becomes relevant, in defining writing strategies (the so-called “development methodologies”), in introducing normative elements that are almost calligraphic to some extent (e.g. community style guides), in articulating specific value systems (for example, conciseness vs. clearness or elegance vs. ugliness).

Given this context, it now becomes possible to address the problem of enunciation in different programming language paradigms, that is, to investigate how the categories of enunciation — person, space, time — are defined and exploited by programming languages.

2. Linguistic paradigms and categories enunciation

The issue cannot be addressed without first introducing a typology of programming languages. Although there are different axes according to which the same typology can be constructed, it is possible to propose a tripartition which represents a good compromise between the various hypotheses in available literature: imperative, functional, object-oriented (Gabrielli and Martini 2010; Tate 2010)⁵.

Each paradigm offers different modes of expression, that impact on the enunciation. It should also be noted that many languages are multi-paradigm, that is, they allow the programmer-writer to choose among multiple paradigms as a stylistic option. In the following examples, we will use the Python language⁶ that has two main advantages. Its syntax is extremely “readable”: that is, it is meant to be similar to

5. Another interesting case would be the so-called “logic” paradigm, as implemented e.g. in Prolog.

6. <http://www.python.org/>.

English, and in particular to the so-called “pseudo-code” (see Fig. 1), a natural language description of algorithms or procedures that turns towards code⁷. Moreover, the examples, although not representing the full diversity of languages “in the wild”, allows for a better comparability.

3. The imperative paradigm

Imperative languages are historically the firsts to appear (the first being Fortran in 1954).

Imperative languages [...] are inspired by the physical structure of the computer. In them the concept of memory (or state) is interpreted as the set of associations between memory locations and values stored in those locations. A program, according to this paradigm, is a set of *imperative* commands and computation consists of a sequence of steps which modify the state, using as its elementary command the assignment. The terminology “imperative” here has to do with natural language: as in an imperative phrase, we say “take that apple” to express a command, so with an imperative command we can say “assign to x the value 1”

(Gabrielli and Martini 2010, p. 137)

In essence, a program written in an imperative language is a sequence of statements of deontic type, as demonstrated by the classic program “Hello world” (Fig. 2).

```
1 print "Hello, World"
```

Figure 2. Hello world.

The essence of the imperative paradigm is collected in this statement, which in this case coincides with a sentence written in plain English.

7. This design decision at the basis of Python is interesting from a semiotic perspective, as it is another example of conversion of the metalanguage (pseudo-code as a description of computational processes for human interpretation) into a language (Python as a programming language for machine interpretation).

Enunciation enables itself through a “débrayage énonciatif” (Greimas and Courtés 1979), that is, by “shifting out” a couple I/You⁸.

In relation to the category of person, the enunciator is thus an abstract instance, the subject–programmer who comes into an asymmetric and complementary relationship with an enunciatee, the subject–to–be–programmed: not by chance, the literature refers to an abstract calculation agent (Rogers 1967) to whom the language is typically referred in terms of orders. Therefore, the deontic, instructional dimension takes the enunciative form of the command.

The example in Figure 3 prints on the screen a sequence of 10 integers from 8, indicating for each one if it is odd or even.

```

1  # Ex. 1
2  # prints on the screen 10 numbers starting from 8
3  # and determines whether they are even or odd
4  # IMPERATIVE
5
6  start = 8
7  howMany = 10
8  for i in range(start, start+howMany):
9      k = i+start
10     if float(k)/2 == round(k/2):
11         print k, ": is even"
12     else:
13         print k, ": is odd"

```

Figure 3. An imperative example.

Many English particles can be recognized, and the typical flow control syntax: repetition (/for/) and condition (/if/). Even if Python is most probably the programming language closest to the natural one, the proximity to the assembly language remains clear with respect to enunciation. What can be controlled in Assembler is the set of possible operations on memory locations. In an imperative language, the same model of communication is at work, but the subject–enunciatee is provided with higher linguistic and pragmatic skills. The concept of memory location, however, allows discussing the possible spatial determinations of enunciation. Human enunciation to some extent always takes as its background a phenomenology of per-

8. In relation to the observations by Greimas on the recipe of the “soupe au pistou” (Greimas 1983), it could be observed that a program shows a double semiotic mode of existence, being at the same time *actualized* (a set of instruction to be executed, like a recipe or a written music score) and *realized* (the same text triggers the execution, properly being its condition of possibility).

ceptually–experienced space that at least works as a guidance showing different degrees of implication in the enunciation itself (Violi 1997). But, in the artificial semiotics of programming languages, what form does spatiality take? It could be argued that precisely the referent of language, i.e. memory, constitutes the reference space for such a semiotics. Vice versa, the abstract concept of memory location explicitly refers to a certain space. In an imperative language, memory assumes a spatial dominant feature, starting from a very classical model, the *columbarium*. In particular, names of variables (and all identifiers referring to some data) constitute a system of real *loci mnemonici*, in the double meaning of memory addresses for the machine interpreter and “placeholders” for the human one. The spatial linguistic nature of variables is underlined by its passivity: that is, by its non–agentive nature. The space consists only of locations of objects and their topology (as a set of relationships between variables). In the imperative paradigm, there is thus a clear opposition between an active dimension (the computing, agentive subject) and a passive one (spatial). The way in which these *loci* are represented by languages varies greatly. In high level languages, it takes the abstract form of pure, figuratively labeled, containers (e.g. /start/ and /howMany/).

In relation to temporality, the deontic logic of imperative languages does not provide references to the past or to the future in relation to the action. Every statement prescribes an action whose validity refers pragmatically to the time of its enunciation. In other words, the only form of temporality that emerges is the one given by the sequencing order of the expressions (and its disturbances by the instruction for flow control) of the code itself. The sequence of utterances coincides with the advancement in time; therefore, in some way the latter is represented in an isomorphic manner.

4. Side effects: machine enunciation is more complex than what may appear

In the example of Figure 3, lines 1–4 are preceded by the character #, and thus are “comments”. In this sense, the # character is an enunciative marker because it establishes a *reémbrayage* on the subject of enunciation, switching the communication model in favor of an impersonal

one, provided with a “Model Reader” (Eco 1979) at the same level of the programmer. The –brayage mechanism in natural languages must be reconstructed in the interpretation process from a substantial semiotic “flatness”, which results from the use of a single semiotic system. In other words, it is an effect of enunciation whose potential ambiguity can be exploited for communication / aesthetic purposes. In the case of programming languages, the marker (here: #) instead produces a gap between the human and the machine interpretation, as the machine interpreter simply skips what follows it. It is thus possible to distinguish between *homogeneous* and *heterogeneous* débrayage.

There is a second case of a heterogeneous –brayage in the code, the marker being in this case the pair of double quotes, which identifies a string. The case of /"Hello, World"/ (see Figure 2) is apparent: the micro–novel of the inaugural meeting between the subject and the world is sent to the machine subject, but, literally, the latter cannot understand it. Symmetrically with respect to the previous case, we have here not a réembrayage but a heterogeneous débrayage. Another example arises later in the code of Figure 3, in which the machine is instructed (lines 10 and 11) to generate a heterogeneous communication, that is, addressed to the enunciatee–programmer. However the situation is potentially more sophisticated. In fact, the content of a string is not necessarily a sentence in natural language but it can be a statement in the programming language itself. For example, starting from Lisp, many languages provide a construct, typically /eval/ (McCarthy 1960, Abelson and Sussman 1996), that reads the contents of a string assuming it as an expression of the language itself.

```
1 exec 'print "Hello, World"'
```

Figure 4. Eval.

Figure 4 shows a Python example: the instruction (here called /exec/) assumes that the next string is valid code and executes it⁹. In this way, the machine interpreter is equipped with a strategy to operate a réembrayage onto itself, by converting a heterogeneous

9. Single quotes are equivalent to double quotes, only because otherwise the interpreter would have no other way to end the string after /"World"/.

débrayage into a potentially homogeneous enunciation, placed at a different level. Not surprisingly, the construct /eval/ is notoriously powerful but dangerous because it flattens the enunciation structure and can produce, as in natural language, ambiguous effects. For example, a “quine” (the name being indeed a homage to the philosopher) is a program that produces in output itself, that is, it yields as its output the text of the program that generates it¹⁰. An exercise in applied philosophy, the quine is a good indication of the richness of the writing practices in the programming activity. Here, communication — even in the pragmatic dimension that characterizes programming — has the goal to communicate itself. A quine necessarily contains strings but can also contain comments. A quine therefore witnesses the collapse of the separation between human and machine interpreter, since all that is available to the human enunciatee is also accessible to the machine one, and vice versa.

5. The functional paradigm

The functional paradigm was developed in the late 50s by John McCarthy (1960) initially as a purely theoretical proposal stemming from the lambda calculus formalism, and *only after* implemented on a physical computer (in the Lisp language).

In functional programming, computation proceeds by rewriting functions and not by modifying the state. The fundamental characteristic of the languages in this paradigm, at least in their “pure” form, is precisely that of not possessing the concept of memory (and therefore side effect).

(Gabrielli and Marini 2010, p. 333)

A program written by following a functional perspective could take the form shown in Figure 5.

The example is not extreme, and its goal is to demonstrate both the functional dimension and to convert the code in the imperative example by modifying it as little as possible. Previous considerations still apply for what is left unchanged in the translation.

10. See [http://en.wikipedia.org/wiki/Quine_\(computing\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Quine_(computing)), Tanaka–Ishii 2010, pp. 184–5. The name was introduced by Hofstadter 1979 in relation to self-replication.

```

1  # Ex. 2
2  # prints on the screen 10 numbers starting from 8
3  # and determines whether they are even or odd
4  # FUNCTIONAL
5
6  def isEven(num):
7      if float(num)/2 == round(num/2):
8          return True
9      else:
10         return False
11
12 def printEvenOrOdd(num):
13     if isEven(num):
14         print num, ": is even"
15     else:
16         print num, ": is odd"
17
18 def evenOrOdd(howMany, start):
19     map(printEvenOrOdd, range(start, start+howMany))
20
21 evenOrOdd(10, 8)

```

Figure 5. A functional example.

Comments aside, the text is organized into two blocks: a set of three definitions (6–19) and a call (21).

The first block clarifies the concept of functionality. Three functions are defined, /isEven/, /printEvenOrOdd/, /evenOrOdd/. The discursive regime is therefore descriptive, because it is told what a function *is* regardless of what it may really *do*: in terms of modes of semiotic existence, it has a virtual existence, that is, of paradigmatic type. The first block defines the paradigm of available functions, but also their possible syntagmatic relations. Note that /evenOrOdd/ contains internally a reference to /printEvenOrOdd/, which in turn contains a reference to /isEven/.

The second block defines a change of enunciative regime, because it asks to evaluate the function /evenOrOdd/ for the values 10 and 8. The set of definitions in a functional program is then a grammar (a system of rules) that the main call actualizes in an utterance. Therefore, the first block is a set of metalinguistic sentences, which feature a different mode of semiotic existence than the (realized) one. The utterance of line 21 could be traditionally thought of as an imperative form. Therefore, a functional text always includes a grammar and (at least) an utterance that realizes (not necessarily all) its virtualities. It follows then a double communication system: a descriptive section and a prescriptive one. In functional languages, it is common not only to speak of a computing agent (the enunciatee of the prescription, in

an imperative fashion) but mostly of a computing *environment*. The programmer defines an imaginary geography of functions that s/he can explore partially or exhaustively. In other words, the system of definitions establishes a spatial dominant, a space of possible relations organized by a specific topology. As we said, /evenOrOdd/ contains within it a reference to /printEvenOrOdd/, which in turn contains a reference to /isEven/.

From a linguistic point view, the system of relations could also be described in terms of ana/cataphorization, because the sequence of the definitions specifically provides a system of internal bonds between functions, whether they are already previously defined or subsequently defined.

While the imperative spatiality uses variables as *loci mnemonici*, in the functional paradigm the functions become themselves places of calculation and transition to other functions. In a purely functional paradigm, the concept of state of the machine, that is, the referent of the semiotic system as interpreted by the machine, literally disappears from the linguistic horizon.

The variables (e.g. the parameters /howMany/ and /start/ for /evenOrOdd/) are therefore the joints of the space of functions, as they define the entry points (input), and the same function has an exit (output). Such a metalinguistic description in terms of I/O has quite a spatial semantics.

The irrelevance of the machine status then creates an effect of internal reference for the language that is detached from the machine referent. Of course, the machine interpretation renders the space of functions into states of the machine, but from the human side, what the language refers to is exactly the abstract space calculation.

Finally, this space also absorbs time. The call of a function is the trigger of a path or of a system of paths. In the imperative paradigm, the construction of the text, by means of the sequence of instructions, underlines a temporality that emphasizes the semantic value of inchoativity, durativity and terminativity (Greimas and Courtés 1979, in other words, a process that has a beginning, it develops into a chain of states, and ends). In the functional paradigm, the relevant semantic category for time is mainly inchoativity.

6. The object-oriented paradigm

The two examples have shown in contrastive form as different linguistic paradigms represent the world (the same world) differently through the categories of enunciation. The basic assumption of Object-Oriented Programming (OOP) paradigm is neither to represent a machine state nor the concept of function, but the human conceptualization of the world, or at least one of its possibilities. In a classically Aristotelian manner, the world is thought of as a set of objects that belong to (i.e. they are instances of) different classes. The basic structure is thus a taxonomy of classes organized in a tree, where the root is often represented by the more generic class /Object/. The Linnaean mechanism is specified by the properties of inheritance, by which a class can be a subclass of another one. While the taxonomy organizes the world, in the end the latter is made up of objects. An object is an entity with properties (its “attributes”) and capabilities (its “methods”).

```

1  # Ex. 3
2  # prints on the screen 10 numbers starting from 8
3  # and determines whether they are even or odd
4  # OBJECT-ORIENTED

5
6  class Number:
7
8      def __init__(self, val):
9          self.number = val
10
11     def isEven(self):
12         if float(self.number)/2 == round(self.number/2):
13             return True
14         else:
15             return False
16
17     def getNumber(self):
18         return self.number
19
20 class EvenOrOddPrinter:
21
22     def printEvenOrOdd(self, num):
23         if num.isEven():
24             print num.getNumber(), ": is even"
25         else:
26             print num.getNumber(), ": is odd"
27
28     def evenOrOdd(self, howMany, start):
29         for i in range(howMany):
30             k = i+start
31             self.printEvenOrOdd(Number(k))
32
33 printer = EvenOrOddPrinter()
34 printer.evenOrOdd(10, 8)

```

Figure 6. An OOP example.

By looking at Figure 6, it can be observed that the first block (lines 6–18) describes a class /Number/, representing the concept of number (at least in this context). The so-called constructor method associates a number to the object /Number/ (of which it becomes an attribute). Each object /Number/ has two methods, /isEven/ and /getNumber/: the first checks if a number is even, the second returns the number itself. A second class is /EvenOrOddPrinter/ that has two methods, one that iterates on the sequence of numbers, the other that for each number prints a checking string. Note that in the method /evenOrOdd/, for each number an object /Number/ is created. The reserved word /self/ is the way in which reflexivity is described in the programming language. The program is organized in a similar way to the functional example, in two blocks: the first is a descriptive (metalinguistic) one which provides for the definition of classes, the second is an executive one (lines 33–34).

Line 33 associates an instance of the class /EvenOrOddPrinter/ to the variable printer, while the next line instead shows the typical OOP syntax in the form /name.method(arguments)/. This syntax may be translated metalinguistically as “vocative, imperative (way)”, i.e. “Object! Do this (in this way)”. It is a real enunciative translation that characterizes the paradigm: in a rigorous OOP jargon, the object is the “receiver” of a “message”, to which it responds by executing the corresponding method. Basically, two perspectives are at work here: *a lato objecti*, the “object” is described by its “methods”, *a lato subjecti*, it is thought of as the “receiver” of “messages”. Therefore, in the OOP paradigm the enunciatee is not the abstract calculation agent, rather a plurality of possible enunciatees (the objects), each with its specific properties.

This débrayage is part of a general strategy of figurativization typical of OOP. In OOP the programmer describes a set of objects that represent a specific domain. Typical examples are elements in graphical user interfaces (GUI): here we see objects such as Window, Pen, Colour, and so on, each with their own properties (such as the size of a window) and their capabilities (for example, the actions related to pressing a button). In contrast to the imperative paradigm, the machine disappears from the represented horizon (especially in pure object oriented languages, such as Smalltalk). As noted by Schneider and Gersting (1995), in object-oriented programming the program-

mer creates a model or a simulation of the world closer to the domain to be modeled, instead of reproducing the sequential actions of the Von Neumann machine.

In fact, the language creates a fictional world populated by entities depending on the domain to be modeled. This results in a strong lexical input from natural languages in the description of the objects, and of their semantics (in the structural, not computational, sense of the terms) related to the construction of the fictional world. The modeled domain becomes the internal referent of the program, radically differentiating human interpretation from the machine one.

Imperativity remains the model of communication with objects, but the number of enunciatees is multiplied. The abstract/formal style of the functional paradigm is replaced in OOP by a figurative style. The agentive ability is therefore delegated to a real system of actors. This multiplication of actors virtually eliminates any spatiality from the discourse, as data are converted into attributes of the objects. There is no representation of the memory as a set of places (imperative) or access points, rather as a form of competence of the “debrayed” subjects: the state of the actors–objects.

From the point of view of temporality, the OOP paradigm in some sense mediates between the imperative and the functional ones. On the one hand, as in the functional paradigm, it provides a timeless description of the classes and a “call”, so to speak. However the set of imperative statements typically results in a sequence of instantiations and messaging whose mandatory order defines a temporality closer to the imperative paradigm.

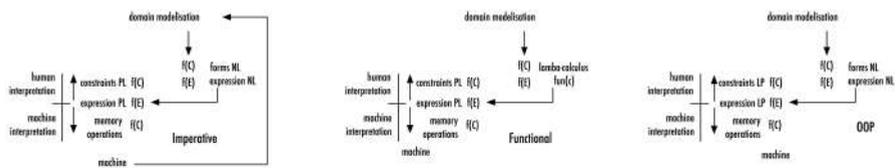


Figure 7. Relation between Expression and Content.

Figure 7 represents the relations between natural languages and programming languages with respect to expression and content.

The double interpretation is shown starting from the same form of the expression. Towards the human interpretation, the form of

the content depends on the semantic constraints defined by the programming language. Machine interpretation interprets (by means of a chain of substitutions) the content related to these expressions as related to memory operations.

In the case of imperative languages, the referent is directly structuring the domain modelization, and, with a feedback loop, to the contribution of natural language to the organization of the expression on the programming language. In the case of functional programming it is mostly (even if not exclusively) lambda calculus that provides forms for the organization of the expression. Finally, in the case of OOP, natural languages provide a fundamental contribute to the organization of the expression of the programming language.

Conclusions: Sapir–Whorf vs Boas–Jakobson

Programming languages are symbolic systems of great complexity, installed within a dual, machine and human, interpretation system. The machine interpretation does not limit the general semiotic functioning; rather it shows that such a *reductio ad unum*, which may seem to introduce homogenization, is not a constraint on semiotic complexity.

In fact, linguistic stratification provides a space for semiotic maneuvering even in an unprecedented situation for semiotics, where the referent is fully specified. This *in vitro* situation prompts to reconsider the role of language in relation to the world. If the referent is given, and the interpretation is deterministic, why choosing a language compared to another? And again: what difference does this choice make? The linguistic and philosophical debate on the world–language relationship is obviously too complex to be taken into account here. We will thus only propose a final suggestion. The well-known hypothesis Sapir–Whorf supposed, in its radical form, that language acted as a filter with respect to what *can* be said. In short, languages can only say certain things, not others. Recently, Deutscher (2010), re-reading the linguistic debate on the subject¹¹ (widely oriented against Whorf) has proposed to replace the Sapir–Whorf’s hypothesis with a “Boas–

11. Without entering into details, a pioneering semiotic contribution on the topic was given by Rossi–Landi, e.g. 1972, see D’Urso 2013.

Jakobson principle”¹². The principle states that languages do not differ in what they *can* express, rather in what they *must* express, in terms of semantic and syntactic constraints.

The situation may be schematized in Figure 8. In the Sapir–Whorf’s hypothesis, a semiotic system S is a filter that eliminates certain aspects of the world W in the output representation R. The Boas–Jakobson principle rather considers the semiotic system as a processing module that provides in output a semiotic surplus (dashed arrow) constrained by the semiotic system.

Such a principle seems to be demonstrated by programming languages. In our examples, the same process was organized linguistically in different ways, with all the effects of complexity on the resulting enunciation.

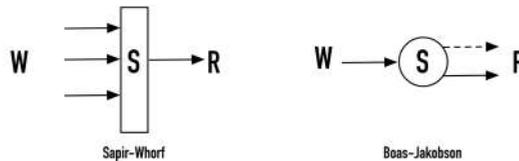


Figure 8. Sapir–Whorf vs. Boas–Jakobson.

References

- ABELSON H. and SUSSMAN G.J. (1996), *Structure and Interpretation of Computer Programs*, MIT Press, Cambridge (MA).
- BENVENISTE E. (1966), “De la subjectivité dans le langage”, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, pp. 258–66.
- CERUZZI P.E. (1998) *A History of Modern Computing*, The MIT Press, Cambridge and London.
- CHOMSKY N. (1957), *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague.
- COMRIE B. (1981), *Language Universals and Linguistic Typology*, University of Chicago Press, Chicago.
- DEUTSCHER G. (2010) *Through the Language Glass. How Words Colour your World*, William Heinemann, London.

¹². Deutscher refers to the famous contribution on translation by Jakobson (1959), who, in turn, referred to Franz Boas.

- D'URSO A. (2013) *Sulla critica rossi–landiana delle ideologie della relatività linguistica*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, vol. 7, n. 3: pp. 15–28.
- ECO U. (1975) *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- (1979) *The Role of the Reader: Explorations In the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington.
- GABRIELLI M. and MARTINI S. (2010) *Programming Languages: Principles and Paradigms*, Springer Publishing Company, London.
- GREIMAS A.J. (1983) *Du sens II: Essais sémiotiques*, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J. and COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- HOFSTADTER D.R. (1979) *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Basic Books, New York.
- JAKOBSON R. (1959) «Linguistic Aspects of Translation» in R.A. Brower (ed.) (1959) *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- MARTINI S. (2008), *Elogio di Babele*, “Mondo digitale”, 2: pp. 17–23.
- MCCARTHY J. (1960) *Recursive Functions of Symbolic Expressions and Their Computation by Machine, Part I*, “Communication of ACM”, vol 3, 4: pp. 184–95.
- ROSSI–LANDI F. (1972) *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milano.
- SEIBEL P. (2009) *Coders at Work: Reflections on the Craft of Programming*, Apress, New York.
- SCHNEIDER G. M. and GERSTING J.L. (1995) *Invitation to Computer Science*, Course Technology Press, Boston.
- TANAKA–ISHII K. (2010) *Semiotics of Programming*, Cambridge University Press, Cambridge, UK and New York.
- TATE B. (2010) *Seven Languages in Seven Weeks: A Pragmatic Guide to Learning Programming Languages*, Pragmatic Bookshelf, Rayleigh–Dallas.
- TURING A.M. (1936), *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem*, “Proceedings of the London Mathematical Society”, 2, 42: pp. 230–65.
- VALLE A. (2017), “Modes of Sign Production”, in S.G. Beardsworth and R.E. Auxier (2017) *The Philosophy of Umberto Eco*, Open Court, Chicago, pp. 274–304.
- VALLE A. and MAZZEI A. (2013) *Note preliminari su alcune forme della soggettività nei linguaggi di programmazione*, “E | C Serie Speciale”, Anno VII, nn. 15/16: pp. 215–9.
- VIOLI P. (1997) *Significato e esperienza*, Bompiani, Milano.

L'aspetto della nazione

Divenire, tempo e storia in un caso di negazione nazionale

FRANCISCU SEDDA*

ENGLISH TITLE: The Aspect of the Nation: Becoming, Time, and History in a Case of National Denial

ABSTRACT: This essay aims, on the one hand, to clarify the ways in which aspectuality, temporality, and history are related and, on the other hand, to investigate the role of aspectuality in the constitution (or destruction) of a nation. Aspectuality should be regarded as a fundamental means — if not the core means — for the production of the image of a historical process. That becomes particularly clear in situations of crisis or during cultural explosions. The tensions between aspectuality and temporality in specific semiotic formations translate and reveal the tensions between the ongoing historical events and the bodies that are called to imagine a particular nation and act for or against its realization. So as to demonstrate the actual unfolding of these semiopolitical processes, the essay analyses two crucial moments in the highly paradoxical controversy concerning the existence of the Sardinian nation.

KEYWORDS: Aspectuality; History; Nation; Politics; Sardinia.

Introduzione

Legittimazioni e finalità

Il saggio che qui presentiamo si potrebbe giustificare con la rilevanza che la tematica dell'indipendenza nazionale e dunque della

* Università degli Studi di Cagliari.

costituzione pratico–discorsiva di nuovi Soggetti semiopolitici sta ottenendo oggi giorno dentro la semiosfera europea. Sospinto dai casi della Scozia, della Catalogna e, in differente misura, della Corsica e dei Paesi Baschi il tema dell'indipendentismo, sebbene spesso confuso a livello di dibattito pubblico con le spinte nazionaliste proprie agli Stati esistenti o relative a fenomeni come la Brexit, ha guadagnato nuova legittimità: non solo per le sue vittorie — si sa, le vittorie elettorali costituiscono una potente *sanzione* positiva dei contenuti narrativi che le precedono e fondano — ma anche per la rivendicata, e per molti inaspettata, dimensione inclusiva ed europeista che anima gran parte di questi discorsi indipendentisti. In questo quadro anche la Sardegna, che agli osservatori di fenomeni politico–identitari è spesso apparsa come un caso atipico di “nazionalità storica” o di “nazione senza Stato” (cfr. Krejčí e Velínský 1996), sta vivendo una rinnovata presenza dell'indipendentismo e della questione indipendentista sulla scena sociale¹, sebbene questa si esprima al momento in modo meno compatto ed evidente che altrove e proprio per i suoi caratteri peculiari tenda a non trovare rappresentazione nel panorama mediatico italiano. Per testimoniare nel modo più oggettivo possibile questa dinamica in corso vale la pena chiamare in causa l'articolata ricerca condotta fra il 2011 e il 2013 dalle università di Cagliari e di Edimburgo (cfr. Demuro, Mola, Ruggiu, a cura, 2013). Prima nel suo genere² in Sardegna la ricerca mirava a sondare sentimenti e posizionamenti politici dei sardi. Il risultato più eclatante, balzato immediatamente agli onori della cronaca e del dibattito pubblico isolano, è che alla domanda sul futuro istituzionale della Sardegna il 41% ha risposto a favore dell'indipendenza (ib., pp. 35–37)³. Sebbene il restante 59% abbia risposto a favore non dell'indipendenza ma dell'autonomia — si noti però che il 46% voleva comunque la devoluzione dei poteri di impo-

1. Per un recente punto di vista politologico su queste dinamiche si veda Pala (2016).

2. L'unica indagine che può valere come antecedente è un sondaggio MAKNO datato 1984. A quanto riporta Petrosino (1988, p. 222) il 31,6% dei sardi affermò che la forma politica preferibile per la Sardegna fosse “uno stato autonomo”, il 53,1% chiedeva “maggiore autonomia”, il 14% si riteneva soddisfatto della situazione corrente, ovvero l'autonomia regionale per come era praticata agli inizi degli anni Ottanta. Al netto delle questioni sollevate da una certa ambiguità delle alternative proposte resta la coincidenza temporale di questo primo sondaggio con il secondo periodo esplosivo che tratteremo in questo saggio.

3. Più nel dettaglio: per il 31% l'indipendenza dovrebbe portare ad uno Stato sardo dentro l'UE mentre per il 10% la Sardegna indipendente dovrebbe porsi fuori dall'UE.

sizione fiscale dallo Stato italiano al Consiglio regionale sardo e solo il 13% una situazione identica a quella attuale — si può immaginare lo scalpore suscitato da un dato simile. Esso ha infatti immediatamente avvicinato la Sardegna a situazioni come quella scozzese, appunto, in cui il consenso all'indipendenza nei sondaggi pre-referendum — coevi all'inchiesta sarda — si aggirava su cifre simili.

Ora, tutto ciò può servire a confermare tanto al lettore digiuno di cose sarde o messo in imbarazzo e confusione da quelle che conosce, la rilevanza sociale di quanto argomenteremo. Al contempo a questi due tipi di lettori vorremmo dar modo di rendersi conto che parte delle invisibilità esterne e delle contraddizioni interne della questione sarda vanno ricercate proprio nelle travagliate vicende storiche che prenderemo in analisi e nel particolare ruolo che in esse gioca la definizione di “nazione sarda”. Così argomentando, lo si sarà capito, pensiamo di poter scivolare senza soluzione di continuità in un terreno che può interessare qualunque lettore: il nostro lavoro vuole infatti portare un contributo semiotico al lungo filone di ricerca sul rapporto fra comunità e immaginazione, nazione e narrazione — che ha raggiunto notorietà attraverso i seminali lavori di Said (1978), Anderson (1983) e Bhabha (1990, ed.) — offrendo tuttavia un caso “nuovo”, non solo perché poco studiato o poco conosciuto ma soprattutto perché mette il lettore e lo studioso non davanti ad un classico tentativo di affermazione della nazione ma piuttosto davanti ad un complesso, teso, paradossale caso di *(auto)negazione della nazione*, della sua immaginazione e realizzazione. In questa vicenda infatti, come si vedrà, la nazione sarda viene affermata dai leader politici e intellettuali della Sardegna proprio per poter essere esplicitamente negata.

Ciò detto il saggio ha tuttavia, in prima istanza, una mira teorica generale che lo giustifica in sé, per così dire. Se come è stato scritto “una cultura è in potenza tutte le culture”, e dunque capirne in profondità una serve a introdursi a cogliere potenzialità che riguardano tutte le altre⁴, capirne un *caso-limite* come quello che proponiamo

4. La frase è di Feyerabend (1994, p. 171) ed è stata poi ripresa da Giorello (1994) nella sua prefazione a *Non siamo mai stati moderni* di Bruno Latour (1991). Qui ne operiamo una distorsione che la avvicina maggiormente all'idea di Jullien secondo cui la riflessione su una cultura altra consente di aprire lo spazio dei possibili (vedi fra gli altri Jullien 1998, cfr. anche l'intervista in Donatiello, Mazzarino 2017). Nel caso di Jullien, come si

serve a veder meglio il funzionamento del senso in generale, a coglierne quella piega che sfugge in condizioni “ovvie”. Il nostro intento teorico è, dunque, mostrare cosa succede in momenti di crisi delle identificazioni date e di apertura di potenzialità culturalmente impreviste. La nostra ipotesi è che in questi momenti esplosivi nel divenire di un collettivo *il gioco dell'autodescrizione riveli il suo cuore aspettUALE*⁵: dall'interno del processo che va facendosi si produce un'*immagine della processualità* che è *azione sul processo* stesso, vale a dire tentativo di orientarne e/o sanzionarne, in atto, il divenire. È così che l'*aspettualità* diventa la *qualità* — semantica e sensibile — che consente di inventare se stessi, di definire il proprio *aspetto*. Viene dunque da chiedersi se questo meccanismo — che come vedremo si basa su un'*aspettualità iterativa*, su una processualità circolare — non si faccia evidente proprio perché ci si trova presi nel *movimento paradossale* correlato all'invenzione di *un aspetto che vorrebbe essere esplicitamente negativo*: negazione di quella possibilità di una processualità positiva che la negazione, proprio per poterla più profondamente negare, tuttavia afferma.

In conclusione dunque è certamente la nostra familiarità con il caso studiato — il nostro *embrayarci* in esso — che ci ha spinto a coglierne le implicazioni teoriche; ma dall'altro lato è lo sguardo teorico che ci ha consentito di vedere in quella somma di eventi da altri già attraversati non solo una dimensione socialmente rilevante per la Sardegna e per i processi d'identificazione politico-culturale ma anche una dimensione semiotica rilevante, crediamo, per lo studio delle dinamiche della significazione più in generale.

sa, si tratta di pensare i possibili dell'occidente attraverso l'esplorazione del pensiero cinese. Va tuttavia sottolineato che qui assumiamo che questo gioco di esplorazione delle potenzialità culturali si possa giocare anche sondando l'alterità del proprio e non solo il proprio dell'altro.

5. Il lettore non faticherà a riconoscere i fondamenti di questo saggio. Sull'*aspettualizzazione*, Greimas e Courtès (1979); su storia ed esplosione, Lotman (1993); sul discorso storico e la costituzione dei quasi-soggetti, Ricoeur (1983–1985) e de Certeau (1975). Ne approfitto per ringraziare Paolo Demuru per la sua lettura critica e per i preziosi commenti al testo. Grazie anche ai revisori anonimi per gli utili stimoli intellettuali.

Il caso di studio

Per dimostrare quanto stiamo dicendo prenderemo come caso d'analisi le azioni ed elaborazioni che nella Sardegna del Novecento hanno nutrito la polemica sull'esistenza (e la legittimità a compiersi) della *nazione sarda*. Ci soffermeremo in particolare su due momenti storici esplosivi — il periodo 1920–1951 e quello 1982–1994 — fra loro intimamente correlati. Come si vedrà il primo momento è legato alla *sfera dell'agire politico* nel tempo di crisi aperto dalla due Guerre Mondiali; il secondo invece si rivolge alla *sfera della scrittura storiografica* che, come i testi dimostreranno, da un lato sviluppa e legittima le azioni e definizioni politiche prodotte fra le due guerre, mentre dall'altro lato si pone come risposta alle rinnovate tensioni politico-identitarie sviluppatesi in Sardegna a partire dalla fine degli anni Sessanta. Per esigenze di spazio dovremo tenere fuori da questa analisi il vasto campo del discorso intellettuale ed artistico, ed in particolare di quello letterario, e fare economia degli stessi molteplici riferimenti politici e storiografici che avrebbero potuto concorrere ad estendere e confermare quanto andremo argomentando. Se c'è del resto un ulteriore dato significativo è che in modo più o meno aperto e costante non vi è in Sardegna chi non si sia dovuto confrontare con la questione in oggetto. Inutile dire che gli esiti di questa vicenda sono tuttora in divenire e che noi non possiamo che situarci dentro questo campo, consapevoli — per dirla con Partha Chatterjee — che per chi si ritrova davanti ai *frammenti della nazione* la prima risposta non può che essere l'esercizio — necessariamente analitico e politico al contempo — di una ineliminabile “freedom of imagination” (1993, p. 13).

Presupposti, riferimenti e dialoghi teorici

Prima di addentrarci nell'analisi vorremo situare velocemente questo nostro contributo dentro un più vasto campo di riflessioni ed elaborazioni intellettuali, per meglio accreditarne pertinenza e valore.

Gli studi culturali sulla nazione, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, hanno spostato il fuoco dall'analisi della dimensione della spazialità a quella della temporalità. Ad aprire la via di questo cambiamento teorico è stato il classico testo di Benedict Anderson (1983) sulle

comunità immaginate, in cui l'autore rilevava — rielaborando Benjamin — la relazione reciprocamente costitutiva fra immaginazione della nazione moderna e costruzione/percezione di un tempo omogeneo e vuoto, in particolare attraverso le pratiche favorite da quello che chiamava capitalismo-a-stampa⁶.

In realtà a questa prima rottura teorica, che spostava le fondamenta della nazione dalle forme dell'attorialità e della spazialità — un soggetto sovrano, un territorio, i suoi confini — a quelle della temporalità, seguiva un'ulteriore articolazione interna alla stessa dimensione temporale. A proporla è stato in particolar modo Homi Bhabha nel suo lavoro sulla *DissemiNazione*. Bhabha infatti non si limita a seguire Anderson accreditando il passaggio dal rapporto fra *nazione e spazialità* — incentrato sulla *dimensione visiva* (1994, pp. 200–201, p. 208) — a quello fra *nazione e temporalità* — incentrato su una *dimensione narrativa*. Bhabha argomenta che alla *temporalità vuota ed omogenea* individuata da Anderson si contrappone una *temporalità densa e disomogenea*. Questa seconda per un verso corrisponde alla temporalità della nazione in contesti post-coloniali; tuttavia, più in generale, queste due temporalità indicano *due forme del tempo* — e dell'agire politico-narrativo — che Bhabha chiama *tempo della pedagogia* e *tempo della performance* (ib., p. 204), che convivendo costantemente in forma conflittuale danno forma al *tempo doppio o scisso* della nazione.

Come si può intuire qui gli studi sulla nazione sfiorano il tema dell'aspettualità⁷. In primo luogo perché è evidente come i due tempi della nazione si articolino sulla base dell'opposizione fra una processualità marcata dal tratto del *continuo* e una del *discontinuo*, ma ancor più sottilmente perché la distinzione di Bhabha è sostanzialmente omologa a quella fra *tempo cronico* e *tempo fenomenologico* che Jean-Claude Coquet ha elaborato proprio per riflettere sulle dimensioni del tempo e dell'aspetto in rapporto al fenomeno del divenire (2008 [1997], p. 113) e per altri versi alla tensione distintiva fra *tempo dell'esistenza* e

6. Va notato che in ambito francese già Castoriadis (1975, pp. 58–65), parlando di istituzione immaginaria della società e distinguendo fra tempo identitario (o di riferimento) e tempo immaginario (tempo significativo), prefigurava alcune delle distinzioni affermate poi nel *cultural studies* americani.

7. Fra i lavori che in modo più o meno diretto e semiotico toccano il rapporto fra nazione e aspettualità, sebbene in modo differente dal nostro, ricordiamo Alonso (2006) e Zerubavel (2003).

tempo dell'esperienza che Fontanille e Bertrand (2006, p. 5) ci offrono come forme cardine dei regimi della temporalità.

Tuttavia nel nostro caso dobbiamo partire da queste consonanze per dar conto di una serie di differenze significative che è il nostro materiale ad imporci.

La prima, come vedremo, è l'emersione di una processualità a dominante *iterativa* che sfugge alla dicotomia continuo/discontinuo che sta alla base delle ipotesi generali di Bhabha.

La seconda è relativa al modo in cui il nostro caso ci chiede di focalizzare il rapporto fra temporalità e aspettualità: se condividiamo infatti l'affermazione di Greimas e Fontanille secondo cui l'aspettualizzazione è "la forma prima del discorso, il suo ritmo, la sua dinamica" (1991, p. 66) siamo del pari convinti dalla nostra analisi che quanto essi attribuiscono all'aspettualizzazione — ovvero il fatto che "essa incarna in discorso le tensioni che si disegnano sull'orizzonte ontico" (ib.) — si realizza invece proprio *nella tensione, tutta interna al discorso, fra temporalizzazione e aspettualizzazione*. Questa tensione, secondo noi, traduce e articola — lasciandole trasparire — le tensioni del rapporto fra *storia* e *corpo*, tanto più in *enunci-azioni* (espressioni attive, attività espressive) che emergono in tempi di crisi e di cambiamento esplosivo del campo semiotico. In altri termini, l'orizzonte ontico e ciò che ne scuote il divenire, si profila *dentro* il discorso laddove le *processualità* della temporalità (prima, durante, dopo; passato, presente, futuro...) e dell'aspettualità (continuo, discontinuo; incoativo, durativo, iterativo, terminativo...) si incontrano e scontrano.

In terzo luogo, mentre contribuiamo alla comprensione del (paradossale e contingente) definirsi di una specifica forma di vita — quella sardo-novecentesca, se così possiamo dire — vorremmo mostrare come questo complesso gioco semiotico possa avere come risultato la definizione di *un aspetto* che nei vissuti quotidiani può farsi *qualità percepita e sensibile*: quando una data forma dell'aspettualità *fa effetto*, quando la processualità *si (fa) sistema*, la qualità semantica si fa aspetto culturale sensibile. Per intenderci: laddove per Bhabha e Coquet i *due tempi* della nazione e del divenire restano costantemente in conflitto, laddove in Fontanille e Bertrand la tensione fra tempo dell'esistenza e tempo dell'esperienza si "risolve" nell'articolazione di un *terzo tempo* di volta in volta di carattere scientifico, mitico, liturgico, sociale ecc. (ib., p. 15) nel nostro caso ciò che emerge è un peculiare e aporetico

tempo–non–tempo: l'immobilità della Sardegna, qualità che ne fa una nazione, proprio in quanto *aspettualmente diversa*, e tuttavia irrealizzabile, proprio in quanto intrappolata nel *non–divenire*.

L'analisi che segue, fin d'ora debitrice della pazienza del lettore/lettrice nel seguire le tanto copiose quanto necessarie citazioni di eventi–testi, vuole dunque mostrare “dal vivo” gli aspetti teorici che abbiamo avanzato come ipotesi e rendere esplicito il ruolo dell'aspettualità nel costituirsi (o destituire di fondamento la costituzione) della nazione.

1. L'agire politico (1920–1951)

1.1. *La nazione abortiva*

Noi non possiamo divenire Stato. Dopo artificiose eresie e menzognere negazioni, il giorno in cui la separazione fosse un fatto compiuto, noi sentiremmo balzare nel cuore un sentimento dolorosamente soffocato sino allora, che ci costringerebbe a rialzare sulle nostre case il tricolore abbattuto. Bisogna rassegnarci alla constatazione che noi siamo una nazione abortiva. Abbiamo illustri compagni in questa singolare condizione. Provenza e Catalogna si trovano nei nostri stessi rapporti con Francia e Spagna. Esempio pericolosamente allettatore per noi: l'Irlanda. Attendiamo l'esperimento miracoloso il giorno in cui il vessillo verde sventolerà sull'Isola.

(Bellieni 1920, p. 219)

A scrivere è Camillo Bellieni, leader del movimento degli ex combattenti sardi e fondatore del nascente Partito Sardo d'Azione. Il suo intervento, pubblicato sul giornale *La Voce dei Combattenti* è datato 31 dicembre 1920 e si intitola significativamente “I sardi di fronte all'Italia”. Si tratta di una risposta pubblica alle sollecitazioni, provenienti dalla base del movimento combattentistico, che ruotano attorno alla domanda circa la possibilità, come dice lo stesso Bellieni, di fare della “nazione sarda, una concreta individualità che abbia un suo compito e una sua funzione nella vita europea” (Ivi, p. 218).

La domanda non è pretestuosa né il dibattito limitato ad una cerchia ristretta. La prima guerra mondiale è infatti un grande momento di ripensamento dei rapporti identitari e di potere e vede emergere i movimenti indipendentisti che segneranno, ad esempio, la storia

dell'Irlanda e della Catalogna. Lo stesso accade in Sardegna dove il movimento dei combattenti si trova davanti alla responsabilità di dare un esito politico alle pulsioni emerse in trincea e associate all'epopea della Brigata Sassari. Quanto siano *quantitativamente* forti queste pulsioni ce lo dicono le elezioni del 16 novembre 1919 quando il movimento dei combattenti raccoglie il 24% dei voti e grazie al radicamento territoriale si attesta come il maggior movimento di massa della Sardegna del primo dopoguerra (cfr. Sechi 1982, pp. 191–193; Sotgiu 1995, pp. 38–51; Cubeddu 1993–1995, p. 492, vol. 1; Brigaglia 1998, pp. 607–620). Nelle successive elezioni del 1921, quando il movimento si è già trasformato nel Partito Sardo d'Azione (PSd'Az), la percentuale sale fino a sfiorare il 30% dei consensi. La diffusione sociale, e la portata semiopolitica, di questo sommovimento più che dai numeri elettorali, da quelli degli iscritti e delle sezioni aperte, delle adunate collettive o dai copiosi interventi in materia di Camillo Bellieni ed Emilio Lussu — l'altro fondatore e leader del PSdAz che ritroveremo a breve —, la si può *qualitativamente* evincere dalla letteratura, in particolare da quello che è considerato una delle massime sintesi della scrittura di sé dei sardi: *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta (1977). George Steiner (2010) ha usato per questo libro la definizione “mille anni di solitudine” a rimarcare il senso d'insignificanza dei vissuti dei singoli che genera un collettivo effetto d'immobilità dello spazio culturale che vi viene descritto⁸. Ora, l'inazione che domina *Il giorno del giudizio* viene rotta in un unico momento e da un unico possibile evento:

La notizia si era sparsa in un baleno fra i frequentatori del caffè Tettamanzi [a Nuoro]. Nelle antiche stanzette, con gli specchi alle pareti e i velluti foderati di velluto rosso, ora [dopo la prima guerra mondiale] si parlava anche di politica, fra un tresette e l'altro non perché fossero riapparsi i giovinastri mangiapreti con l'*Avanti* in tasca, ma perché la guerra aveva avvicinato in qualche modo le città, e arrivava l'eco di quel che avveniva a Sassari e a

8. A proposito di paralleli e consonanze storico-culturali, si noti che Steiner compara *Il giorno del giudizio* di Satta a *I morti* di Joyce, il racconto di chiusura di quell'altro capolavoro sull'insignificanza/immobilità dei vissuti che è *Gente di Dublino*. Datato 1914 il libro si situa prima dell'imprevedibile movimento insurrezionale che di lì a poco porterà all'indipendenza. A proposito del rapporto fra immobilità e morte ne *Il giorno del giudizio* valgano la definizione di “cimiteriale immobilità” dell'universo rappresentato da Satta, data da Franco Petroni (1980, p. 114), e quella della Sardegna che emergerebbe dal romanzo “come una imago mortis”, secondo Giuseppe Marci (1991, p. 164).

Cagliari, di certe nuove idee che fermentavano, la più strana di tutte quella di fare della Sardegna una repubblica, separata dall'Italia.

(Satta 1977, p. 221)

L'intervento di Bellieni si inserisce dunque in questo momento esplosivo: momento di apertura e dinamicità talmente in contrasto con il presente immobile del romanzo e con il presente in cui Satta vive e scrive — in cui queste potenzialità non solo non si sono realizzate ma sono state rimosse dalla memoria collettiva — da non poter essere che percepite come “strane”. La definizione di *nazione abortiva* data “dal vivo” da Bellieni cerca dunque di cogliere, definire ed orientare questo processo aperto che, in quel momento, pare avere un'alta probabilità di compiersi, come Bellieni dirà ad esempio nel suo intervento *Il pericolo separatista* (1922).

Davanti a questa processualità Bellieni, che è consapevolmente nella posizione di chi dovrebbe/potrebbe farsene portatore, risponde con una formula — *nazione abortiva* — che merita un di più di analisi: da un lato, evocando la “nazione”, egli infatti conferma la processualità in atto, dall'altro, qualificando la nazione come “abortiva”, ne definisce l'essenza attraverso un'aspettualità complessa. Quest'aspettualità si presenta infatti in prima istanza come *terminativa* — abortivo è ciò che viene “generato per aborto”, ciò che è “nato morto”⁹ — ma ancor più profondamente si rivela come una peculiare forma di *iteratività*: abortivo infatti è anche ciò che “non ha possibilità di riuscire”, o ancor più profondamente ciò che “procura l'aborto”. Una “nazione abortiva” dunque non può far altro che riprodurre continuamente in sé il paradosso di ciò che essendo nazione proverà ad esistere in quanto tale ma che in quanto abortivo non potrà che generare l'aborto di questa sua tensione esistenziale: *una nazione che genera (e non può che generare) l'aborto di sé come nazione*.

Tutta l'argomentazione di Bellieni riproduce questa *iteratività*: per Bellieni infatti la Sardegna è sufficientemente ricca per “provvedere alla propria esistenza indipendentemente” (1920, p. 218) e storicamente “esiste la materia nel nostro paese per costituire una nazione” (*ib.*, p. 219), tuttavia, come abbiamo letto, bisogna *rassegnarsi* alla constatazione dell'impossibilità di realizzare quanto appare realizzabile.

9. Queste citazioni e le successive sono tratte dalla voce “abortivo” reperibile nel *Grande dizionario della lingua italiana* del Battaglia (2004).

Ciò che rende l'abortività un tratto *indefinitamente iterativo*, dunque non puntuale come un singolo aborto né chiuso nel passato come una condizione esteriore o contingente, è una specifica forma di *irrimediabilità* che fa dell'abortività una *condizione al futuro*:

Questo [il divenire Stato indipendente] a noi non è possibile perché siamo di razza e materno linguaggio sardi, irrimediabilmente sardi, e se fummo sentimentalmente ed eticamente spagnuoli, ora non lo siamo più affatto: siamo italiani (ib.).

Ora, notato velocemente che l'impressione di *contraddittorietà* dei passaggi è parte stessa del *meccanismo di produzione di non senso* che qualifica una cultura come abortiva, ciò che va focalizzato è che il cuore del ragionamento di Bellieni mette in scena il conflitto fra *natura e cultura* sotto le spoglie di una *razzialità* (negativa) e un'*etica* (positiva). L'esser-sardo dei sardi sarebbe in tal senso legato ad una dimensione irrimediabilmente negativa che non solo affonda in una dimensione apparentemente biologica ma trascina con sé la stessa dimensione culturale (il "materno linguaggio", il parlare il sardo) richiedendo a questo punto, per compensazione, una dimensione etico-culturale che provenga dall'esterno (il divenire di volta in volta spagnoli, italiani ecc.).

Per sintetizzare, ci troviamo davanti ad un *doppio movimento*. Da un lato Bellieni, razzializzando la negatività, pone l'abortività all'origine e al cuore della nazione sarda. Così facendo l'iteratività spiega il passato che ha condotto al presente. Per altro verso Bellieni, proprio in quanto leader di quelle masse che chiedono il compimento della nazione sarda, produce un discorso che è azione di convincimento a *non agire* (in direzione del compimento di sé) nel presente che si fa futuro. L'abortività in altri termini è ciò che motiva e giustifica l'inazione, o ancor meglio, il non assumere e non dar seguito alle potenzialità che l'idea di nazione porta con sé. Il paradosso è che non agendo da nazione sulla base di un'essenza abortiva che viene dal passato si produce l'aborto delle potenzialità nel presente che va facendosi. Una vera e propria *profezia che si autoavvera*: il passato giustifica l'inazione presente, l'inazione presente conferma l'abortività che pare provenire dal passato.

1.2. *La nazione fallita*

La politica di compressione esercitata dal regime fascista, che ha condotto alla soppressione del regime rappresentativo nel 90 per cento dei municipi sardi, ha obbiettivamente portato a rendere più acuto il problema regionalistico e a porre la questione della autonomia su un terreno più radicale di rivendicazioni a tipo nazionale?

(Antonio Gramsci 12 luglio 1926, in Lussu 2008, p. 127)

Non rivendicazione a tipo nazionale. Ma ha fortemente accentuato l'esasperazione autonomista. Noi ci siamo accorti da parecchio di essere una *nazione fallita*, ma il numero degli abitanti (neppure un milione) lega indissolubilmente l'Isola ai destini d'Italia. Questa è una premessa insuperabile, di fronte alla quale ci fermeremo anche se fossimo accesi come i nazionalisti di Catalogna.

(Emilio Lussu 1926, in Lussu 2008, p. 129)

Le possibilità aperte agli inizi degli anni Venti vanno chiudendosi. Tuttavia il fatto che in Sardegna il fascismo, che già trionfa in Italia, si trovi di fronte un'alternativa sarda che ancora persiste porta Antonio Gramsci a chiedersi, e a chiedere a colui che viene riconosciuto come il capo dei sardi, se l'orizzonte della lotta in Sardegna possa evolvere in un conflitto di tipo nazionale. Nella sua risposta Lussu coglie ed esplicita il riferimento di Gramsci a situazioni similari come la lotta di liberazione nazionale portata avanti dai catalani davanti al fascismo spagnolo. Tuttavia ai sardi questo orizzonte risulta precluso anche se questi fossero "accesi come i nazionalisti di Catalogna". Come nella formulazione di Bellieni i sardi non ci devono provare perché fallirebbero. E questo proprio perché, secondo Lussu, secondo colui che dovrebbe essere il leader dei sardi, è la Sardegna stessa, in quanto nazione, ad essere "fallita".

Ora, è vero che dal punto di vista del ragionamento figurativo le motivazioni di Lussu appaiono differenti da quelle di Bellieni, rimandando ad una sorta di determinismo geo-demografico. Vedremo tuttavia come questo si saldi ad una dimensione interiore ed intima. Ciò che va notato è l'aspettualità propria della frase lussiana: l'essere fallita della nazione sarda è un dato passato ("una premessa insuperabile") che agisce al futuro ("di fronte alla quale ci fermeremo"). C'è ancora una volta una irrimediabilità propria della nazione che ne blocca e perverte le potenzialità che pur tuttavia permangono. Lo

testimonia il fatto che questa spiegazione serve a rendere chiara quale è la qualità propria del fallimento, vale a dire il fatto che esso non è dato storico ma essenziale. Dire “nazione fallita” potrebbe infatti far pensare ad un progetto interrotto ma nuovamente assumibile: fallita nel passato ma realizzabile nel presente. Che la dicitura in sé possa ancora istituire il compimento della nazione fino a ieri fallita come oggetto di valore da perseguire domani lo dimostra quel *ma* (“ma il numero degli abitanti. . .”) che introduce la prima argomentazione contro l’ipotesi di ripresa e definizione di una “rivendicazione a tipo nazionale”. La scarsità degli abitanti, tuttavia, non è il vero portatore della *qualità negativa* della nazione sarda. Ciò che renderebbe vano provare a instaurare un nuovo programma d’azione anche se si fosse accesi come i più accesi è qualcosa che sta altrove e che ha a che fare con quella iteratività abortiva che abbiamo già visto in Bellieni e che qui Lussu ri–traduce a suo modo nella risposta a Gramsci.

La conferma, e l’esplicitazione, di questa iteratività negativa condensata nella dicitura *nazione fallita* Lussu ce la offre espansa in un importante intervento politico–intellettuale datato 1951.

1.3. *La nazione mancata*

La disunione è la prima nostra impronta. Noi siamo tutti (. . .) malamente individualisti, con tutti i guai che l’individualismo, questo orgoglio mal piazzato comporta. È che ci sentiamo d’essere una nazione mancata, senza ancora avere la piena coscienza o senza voler riconoscere che così doveva essere né poteva essere altrimenti, ché un’isola così piccola, rispetto alle grandi isole degli altri mari, con questa sua posizione nel Mediterraneo, non poteva in nessun secolo vivere indipendente e sovrana. Questa nostra ostinazione a non voler ammettere la fatale sconfitta collettiva come popolo ci ha offerto solo la rivincita d’un ripiegamento sulla personalità del singolo.

(Lussu 1951a, p. 958)

Emilio Lussu scrive questo testo nel 1951. Lo fa aprendo un numero della rivista *Il Ponte* interamente dedicato alla Sardegna e in cui intervengono decine di personalità politiche ed intellettuali. A Lussu il compito di tracciare l’*autodescrizione* che porti a sintesi il passato e indichi, finita la guerra, il senso de *L’avvenire della Sardegna*, come si intitola il suo scritto. Significativamente, ora che l’esplosione è defini-

tivamente implosa¹⁰ e gli alternativi percorsi storici si sono chiusi, emerge al cuore del discorso una nuova definizione: *nazione mancata*.

Tuttavia il riferimento a qualcosa di “mancato” in Lussu non vuole confermare la passata apertura delle possibilità e il loro essere state storicamente e politicamente mancate. Il suo ragionamento infatti mette ancora una volta in scena lo scontro fra *la nazione*, che produce sentimenti e aspettative che vanno nella direzione dell’apertura delle possibilità e di un volere positivo, e il suo *essere mancata* in quanto portatrice di un’ineliminabile *essere-in-difetto*, rappresentato da una *doverosità atemporale* senza possibilità di alternative: “così doveva essere né poteva essere altrimenti”.

Da qui, da questo *insanabile conflitto fra un volere e un dovere antitetici*, nasce l’*iteratività* che si traduce passionalmente nell’*ostinazione*. Un’ostinazione *negativa*, coerentemente con lo sviluppo del ragionamento e della prassi che stiamo brevemente tracciando. Si tratta infatti di una indisponibilità a rassegnarsi, ad ammettere la “sconfitta collettiva come popolo” in quanto condizione fatale e irrimediabile.

È interessante notare come si crei questa naturalizzazione del negativo. Essa si compie nel saldarsi delle due isotopie figurative e tematiche del “dato geografico” esteriore e dei “difetti psicologici” interiori — che poco prima Lussu aveva così sintetizzato: “Noi sardi, tutti io credo, soffriamo di complessi che sono certamente in gran parte atavici (...)” (*ib.*, p. 957) — entrambe segnate dal tratto della *piccolezza*, intesa anche come “pochezza”. Aspetto fisico rivelatore, aspetto morale incorporato.

Se torniamo a questo punto al rapporto fra la processualità storica e la processualità della storia configurata e articolata dal discorso di Lussu dovremmo notare che proprio in quanto lo stesso Lussu è co-testualmente costretto a testimoniare dell’apertura passata di possibilità (cfr. Lussu 1951b) questa *enunci-azione*, questo atto semiotico che *fa storia*, ha lo scopo di mostrare che solo in apparenza l’occasione è mancata in quanto c’è stata e può esserci: in realtà essa è mancata da sempre e per sempre. Il *fatalismo* come forma di vita e forma della soggettività dei sardi trova qui la sua più recente e autorevole proposta.

10. Andrebbe notato che il momento esplosivo si ri-attiva sul finire della seconda Guerra Mondiale, quando il ritorno di Lussu dall’esilio si carica di attese messianiche. Abbiamo analizzato in dettaglio questo frangente, di cui qui facciamo economia, in Sedda 2003.

Vedremo come il discorso storico degli anni Ottanta del Novecento farà sua e tradurrà questa proposta.

1.4. *Correlazioni e doppia processualità*

Ciò che ora dobbiamo notare è che il corpus analizzato porta in sé, nel suo insieme, una peculiare forma di *doppia processualità*. Ad un livello più superficiale infatti la successione delle definizioni discorsive della nazione come *abortiva*, *fallita*, *mancata* tradisce un *mutamento dell'orientamento temporale*: mentre la prima definizione incorpora un *punto di vista* ancora rivolto verso il futuro — benché questo sia segnato da un'inevitabile aborto — la seconda si situa nel presente mentre la terza è orientata al passato. Questa successione — che ci dà la macro-correlazione *abortiva : futuro :: fallita : presente :: mancata : passato* — ci offre dunque una processualità temporale^{II}.

Tuttavia, lo abbiamo visto, il dispositivo formale soggiacente enucleabile dai diversi enunciati riporta sempre ad una *comune aspettualità*: una *iteratività del negativo* che fa della negatività un dato atemporale e della negazione di sé un'azione da riproporre costantemente nel presente.

Siamo così al cuore della tensione fra il tempo e il divenire, laddove possiamo cogliere in atto la presenza dei *due livelli*, temporale e aspettuale, come *solidali ma distinti* e dunque passibili di prensioni differenziate e contraddittorie. Nel nostro caso nel contrasto fra forze opposte, nella discrepanza e difformità fra i due livelli, vediamo tradotto il *conflitto fra la processualità storica e quella politica*: pur nel generale tono negativo il cambiamento di orientamento temporale tradisce infatti il passaggio da uno *stato di apertura* a uno di *chiusura* delle possibilità. L'aspettualità iterativa, reiterata nella prassi discorsiva dei due leader politici, interviene dunque come *azione trasformatrice* che fa passare dall'apertura alla chiusura: azione che anticipando la chiusura (ponendola come dato passato) la fa accadere nel presente e nel fu-

II. Benché non lo si possa argomentare in dettaglio ai tre momenti corrispondono anche tre disposizioni passionali: *rassegnazione / infelicità / fatalismo*. Se la rassegnazione (verso il futuro) è il proprio di Bellieni e il fatalismo (come consapevolezza storica) è il proprio di Lussu, l'infelicità — o ancor meglio, la coscienza infelice — è la causa e l'effetto del discorso storiografico di fine Novecento, in quanto discorso sul presente. Sulla relazione fra aspettualità e passioni si veda in Fabbri (1998).

turo. In questo caso dunque, *l'orientamento del punto di vista sul tempo*, tradisce *la qualità (o le qualità) del tempo storico*, mentre *l'articolazione dell'aspettualità* tradisce *la qualità dell'azione sulla storia che va facendosi* che i due leader mettono a loro volta in atto¹². Nell'incontro fra le due processualità emerge lo specifico profilo della nazione sarda in questo frangente storico, il suo *aspetto*. Con ciò intendiamo non tanto il senso del fallimento della nazione che, una volta compiuto, coerentemente con la radicalità del fallimento, dovrà necessariamente essere rimosso dalla visibilità del discorso (prima di tornare negli anni Ottanta sotto la pressione di nuovi eventi) ma il suo correlato sensibile: quel senso di *immobilità* della storia sarda, o ancor meglio dei sardi *in quanto sardi*, che già abbiamo intravisto in Salvatore Satta e che un altro grande scrittore, Giuseppe Dessì (1951), porta a parola nel suo scritto *Le due facce della Sardegna* che, non a caso, segue su "Il Ponte" il saggio di Lussu su *L'avvenire della Sardegna*. Come se l'*immobilità* fosse il correlato poetico-sensibile di quel *fallimento* politico-semanticamente ritenuto inevitabile e necessario. E l'iteratività la forma dell'aspettualità che in profondità fonda e dà senso ad entrambi.

2. Il discorso storiografico (1982–1994)

Il corpus scelto per la nostra analisi del discorso storico rimanda ad un periodo di fatto riconducibile agli anni Ottanta del Novecento. Si tratta del decennio in cui tre dei maggiori artefici del discorso storico sulla Sardegna — due storici in senso stretto e un archeologo — definiscono, rivedono, cristallizzano la loro posizione in rapporto ai rispettivi periodi d'elezione: Giovanni Lilliu rispetto all'epoca nuragica, Francesco Cesare Casula rispetto al medioevo e Girolamo Sotgiu rispetto al Settecento.

È impossibile qui entrare in un'analisi dettagliata dei testi prescelti — "La storia della Sardegna", all'interno del volume *La Sardegna* (1982), *Profilo storico della Sardegna catalano-aragonese* (1982), *Storia della Sardegna sabauda* (1984) — ma c'è un elemento comune che ci può aiutare a coglierne sinteticamente il senso. Si tratta del peso che

12. Non ultimo mette in scena lo *schema delle disposizioni corporee* in gioco, a partire dal movimento di attrazione/repulsione rispetto ai valori in gioco.

tutte e tre le opere pongono sulla *conclusione*. Laddove per Barthes (1967) è la *prefazione* a rivelare la dimensione ideologica del discorso storico nel nostro caso è la parte *conclusiva* a mostrarci il luogo in cui il discorso sulla storia sfonda esplicitamente sul presente e sul futuro. Vogliamo ipotizzare fin d'ora che questo elemento è significativo non solo perché nella conclusione dei testi si concentrano le prese di posizioni "politiche" degli autori ma proprio per il fatto che queste prese di posizione poste *alla fine del testo* hanno a che fare con un peculiare tratto semantico-aspettuale di *terminatività*. In altri termini, la materia dell'espressione e quella del contenuto incontrandosi si *co-selezionano e co-segmentano*: emergono dunque in mutua correlazione le differenze significative sul piano dell'espressione del discorso storico — prefazione vs sviluppo vs conclusione — e quelle relative alla forma del contenuto — incoattività vs duratività vs terminatività — rese evidenti e al contempo complessificate dalla struttura narrativa che soggiace a tutti e tre i discorsi.

Vediamo dunque come i tre autori e le tre opere affrontano il problema del senso della storia della Sardegna.

La posizione di Giovanni Lilliu rispetto all'epoca nuragica, a quella "civiltà" che lui stesso con i suoi scavi condotti a partire dagli anni Cinquanta aveva contribuito a portare alla luce, si sintetizza nell'affermazione seguente:

La Sardegna [poco prima definita, durante l'epoca nuragica, *compatta e omogenea "nazionalmente"*] conobbe allora l'unico e importante momento di autentica indipendenza.

(Lilliu 1982, p. 34)

A questo momento di originaria libertà e indipendenza, che Lilliu analizza da archeologo e storico, segue la constatazione conclusiva:

Erosa e ferita dal processo d'integrazione, l'isola reagisce con i meccanismi interni a cui l'ha abituata la sua storia "minore" storia più di vinti che di vincitori. Resiste, perché la sua costante storica è stata quella resistenziale. Richiama le difese tradizionali, per cui è riuscita a sopravvivere nel lungo seguito delle dominazioni senza perdere del tutto le sue caratteristiche e la sua libertà. L'obbiettivo di garantire un proprio ruolo, che la natura e la ragione storica, le hanno predeterminato, resta, ancor oggi, l'opzione fondamentale, anche se non ancora compiutamente realizzata. Se gruppi di intellettuali sardi toccano forse l'utopia nel richiamare per la Sardegna

l'antica concezione di "nazione" (la Sardegna è però "nazionalità"), sono nel vero quando ritengono efficace e assolvibile il destino storico-politico dell'isola soltanto se lo si esplica in una nuova e integrale prospettiva autonomistica.

È quanto chiedono, oggi, forze politiche e sociali che auspicano una "nuova Sardegna" in una "nuova Italia" e in una "nuova Europa".

(*ib.*, p. 57)¹³

Questo è invece il modo in cui il medievista Francesco Cesare Casula sintetizza e conclude la sua narrazione sulle vicende della Sardegna medievale:

[Leonardo Alagon (la cui sconfitta nel 1478 segna la fine di un'intera epoca)] era l'erede degli ideali dell'Arborea e poteva riproporre l'antico sogno di unità nazionale sotto l'insegna dell'"Albero diradicato".

(1982, p. 123)

Il comportamento complessivo dei sudditi giudicali [ovvero del Regno d'Arborea, di cui Alagon, con la sua rivolta del 1478, è ultimo testimone] nella sessantennale [circa 1350–1409] guerra nazionalista antiaragonese è la prova più convincente dell'adesione ad un'ideale politico per il quale s'era disposti anche a morire.

(*ib.*, p. 127)

Anche qui, come in Lilliu alla constatazione storica di un momento di unità e indipendenza quasi completamente realizzata segue la conclusione che sfonda in direzione del presente e del futuro:

Alla Sardegna giudicale e comunale (e signorile) si sostituì (...) la Sardegna iberica reale e feudale la quale, da qualunque punto la si guardi, era fondamentalmente basata su una conquista violenta, ed i suoi abitanti erano considerati sempre dei vinti, almeno per tutto il periodo della egemonia catalana-aragonese. [...]

(*ib.*, p. 127)

Però è indiscutibile che alle Corone di Aragona e di Spagna si deve almeno l'origine della nuova Nazione sarda dei "Quattro Mori" e la creazione del "Regno di Sardegna" attraverso il quale passa la storia dell'Italia risorgimentale e monarchica.

(*ib.*, pp. 127–128)

13. Poco prima, Lilliu aveva argomentato in modo già definito e definitivo: "Si chiede un nuovo e più ampio statuto [di Autonomia], che dia reale potere d'iniziativa ai sardi nel quadro della realtà italiana, storicamente definita (*ib.*, p. 56)

Infine si prendano queste constatazioni al cuore del volume *Storia della Sardegna sabauda* (1984) di Girolamo Sotgiu:

La sconfitta dell'Angioy [leader ed emblema della così detta *Sarda Rivoluzione*] fu la sconfitta dei ceti contadini emergenti dal senso stesso della società feudale, sollecitati a ciò dalle masse di contadini poveri e angariati, guidati dalle forze più avanzate della borghesia della Sardegna.

A vincere non furono solo i baroni feudali, ma in nome loro anche strati consistenti di borghesia cittadina, che, sviluppatasi nel quadro dell'ordinamento feudale, temevano che l'abolizione del feudalesimo e la proclamazione della repubblica [sarda] potesse contemporaneamente distruggere le basi materiali della loro ricchezza e del loro prestigio. Per questo la sconfitta del movimento angioiano può, nella storia della Sardegna, considerarsi quasi uno spartiacque. Dopo il 1796 comincia una storia nuova e diversa.

(...) la sconfitta [del movimento rivoluzionario] segnò l'accettazione della subordinazione dell'isola, la fine di ogni realistica aspirazione nazionale da parte della sua classe dirigente.

L'iniziativa politica passò dalle sue mani, da quelle delle sue masse popolari, a quelle della dinastia sabauda e della classe dirigente piemontese. (1984, pp. 212)

E si passi poi alle ultime due pagine che chiudono l'opera:

È intorno al rifiuto della *fusione perfetta con gli Stati di terraferma* che si è sviluppata e ancora si sviluppa la storia della Sardegna.

E non perché dopo il 1847 sia stata coltivata l'ipotesi di un ritorno a un'epoca ormai chiusa definitivamente e tanto meno a innaturali separazioni, ma perché sempre, nei momenti che hanno deciso del suo sviluppo, la spinta al rinnovamento è venuta da quelle forze che hanno riproposto nelle forme adeguate al mutare dei tempi gli stessi problemi — di trasformazione delle strutture produttive e dell'organizzazione autonomistica dello Stato — che alimentavano le grandi speranze della rivoluzione angioiana.

Questo è il significato che ancora oggi si deve attribuire alla lotta per liberarsi dalle subordinazioni avviliti, causa di arretratezza culturale ed economico-sociale, e per affermare il diritto delle popolazioni della Sardegna a vivere, in un'Italia democratica, in libertà e autonomia.

(Sotgiu 1984, pp. 309-310)

Ora non è difficile cogliere in modo più o meno esplicito le singole posizioni ideologiche degli autori, tutti impegnati nella contesa politica: Lilliu, in quanto consigliere regionale nella "sinistra" della Democrazia Cristiana; Sotgiu, come intellettuale organico e con-

sigliere regionale del Partito Comunista Italiano; Casula, candidato del Partito Repubblicano Italiano e più in generale vicino alle posizioni di Francesco Cossiga.

Quello che risalta con maggior forza, proprio a partire da questa differenza di posizioni politico-ideologiche e dalla diversità dei periodi e degli eventi storici affrontati, è la *comune struttura soggiacente ai diversi discorsi*. Quasi ci trovassimo davanti ad una sorta di *morfologia del discorso storico sardo* di autore in autore, di opera in opera, di epoca storica in epoca storica, si rivela un'unica struttura aspettuale che per ora possiamo definire semplicemente *terminativa*: i testi infatti ci presentano lo stesso Soggetto (la "Nazione sarda", benché diversamente articolata al suo interno) in congiunzione (realizzata o sul punto di realizzarsi) con il suo Oggetto di Valore ("l'indipendenza", "la libertà", la stessa "Nazione sarda" nel suo autocostruirsi attraverso il processo politico di liberazione nazionale). Il punto rilevante è che il *venir meno* di questo stato di congiunzione — o del progetto di mantenimento/conseguimento di questa congiunzione — non si pone in una dimensione di possibile re-iterabilità, tale per cui il programma d'azione può essere ripreso e finalmente realizzato ma causa la scomparsa del Soggetto e dell'Oggetto di valore che i tre discorsi hanno lungamente descritto e avvalorato.

Se si analizzano i tre testi ci si rende conto che questa terminatività non è momentanea ma *definitiva*, ed assume dunque un aspetto particolare che potremmo definire come *una volta e mai più*. I diversi discorsi storici singolarmente presi, ma ancor più se presi congiuntamente come un macro-discorso storico dei sardi su se stessi in una data fase del divenire della propria coscienza storico-politica, definiscono dunque non una semplice terminatività ma una *iper-terminatività*, che nasce dalla presenza di elementi aspettuativi — espliciti o impliciti — di *puntualità, terminatività e non iterabilità*. Ciò che c'è stato una volta (e solo una volta) è finito e non si può ripetere né si può riproporre.

Questa dinamica è confermata anche da quei discorsi, come quello di Casula, che paiono avvalorare la persistenza della Nazione sarda. La cosa diverrà ancor più chiara — fino a farsi *premessa* — ne *La Sardegna aragonese* (1990) e *La storia di Sardegna* (1994), dove diviene esplicito che descrivendo la lotta del Regno d'Arborea contro l'Aragona ci si trova davanti alla possibilità di "realizzare per la prima ed unica volta nella storia dell'Isola una Nazione tutta sarda, sotto le insegne dell'Albero

deradicato” (1994, p. 783). La sconfitta non solo fa sì che “la Sardegna ebbe un altro destino” (ib.) ma che quella che era stata definita come la “nuova Nazione sarda”, che si incarna simbolicamente nei Quattro Mori e istituzionalmente nel Regno di Sardegna, è in realtà il vettore di realizzazione nientemeno che della Nazione italiana:

Il “giudicato” di Arborea e, con esso, l’ultima delle statualità indigene espresse dalla Sardegna, terminò ad opera dei Catalano–Aragonesi venuti nell’isola a realizzare territorialmente un loro Stato nominale chiamato all’inizio *regno di Sardegna e Corsica* e, poi, solo *regno di Sardegna*. Pure la storia di questo regno, che il 17 marzo 1861 si trasformò in *regno d’Italia*, non è mai stata scritta e non è riportata dalla manualistica scolastica nazionale [italiana] (...). L’essere considerati, anche solo a livello scolastico, la regione d’Italia dove nacque quel regno che ha dato origine all’Italia stessa, equivale ad eliminare o, comunque, a stemperare con l’implicito diritto alla continuità territoriale quel dualismo di tipo coloniale dello scontro fra ordinamenti esterni dominanti e cultura interna soggetta che condiziona lo spirito autonomistico dei Sardi fino a spingerli, talvolta, a ideologie radicali come il federalismo o, addirittura, l’indipendentismo o il separatismo.

(Casula 1994, pp. 41 e 45)

Questa aspettualità iperterminativa che struttura in profondità i singoli discorsi si proietta dunque sulla superficie della processualità storico–temporale producendo una rottura radicale fra un *prima* e un *dopo*, opposizione correlata e omologa alla distinzione fra un *allora* e un *ora*: l’istanza enunciante si situa nell’*ora*, nel *dopo*, nel tempo nuovo in cui ci si può fare portatori di oggetti di valore e di posizioni di soggettività che per quanto assonanti sono *incommensurabili* con quelle del *prima* e dell’*allora*.

Non solo. Come per Bellieni e Lussu anche qui la messa in forma del tempo (storico) coglie ed agisce sul divenire (contingente) dei corpi. Ognuno di questi *enunciati* è *azione politica* che mira a rendere “storicamente” *incommensurabili* (se non letteralmente insensate) le istanze (ri)emergenti nel campo sociale entro cui si stagliano. In altri termini i tre discorsi *rispondono e si oppongono* ad una diversa possibilità di divenire proprio mentre, con magnifico *effetto di co–testualizzazione*, mettono in scena *nel discorso storico* il *contesto sociale conflittuale* che muove questa scrittura della storia.

Per concludere questa storia irta di paradossi non si può che chiudere con un ultimo movimento paradossale. Ognuna delle opere

prese in esame, colta parallelamente ma separatamente dalle altre, mostra il continuo compiersi di quella iteratività negativa che Belieni e Lussu avevano mobilitato *per l'azione politica*. Così facendo i tre storici offrono, sul finire del Novecento, un'apparentemente perfetta *elaborazione e giustificazione storiografica* alle azioni politiche di coloro che vengono spesso definiti come "i padri della Sardegna contemporanea", i Destinanti più o meno espliciti della scrittura storica. Tuttavia, è proprio la conformità con cui i tre discorsi traducono *contemporaneamente* nel proprio tempo (epoca nuragica, medievale, moderna) la *non iterabilità* della storia raccontata — vale a dire della condizione euforica di nazione propria del prima-allora — che crea le condizioni di *una spaesante forma di iteratività*. In un'imprevista eterogeneità dei fini, colte *tutte insieme e di seguito*, queste opere che vorrebbero testimoniare di una fatale e fatalistica *ideologia del fallimento*, aprono infatti alla *percezione di una reiterata esistenza della nazione sarda*, e con essa della questione indipendentista, lungo la storia. Ciò che aveva il chiuso aspetto dell'*una volta e mai più* si ribalta in un aperto *non c'è due senza tre senza* . . .

Anche da qui, probabilmente, discende l'attuale presenza sociale e la concomitante pertinenza intellettuale del tema che abbiamo scelto di trattare.

Conclusioni

Buona parte delle conclusioni di questo lavoro sono state anticipate nell'Introduzione e nel corso dell'analisi stessa. Ci restano dunque da aggiungere solo due ipotesi di rilancio.

Sappiamo quanto nell'immaginazione "classica" della nazione *realizzata* sia importante l'aspettualizzazione *linearmente continuista* del divenire storico (cfr. anche Hall 1992 e Appadurai 1996). Viene da chiedersi se la *circolarità iterativa* che abbiamo visto emergere nel nostro caso, vale a dire nell'immaginazione di una *negazione di realizzazione* nazionale, possa considerarsi un tratto generale, condiviso da altri casi di produzione di fallimento di *sé come nazione*.

Abbiamo anche visto, in particolare con Bhabha, come nella ripresa dell'immaginazione nazionale in contesti *postcoloniali*, il tempo della narrativa nazionale tenda ad assumere, per opposizione all'immagina-

zione classica *omogenea e continuista*, la forma di una *discontinuità eterogenea*. A seguito del nostro caso andrebbero invece indagate le forme della ripresa dell'immaginazione nazionale in contesti di *as-soggettamento*, vale a dire in luoghi in cui hanno assunto dominanza le narrazioni autocoloniali. L'ipotesi che abbiamo velocemente avanzato — ovvero che la ripresa traduttiva “sfrutti” comunque l'iteratività, le sue inattese derive parossistiche o il suo consapevole ribaltamento di segno — la si potrebbe infatti argomentare meglio analizzando le ultime opere letterarie di Sergio Atzeni — *Passavamo sulla terra leggeri* (1996), *Bellas mariposas* (1996) — che sono una esplicita “risposta sarda” a quel complesso rapporto fra nazione e narrazione che tormentava lo stesso Atzeni (1995) e che ha evidentemente mosso anche questo nostro saggio.

Riferimenti bibliografici

- ALONSO ALDAMA J. (2006) *Il discorso del terrorismo. Le parole dell'ETA al vaglio semiotico*, Meltemi, Roma.
- ANDERSON B. (1983) *Imagined Communities*, Verso, Londra; trad. it. a cura di Marco Vignale (1996) *Comunità immaginate*, Manifestolibri, Roma.
- APPADURAI A. (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra; trad. it. a cura di P. Vereni (2001) *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.
- ATZENI S. (1994) *Nazione e narrazione*, in « L'Unione Sarda », 09/11/1994, ora in Id. (1995) *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di G. Sulis, Il Maestrale, Nuoro, pp. 990-3.
- BARTHES R. (1967) *Le discours de l'histoire*, « Information sur les sciences sociales », (6), settembre 1967.
- BATTAGLIA S. (2004) *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione tipografico-editrice Torinese, Torino.
- BELLIENI C. (1920) *I sardi di fronte all'Italia*, « La Voce dei Combattenti », 31 dicembre 1920, ora in Bellieni 1985: pp. 213-220.
- (1922) *Il pericolo separatista*, « Il Solco », 19 maggio 1922, ora in Bellieni 1985, pp. 281-83.
- (1985) *Camillo Bellieni. Partito Sardo e Repubblica federale. Scritti 1919-1925*, a cura di L. Nieddu, Gallizzi, Sassari.
- BHABHA H.K. (a cura di) (1990) *Nation and Narration*, Routledge, Londra e New

- York; trad. it. a cura di A. Perri (1997) *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma.
- (1994) *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York; trad. it. a cura di A. Perri (2001) *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.
- BRIGAGLIA M. (1998) “La Sardegna dall’età giolittiana al fascismo”, in *La Sardegna*, collana *Storia d’Italia. Le regioni dall’Unità a oggi*, a cura di L. Berlinguer e A. Mattone, Einaudi, Torino, pp. 499–629.
- CASULA F.C. (1982) *Profilo storico della Sardegna catalano-aragonese*, Della Torre, Cagliari.
- (1990) *La Sardegna aragonese*, 2 voll., Chiarella, Sassari.
- (1994) *La storia di Sardegna*, 3 voll., Carlo Delfino Editore, Sassari.
- CASTORIADIS C. (1975) *L’institution imaginaire de la société. II. L’imaginaire social et l’institution*, Seuil, Parigi; trad. it. a cura di F. Ciaramelli e F. Nicolini (1995) *L’istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CHATTERJEE P. (1993) *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- COQUET J.-C. (2008) [1997], « Tempo o aspetto? Il problema del divenire »; in Fabbri P. (a cura di), *Le istanze enunciative. Semiotica e fenomenologia*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 101–116.
- CUBEDDU S. (1993–1995) *Sardisti*. 2 voll., Edes, Sassari.
- DE CERTEAU M. (1975) *L’écriture de l’histoire*, Gallimard, Parigi; trad. it. a cura di A. Jeronimidis (1977) *La scrittura della storia*, Il Pensiero Scientifico, Roma.
- DEMURO G., F. Mola e I. Ruggiu (a cura di) (2013) *Identità e Autonomia in Sardegna e Scozia*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- DESSI G. (1951) “Le due facce della Sardegna”, in E. Lussu (a cura di) (1980) « Sardegna », ristampa anastatica della rivista « Il Ponte », anno VII, n. 9–10, settembre–ottobre 1951, La Nuova Italia Editrice, Firenze, pp. 965–71.
- DONATIELLO P. e MAZZARINO G. (2017) *Tra “etno” e “semiotica”. Affinità e divergenze ai margini di due discipline. Vol. 1.*, Esculapio, Bologna.
- FABBRI P. (1998) *La svolta semiotica*, Laterza, Roma–Bari.
- FEYERABEND P.K. (1994) *Ammazzando il tempo*, Laterza, Roma–Bari.
- FONTANILLE J. e BERTRAND D. (2006) “Introduction”, in Id. (a cura di), a *Régimes sémiotiques de la temporalité*, PUF, Parigi: pp. 1–26.
- GIORELLO G. (1995) Prefazione italiana a Latour B. (1991) *Nous n’avons jamais été modernes*, Éditions La Découverte, Parigi ; trad. it. a cura di G. Lagomarsino (1995) *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Elèuthera, Milano.
- GREIMAS A.J. e COURTÈS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du*

- langage, Hachette, Parigi; trad. it. a cura di P. Fabbri (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano.
- GREIMAS A.J. e FONTANILLE J. (1991) *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. a cura di F. Marsciani e I. Pezzini *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano.
- HALL S. (1992) « The Question of Cultural Identity », in S. Hall., D. Held e T. McGrew (a cura di), *Modernity and its Futures*, Cambridge, UK, Polity Press, pp. 273–26.
- JOYCE J. (1914) *Dubliners*, Grant Richards Ltd., Londra.
- JULLIEN F. (2008) *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, Parigi; trad. it. a cura di Bernardo Piccioli Fioroni e Alessandra De Michele (2010) *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*, Laterza, Roma–Bari.
- KREJČI J. e VELÍMSKÝ V. (1996) [1981] « Ethnic and Political Nations in Europe », in J. Hutchinson e A. Smith (a cura di), *Ethnicity*, Oxford, Oxford University Press, pp. 209–20.
- LATOUR B. (1991) *Nous n'avons jamais été modernes*, Éditions La Découverte, Parigi ; trad. it. a cura di G. Lagormarsino (1995) *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Elèuthera, Milano.
- LILLIU G. (1982) *La Sardegna*, Della Torre, Cagliari.
- LOTMAN J.M. (1993) *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Mosca; trad. it. a cura di C. Valentino (1993) *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano.
- LUSSU E. (1951a) « L'avvenire della Sardegna », in E. Lussu (a cura di) (1980) « Sardegna », ristampa anastatica della rivista « Il Ponte », anno VII, n. 9–10, settembre–ottobre 1951, La Nuova Italia Editrice, Firenze, pp. 957–64.
- (1951b) « La Brigata Sassari e il Partito Sardo d'Azione », in E. Lussu (a cura di) (1980) « Sardegna », ristampa anastatica della rivista « Il Ponte », anno VII, n. 9–10, settembre–ottobre 1951, La Nuova Italia Editrice, Firenze, pp. 1076–84.
- (a cura di) (1980) « Sardegna », ristampa anastatica della rivista « Il Ponte », anno VII, n. 9–10, settembre–ottobre 1951, La Nuova Italia, Firenze.
- (2008) *Tutte le opere. Vol. I. Da Armungia al Sardismo, 1890–1926*, a cura di G. G. Ortu, Aisara, Cagliari.
- MARCI G. (1991) *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cucc, Cagliari.
- PALA C. (2016) *Idee di Sardegna. Autonomisti, sovranisti, indipendentisti oggi*, Carocci, Roma.
- PETRONI F. (1980) Recensione a Salvatore Satta, *Il giorno del giudizio*, in « Belfagor », anno XXXV, n. 1, 31 gennaio 1980: pp. 113–117.

- PETROSINO D. (1988) « Autonomia e indipendentismo in Sardegna, in Catalogna e nel Quebec: un tentativo di comparazione », in *Le autonomie etniche e speciali in Italia e nell'Europa mediterranea*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, pp. 217–47.
- RICOEUR P. (1983–1985) *Temps et récit*, 3 voll., Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. a cura di G. Grampa (1994) *Tempo e racconto*, 3 voll., Jaca Book, Milano.
- SAID, E.W. (1978) *Orientalism*, Pantheon Books, New York; trad. it. a cura di S. Galli (1999) *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano.
- SATTA S. (1977) *Il giorno del giudizio*, Cedam, Padova.
- SECHI S. (1982) “Storia delle elezioni politiche, dal 1848 al 1979”, in *La Sardegna. Enciclopedia*, sezione « La storia », a cura di M. Brigaglia, Della Torre, Cagliari, pp. 186–204.
- SEDDA F. (2003) *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Meltemi, Roma.
- SOTGIU G. (1984) *Storia della Sardegna sabauda*, Laterza, Roma–Bari.
- (1995) *Storia della Sardegna durante il fascismo*, Laterza, Roma–Bari.
- STEINER G. (2010) *Lecture. George Steiner sul « New Yorker »*, Garzanti, Milano.
- ZERUBAUEL E. (2003) *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of Past*, University of Chicago Press, Chicago e Londra; trad. it. a cura di R. Falcioni (2005) *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, il Mulino, Bologna.

PART III

RECENSIONI / REVIEWS

Arts and Humanities in Progress

A Manifesto of Numanities, di D. Martinelli

MARCO CELENTANO*

1. Da “Nutopia” alle “Numanities”

Il nome di Dario Martinelli, oggi direttore dell'*International Semiotics Institute* e ordinario di Semiotica e Musicologia presso la *Kaunas University of Technology* (Lithuania), iniziò a imporsi nel dibattito scientifico internazionale una quindicina di anni fa, grazie ai suoi contributi ad alcune aree di ricerca emergenti. Già col volume *How Musical is a Whale? Towards a Theory of Zoomusicology* (2002), infatti, l'autore si inseriva, in modo propositivo, nel dibattito relativo a tre ambiti di studio di recentissima costituzione: la biosemiotica e la zoosemiotica, introdotte rispettivamente da FM. Rothschild nel 1962 e da TH. Sebeok nel 1963, e la zoomusicologia, nata tra gli anni Ottanta e Novanta su impulso del saggio “manifesto” di FB. *Mâche Musique, mythe, culture* (1983). Altri tre lavori, nel corso di quel decennio, *Zoosemiotics: proposals for a handbook* (2007), *Of Birds, Whales and Other Musicians. Introduction to Zoomusicology* (2009) e *A critical companion of zoosemiotics* (2010), confermarono la capacità di questo studioso di contribuire ad un approfondimento critico dei presupposti teorici, degli assetti metodologici, e dei contenuti empirici di questi nuovi ambiti della ricerca semiotica e musicologica.

Ma, per afferrare il senso della proposta lanciata nel volume *Arts and Humanities in Progress. A Manifesto of Numanities* (2016), non meno di questo background, va tenuto presente il percorso che, in anni più recenti, tra il 2012 e il 2014, ha condotto Martinelli verso due importanti svolte professionali: il trasferimento dall'Università di Helsinki

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

alla *Kaunas University of Technology* e la fondazione dell'*International Semiotics Institute*. Percorso che ha trovato espressione, oltre che nelle tante attività di ricerca e divulgazione promosse dall'istituto, di cui dà conto l'ultimo capitolo del libro, nella pubblicazione da parte del suo direttore di una serie di studi inerenti la semiotica musicale e cinematografica, la *Semiotics of Ideology*, e gli *Animal Studies: Authenticity, Performance and other double-edged words — Essays on Popular Music* (2010), *Lights, Camera, Bark! — Representation, Semiotics and Ideology of Non-Human Animals in Cinema* (2014), *Basics of Animal Communication* (2017).

Arts and Humanities in progress rappresenta, infatti, non solo un momento di convergenza e sintesi tra questi diversi filoni tematici, ma anche un primo tentativo di utilizzare tale convergenza come base per l'elaborazione di una *piattaforma programmatica* finalizzata ad un rinnovamento radicale, una rifondazione critica, delle scienze umane. Il neologismo *Numanities*, che compare nel sottotitolo del libro e dà nome alla collana che esso inaugura, è appunto chiamato a simboleggiare queste *new Humanities* in grado di affrontare, con spirito critico ma al contempo costruttivo, le sfide poste dalle forme sociali, dagli sviluppi tecnologici, e dalle problematiche etiche del nostro tempo, di cui il libro promuove l'avvento.

Verranno svelati nella sezione conclusiva alcuni 'retroscena' biografici di questa scelta: una prima ispirazione venne dal nome di una band elettronica finlandese, *Nu Science*, che (un po' come gli *Art Ensemble of Chicago* col jazz) riattraversava, nel proprio repertorio, tutte le fasi evolutive del genere, utilizzando le diverse tecnologie che le avevano contraddistinte. Una seconda, più incisiva (l'ascolto dei Beatles e di Lennon ha rappresentato, nella formazione dell'autore, per sua personale testimonianza, un primo impulso verso gli studi musicologici), giunse dal nome "Nutopia", che John Lennon e Yoko Ono avevano dato alla campagna pacifista da loro lanciata nel 1973, volendo indicare con esso quella comunità cosmopolita ideale, "senza confini, leggi, e passaporti", di cui divennero icone canzoni come *Imagine* e *Give Peace a chance*.

Come l'autore sottolinea, "l'idea di « nuovo » convogliata dall'iniziativa di Lennon, e da *Nu Science*, non era affatto del tipo: « novità a tutti i costi »" (p. 225) o "novità nel senso commerciale del termine" (p. 226). Essa era anzi portatrice di "una delle idee più antiche" e sorgive

della modernità: “l’abolizione di confini e barriere e la promozione di una fratellanza globale (non a caso il riferimento è all’*Utopia* di Thomas More)” (225). La “dignità della vita” (226) come qualcosa da conquistare ed estendere anche oltre il genere umano.

2. Un programma per le *Numanities*

Il progetto *Numanities*, di cui il volume illustra coordinate e prospettive, fu lanciato nel 2014, quando l’*International Semiotics Institute* di Kaunas era appena nato, con il primo ICoN (International Congress of Numanties), intitolato “Il ruolo delle scienze umane nella società contemporanea: semiotica, cultura, tecnologie”, e ha continuato a svilupparsi attraverso gli ICoN 2015 (“Creatività, Diversità, Sviluppo”) e 2016 (“Processi, Mappe, Narrazioni”). Quali i suoi punti qualificanti?

Il libro ne articola, anche graficamente (nella prefazione), una mappa concettuale suddividendo l’argomento in quattro capitoli. Il primo è dedicato alla crisi delle *Humanities*, e analizza sei diversi approcci ad essa, riassuntivi delle posizioni emergenti nel dibattito internazionale. Il secondo si presenta, fin dal titolo, come vero e proprio “manifesto”, in cui gli obiettivi e strumenti delle nuove scienze umane vengono presentati raggruppandoli in sette blocchi. Il terzo si apre con una introduzione dedicata al ruolo della semiotica nella fondazione e nei possibili sviluppi di questo nuovo approccio ed è dedicato all’illustrazione di due *Case Studies*. Il primo di questi discute l’uso del concetto di “autenticità” nella *Popular Music*; il successivo, diviso in due parti, affronta, da una prospettiva biocentrica e biosemiotica, l’annoso tema delle caratteristiche specie-specifiche dell’essere umano e del linguaggio verbale. L’appendice che costituisce il quarto capitolo presenta, infine, una sorta di “preistoria” delle *Numanities*, raccontando le vicende che hanno condotto alla fondazione dell’*International Semiotic Institute*.

Un intento critico innerva e percorre sia i capitoli teorici, sia i *case studies*: distinguere l’esigenza, oggi inaggrabile, di un profondo rinnovamento delle *Humanities* e dei loro strumenti teorico–metodologici, da ogni atteggiamento nostalgico, vittimistico e autocelebrativo, da un lato, da ogni nuovismo di tipo consumistico, o apologia del “nuovo in quanto tale”, dall’altro. Tenersi criticamente distanti dal gergo

dell'”autenticità” come da quello del “progresso”, dalla mitizzazione del passato come da quella del nuovo; non demonizzare né gli strumenti tradizionali delle *Humanities* né le tecnologie emergenti. Studiare, piuttosto, le loro trasformazioni, i loro effetti, e tentare di sviluppare le possibilità di un loro uso critico, di una loro applicazione che risponda a effettivi bisogni della società:

La proposta delle *Numanities* si caratterizza, in tal senso, come tentativo di elaborare una risposta alla crisi delle scienze umane, e della stessa società globale contemporanea, incentrata, non su un arroccamento difensivo o resistenziale, ma sull'esigenza di un radicale autorinnovamento, e innanzitutto sul progetto di formare nuove generazioni di umanisti in grado di confrontarsi con le problematiche emergenti dalle scienze dell'ambiente, della vita e del comportamento, e con le questioni etiche e sociali del nostro tempo, in modo competente ed efficace, ma non per questo asservito alle logiche del profitto.

In tal senso, Martinelli parla di un “nuovo programma teorico” da concepire, non come elemento calato dall'alto, o arbitraria estensione di criteri emersi da alcuni settori delle *Humanities* ad altri, ma come impresa collettiva, da costruire nel tempo, di cui questo manifesto vuol suggerire alcuni possibili punti di riferimento.

Quali?

Sette i punti qualificanti del programma:

- ripensare la posizione delle *Humanities* nella società contemporanea;
- ristabilire un dialogo tra *Humanities* e istituzioni;
- re-imparare la “nobile arte dell'approccio empirico e applicato”;
- non demonizzazione la tecnica e non farne uno spauracchio metafisico;
- qualità e dignità della vita come scopi di fondo delle *Humanities*;
- critica, selezione e promozione dei valori come ambito qualificante delle *Humanities*;
- impostare e praticare rigorosi criteri di formazione e di autoselezione delle teorie, dei metodi, delle competenze.

Uno, direi, l'obiettivo di fondo, l'orizzonte prospettico comune, che il trattato suggerisce per le nuove scienze umane. Detto usando

l'ossimoro che Martinelli sceglie per designarlo: impegnare i diversi settori del sapere umanistico a farsi, ognuno con i propri strumenti, promotori di una "speculazione pragmatica", che "derivi da una profonda comprensione dei meccanismi e delle attività di una società, sia su piccola sia su larga scala" (p. 41).

Il neologismo *Numanities* si presenta qui, dunque, come una sorta di concetto o "termine ombrello" chiamato a far emergere, non una *tematica* o dei *presupposti teorici*, ma un'*esigenza pratica e teorica* che accomuna, o dovrebbe accomunare, oggi, i diversi campi di ricerca delle *Humanities*: affrontare la crisi — e gli oggetti stessi — del proprio campo disciplinare attrezzandosi alla comprensione di "contesti, dinamiche e problemi delle società contemporanee".

Questi, in ultima analisi, i compiti che l'autore, e il gruppo promotore del progetto, assegnano alle *Numanities*:

- dotarsi delle conoscenze empiriche e degli strumenti teorico-metodologici necessari per confrontarsi, in modo non vittimistico, con la crisi del proprio settore e con la più generale crisi della partizione tradizionale delle discipline, dei processi di accumulazione e scambio dei saperi, dei modelli di sviluppo e dei "valori", che caratterizzano l'epoca odierna;
- comprendere, sia su larga scala, sia nelle loro conseguenze per la vita di ciascuno, il funzionamento, le trasformazioni, "i linguaggi delle società contemporanea", contribuire a elaborare, attraverso un reale e approfondito confronto con le scienze naturali, il mondo del lavoro, e le diverse componenti del tessuto sociale, forme di autocomprensione critica della società stessa;
- ridiscutere, in modo non velleitario e non moralistico, gli scopi e i mezzi del vivere sociale.

3. *Numanities* e semiotica: eredità e prospettive

Il terzo capitolo, dedicato ai *case studies*, si apre con una riflessione sul ruolo della semiotica nel piano architettonico delle *Numanities*. Il tema è poi oggetto di ampia trattazione nei case studies 2A e 2B, in cui l'autore analizza i contributi della biosemiotica e della zoosemiotica a due tematiche cruciali: la questione delle caratteristiche specie-

specifiche umane e quella delle peculiarità del linguaggio verbale.

Non si tratta, precisa l'autore, di assegnare ad una disciplina specifica ruoli guida o posizione dominanti all'interno di un macrosettore disciplinare, ma di mostrare la "rilevanza della semiotica in questa nuova impresa teorica" (p. 86). Intento realizzabile, a suo avviso, solo respingendo, al contempo, le tentazioni universalistiche cui gli approcci semiotici, biosemiotici e zoosemiotici, negli ultimi decenni, si sono spesso esposti, pretendendo di divenire chiavi di lettura di qualunque fenomeno concepibile e percepibile, o viatici per l'approdo ad una "teoria completa e autonoma" (ivi).

A quali specifiche caratteristiche metodologiche, teoretiche e storiche è legata la rilevanza della semiotica per le *Humanities*? Le pagine introduttive del capitolo nei indicano almeno quattro:

- se è eccessivo asserire, come Thomas Sebeok fece una volta, "che semiotica è « il nome che la filosofia ha preso nel ventesimo secolo »" (ivi), bisogna però riconoscere che essa ha contribuito a porre al centro del dibattito filosofico del XX secolo una questione, quella della "comunicazione e della mediazione" (ivi), che era già divenuta, nei fatti, centrale per la società;
- nata all'interno del settore umanistico, questa disciplina, attraverso la nascita della biosemiotica e della zoosemiotica, ne ha varcato i confini, instaurando un confronto approfondito con le scienze naturali, contribuendo, così, ad un potenziale superamento della tradizionale bipartizione, o tripartizione (scienze umanistiche, naturali e tecniche) dei saperi;
- alcuni campi di ricerca sorti recentemente, per esempio gli studi multimodali, hanno di fatto incorporato, nei loro paradigmi, metodologie semiotiche;
- i semiotici, prendendo posizione, con diversi approcci e orientamenti, su questioni di rilevanza etica e politica, hanno contribuito a decostruire quella tradizione teorica di matrice positivista che pone come ideale metodologico la "neutralità" o "imparzialità" dello scienziato come se esse fossero a) possibili, b) auspicabili (p. 87).

Per queste ragioni, Martinelli, in accordo con Bankov (p. 142), affida ad una biosemiotica, una zoosemitica, e una semiotica gen-

erale, eredi critiche della filosofia, capaci di spogliarsi delle sue pretese universalistico–sistematiche senza rinnegarne però le funzioni critiche, teoretiche, ed etiche un ruolo rilevante nell’approccio delle *Numanities* al confronto con le scienze della vita, e all’analisi dei linguaggi e dei sistemi comunicativi delle società umane contemporanee.

Proprio per affrontare queste problematiche, è necessario, secondo l’autore, che la semiotica si attrezzi ad includere nei propri “prerequisiti epistemologici” strumenti atti a supportare:

- a) indagini di tipo propriamente etico, con “ponderate e argomentate riflessioni” in grado di offrire una “piattaforma per differenti tipologie di discussione” (pp. 88, 89);
- b) analisi settoriali e complessive della società contemporanea, delle sue crisi, esigenze e prospettive;
- c) una “teoria dei segnali” (*theory of signals*) capace di condurre la biosemiotica, la zoosemiotica e le stesse scienze umane oltre la prospettiva antropocentrica.

4. Il primo case study: il concetto di “autenticità”

Oggetto di analisi, nel primo dei due *case studies*, è l’uso del concetto di “autenticità” nella valutazione della musica pop. Bersaglio polemico dell’autore è qui, in primo luogo, “l’attitudine tecnofoba” (p. 85), la demonizzazione del tecnologico in quanto tale, la sua elevazione a causa universale dei mali della modernità, già stigmatizzata nel primo capitolo e in vari passaggi del secondo.

La trattazione lascia emergere, attraverso l’analisi di una serie di casi empirici, il carattere di “categoria etico/ideologica” (p. 126) che tale concetto ha rivestito e riveste nel contesto linguistico proprio del settore, e gli inevitabili rischi di ricadute demagogiche, rappresentazioni monumentali (nel senso nietzscheano), arbitrarie gerarchizzazioni dei prodotti artistici cui ogni suo uso enfatico si espone.

In queste pagine, così ricche di rimandi a fonti critiche e musicali, sorprende un po’ l’assenza di riferimenti a Theodor Adorno, il filosofo francofortese che al tema dedicò vari passaggi dei suoi saggi musicologici e un volume specifico: *Il gergo dell’autenticità* (1964). Fonte, a mio avviso, rilevante, oltre che per il comune intento di decostruire il

mito di un'”esperienza originaria” che renderebbe “autentica” l'opera artistica, stigmatizzato da Adorno già in *Filosofia della musica moderna* (1949, tr. it. p. 133), per i contributi offerti dal saggio del 1964 alla ricostruzione di passaggi storico-culturali che, tra il dopoguerra e i primi anni Sessanta, avevano condotto, da una circolazione elitaria del concetto di “autenticità” (iniziata negli anni Venti), alla sua immissione nella cultura di massa.

Martinelli rende, invece, tributo al più eccentrico tra gli intellettuali che ruotarono intorno all'*Institut für Sozialforschung* di Francoforte, osservando: “Certo, molte delle riflessioni che si potrebbero proporre sull'argomento sono state largamente anticipate nel notissimo saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*” (p. 106). Punto di riferimento importante, non solo per il tema dell'”autenticità” e della sua “aura”, del declino di quest'ultima e delle sue attuali forme di surroga, ma, più in generale, per la scommessa delle *Numanities*.

Queste, infatti, come Martinelli più volte ribadisce, avranno il loro banco più duro di prova proprio nell'affrontare le problematiche legate alle trasformazioni del lavoro intellettuale e della produzione artistica, attualmente in corso, tentando, come Benjamin a suo tempo, di individuare risposte non meramente reattive (anche qui in senso nietzschiano) ai nuovi scenari.

Quali peculiari forme dell'appropriazione e dell'accumulazione capitalistiche si vanno oggi realizzando, attraverso la migrazione di saperi e abilità dai soggetti umani alle nuove macchine, ai sistemi informatizzati?

Quali nuove forme di dipendenza della sfera pubblica e di ogni singolo dai grandi gruppi privati che gestiscono tali sistemi di incameramento e circolazione dei dati vengono si stanno configurando (si pensi, ad esempio, al potere oggi esercitato sul sistema produttivo, sulla pubblica istruzione, e sulla ricerca scientifica dalle 11 grandi multinazionali che compongono la *Global Sustainable Electricity Partnership* e gestiscono l'energia elettrica a livello mondiale)?

Quali le loro ricadute in termini di precarizzazione, marginalizzazione, burocratizzazione, controllo e sfruttamento del lavoro, intellettuale e non? Quali, invece, le *chances* offerte dai mutati scenari tecnologici e sociali (si pensi, ad esempio, alle possibilità offerte all'editoria indipendente dagli sviluppi più recenti della computeristica o alle nuove potenzialità offerte all'artigianato dalla stampa in 3D)?

Questioni che, indubbiamente, richiedono, oltre che un approccio meta-disciplinare, quel doppio sguardo, al contempo critico e propositivo, aperto e distanziato, che rende ancora oggi così attuale il bel libro di Benjamin.

5. Rifondare le *Humanities* su basi postantropocentriche: il secondo case study e la prospettiva delle *Numanities*

Il secondo case study pone e affronta un problema di rilevanza decisiva per l'impianto programmatico delle *Numanities*: quello della necessità di un riassetto dell'intero orizzonte teorico e epistemologico delle scienze umane in grado di farle transitare oltre l'approccio antropocentrico che le ha tradizionalmente caratterizzate. Tema che, come già accennato, Martinelli approfondisce affrontando, nei Case studies 2A e 2B, rispettivamente, l'annosa questione della presunta "unicità" umana e quella, non meno dibattuta, delle peculiarità del linguaggio verbale.

Obiettivo, quello di una rifondazione postantropocentrica degli studi umanistici, "particolarmente rilevante per le *Numanities*", che andrebbe, a mio avviso, esplicitamente incluso nella tabella programmatica discussa nel capitolo secondo.

È, infatti, questa, forse, la sfida più grande cui le nuove scienze umane chiamano l'intero settore disciplinare: impegnarsi in una rifondazione di tutti i saperi relativi ai *Cultural Studies*, qui intesi non come particolare indirizzo di studio, ma come insieme di tutti gli ambiti di ricerca che si occupano di fenomeni culturali e sociali, sulla base dell'acquisita consapevolezza del fatto che *la cultura non è fenomeno esclusivamente umano* e, dunque, sulla base di *una metodologia comparativa estesa, non più solo all'ambito intraspecifico, bensì anche a quello inter- e trans-specifico*.

Si tratta di un programma di vastissima portata, che implica il ripensamento dei fondamenti tradizionali di tutti i saperi inerenti la sfera umanistica: dall'economia alla scienza delle costruzioni, dalla storia dell'arte alle teorie della mente e del linguaggio.

In pratica, lo studio di tutte quelle capacità e attività che la tradizione ha attribuito in modo prevalente o esclusivo all'uomo (intelligenza, conoscenza, pensiero, cultura, differenze individuali, capacità inven-

tive e creative, linguaggi complessi, rapporti affettivi e sociali personali che trascendono le sfere parentali), come Martinelli dimostra in modo ineccepibile in questo e in altri saggi, va rifondato su basi postantropocentriche e a partire da una effettiva conoscenza di quanto gli studi etologici e comportamentali sviluppati nell'ultimo secolo consentono oggi di affermare o confutare in termini di presunte "unicità" dell'uomo.

Questo nuovo approccio allo studio dei fenomeni mentali, culturali e comportamentali che, oltre a Martinelli, anche alcuni altri studiosi, afferenti all'area della filosofia dell'etologia europea, come Dominique Lestel, Roberto Marchesini e, nel suo piccolo, il sottoscritto, negli ultimi venti anni hanno tentato di diffondere, mi pare possa rappresentare, per le accennate ragioni, più che uno dei pilastri, l'architrave del programma e dei futuri sviluppi delle *Numanities*.

Riferimenti bibliografici

- ADORNO T. (1949) *Philosophie der neuen Musik*, tr. it. a cura di G. Manzoni (1959) *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino.
- (1964) *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, tr. it. a cura di P. Lauro (1989) *Il gergo dell'autenticità*; introduzione di R. Bodei, Boringhieri, Torino.
- BENJAMIN W. (1936) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, tr. it. a cura di E. Filippini (2000) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; prefazione di Cesare Cases; postfazione di Paolo Pullega; Einaudi, Torino.
- MÂCHE F.B. (1983) *Musique, mythe, culture*, tr. it. a cura di D. Ballarini (1992) *Musica, mito, natura*, Cappelli, Bologna.
- MARTINELLI D. (2002) *How Musical is a Whale? Towards a Theory of Zoomusicology*, International Semiotics Institute, Helsinki–Imatra.
- (2007) *Zoosemiotics: Proposals for a Handbook*, International Semiotics Institute, Helsinki–Imatra.
- (2009) *Of Birds, Whales and Other Musicians. Introduction to Zoomusicology*, University of Scranton Press, Scranton.
- (2010) *A Critical Companion of Zoosemiotics*, Springer, New York.
- (2010) *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words: Essays on Popular Music*, International Semiotics Institute, Helsinki.
- (2014) *Lights, Camera, Bark!: Representation, Semiotics and Ideology of Non-Human Animals in Cinema*, Publishing House Technologija, Kaunas.

- (2017) *Basics of Animal Communication*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, UK.
- MORE T. (1516) *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, tr. it. a cura di F. Cuomo (1994) *Utopia*, Newton Compton, Roma.
- ROTHSCHILD FM. (1962) Laws of Symbolic Mediation in the Dynamics of Self and Personality, « Annals of New York Academy of Sciences », 96: pp. 774–84.
- SEBEOK TH. (1963) *Communication in animals and men*, “Language”, 39: pp. 448–66.

Note biografiche degli autori / Authors' Bionotes

Miguel Ariza tiene formación en Matemáticas y en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México; en Lingüística y en Semiótica por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Pertenece a la Sociedad Matemática Mexicana (SMM), a la Academia Mexicana de Lógica (AML) y al Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN). Cuenta con una veintena de artículos de investigación en semiótica y una amplia labor docente. En el área docente ha diseñado diversos contenidos académicos sobre la relación entre semiótica, matemáticas y diversas manifestaciones artísticas, impartidos en la Facultad de Ciencias de la UNAM y en el Centro Nacional de las Artes. Su labor de investigación en semiótica está orientada, en gran medida, hacia la semiótica algebraica del lingüista danés Louis Hjelmslev; la obra lógico-filosófica de Charles S. Peirce; y el paradigma morfodinámico basado en las ideas del matemático René Thom. De manera reciente realiza investigación independiente en semiótica y morfología matemática, cognición y semiótica matemática. Actualmente pertenece al colectivo de investigación 'Mediaciones Arte y Ciencia': investigación independiente en arte y medios.

Sémir Badir is a Senior Research Associate of the Belgian Fund for Scientific Research–FNRS at the University of Liège. His essays focus on epistemological aspects of linguistic and semiotic theories. His project is to develop an epistemology that sees knowledge as a discursive practice. He authored three books: *Hjelmslev* (Belles–Lettres, 2000), *Sausure. La langue et sa représentation* (L'Harmattan, 2001), *Épistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev* (Honoré Champion, 2014). He has edited about twenty books and scientific periodical issues (in *Janus*, *Linx*, *Protée*, *Semen*, *Semiotica*, *Visible*...). Among the most recent edited books: *Pratiques émergentes et pensée du médium* (with François Provenzano); *L'Image peut-elle nier ?* (with Maria Giulia Dondero). He is co-responsible for several international research

projects (with Waldir Beividas, convention WBI–CAPES 2011–2013; with Nicolas Couégnas, Driss Ablali and Erik Bertin, ANR 2014–2017).

Marco Celentano (Naples, 29 July 1961), Italian philosopher, researcher, and professor of Ethics and Moral Philosophy at the “Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale”; founder and coordinator of the Post–Graduate School of Philosophy, Ethics, and Ethology (Cassino). Interpreter of the works of Konrad Lorenz, Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno, of genealogical theories and evolutionary epistemology, he focuses his research on the philosophy of ethology and on the comparative study of animal cultures and minds, aiming to an “ethology of knowledge”, a “critical theory of human behavior” and an “interspecific libertarian ethics”.

Alessandra Chiappori Alessandra Chiappori holds a PhD in in “Sciences of Language and Communication” at the University of Turin on May 2016. Her doctoral thesis deals with semiotics of literature and it is focused on the construction and representation of the space within some works by Italo Calvino. She graduated in “Mass media Communication Studies” in Turin with a thesis about the novel “Zazie dans le métro” by Raymond Queneau, published in the national catalog *PubbliTesi* with the patronage of MIUR. As a journalist, she works in several local newspapers writing about tourism, culture and society. During her doctoral studies she has presented works about semiotics and literature, social networks, engagement littéraire and urban and communication studies in some national and international universities.

Giusy Gallo is teaching assistant at the University of Calabria. She holds a PhD in “Philosophy of Communication and Performing Arts: Theory and History of Languages” from the University of Calabria. In 2008, she was awarded the research fellowship “Laboratorio di epistemologia comparata delle idee sui segni e sui linguaggi” to work at the University of Calabria (Italy) and at the University of Lausanne (Switzerland). During the academic year 2009/2010, she was a visiting researcher at the University of Cambridge. Soon after, she was awarded the Early Stage Research Grant by the University of Calabria and became the principal investigator of a research group on “Forms

of *Experience and Forms of Knowledge*". Her research focuses on the concept of practice in philosophy of language, although she is also interested in the semiotics of new media. She has published various articles and book chapters on these topics and in 2013 a monograph titled *Dall'economia alla semiologia. Saggio sulla conoscenza tacita*; moreover, she has been the managing editor of *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* (RIFL) since 2009. She has presented her studies at national and international conferences. She co-organized the 14th International Conference on Persons as well as the "Social Aspects of Cognition: Human and Artificial Life" Symposium in the Society for the Study of Artificial Intelligence and Simulation of Behaviour Convention in 2017.

Alice Giannitrapani è titolare di una borsa di studio post-doc presso l'Università di Palermo, dove tiene diversi insegnamenti nei corsi di laurea in comunicazione. Ha pubblicato fra l'altro *Viaggiare: istruzioni per l'uso* (2009) e *Introduzione alla semiotica dello spazio* (2013).

Vincenzo Idone Cassone is a Ph.D. candidate at the University of Turin, member of Circe (Interdepartmental Centre of Research on Communication) and Gamification Lab (Leuphana Universität, Lüneburg). His main research topics includes gamification and game studies, analysed through a Semiotics perspective. His main publications include *Through the ludic glass. A cultural genealogy of gamification* (Mindtrek'17 proceedings), *Lude et labora. Notes on gamification at work* (Performance Studies), *Playable city. Il gioco come strumento di cambiamento* (Lexia, con Fabio Viola) and *Mimicking Gamers. Understanding gamification through Roger Caillois* (Games and Cultures). He organised the conference *Katastrophé. Reflections on catastrophic discourses* (Torino 2016), assisted the organization of conferences dedicated to urban playfulness (Mettiamo in gioco la città, Torino 2015) and design fiction projects (with Fast Forward and Mufant, museum of Science Fiction of Turin). He teaches *sociosemiotics of design* at the IAAD (Istituto d'Arte Applicata e Design) in Turin.

Massimo Leone is Professor of Semiotics and Cultural Semiotics at the Department of Philosophy, University of Turin, Italy. He graduated in Communication Studies from the University of Siena, and holds a DEA in History and Semiotics of Texts and Documents from

Paris VII, an MPhil in Word and Image Studies from Trinity College Dublin, a PhD in Religious Studies from the Sorbonne, and a PhD in Art History from the University of Fribourg (CH). He was visiting scholar at the CNRS in Paris, at the CSIC in Madrid, Fulbright Research Visiting Professor at the Graduate Theological Union, Berkeley, Endeavour Research Award Visiting Professor at the School of English, Performance, and Communication Studies at Monash University, Melbourne, Faculty Research Grant Visiting Professor at the University of Toronto, “Mairie de Paris” Visiting Professor at the Sorbonne, DAAD Visiting Professor at the University of Potsdam, Visiting Professor at the École Normale Supérieure of Lyon (Collegium de Lyon), Visiting Professor at the Center for Advanced Studies at the University of Munich, Visiting Professor at the University of Kyoto, and Visiting Professor at the Institute of Advanced Study, Durham University. His work focuses on the role of religion in modern and contemporary cultures. Massimo Leone has single-authored seven books, *Religious Conversion and Identity — The Semiotic Analysis of Texts* (London and New York: Routledge, 2004; p. 242); *Saints and Signs — A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism* (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2010; p. 656), *Sémiotique de l'âme*, 3 vols (Berlin et al.: Presses Académiques Francophones, 2012), *An-nunciazioni: percorsi di semiotica della religion*, 2 vols (Rome: Aracne, 2014, p. 1000), *Spiritualità digitale: il senso religioso nell'era della smaterializzazione* (Udine: Mimesis, 2014), *Sémiotique du fondamentalisme : messages, rhétorique, force persuasive* (Paris: l'Harmattan, 2014; translated into Arabic in 2015), and *Signatim: Profili di semiotica della cultura* (Rome: Aracne, 2015, p. 800), edited thirty collective volumes, and published more than three hundred articles in semiotics and religious studies. He has lectured in Africa, Asia, Australia, Europe, and North America. He is the chief editor of *_Lexia_*, the Semiotic Journal of the Center for Interdisciplinary Research on Communication, University of Torino, Italy, and editor of the book series “I Saggi di Lexia” (Rome: Aracne) and “Semiotics of Religion” (Berlin and Boston: Walter de Gruyter). He directs the MA Program in Communication Studies at the University of Turin, Italy.

Giovanni Manetti is Full Professor of Semiotics at the University of Siena. Director (with S. Gensini) of the scientific journal *Blityri*.

Rivista di storia delle idee sui segni e le lingue and (with A. Fabris) of the book series “Comunicazione ed oltre” (ETS, Pisa). Among his books: *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica* (Bompiani, 2013), *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media* (Mondadori Università, 2008), *Specchio delle mie brame. 12 anni di spot pubblicitari* (ETS, 2006), *Theories of the Sign in Classical Antiquity* (Indiana University Press, 1993).

Alessandro Mazzei is a researcher at Department of Informatics of University of Turin. He obtained a Laurea degree with honors in Physics from the University “Federico II” of Naples in October 2000 and a PhD degree in Computer Science from the University of Turin in January 2005. The scientific activity conducted by Alessandro Mazzei concerns artificial intelligence, and in particular computational linguistics. This activity can be split along several directions: computational syntax, computational semantics, formal ontologies, natural language generation and automatic reasoning. Within computational approaches to syntax, Alessandro Mazzei studied a new grammar formalism that is psychologically motivated and formally appropriate for modelling incrementality of natural languages, i.e. the capacity to process words in real-time. In his PhD research, he proposed a new grammatical formalism, called Dynamic Version of TAG, which is motivated both from psycholinguistic experimental evidence and Chomskian formal theories of natural language syntax. Alessandro Mazzei research on computational semantics concerns the study of new semantic analyzers that automatically extract information from legal documents. In particular his study concentrated on a particular class of legal documents, modificatory provisions, that are laws that amend other laws. Alessandro Mazzei has worked in the field of formal ontologies too. In particular, he was involved into the design and the creation of a formal legal ontology. Indeed, the necessity of sharing information between legal EU member states motivated the study of an ontology that allows the annotation of the European Directives. Alessandro Mazzei has recently worked in the field of natural language generation. He has designed and developed several systems related to the automatic production of Italian sentences starting from different kind of input. In particular, he studied natural language generation in the domain of automatic poetry and persuasive message

generation for health. Finally, Alessandro Mazzei ha recently worked on the topic of automatic numerical reasoning in the domain of health. In particular, he studied a constraint based model for the dynamic management of the diets.

Mariacarla Molè (Ragusa 1991) ha studiato a Siena, dove ha conseguito la Laurea Triennale in Filosofia, e a Torino, dove ha conseguito la Laurea Specialistica in Filosofia Teoretica. Si è diplomata a Campo, Corso per Curatori, promosso dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino, dove vive ed è ricercatrice indipendente.

Paola Pennisi is a cognitive scientist. She holds a PhD in Philosophy (obtained at both the University of Paris X Nanterre and at the University of Palermo). She worked as a research fellow for two years in the Clinical Physiology Institute of the National Research Council (CNR)(Pisa Unit, Messina Laboratory) and she is now a research fellow for the Linguistic Centre of the University of Messina. Her main research field is the relationship between language and cognition. Starting from a philosophical perspective, her focus is on autistic cognition specifically regarding language, pragmatics and perception. Through the analysis of linguistic profiles of subjects with autism and others psychopathologies, she tries to critically consider the distinction between social and individual cognitive processes. Among her several publications, *Il linguaggio dell'autismo: studi sulla comunicazione silenziosa e la pragmatica delle parole*, il Mulino, Bologna, 2016.

Francesca Polacci received her PhD in Semiotics at the University of Siena, Italy. Her Postdoc fellowship was held at the Institute for Advanced Studies (SUM), Florence — Scuola Normale Superiore of Pisa. She is a member of the *Centre of Semiotics and Theory of Image "Omar Calabrese"* (University of Siena), and of the Scientific Committee of the International Revue *Carte Semiotiche*. She currently teaches semiotics at the ISIA (Florence) and at the Brera Academy (Milan). Her research interests involve the semiotics of the image, visual studies, art theory, semiotics of photography, inter-semiotic translation, semiotics of design, and communication studies. On these topics she has published several articles, chapters of books, edited volumes, and two monographs: *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo:*

percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste (with D. Tomasello), Le Lettere: 2010; *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*, il Mulino: 2012. Her most recent publications include some articles on international revues about the relationship between sculpture and photography in Rodin, Brancusi, and Rosso.

Alessandro Prato is a professor of rhetoric and persuasive languages at the University of Siena. His most recent publications are *La retorica. Forme e finalità del discorso persuasivo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012; *Linguaggio e filosofia nell'età dei lumi. Da Locke agli idéologues*, Bologna, I libri di Emil, 2012.

Simona Stano is Post-Doctoral Research Fellow at the University of Turin and Senior Researcher at the International Semiotics Institute, Kaunas University of Technology, Lithuania. She holds a PhD in Sciences of Language and Communication from the University of Turin (UNITO, Italy) and a PhD in Communication Sciences from the University of Lugano (USI, Switzerland). During her doctoral studies, she worked as Visiting Research Scholar at the Dept. of Anthropology of the University of Toronto (UofT, Canada), also obtaining a Research Fellowship from the Dept. of Religious Studies. From October 2015 to January 2016 she worked as “Visiting Researcher” at the Universitat de Barcelona (UB, Spagna) and the Observatorio de la Alimentación (ODELA, Spagna).

Dr. Stano deals mainly with semiotics of culture, food semiotics, and visual, urban and communication studies, and has published several articles, chapters of books and edited volumes (including special issues of top semiotic journals such as *Semiotica* and *Lexia*) on these topics. Her recently-published monograph is entitled *Eating the Other. Translations of the Culinary Code* (2015). She has presented many papers at national and international conferences, also organising and co-directing several scientific events and research projects.

In 2014 Dr. Stano was awarded the title of “Expert in Philosophy and Theory of Languages” from the University of Turin. In recent years she has collaborated as adjunct professor, lecturer, examiner and supervisor of undergraduate and graduate students with several universities in Italy and abroad (e.g. University of Turin, University of Palermo, eCampus University, Kaunas University of Technology,

Università della Svizzera Italiana, etc.). Moreover, she has delivered semiotic and cultural analysis for international agencies and private organisations.

Mattia Thibault, Ph.D., is a research fellow at the University of Turin, Italy, where he teaches a course on Game-Based Learning. He participated in SEMKNOW, the first pan-European doctoral program in semiotics, and has been visiting researcher at Tartu University (Estonia), The Strong Museum of Play (Rochester, NY, US), and Helsinki University (Finland). His research interests revolve around the semiotics of play, ranging from toys to digital games and from the ludicization of culture to the playful practices of the peripheries of the Web. He has presented and organized numerous talks, conferences, and activities dedicated to these topics and he has published several peer-reviewed articles and an edited book, *Gamification urbana: letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini* (Aracne, 2016).

Stefano Traini teaches *Semiotics* and *Semiotics and Advertising* at the University of Teramo, Italy (Faculty of Communication Sciences). In 1995 he took the PhD in Semiotics at the University of Bologna — Advisor: Professor Umberto Eco. Dissertation title: *La connotazione nelle teorie semiotiche (Connotation in Semiotic Theories)*. He has taught at the University of Bologna, Milano (IULM), Modena and Reggio Emilia. He has taught at the PhD in *e-learning* at the University of Ancona and at the Master in *Space and Communication Systems*, coordinated by University of L'Aquila in collaboration with University of Chieti-Pescara and University of Teramo, and Telespazio SpA (Finmeccanica). He used to make researches for many public and private institutions as Fiat, Mediaset, Sigma-tau Foundation, Rai. Recently he has also taught courses and seminars at Hastings College (Nebraska, USA), at the University of Toulouse Le Mirail (2011), at the University of Zadar (Croatia), at Kent State University (Ohio, USA). He is member of the scientific committee of PhD *Semiotics* (University of Bologna). In addition to some articles and essays, he has written four volumes: *La connotazione (Connotation)*, Bompiani, Milan, 2001; *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative (The Two Branches Of Semiotics: Structural And Interpretative Theories)*, Bompiani, Milan, 2006; *Semiotica della comunicazione pubblicitaria (Semiotics of Advertising)*,

Bompiani, Milano, 2008; *Le basi della semiotica* (The Fundamental of Semiotics), Bompiani, Milano, 2013.

Andrea Valle (04/11/1974) is a researcher at the Department of Humanities of the University of Torino where he teaches Audiovisual theory and multimedia and Computer music. He gained a Laurea degree cum laude in Sciences of Communication at the University of Torino with a thesis on the semiotics of contemporary music notation, then published by De Sono musicological association. He then received a Ph.D in Semiotics from the University of Bologna. He has written four books (respectively on musical notation, digital audio, film analysis, computer music programming) and has contributed many papers in the fields of semiotics, computer music and musicology, soundscape, multimedia, cinema. Recently, he has contributed to the volume dedicated to Umberto Eco in the Library of Living Philosophers by discussing Eco's theory of modes of sign production. Since his PhD thesis, he has proposed a semiotics of the audible that aims at integrating perceptual aspects into a semiotic context. He is one of the founder of CIRMA (Interdepartmental Centre for Multimedia and Audiovideo) of the University of Torino, which aims at defining an integrate perspective for the study of multimedia, merging human and computational sciences. He is a member of the Virtual Electronic Poem (VEP), an EU-granted project which has reconstructed in virtual reality the *Poème électronique* (1958) by Le Corbusier, Edgar Varèse, Iannis Xenakis. Since 2010 he is a member of the scientific board of the AIMI (Italian Association for Musical Informatics). In 2016/17 he has been invited as a Guest Professor in the DAAD programme "Detmold Residence for Sound, Image & Space Design" at the Hochschule für Musik Detmold. As a composer/musician, his artistic output includes music for acoustic instruments, electronic music, improvisation, music for theatre and multimedia performances with La Fura dels Baus' founder Marcel·lí Antúnez Roca, multimedia interactive installations.

Ugo Volli, nato a Trieste nel 1948, laureato in Filosofia a Milano nel 1972, è professore ordinario di Semiotica del testo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, dove insegna pure Sociosemiotica. Fino all'anno accademico 1999–2000 ha insegnato

Filosofia del linguaggio all'Università di Bologna. È presidente del Corso di laurea specialistico in Comunicazione multimediale e di massa dell'Università di Torino, dove dirige anche il Centro Interdipartimentale di studi sulla comunicazione e partecipa al collegio dei docenti del Dottorato in Comunicazione. Fa parte anche del collegio dei docenti del dottorato ISU di semiotica presso l'Università di Bologna. È membro della commissione comunicazione dell'Università di Bologna e di quella della CRUI. Ha tenuto corsi e conferenze in numerose istituzioni e università italiane e straniere fra cui l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), di cui è membro del comitato scientifico, la New York University e la Brown University di Providence — R.I. (USA), in ciascuna delle quali stato visiting professor per un semestre. Inoltre ha svolto varia attività didattica alla Columbia University, Haute Ecole en Sciences Sociales (Paris), Brooklyn College, Universidad Nacional di Lima, Universidad Nacional di Bogotá, Università di Genève, Bonn, Madrid, Montpellier, Augsburg, Vienna, Zagabria, Helsinki, Sofia, Kassel oltre a numerosi atenei italiani. È professore a contratto di Semiotica, presso il Corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università Vita Salute di Milano.

Franciscu Sedda (1976) è professore associato di Semiotica Generale presso l'Università di Cagliari. È stato vicepresidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici ed è attualmente segretario della Società di Filosofia del Linguaggio. Si occupa di semiotica delle culture. Fra i suoi lavori: Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura (Roma 2003), Glocal. Sul presente a venire (a cura di, Roma 2005), Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture (Roma 2012). Fra gli ultimi saggi: *A trama e a curva: reflexões sobre a cidade e a plasticidade* (in São Paulo e Roma. *Práticas de vida e sentido*, a cura di A. C. de Oliveira, São Paulo 2017); *Relationalism: from Greimas to hyperstructuralism* (*Sign System Studies*, numero speciale A. J. Greimas: *A Life in Semiotics*, a cura di A. Grigorjevas, S. Salupere, R. Gramigna, Tartu 2017); *Imprevedibile Franciscus* (in *Il racconto di Francesco. La comunicazione del Papa nell'era della connessione globale*, a cura di A. Lorusso, P. Peverini, Roma 2017); *Da cosa si riconosce il populismo? Ipotesi semiopolitiche* (con Paolo Demuru, Actes Sémiotiques, Limoges 2018); *Sémiotique et Anthropologie* (con Tatsuma Padoan, in *Sémiotique en interface*, a cura di di A. Biglari e N. Roelens, Parigi 2018).

Diana Luz Pessoa de Barros est Professeur Émérite à l'Université de São Paulo et Professeur des Universités à l'Université Presbytérienne Mackenzie, au Brésil. Elle a été le président de l'Association Brésilienne de Linguistique (1991/1993), le représentant de l'aire de Linguistique auprès du Comité de Lettres et Linguistique du CNPq (1997/1998, 2006/2009) et le Secrétaire Général de l'Association de Linguistique et Philologie de l'Amérique Latine (2008/2014). Elle a publié des livres et des articles surtout dans les domaines de la théorie et de l'analyse des discours, des études de la langue parlée, de la sémiotique discursive et de l'histoire des idées linguistiques. Quelques-unes de ces publications sont: *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*; *Teoria semiótica do texto*; *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin* (avec J. L. Fiorin); *Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos*; *Greimas en América Latina: bifurcaciones* (avec T. Espar); *A fabricação dos sentidos* (avec J. L. Fiorin); *History of Linguistics 2002* (avec Eduardo Guimarães); *Preconceito e intolerância: reflexões linguístico-discursivas*; *Margens, periferias e fronteiras: estudos linguístico-discursivo das diversidades e intolerâncias*.

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

- I-2. *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*
ISBN 978-88-548-2471-3, formato 17 × 24 cm, 456 pagine, 35 euro
- 3-4. *Attanti, attori, agenti. Senso dell'azione e azione del senso. Dalle teorie ai territori*
ISBN 978-88-548-2790-5, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 35 euro
- 5-6. *Analisi delle culture, culture dell'analisi*
ISBN 978-88-548-3459-0, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 35 euro
- 7-8. *Immaginario*
ISBN 978-88-548-4137-6, formato 17 × 24 cm, 548 pagine, 35 euro
- 9-10. *Ambiente, ambientamento, ambientazione*
ISBN 978-88-548-4516-9, formato 17 × 24 cm, 428 pagine, 35 euro
- 11-12. *Culto*
ISBN 978-88-548-5105-4, formato 17 × 24 cm, 720 pagine, 35 euro
- 13-14. *Protesta*
ISBN 978-88-548-6059-9, formato 17 × 24 cm, 456 pagine, 35 euro
- 15-16. *Estasi*
ISBN 978-88-548-7394-0, formato 17 × 24 cm, 348 pagine, 35 euro
- 17-18. *Immagini efficaci*
ISBN 978-88-548-7680-4, formato 17 × 24 cm, 776 pagine, 52 euro
- 19-20. *Cibo e identità culturale*
ISBN 978-88-548-8571-4, formato 17 × 24 cm, 560 pagine, 35 euro
- 21-22. *Censura*
ISBN 978-88-548-9127-2, formato 17 × 24 cm, 392 pagine, 35 euro
- 23-24. *Complotto*
ISBN 978-88-548-9931-5, formato 17 × 24 cm, 508 pagine, 35 euro

25-26. *Viralità*

ISBN 978-88-255-0315-9, formato 17 × 24 cm, 556 pagine, 35 euro

27-28. *Aspettualità*

ISBN 978-88-255-0876-5, formato 17 × 24 cm, 580 pagine, 35 euro

Finito di stampare nel mese di giugno del 2017
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61
per conto della «Aracne editrice int.le S.r.l.» di Ariccia (RM)