

## Sintassi, semantica e pragmatica del martirio attorno a *Martyrs* di Pascal Laugier

BRUNO SURACE\*

ENGLISH TITLE: Syntax, Semantics and Pragmatics of Martyrdom in Pascal Laugier's *Martyrs*

ABSTRACT: *Martyrs* is a 2008 film by Pascal Laugier that has since gained a niche cult following of enthusiasts of this genre and is considered to have pioneered a kind of *Nouvelle Vague* in contemporary French horror films. Right from the title the category of martyr is central to the film, but *Martyrs* presents a significant re-articulation. While classical martyrdom was founded on faith, with the martyr who is such inasmuch as he/she is recognised by some and disavowed by others (and this is the perspective which substantiates his/her martyrdom) making a choice, the martyrdom in *Martyrs* is instead the fruit of an imposition in which faith is transliterated by the martyr to whoever makes her a martyr, be it religious or secular faith in some or other conviction. This significantly modifies the entire prospective apparatus. The film thus proposes an overturning of classical martyrdom while at the same time reflecting on it in all the semiotically relevant situations: syntactic, semantic, and even pragmatic, revealing in a programmed fashion the ideologies that are subject to martyrdom. The martyr in *Martyrs* is necessarily female, member of an impoverished class and tortured by a sect of prosperous individuals. Also, she is a martyr who becomes a sign in the Peircean sense and who, in the act of martyrdom, is presented as a heterotopia capable of using her language to mediate between here and elsewhere. *Martyrs* is thus a film founded on the hybridization of codes and featuring numerous gory images, but it is also part thriller, with features of the *home invasion* genre, part psychological drama, part revenge movie and part torture porn. Above all, however, it is a film whose nature is pre-eminently philosophical, woven in the close relationship between plot and image.

\* Università degli Studi di Torino.

KEYWORDS: *Martyrs*, Semiotica del martire, Semiotica e trascendenza, Uomo come segno, Semiotica del martirio.

## 1. *Martyrs*

Non è facile inquadrare *Martyrs* (Laugier 2008) entro dei confini di genere precisi. Sebbene sia spesso definito uno dei film di punta, per alcuni addirittura seminale, del nuovo horror francese<sup>1</sup>, enfatizzandone il portato splatter (alcuni teaser poster lo apostrofano come “uno dei più feroci film mai realizzati”)<sup>2</sup>, il testo sembra volersi collocare in uno spazio interstiziale, in cui molti filoni si interpolano. Tale apparente “schizofrenia” del film, fra ghost story, film di vendetta e torture porn<sup>3</sup>, che apre a sistemi di inferenze legati ai generi che “visita” per poi chiuderli di colpo, contribuisce a fare emergere la sua prima vocazione, di natura preminentemente filosofica, intesusa nel rapporto stretto fra trama e immagine.

La storia si articola in tre segmenti consequenziali: un inizio in medias res ci mostra una bambina in fuga da un luogo misterioso, dove era rinchiusa, per essere poi ricoverata in una struttura. È la piccola Lucie (Mylène Jampanoï), che stringe amicizia con Anna (Morjana Alaoui), l’unica alla quale rivela le vessazioni subite, che continuano a provocarle visioni orribili di una creatura che la attacca, spingendola ad atti di automutilazione. Un’ellissi temporale ci porta a quindici anni dopo. Le due ragazze sono oramai cresciute, e si recano nell’abitazione di una famiglia che si direbbe “model-

1. Alessandro Baratti, nella recensione al film sulla rivista online *Gli Spietati*, parla scherzosamente di *Nouvelle Trouille*, “nuova strizza”.

2. In effetti l’uscita del film in Francia ha portato non poco scompiglio, come segnalato anche in Austin (2015), p. 283. Tuttavia anche solo un modesto semiologo riconoscerebbe immediatamente la carica promozionale che risiede dietro certi tipi di *claim* e la strategia che essi sottendono, e un modesto storico del cinema saprebbe smentire senza troppa difficoltà i contenuti dell’affermazione.

3. Ognuno dei generi qui menzionato è, proprio in virtù delle considerazioni che seguiranno, parziale e impreciso in riferimento a *Martyrs*.

lo”, dove Lucie stermina con un fucile a pompa padre, madre, e i due giovani figli. Anna si trova nella scomoda situazione di essere sua complice, pur non avendo di fatto partecipato alla carneficina, ma scegliendo di credere a quanto sostiene l’amica, e cioè che quelle persone (i genitori) furono proprio, impensabilmente, esecutrici materiali delle sue torture, e la creatura immaginaria che la perseguita fu una ragazzina come lei, che Lucie aveva incontrato durante la sua fuga, non fermandosi a salvarla per paura di essere scoperta. Una volta compiuto il massacro tuttavia Lucie non riesce a liberarsi dei fantasmi del suo passato, e così si taglia la gola davanti ad Anna, ora in una situazione del tutto compromessa, e incerta se le ragioni dell’amica non fossero dettate esclusivamente da follia. Tuttavia la ragazza scopre una botola nella casa che porta a una orrenda galleria degli orrori, al cui fondo vi è una stanza dove un’altra ragazza è intrappolata: il suo corpo orridamente flagellato e gli occhi coperti da un casco di ferro, letteralmente inchiodato sul cranio. Anna ha così la conferma che Lucie non era folle, e tenta invano di salvare la ragazza, fin quando una squadra di persone, che di primo acchito parrebbero i soccorsi, irrompe nella casa freddando quest’ultima con un colpo di pistola e rapendo la sventurata protagonista. Si apre così il terzo blocco del film: Anna diviene vittima delle stesse torture che aveva subito Lucie, ad opera di quella che si rivela essere una setta di famiglie borghesi che, scegliendo oculatamente giovani ragazze, le seviziano per martirizzarle, desiderose di catturare l’epifania che dal loro martirio scaturirebbe. A capo dell’organizzazione vi è un’austera signora soprannominata Mademoiselle (Catherine Bégin), che impietosa spiega ad Anna cosa le succederà: essa sarà rinchiusa e progressivamente torturata fisicamente e psichicamente, fino a quando non trascenderà il dolore dislocandosi in un nuovo status ontologico, e viva e morta, capace di *testimoniare* la sua esperienza rivelandone i segreti ai suoi aguzzini. È così che per Anna inizia una sequela di pestaggi e pratiche deumanizzanti (viene progressivamente rasata a zero), che coincidono con un percorso di accettazione che la porta infine, quando viene ritenuta “pronta”, a

essere scuoiata viva e posta di fronte a una lampada, da dove riferirà quanto ha visto a Mademoiselle, la quale per tutta risposta, anziché rivelare il messaggio agli adepti della setta, si suiciderà, preservando inesorabilmente un regime di dubbio massimo (se ci sia qualcosa oltre la morte, o se non ci sia nulla).

## 2. Semantica del martirio

“Martire”, come didascalicamente sancito alla fine di *Martyrs*, è etimologicamente il testimone (lat. *martyr* e più raramente al femminile *martyra*, gr. *mártyr*), colei o colui che sa intorno a qualcosa di cui altri sono all’oscuro. “Martire” è dunque il soggetto posto in una posizione di consapevolezza superiore rispetto a chi lo circonda, che gli è data tramite il supplizio fisico e psichico, “per soverchio lavoro o per maltrattamenti altrui”<sup>4</sup>. “Martire” è ancora chi, in forza della vessazione, si colloca in una dimensione interstiziale, testimone — appunto — di quel che v’è oltre<sup>5</sup>: “col sacrificio di sé fino alla morte, afferma la verità della fede”<sup>6</sup>, ma ancora paradossalmente parte di quel che v’è prima. Lei o lui semantizzano uno spazio impossibile, quello del passaggio, usualmente dalla vita alla morte, luogo di schiusa del mistero dei misteri.

La voragine metafisica cui ha accesso il martire è tuttavia tale per via della sua indimostrabilità, essendo il martire, semanticamente, una categoria prospettica. È in altre parole martire chi come martire è riconosciuto, da una cerchia più o meno larga di seguaci o adepti, ma per essere tale il martire ha bisogno proprio di chi, almeno canonicamente, lo martirizzi negandogli tale riconoscimento, cioè

4. Dal Vocabolario Etimologico Ottorino Pianigiani, [www.etimo.it/?term=martire&find=Cerca](http://www.etimo.it/?term=martire&find=Cerca) (ultimo accesso 12/07/2019).

5. Si tratta, nella concezione cristiana di martirio, di una testimonianza impossibile, giacché la visione dell’oltre contraddirebbe il principio del mistero della fede, e che invece *Martyrs* muta in una testimonianza possibile, destituendo il valore religioso del martirio e mantenendo invece quello patemico–estatico.

6. Dizionario Etimologico Italiano Carlo Battisti e Giovanni Alessio (1948).

negando la verità che ella o egli professano e confermano mediante il martirio stesso. Il martire è così al centro di una tensione dialettica, che si estrinseca attraverso il linguaggio di una violenza operata sul suo corpo come superficie scrittoria. E infatti il martire, in quanto portale impossibile dall'immanente al trascendente (si potrebbe dire: alla *trascensione*), è corpo abusato cosicché il dolore si risemantizza, per il martire stesso e riflessivamente per chi lo osserva, in estasi mistica.

Perché ci sia dunque martirio occorre, almeno nella visione classica del concetto, l'avvicinarsi di tre ruoli: un soggetto che “sceglie”, per vari motivi, di darsi alla tortura come atto dimostrativo della sua verità; uno o più soggetti che neghino la verità di costei o costui a tal punto da suppliziarli, così facendo — in un certo senso — il loro gioco (cioè dandogli la tortura per cui loro si erano dati); uno o più soggetti che riconoscano la verità del martire osservandone il martirio come prova fondante. È così per Gesù, la cui morte è modello per i martiri a venire<sup>7</sup>. Vituperato da un lato e venerato dall'altro, e intanto in croce a subire una passione necessaria al martirio, il cui immenso dolore si tramuta in accettazione, e quindi estasi (il passaggio fra le due dimensioni non è scontato, ma ci si tornerà); è così per Giovanna d'Arco, martirizzata in quanto eretica di un'eresia che ha *scelto*; è così similmente per i cosiddetti “martiri della libertà” che, testimoni della credenza in un insieme di valori che rendono pensabile un futuro che ancora deve arrivare, scelgono scientemente di mettere a rischio la propria vita contro coloro che considerano despoti del presente<sup>8</sup>.

7. Non è comunque Gesù formalmente il primo martire, che qui menzioniamo a scopo puramente esemplificativo, volendoci concentrare sul martirio in *Martyrs* e usando il concetto cristiano come modello comparativo. Questo ruolo spetta a Santo Stefano, primo dei sette diaconi cristiani ad ausilio degli apostoli nel ministero della fede, considerato appunto come il protomartire.

8. Sulla locuzione “martiri della libertà” bisognerebbe aprire un'ulteriore riflessione, che qui non possiamo che accennare per motivi di spazio. Il martirio cristiano, e la sua ripresa e “torsione” in *Martyrs*, per essere tale necessita del compiersi mediante un percorso, entro il quale è inserito in termini aspettuali e tensivi (Anna non è immedia-

Cambia qualcosa in questa visione del martirio come costruito olistico, intessuto su una rete di rapporti attorno a un corpo credente, in *Martyrs*. Qui la rete prospettica decade completamente: la martire, donna e in quanto tale predisposta biblicamente al martirio (in effetti colei che “partorirà con dolore”, Gen. 3:16), non sceglie di essere tale; *il martirio le è imposto*, da coloro che la seviziano, i quali ricercano proprio la di lei testimonianza dell’oltre. Il programma è così invertito, ridefinendo la sintassi della categoria martirologica.

In questo sistema prospettico, che ruota attorno al martire, molteplici sono i contrari semantici del martire stesso, specie quando si slitta dalla concezione cristiana a successive riformulazioni del concetto, che ne pertinentizzano con maggiore vigore alcuni tratti e ne narcotizzano degli altri. Le risposte sono pertanto multiple, proprio in virtù della polisemia del termine, polisemia che si disambigua solo quando il sistema di relazioni attorno al corpo martoriato, di testo in testo, trova una sua stabilità. Perché se il martire è tale poiché “sceglie” di esserlo (come nel martirio cristiano), allora il suo contrario è forse il nichilista — espressione questa già piuttosto ardimentosa e anacronistica se applicata al contesto cristiano — o il pusillanime, essendo il martire colui che si dà al dolore disumano per dimostrare incontrovertibilmente la sua persuasione, mentre il nichilista colui

tamente martirizzata, il suo martirio è tale proprio in virtù di uno scorrere del tempo sul suo corpo e sulla sua psiche). Il martirio di *Martyrs*, inoltre, è riconosciuto come tale prima che la morte sopraggiunga, necessita di un corpo martoriato ma pulsante di vita. Al contrario la categoria dei “martiri della libertà” è, oltre che preminentemente laica, estesa tendenzialmente a numerosi eventi della Storia (e vicina ad altre diciture come “martiri della patria”, “martiri del lavoro”, “martiri del libero pensiero”, “martiri della mafia”), e identifica quei soggetti che hanno perso la vita, o che sono stati torturati con efferatezza, nella lotta a sistemi politici ritenuti ingiusti e, appunto, liberticidi. La loro condizione di martirio, intesa come categoria nobilitante, è quindi legata a un sistema di ideali che non pone come *condicio sine qua non* un’estrema sofferenza corporea (sebbene questa possa essere compresa nel loro martirio), quanto invece si basa sulla necessità di un sacrificio vitale che può anche compiersi in tempi molto brevi, come quelli di un’esecuzione sommaria. In ogni caso, e qui è la consonanza semantica, i martiri della libertà come i martiri classici sono figure il cui sacrificio è testimonianza di un oltre, che richiede per essere inteso e, auspicabilmente, raggiunto che costoro si siano sacrificati.

che per antonomasia non crede in nulla, e il pusillanime colui che nemmeno si è posto il problema. Ma ciò è vero solo per chi riconosce il martire in quanto tale, per chi invece lo ha sevizato il suo contrario è il sano di mente, l'onesto, il non-eretico, ed è attorno a questa danza fra riconoscimenti accordati e negati che il soggetto viene semiotizzato in quanto martire.

Se invece il martire è tale perché il martirio gli è imposto, come, più specificamente, in *Martyrs*, allora i ruoli tematici in gioco si riducono a due (il torturato e il torturante), e il suo concetto contrario è quello di "vittima", colei che ha subito le torture senza trascendere, poiché in origine soggetto inadatto al martirio. *Martyrs* dunque recupera la matrice semantica cristiana del martirio come percorso doloroso che conduce a una rivelazione, ma privandola del nucleo della componente strettamente religiosa (e nel film a più riprese si scardina tale sostrato parlando delle martiri come di figure atee, che trascendendo tutto trascendono pure la fede religiosa) e di quella della scelta, alla prima direttamente collegata. Si declina così una semantica del martirio spogliata di una delle due sue assiologie portanti, la fede (il credere come *ratio epistemica*), ponendo l'accento su quella che permane, il corpo.

### 3. Il martire come segno

Il martirio in *Martyrs* è tale solo dopo il superamento di una soglia, che coincide con l'*accettazione* come risemantizzazione definitiva delle vessazioni subite. In termini semiotici Anna è costretta a riconsiderare il suo corpo più volte, prima come proprietà propria e poi come proprietà altrui, cioè dei suoi aguzzini, e poi da proprietà altrui a proprietà di tutti e nessuno (momento del passaggio che è segnalato dal cambio di atteggiamento nei suoi confronti della donna che la tiene prigioniera, da dispotica senza volto ad affettuosa "genitrice"). L'*accettazione* corrisponde anche con l'idea del proprio corpo che passa da superficie scrittoria a scrittura, a segno. Il passaggio a segno del corpo del

martire è in effetti il sacrificio simbolico per il quale esso dichiara di stare per qualcos'altro che non è il sé. “L'uomo è un segno” sostiene Peirce, denotato shakespearianamente da una *glassy essence* (*Measure for Measure*, II, 2, pp. 117–120)<sup>9</sup>, e in effetti Anna nel passaggio al martirio si fa segno autoconsistente, disponendosi (cioè rendendosi disponibile) alla dicitura agostiniana, *aliquid pro aliquo*, dove *aliquo* è l'ignoto cui lei in quanto segno dà accesso, potendolo trasformare in *res linguistica*. Ciò dà ragione di una stimolante caratteristica dell'idea di martirio, come in effetti forma estatico–mistica che, nel riconoscimento altrui del martirio del martire, non è un viaggio di sola andata dall'immanente al trascendente, ma soprattutto un ritorno dal trascendente all'immanente in forma mediata dal linguaggio. Lo sguardo in alto di Anna, così vicino a quello della Giovanna d'Arco dreyerana (1928) o del Gesù in croce in *The Last Temptation of Christ* (Scorsese 1988), è l'indessicalità che la setta martirizzante vuole reintrodurre in un ordine linguistico, in un sistema foucaultiano di “parole e cose”, per il quale nella sua innata finitudine l'uomo si manifesta come “allotropo empirico–trascendentale” (Foucault 1967, p. 343).



Figura 1. *Martyrs*.



Figura 2. *La passion de Jeanne d'Arc*.

Ciò induce a considerare il martire come soggetto che si semi-otizza totalmente, totalitariamente, in un rapporto inversamente proporzionale rispetto al suo stato di benessere. Più soffre, più si fa segno, più rinuncia alla *fabrilità*, il *primum vivere* legato alla soprav-

9. Cfr. Fumagalli (1995), p. 79.



vivenza secondo Cirese (1984), più abbraccia un regime di *segnicità*, il *deinde philosophari*. Così inteso il martirio si fa processo di apprendimento dell'idioletto, o meglio del "nulloletto" — la lingua di nessuno — dell'oltre. Questa si espleta nella trasformazione in un segno estremo che è il corpo martirizzato, sfiancato dalla tortura a tal punto da abbandonare il dualismo senso-sensazione per darsi unicamente al senso ultimo, definitivo, metafisico. È l'irruzione dell'ineffabile attraverso il tormento, la "metamorfosi del supplizio" (Cortés 2014, pp. 185–206), che radicalizza il portato linguistico del martire sul suo volto, luogo di concentrazione del dolore che si estrinseca in una dialettica fra una tensione muscolare (l'urlo, il digrigno), momento di quella *embodied transparency* in cui i soggetti sono "dentro situazioni emozionali così provanti al punto che non possono controllare il loro comportamento e quindi i loro sentimenti sono scritti su tutti i loro corpi" (Zunshine 2008, p. 66)<sup>10</sup>, che a martirio avvenuto si fa rilassatezza, e l'indessicalità di uno sguardo rivolto all'altrove, nel film la luce di una lampada che si trasfigura in luce bianca (un misto fra una soggettiva e un'inquadratura del tutto extradiegetica), eterea, impalpabile, cui solo Anna ha accesso. E in effetti tale significatività del volto è sancita dalla tortura estrema: la protagonista viene scientemente e scientificamente (in una stanza chirurgica che è l'ottuso, autistico rifarsi a una dimensione razionale nel cercare l'irrazionale) scuoiata dalla testa ai piedi, lasciando che i suoi muscoli siano esposti, ma le viene lasciata la pelle attorno al volto (e solo al volto, un ovale che parte dalla fronte e finisce sul mento). Il volto come confine invisibile, qui tracciato e demarcato: "Per quanto materialmente non segnato, fisicamente non presente, il confine che [...] distingue la parte privata da quella pubblica è sul piano del diritto invalicabile, e perciò di fatto mai valicato [...] Come sempre il confine semantico del *non-poter-fare* retroagisce su quello espressivo, creandolo" (Marrone 2012, p. 204). Il volto, loco lévinasiano dell'alterità nuda (cfr. Ponzio 2007, pp. 97–104), è così l'ubicazione

10. Mia traduzione dall'inglese.

dove avviene la ricercata metamorfosi del segno, dal più fisiologico e meno linguistico (l'indicale, lo sguardo della martire che accetta il martirio), all'iconico (lo sguardo e il volto della martire recuperato da una *scopia* esterna, che sia una fotocamera, come per le foto che Mademoiselle e la setta usano a dimostrare l'esistenza del martirio, una videocamera, o uno sguardo altrui che ne coglie la testimonianza), a simbolico (la resa linguistica della testimonianza che la setta brama avidamente, e che solo Mademoiselle, per poi suicidarsi, avrà l'onore di ascoltare, peraltro sostenendo che il messaggio è chiaro e non passibile di ulteriore interpretazione).

La ricerca della semiotizzazione del martirio da parte della setta di *Martyrs* è quindi una ricerca impossibile, che contraddice ogni assetto logico. Devono decadere i contrari su cui si fonda il senso, non perciostesso con un rivolgimento ai contraddittori o ai subcontrari, ma in una ricerca della zona interstiziale nello spazio di negoziazione che fra i contrari si genera<sup>11</sup>. In altre parole, se “vivo” e “morto” sono i poli su cui si edifica la semiosi, la setta cerca una proibitiva — “quando ci siamo noi non c'è lei, e quando c'è lei non ci siamo più noi”, secondo la dottrina epicurea — condizione intermedia, che è quella appunto del martirio. In questa condizione la tortura e la morte si incontrano in uno spazio nuovo, quello dell'estasi del martire, non più chiaramente qui, né più chiaramente altrove. Il corpo così, in linea con il martirio classico, e il volto come metonimia del corpo, sono l'*eterotopia* radicale, il luogo di giunzione impossibile di due spazi non giustapponibili, quello che tiene insieme inquietantemente le “parole e le cose” (Foucault, *ivi*, pp. 7–8). Il martire eterotopico così, in quanto *esserci nell'incongruo*, comporta la realizzazione istantanea e simultanea di una serie di pattern semiotici, paradossalmente provando l'organicità — spesso minata dai maliziosi — degli apparati della disciplina stessa. Per martirizzarsi Anna è costretta, nolente, a traghettare dall'aforia della disforia, il dolore, all'adiaforia

11. Per approfondimenti su questa zona dialettica cfr. Landowski (1981), Pottier (1992), Thom (1983). Alcune notazioni sullo spazio negoziale aperto dal dispositivo del “vs” anche in Surace (2018).

dell'accettazione, e poi di nuovo all'aforia dell'euforia, l'estasi. Impossibile un passaggio diretto dalla disforia all'euforia: *in mezzo, su qualche livello, deve esserci il nulla dell'adiaforia*. Se la prima fase, quella del dolore, è comprovata di riflesso da chi la osserva, che patisce per e con lei, in un'empatia che non è solo risultante di un transfert, ma anche di un'esperienza pregressa del dolore dell'osservatore (chiunque sa cosa sia, in qualche misura, il dolore, poiché lo ha provato). Le due fasi successive, l'adiaforia e, soprattutto, l'euforia, sono frutto esclusivo di interpretazione, ed è il mistero di tale interpretazione il miraggio della setta di torturatori. Nessuno è nei panni di Anna se non Anna. Ecco perché la setta necessita della messa in linguaggio dell'estasi finale, cioè per provare che tale estasi sia stata, in effetti, estasi<sup>12</sup>. La richiesta è quella della traduzione intersemiotica (dal nullo del trascendente al linguaggio dell'immanente), dell'ecfrasi di un iter contemplativo che va dalla passione, le percosse, alla trasfigurazione, i cambiamenti somatici e quindi semantici del corpo di Anna (più che mai nel martirio "soma è sema"), alla figurazione. Un passaggio dal patema, che è significato, alla narrazione, che è comunicato. Da enunciazione a enunciato.

Ovvero: perché il martirio sia realmente avvenuto, cioè sia sostanziato da una dimensione ermeneutica (è tale perché così lo interpreto) a una ontologica (è tale perché così, tautologicamente, è), è necessario che esso sia simbolicamente riempito non da "un sapere personale, bensì un sapere già tale anche per molti, sia cioè affare di tutta una comunità [...] Il segno diventa tale solo in un sistema che ne stabilizzi e assicuri la funzionalità, difendendola dall'arbitrio del singolo" (Pagliaro 1969, pp. 10–11). In *Martyrs* ciò che la setta di postmoderni Mengele ricerca è il passaggio da un regime di significazione a un regime di comunicazione. Si tende a non considerare molto questa distinzione, eppure in sede estatica, religiosa, mistica il rovello della verità si gioca tutto lì, se siamo noi a significarla o se è lei a comunicarsi.

12. Per un inquadramento efficace dell'estasi in semiotica cfr. Leone (2014).

Il momento primordiale ed essenziale di ogni atto linguistico è l'intenzione di esprimere, cioè l'impulso, più o meno conscio, a obiettivare in rappresentazione un certo contenuto di coscienza. All'intenzionalità dell'esprimere, che opera nel parlante o in chi scrive, corrisponde la volontà dell'intendere in chi ascolta o legge. Fra queste due intenzioni opera da tramite la lingua, che è la condizione del comunicare, poiché al suo apparato e alle sue funzionalità fanno riferimento, come a un complesso di valori saputi, tanto chi esprime quanto chi recepisce. Ma proprio in tale mediazione, complemento per così dire tecnico di ogni linguaggio, si annidano i pericoli che rendono imperfetto, falso o vano l'atto linguistico, cioè l'oscurità da una parte, il malinteso o l'incomprensione dall'altra (Pagliaro 1969, p. 233).

Tutto *Martyrs* dunque fa del martirio un dispositivo semiologico che sprigiona la massima potenza semiosica in una torsione, che è impressionantemente vicina all'asintoto che soggiace al confine vita–morte: quel momento ineffabile prima di morire è il momento in cui il corpo soggetto che si è desoggettivato, per farsi ambasciatore dell'oltre, deve rientrare nei ranghi linguistici, ora tutt'uno con la sofferenza, con il sé come corpo e con il sé come segno, soggetto e de–soggetto, martire come “testimone”:

Non vi è un titolare della testimonianza, [...] parlare, testimoniare significa entrare in un movimento vertiginoso, in cui qualcosa va a fondo, si desoggettiva integralmente e ammutolisce, e qualcosa si soggettiva e parla senza avere — in proprio — nulla da dire [...]. Dove, cioè, colui che è senza parole fa parlare il parlante e colui che parla porta nella sua stessa parola l'impossibilità di parlare, in modo che il muto e il parlante, il non-uomo e l'uomo entrano — nella testimonianza — in una zona d'indistinzione in cui è impossibile assegnare la posizione di soggetto, identificare la “sostanza sognata” dell'io e, con essa, il vero testimone. Ciò si può anche esprimere dicendo che *soggetto della testimonianza è quello che testimonia di una desoggettivazione*; a patto, però, di non dimenticare che “testimoniare di una desoggettivazione” può solo significare che non vi è, in senso proprio, un soggetto della testimonianza [...], che ogni testimonianza è un processo o un campo di forze incessantemente percorso da correnti di soggettivazione e desoggettivazione (Agamben 1988, p. 112).<sup>13</sup>

13. Cfr. anche Strummiello (2001).

#### 4. Pragmatica del martirio

*Martyrs*, disarticolando e riarticolando la categoria del martire come abbiamo testé osservato, non solo agisce su di essa sul piano della sintassi e della semantica che essa comporta, ma anche incide sulle sue conseguenze pragmatiche, scoprendo i nervi (letteralmente sul corpo di Anna) delle ideologie che al “martire” sono legate a doppia mandata. Il film insiste in effetti su tre *loci ideologici*, ancora una volta mediante una dialettica della violenza.

Vi è in primis un sostrato parareligioso, denegato dalla setta da un lato ma perpetuato dall’altro. Mademoiselle mostra ad Anna le fotografie di donne martiri precisando il loro ateismo. Il martirio è esente dalla fede, sembra sostenere. Eppure l’elemento religioso continua a prorompere nel terzo segmento con prepotenza, attraverso specifiche composizioni plastico-figurative<sup>14</sup>, oltre che nella struttura dell’organizzazione degli aguzzini, il cui carattere settario evoca senz’altro connotazioni di tipo religioso (fosse anche solo una “religione laica”), ove Mademoiselle svolge il ruolo di sacerdotessa. Se già abbiamo notato lo sguardo in alto, che poggia su una consolidata tradizione iconografica, non può sfuggire come l’intero dispositivo di tortura finale sia in qualche misura una “cristificazione” della protagonista, la quale è legata per i polsi, in una sorta di croce invisibile, e posta a diretto contatto con un fascio di luce che viene dall’alto. Questa serie di isotopie narrative e formali giocano dunque a mostrare una certa contraddittorietà dell’ideologia della setta, la quale pur smarcandosi dal principio fondativo del martirio cristiano (la fede come *condicio sine qua non*, causa del martirio e sua conferma), ripropone, più o meno consciamente, alcune ritualità chiaramente associate all’immaginario cristiano, che si riverberano nelle configurazioni plastiche del film sul finale. Il sostrato parareligioso è però ulteriormente corroborato dal secondo livello pragmatico, di

14. Sarà poi l’omonimo remake del 2015, diretto da Kevin e Michael Gotz, a esplicitare una lettura cristologica della vicenda, così in qualche modo destituendo la forza dell’ambiguità dell’originale, con l’esibizione di una scena di crocifissione.

taglio fortemente sociologico. *Martyrs* è infatti incubatore di istanze legate alla critica classista e, senz'altro, femminista. Entrambi i dati si evincono con chiarezza: la setta è composta da persone varie, tutte contraddistinte da un tenore di vita che in altre epoche si sarebbe chiamato borghese. La famiglia sterminata all'inizio da Lucie vive in una casa di pregio (mentre lei opera la carneficina Anna aspetta, di contro, in una modestissima automobile, addentando un umile panino). Tutti gli adepti possono permettersi, almeno così pare, di edificare nelle loro abitazioni complessi ed estesi laboratori, forniti di strumentari senz'altro non economici. Mademoiselle e gli adepti si palesano, il giorno del presunto martirio di Anna, con automobili di lusso e vestiti di tutto punto. Le vittime, al contrario, sono persone la cui storia è ignota, se non per dettagli che lasciano presupporre una certa precarietà. *Martyrs* può così essere letto come la rappresentazione plastica di un conflitto esibito nell'abuso di potere delle classi alte su quelle basse (è spontanea infatti la seguente domanda: se davvero la setta crede nella sua "ricerca", e non è solo una manica di sadici, allora perché non scegliere dei volontari interni per praticare il martirio?). Il martirio è così presentato in una sua veste squisitamente sociale, come condizione che, stante le sue specificità metafisiche, si situa in un'immanenza chiara, definita entro confini di potere, per i quali il martirizzato è sempre colui che socialmente è in posizione inferiore rispetto al martirizzante.

A fianco a questa istanza c'è quella parallela legata alla questione di genere. Nelle regole interne della setta i soggetti scelti per il martirio devono necessariamente essere donne, e di età non avanzata. È così, spiega Mademoiselle, perché in esse c'è una sorta di predisposizione innata al dolore (altra connotazione religiosa). È inevitabile trarne le dovute conseguenze in sede ermeneutica, rivolte a una società maschiocentrica che si riverbera non solo nella scelta iniziale di chi dovrà soffrire, ma anche nella ferrea suddivisione dei compiti dentro il film, e nel modo in cui sono gestiti gli snodi narrativi. Inizialmente Lucie, bambina, è torturata, poi si libera e fa amicizia con un'altra bambina. Quando si vendica, tuttavia, la sua vendetta non

allevia le sue pene, ma anzi le acuisce (dimostrandole insanabili), spingendola al suicidio. Il bacio fugace fra lei e Anna, dato e poi immediatamente dimenticato, è il legame fra un genere umano che è interpretato come svantaggiato in quanto tale. Anna viene poi “scelta” per essere martirizzata, e a capo della setta vi è una donna che, in pieno assetto reazionario, sceglie di fare torturare altre donne, e le torture le sono imposte da una coppia secondo questo schema: lei nutre a forza Anna, e tende a non vessarla se non quando essa si rifiuta di mangiare; lui la pesta con violenza inaudita. Lei inoltre, quando ritiene Anna pronta per l’ultimo passo (lo spellamento), la rincuora con affetto; lui la scuote. È il modello arcaico del sesso forte, cui sono affidati i compiti più gravosi, e di quello debole, che invece assolve a compiti domestici: nutrire, lavare. Anna, mai violentata sessualmente (così come Lucie), è torturata in quanto donna alla radice, ma progressivamente desessualizzata: rasata a zero, incatenata alla sua sedia da cui urina e defeca attraverso un buco, seminuda ma tumefatta abbastanza affinché i caratteri corporei della sua sessualità non si vedano, infine spellata e così uniformata a un corpo interiore, in cui l’esteriorità del genere da mortificata viene annullata<sup>15</sup>.

Vi è infine un terzo e pervasivo livello pragmatico, legato al martirio come condizione che si comprova unicamente in un modo: guardandolo. La martire è riconosciuta come tale compiendo su di lei operazioni che hanno effetti visivi, dalle ecchimosi allo spellamento, ma soprattutto è il suo viso a significare che qualcosa è avvenuto. Il martirizzante è trattato come un voyeurista, e lo spettatore come voyeurista di riflesso. La garanzia ontologica del martire non è il guardare all’oltre, ma l’essere guardato come guardante all’oltre. Come scrive Cantone, sulla scorta di Merleau-Ponty, “siamo dei visti prima di essere dei vedenti” (Cantone 2012, p. 18)<sup>16</sup>, o come direbbe Žižek, sulla scia del grande Altro lacaniano, “Il soggetto ha infatti

15. “*Martyrs* focuses on the punishments inflicted on the female body. Even the victims who do not survive the torture manage to live through horrific procedures that render them unrecognizable as humans”, West (2016), p. 150.

16. Cfr. Merleau-Ponty (1964).

bisogno dello sguardo che funge da garante ontologico del suo essere” (2004, p. 36). L’insistenza sulla violenza è invero in *Martyrs* spesso realizzata secondo tecniche cinematografiche che vanno dall’inquadratura fuori campo alla camera a mano frenetica, dalla disposizione luministica che pone in ombra alcune porzioni di inquadratura all’utilizzo di *fade out* sul nero, specie nel terzo segmento a marcare la reiterazione quotidiana delle vessazioni di Anna. Sono tutte tecniche che mirano a fare intuire la violenza — lasciando che si depositi nell’immaginazione — più che a mostrarla direttamente. Certo, alcune scene mostrano l’orrore in campo, ma perlopiù il film focalizza sul prima e sul dopo. La lunga preparazione di Anna fino al tavolo operatorio per essere scuoiata disattende l’aspettativa di un’enfasi filmica sull’operazione poiché lo sguardo della macchina da presa vira sul suo volto urlante e poi, con il montaggio, sul fatto già avvenuto. L’elisione filmica emula l’elusione simbolica del martirio.

Il dolore non si può vedere, si può e *si deve* vedere il volto di chi lo prova, poiché è in quel volto come dispositivo scopico il portale verso l’oltre.

### Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN G. (1988) *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.
- AUSTIN G. (2015) “Contemporary French Horror Cinema: From Absence to Embodied Presence”, in A. Fox, M. Marie, R. Moine e H. Radner (a cura di), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Wiley Blackwell, Malden–Oxford–Chichester.
- CANTONE D. (2012) *I film pensano da soli. Saggi di estetica del cinema*, Mimesis, Milano–Udine.
- CIRESE A.M. (1984) *Segnicità fabrilità procreazione. Appunti etnoantropologici*, C.I.S.U., Roma.
- CORTÉS D.F. (2014) *Las metamorfosis del suplicio*, “Lexia” 15–16: 185–206.
- FOUCAULT M. (1967) *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano.



- FUMAGALLI A. (1995) *Il reale nel linguaggio. Indicalità e realismo nella semiotica di Peirce*, Vita e Pensiero, Milano.
- LANDOWSKI E. (a cura di) (1981) *Le carré sémiotique*, “Actes Sémiotiques” 17: EHESS – CNRS.
- LEONE M. (2014) *Semiotica dello slancio mistico*, “Lexia” 15–16: 219–284.
- MARRONE G. (2012) “Euforie comuni e corpi in transito. L’osceno del villaggio”, in V. del Marco e I. Pezzini (a cura di), *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 188–224.
- MERLEAU-PONTY M. (1964) *Le visible et l’invisible*, Gallimard, Parigi.
- PAGLIARO A. (1969) *Il segno vivente*, ERI, Torino.
- PONZIO A. (2007) *Fuori luogo. L’esorbitante nella riproduzione dell’identico*, Meltemi, Roma.
- POTTIER B. (1992) *Sémantique générale*, Presses universitaires de France, Parigi.
- STRUMMIELLO G. (2001) *Il logos violato. La violenza nella filosofia*, Dedalo, Bari.
- SURACE B. (2018) *Semiosiche dal Versus. Il caso dei crossover filmici*, “Versus” 126: 69–85.
- THOM R. (1983), *Structures cycliques en sémiotique*, “Actes sémiotiques” V (47–48): 38–58.
- WEST A. (2016) *Films of the New French Extremity. Visceral Horror and National Identity*, McFarland & Company, Jefferson.
- ŽIŽEK S. (2004) *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, Campanotto, Udine.
- ZUNSHINE L. (2008) *Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency*, “Narrative” 16 (1): 65–92.

## Filmografia

- La passion de Jeanne d’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928, Francia).
- Martyrs* (Kevin Goetz, Michael Goetz, 2015, USA).
- Martyrs* (Pascal Laugier, 2008, Francia, Canada).
- The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988, USA).