

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**ALLA PERIFERIA DEL SENSO
ESPLORAZIONI SEMIOTICHE**

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1589241> since 2016-08-21T13:28:22Z

Publisher:

Aracne

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

I SAGGI DI LEXIA

21

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

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

divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

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

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

Ugo Volli

Ugo Volli

Alla periferia del senso

Esplorazioni semiotiche



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

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00072 Ariccia (RM)
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-XXXX-X

*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: luglio 2016

Indice

II *Introduzione*

Parte I **Ai margini della teoria**

- 21 Capitolo I
Il simbolo: plusvalore semiotico
- 35 Capitolo II
Tempo esterno e tempo interno ai testi
- 51 Capitolo III
L'analisi semiotica come ricerca empirica sul testo
- 61 Capitolo IV
Senso e marcatura
- 73 Capitolo V
Il soggetto. Riflessione e trascendenza di una maschera
- 85 Capitolo VI
Verità plurale
- 91 Capitolo VII
Quale ecologia della comunicazione?
- 99 Capitolo VIII
Per una biografia sociale dei testi
- 113 Capitolo IX
Culture e strategie della memoria

- 125 Capitolo X
Le pertinenze dell'impertinenza

Parte II
Testualità eccentriche

- 143 Capitolo I
L'ineffabile e l'apparizione
- 169 Capitolo II
Ordine dal caos, ovvero metafisica e semiotica dell'agentività
- 191 Capitolo III
L'immaginario delle origini. Uno strumento per la semiotica della cultura
- 219 Capitolo IV
Al di là del principio di significazione. La teoria semiotica alla prova dei sogni di Freud
- 257 Capitolo V
«Il logos è un potente signore»
- 273 Capitolo VI
Previsione, profezia, senso

Parte III
Generi anomali

- 291 Capitolo I
Il testo della città
- 303 Capitolo II
Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane
- 315 Capitolo III
La comunicazione della salute, fra paradigmi medici e mondo della vita

- 327 Capitolo IV
Seduzione spettrale
- 341 Capitolo V
False icone. Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo
- 361 *Bibliografia*

Introduzione

I.

Che cos'è il senso? Il senso, voglio dire, nell'accezione di ciò che sarebbe contenuto e veicolato nei testi, nelle pratiche e nei segni e li renderebbe per l'appunto *sensati*: il senso per cui qualche cosa "ha senso" (oppure in inglese *lo fa*: something makes sense); il senso pensato come più profondo, generale e originario anche se meno articolato del mero significato di un'espressione, che certamente dipende dalle lingue e dalle culture; il senso distinto anche dal referente, dalla cosa indicata da un nome, e pure e dal modo per catturarlo (questo è il *Sinn* o "senso" com'è definito da Frege e dai suoi eredi, un'accezione da cui l'interrogativo che voglio porre qui è ben distinto). Nella tradizione linguistica si è talvolta autorevolmente affermato che il senso esiste, ma non se ne può dire nulla (così Bloomfield, citato in Greimas Courtés (1994), *ad vocem* "Effets du sens").

E però non è chiaro se il senso così inteso davvero c'è, cioè se innanzitutto vi sia veramente una *cosa* come il senso, adeguata alla categorizzazione esclusivamente negativa che ne ho dato finora. Che nelle lingue indoeuropee si ritrovi spesso una parola come *senso*, *Sinn*, *sense*, ecc., collegata etimologicamente alla percezione *sensoriale dell'esperienza* invece che alla dimensione espressiva del segno (com'è invece il caso del suo forse o quasi sinonimo *significato*, participio passato del verbo *significare*, che è *signum facere*), non implica necessariamente che esista davvero un'entità corrispondente a questa espressione. Essa potrebbe essere uno di quei numerosi elementi linguistici che, pur avendo la forma del sostantivo e non dell'aggettivo e del sinca-tegorematico, ci aiutano sì a comunicare, ma non necessariamente descrivono un'entità precisa. È per esempio il caso di "coincidenza", "colore", "spirito", "coscienza", "nulla", "identità", "cultura", di cui è certamente non banale indicare una *cosa* che vi corrisponda, anche se vi sono dei processi o delle condizioni che sono utilmente

descritti da tali parole e se certamente vi sono state filosofie che si affannarono a cercare di postulare o costruire o ritrovare la *cosa* che vi corrisponderebbe.

“Senso” potrebbe forse indicare una certa *qualità* dell’esperienza, un certo modo in cui noi ci sentiamo a casa nel mondo e siamo in grado di comprendere (“dare senso”) i dettagli che incontriamo: un oggetto, un’espressione sulla faccia di qualcuno, un fatto storico. Potrebbe essere più opportuno pensare dunque il senso non come un sostantivo, qualcosa che per l’appunto c’è o non c’è, ma come un aggettivo, una qualità, che può essere più o meno presente, più o meno accentuata, può più o meno confondersi con altre qualità o risultare un loro *effetto* — così come il dolce che sentiamo in bocca non è il frutto della partecipazione degli oggetti di una qualche essenza astratta dolcezza o addirittura della presenza di un qualche singolo elemento concreto che costituisca “il dolce”, ma è l’effetto che sostanze chimiche molto diverse, come il saccarosio, il destrosio, la saccarina e l’aspartame, che non hanno per nulla una costituzione chimica analoga e non contengono una stessa sostanza, ma grazie a certi dettagli della loro struttura chimica riescono ugualmente a eccitare i recettori delle cellule che costituiscono il nostro apparato sensoriale del gusto deputato a riconoscere i cibi ricchi di carboidrati.

L’esperienza di base da cui prenderebbe le mosse la definizione del senso non sarebbe relativa a un *qualcosa* che si “afferri” di cui *sensò* sarebbe il nome, ma il fatto di trovare *sensato* qualcosa, di *comprenderla* — sia questa cosa compresa un artefatto linguistico (una certa espressione o frase) o comunicativo (un atto o una cosa cui potremmo assegnare la qualità di *testo*), o perfino una cosa o una situazione del mondo. Senza nascondersi, naturalmente, che la nozione di comprensione è a sua volta altamente problematica e fortemente discussa.

Bisogna prendere atto però che la nozione di senso nella tradizione semiotica — almeno in quella strutturalista/greimasiana — ha occupato un posto centrale, sebbene poco analizzato. Vengono chiamati “effetti di senso” quelle conseguenze cognitive e passionali che i testi producono, al di là di quel che affermano esplicitamente; è detto “percorso generativo del senso” la ricostruzione della costituzione per piani e trasformazioni successive che la semiotica generativa ipotizza costituisca la narrazione e attraverso di essa tutto ciò che è testo, cioè un frammento della realtà cui si può attribuire, se non

un significato preciso, almeno un “senso”. Del resto nella tradizione fenomenologica da cui la semiotica prende molto, si parla di “donazione di senso” (*Sinngebung*) da parte del soggetto coinvolto in un atto intenzionale a questo o quell’oggetto o al mondo nel suo complesso, che diventa con questo atto “sensato” e interpretabile e in fondo in questa relazione si determinano come oggetto e come mondo. Il che naturalmente pone molti problemi sulla corrispondenza fra questo senso “donato” e gli altri sensi donati da altri soggetti (l’intersoggettività del senso) e anche con la struttura intrinseca della realtà, quella che è l’oggetto della scienza (la sua oggettività).

Non è questo il problema che intendo pormi qui, né ho l’obiettivo qui di discutere né in maniera storica né in via teorica il problema che potremmo chiamare parafrasando Odgen e Richards (che si ponevano il problema più limitato del significato) quale sia e se vi sia un “senso del senso”. È possibile che qualunque considerazione empirica (fatta esclusione dunque delle analisi trascendentali o fondazionali come quella di Husserl) debba partire dal *fatto* che il mondo appare *sensato* e che gli oggetti, le persone le relazioni che vi si ritrovano normalmente sembrano *aver senso* e che questa *fiducia* fondamentale è fra le caratteristiche necessarie di ciò che consideriamo uno stato mentale *normale*. Chi non condivide la percezione del carattere sensato della realtà e delle relazioni fra individui certamente è escluso dalla normale vita sociale e nella nostra società è considerato un folle, un “malato di mente”; il che significa che una certa presa del senso è fra i requisiti condivisi di una condizione umana *normale*.

Certo, questa presa ovvia e scontata può essere sospesa da un esercizio filosofico di *epoché*. Esso viene ben prima di Husserl, ma risale a Platone, (*Teeteto* 150d: «È proprio del filosofo questo che tu provi, di esser pieno di meraviglia; né altro cominciamento ha il filosofare che questo») e ad Aristotele («Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori» *Metafisica*, 982b–983a), essendo la meraviglia esattamente l’incertezza sul senso. Un’esperienza del resto che, in maniera più radicale e immediata, si può ritrovare anche nella vita quotidiana, anche solo dall’assunzione di sostanze (letteralmente) “stupefacenti”, o nelle diverse forme dello spaesamento, della nevrosi, della follia.

Ma la semiotica non si occupa istituzionalmente di queste condizioni radicali; quanto alla meraviglia della filosofia essa deve notare che una scelta del genere non può che essere parziale: l'interrogazione teorica, il *ti esti* socratico come il dubbio cartesiano e l'*epoché* fenomenologica sono mosse che *presuppongono* la capacità comunicativa e magari anche linguistica e dunque l'esercizio del senso, perfino nella forma alta del *logos*, della razionalità autoconsapevole. La strategia di togliere la presupposizione di senso da questo o quell'aspetto o oggetto della realtà per quanto fondamentale, al fine di interrogarne la natura e la costituzione, può illuminare la natura di ciò che è interrogato, ma non dell'interrogare stesso, cioè della domanda stessa di senso.

Vale la pena, prima di procedere oltre nel ragionamento, di richiamare alcuni legami linguistici, che danno degli indizi non forse su che cosa *sia* il senso, ma sulle parentele che la lingua (o almeno buona parte delle lingue europee) gli attribuiscono e che dunque vigono nella percezione collettiva della nostra cultura. Una di queste parentele, già citata sopra, associa il senso ai sensi, cioè alla percezione, alla dimensione sensibile dell'essere umano. Così per esempio Quintiliano nel *De institutione oratoria* I.VIII, 5 dice che la parola *sensus* si applicava all'inizio alle sensazione del corpo ma poi si è stabilito l'uso *ut mente concepta sensus vocaremus*. È evidentemente un'estensione metaforica che proietta le proprietà di un oggetto fisico, soprattutto di un processo corporeo sul campo intellettuale, come spiegano Lakoff & Johnson (1980). Ma la parentela può dire di più. Questa vicinanza può essere letta per esempio come una lessicalizzazione previa della sentenza di origine aristotelica per cui *nihil in intellectu quod non prius in sensibus* (Tommaso d'Acquino *De veritate*, q. 2 a. 3 arg. 19). Il senso sarebbe dunque il rimando alla stabilità del mondo che è caratteristica dell'esperienza della percezione. Ma le neuroscienze hanno chiarito bene bene che questa stabilità (per esempio il fatto di percepire cose costanti e non stimoli variabili quando muoviamo gli occhi o un oggetto si sposta davanti a noi) è il frutto finale di una catena di elaborazioni del sistema nervoso centrale e non di un rapporto immediato con la cosa, di un suo *fantasma* che ci entri nell'occhio come pensavano ancora i filosofi greci.

Una seconda parentela mette in relazione *senso e direzione*, come nell'italiano "senso unico"; è un'interessante intuizione, che può richiamare la nozione fenomenologica di *intenzionalità* (il senso sarebbe

sempre *sensu di* qualcosa, atto teso verso un oggetto preciso. O in maniera più stimolante dal punto di vista semiotico, si può pensare che la direzionalità sia una caratteristica essenzialmente narrativa. Sono le storie, almeno nella dimensione dell'esperienza umana, a dare una direzione precisa, un *ordine* alla confusione e alla complessità del mondo. Quest'ordine sequenziale fu già sottolineato da Aristotele nella *Poetica* 50b25 (dove si afferma che l'inizio è ciò rispetto a cui nulla può venire *prima*, la fine è ciò cui nulla può *seguire*). Esso è realizzato ponendo all'inizio l'unione del soggetto con l'oggetto di valore sul piano dell'enunciato come sfida per il soggetto e allo stesso tempo sul piano dell'enunciazione come motivo di interesse per il lettore. Esso costituisce insieme la *direzione* della storia e il suo *sensu*. Poiché una delle tesi più significative della semiotica contemporanea è che il senso in ogni testo ha sempre una natura fondamentalmente narrativa, il rapporto linguistico fra senso e narrazione appare particolarmente stimolante. Forse ha senso ciò che si può iscrivere in una qualche storia, che può essere oggetto di valore, aiutante, oppositore, che può insomma assumere una qualche funzione attanziale ed è dunque da ciò "direzionato". Forse proprio per questo è ragionevole parlare di *effetti di sensu*, quando il testo stesso diventa strumento per ottenere qualche risultato non banale, che sia sul piano delle passioni, della persuasione, della percezione della realtà. E altrettanto ragionevole sembra parlare di "percorso generativo del sensu" per quel meccanismo stratificato che si può ipotizzare come la serie dei passi che portano a una narrazione compiuta.

2.

Il percorso analitico svolto finora mi è servito a problematizzare la nozione di sensu, a mostrarne la complessità e entro certi limiti la *gradualità*. Su questa base è possibile suggerire, come fa il titolo di questo libro, che se ci fosse un sensu che sussiste come una cosa, questa cosa sarebbe sfumata, non precisamente delimitata; se fosse una qualità, questa qualità sarebbe intensiva, costruita come un insieme *fuzzy* intorno a una serie di prototipi, non secondo la logica binaria che è caratteristica dello strutturalismo originario e dei suoi tratti pertinenti; dunque che si possa pensare il sensu con un "centro" e una periferia, o meglio molte

periferie gerarchizzate, distinte o variamente intrecciate fra loro. Questa supposizione porta a pensare che le periferie del senso sono luoghi (testuali, culturali, sociali) in cui il senso non è pienamente compiuto o distinto o socialmente condiviso. Luoghi di speciale interesse, almeno per l'autore degli studi che seguono, su cui vale la pena di soffermarsi non solo per la loro intrinseca importanza sociale, ma anche per la loro incerta condizione di senso. La questione può essere affrontata anche a partire dallo stato della teoria semiotica. È chiaro che nella sua storia e innanzitutto nel corso degli ultimi cinquant'anni la semiotica ha sviluppato una serie di strumenti che permettono di cogliere il funzionamento del senso. Fra essi innanzitutto la nozione di segno con i suoi diversi componenti (significante e significato, espressione e contenuto, forma sostanza e materia, interpretante interprete e oggetto) e poi ancora la teoria narrativa, sia nel senso greimasiano che in quello genettiano ed echiano, la teoria delle immagini con la distinzione fra livello plastico e figurativo, quella dei vari livelli del linguaggio cinematografico, i criteri di analisi degli oggetti e così via. Tutto questo patrimonio metodologico non è poca cosa, perché permette di studiare in maniera intersoggettivamente verificabile e standardizzata numerosi tipi di testi. Ormai l'analisi di un quadro, di una scena da film, di una pubblicità, almeno a un livello non particolarmente originale e approfondito, fanno parte delle competenze richieste a uno studente di semiotica del primo triennio universitario. D'altro canto questi metodi, sorti per analizzare il senso dei testi più comuni, a loro volta individuano uno spazio centrale del senso, quello che si lascia cogliere con tali metodi standard.

Questa teoria, lo ripeto, è certamente utile, ma lascia anche insoddisfatti, perché molti oggetti e situazioni che noi consideriamo comunemente sensati non sono analizzabili facilmente usando questi sistemi e dunque restano alla periferia del senso, cui deve corrispondere una volontà di estensione periferica della teoria semiotica. Nella mia storia di studioso, questo problema è sempre stato presente, dalle antiche ricerche sulla divinazione astrologica, sul silenzio, sul teatro, fino a quelle più recenti testimoniate negli scritti che seguono.

Questi scritti sono stati più o meno tutti preparati negli ultimi cinque anni per convegni, numeri monografici di riviste, occasioni di dibattito scientifico¹. Ma appartengono certamente a un percorso comune, ne

1. I capitoli che seguono sono apparsi in versioni precedenti come testi autonomi in

costituiscono delle tappe. In essi emerge l'insoddisfazione per la metodologia semiotica corrente, non nel senso di una posizione distruttiva e della volontà di rovesciarla, ma dell'intenzione di ampliarne i confini, di verificarne delle alternative su singoli punti, di usarla comunque come una "cassetta per gli attrezzi", secondo la metafora di Wittgenstein, e non come una monolitica teoria da prendere o lasciare in blocco. Emergono anche degli interessi costanti per la semiotica del discorso religioso, in particolare nella cultura ebraica e nella filosofia classica, per i problemi relativi alla rappresentazione, per quelle forme di interazione in cui il senso è ottenuto in forme diverse da quelle previste dalla classica teoria della comunicazione, come nel caso delle città e dell'abbigliamento, per gli effetti dei media, per problemi classicamente filosofici, come quelli del soggetto, della verità, dell'azione, ripensati però come problemi semiotici.

diversi luoghi. Tutti questi testi sono stati rielaborati per questa pubblicazione in volume. Essi sono stati tutti pubblicati senza cederne i diritti d'autore. In particolare "Il simbolo: plusvalore semiotico" è il frutto di una relazione a un convegno sul simbolo della Fondazione Pistoletto ed è stato poi pubblicato in Massimo Melotti (a cura di) *Sul simbolo*, Luca Sossella Editore, Roma 2004. "Tempi interni tempi esterni" è la revisione di uno scritto pubblicato ne Festschrift in onore di Gianfranco Bettetini, *La realtà dell'immaginario*, pubblicato nel 2003 a cura di Gianfranco Casetti, Armando Fumagalli e Fausto Colombo dall'editore Vita e Pensiero. "L'analisi semiotica come ricerca empirica sul testo" è uscita sulla rivista *Cosmo* nel 2014. "Senso e marcature" in Isabella Pezzini, Lucio Spaziante, (a cura di) *Corpi mediali*, Pisa, Edizioni ETS; "Previsione, profezia, senso" in *Ieri, oggi, domani — Studi sulla previsione nelle scienze umane*, a cura di Gian Marco De Maria, Aracne, Roma, 2011; "Il soggetto — Riflessione e trascendenza di una maschera" in Massimo, Leone, Isabella Pezzini (a cura di) *Semiotica della soggettività*, Aracne, Roma; "L'ineffabile e l'apparizione", in *Lexia* 15-16; "Il logos è un potente signore", in *Spazio filosofico*, vol. 04/2012; "La comunicazione della salute, fra paradigmi medici e mondo della vita". *Bioetica*, Anno XX n. 2; "L'immaginario delle origini" *Lexia* 07/08 "Al di là delle culture, le strategie della memoria", in *Lexia* 05/06 "Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane", in *VS* 109-III; "Il testo della città — problemi metodologici e teorici", in *Lexia* 01/02; "Ordine dal caos, ovvero metafisica e semiotica dell'agentività" in *Lexia* 03/04; Per una biografia sociale dei testi", in Ana Claudia de Oliveira.(a cura di) *As interações sensíveis: Ensaios de sóciosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, Sao Paulo:Edicao de Letras e cores. "Quale ecologia della comunicazione?", in Claudio Bisoni, Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations*, Mucchi Editore, Modena; "Al di là del principio di significazione — La teoria narrativa alla prova dei sogni di Freud", in Anna Maria Lorusso, Claudio Paolucci, Patrizia Violi (a cura di), *Narratività — problemi, analisi, prospettive*, Bononia University Press, Bologna; "Seduzione spettrale", in Gian Marco De Maria, Antonio Santangelo (a cura di), *La TV o l'uomo immaginario* Aracne, Roma. "False icone.Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo", in Vincenza del Marco, Isabella Pezzini, (a cura di) *La fotografia, oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma; "Le pertinenze dell'impertinenza" in Giulia Ceriani e Eric Landowski (a cura di) *Impertinenze*, et al./Edizioni, Milano.

PARTE I

AI MARGINI DELLA TEORIA

Il simbolo: plusvalore semiotico

Parlare scientificamente di simboli è sempre problematico, perché non si tratta affatto di un concetto empirico, né di una categoria teorica neutra e priva di impegni ontologici. Al contrario, la definizione (di solito implicita) dei simboli diffusa nella cultura europea ne forza il significato in una direzione propriamente ontologica, sicché il semplice uso di questo termine comporta l'accettazione di una metafisica e di una teoria del senso profondamente segnata in senso spiritualista. In realtà essa non è semplicemente una definizione dizionariale, ma una sorta di micro-teoria sul senso e sulla realtà, un piccolo ma resistente nucleo metafisico; possiamo riassumerlo qui con una citazione di Georg Friedrich Croizer (1819) uno studioso romantico della mitologia greca: "il simbolo è come un raggio che giunge *dalla profondità dell'essere* e del pensiero". Vale a dire, come ha scritto l'islamologo Henry Corbin nel 1954 (1999) che il simbolo "non è un segno *artificialmente* costruito, ma è ciò che nell'anima *spontaneamente* si schiude per *annunciare* qualcosa che *non può essere espresso altrimenti* [. . . esso] è l'*unica* espressione di una *realtà* che così si fa *trasparente all'anima*, mentre in sé stessa rimane *al di là* di ogni *possibile espressione*". È opportuno aggiungere una terza citazione, fra le moltissime che se ne potrebbero addurre ancora in questa direzione, che viene particolarmente utile a una discussione razionale sul tema. Un grande cultore della teoria del simbolo come Gustav Jung teorizzò energicamente in un suo saggio del 1921 sul simbolo (ora 1966), che significato simbolico e significato semiotico fossero realtà completamente diverse: "la ruota alata dell'impiegato delle ferrovie non è un *simbolo* della ferrovia ma un *segno* che denota l'appartenenza alla società ferroviaria. Il simbolo invece presuppone sempre che l'espressione scelta sia la *migliore* indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto *relativamente sconosciuto* ma la cui esistenza è *creduta o ritenuta necessaria*" (tutti i corsivi nelle citazioni precedenti sono miei).

Quindi il simbolo sarebbe sì qualcosa di materiale, un significante che rimanderebbe ad altro, vale a dire a un significato, come fanno più o meno tutti i segni; ma quest'altro senso sarebbe "sconosciuto" e "inesprimibile", benché "reale" e anzi "profondo" e "necessario". Solo il fatto di esprimere questa "realtà" altrimenti inattingibile e non qualche aspetto strutturale o qualche altra caratteristica empirica (significante) caratterizzerebbero dunque il simbolo, sicché non sarebbe possibile distinguerne l'esistenza se non a partire dal riconoscimento di un contenuto "misterioso". È questo il coinvolgimento ontologico di cui parlavamo sopra. Inutile dire che coloro i quali, per carenza di "anima" o per mancanza di fede, non sapessero "cogliere" il senso simbolico e trattassero il simbolo come un segno qualunque, sarebbero esclusi dalla comprensione della categoria stessa; anzi, non potrebbero nemmeno capirne abbastanza per iniziare la discussione. Il simbolo è quindi, *naturalmente*, una faccenda per iniziati, al di là di qualunque metodologia scientifica.

Inoltre il simbolo sarebbe un segno non "artificiale" bensì "naturale", indipendente dalle opinioni, dalla competenza e dall'appartenenza di chi lo usa in un certo tempo e in una certa società: pura "trasparenza" della "realtà" in sé, trascendenza che emergerebbe da sola, benché misteriosamente, alla luce. Il discorso di Jung è particolarmente interessante per molte ragioni.

Intanto noi profani siamo abituati a considerare la ruota alata delle ferrovie o altri segni di appartenenza del genere (falci e martello, croci, stemmi statali ecc.), come simbolici o almeno, per usare una terminologia semiotica corrente da qualche anno, come segni *semi-simbolici*. Cerco di illustrare brevemente questi concetti. Ruote alate e altri segni del genere sono in primo luogo *immagini*, cioè esempi di un tipo di segni che è ragionevole considerare non del tutto arbitrari ma motivati, vale a dire formalmente legati in qualche modo a ciò che rappresentano. Anche se solo a un primo livello di analisi superficiale, che è stato integrato da tempo negli studi con strumenti più complessi e raffinati, la semiotica ha spesso sostenuto che le immagini si caratterizzano in generale proprio per essere "simili" ai loro oggetti: la ruota smaltata sulla divisa del ferroviere ha qualche significativa proprietà formale in comune con l'oggetto che rappresenta, cioè la ruota del treno: è rotonda, ha un aspetto metallico, è fornita di raggi ecc. — tutte proprietà che per esempio mancano alla parola "ruota", sicché

l'immagine è meno legata alla convenzione linguistica e si comprende allo stesso modo anche in posti dove una ruota si dice *wheel* o *roue* o *galgal*. Di qui una maggiore, anche se non certo assoluta, motivazione e transculturalità di questi *segni iconici*. In secondo luogo questa ruota è "alata" cioè è un'immagine complessa, costruita per combinare dei significati (al rotolamento si unisce la velocità, sulla base di un'antica connotazione) secondo una logica del concreto a sua volta motivata in maniera assai diversa dal modo in cui si costruiscono le frasi del linguaggio e più simile a una deleuziana o freudiana "logica del senso".

È qui che si inserisce il *semi-simbolismo*: in molte immagini "simboliche" troviamo un'organizzazione caratteristica: anche se la corrispondenza fra un certo dettaglio dell'immagine e il suo denotato è certamente arbitraria (perché non vi è certamente alcun rapporto necessario, per esempio, fra un grumo di pittura nera su un fondo bianco con un contorno rosato e l'occhio che essa rappresenta), pure l'*organizzazione* dell'immagine corrisponde *sistematicamente* a quella del contenuto; questo accade non solo per aspetti spaziali (la macchia nera su fondo bianco è circonscritta dalla superficie rosa, come l'occhio è circondato dalla pelle del volto; come gli occhi sul volto anche la macchia di pittura si trova accoppiata con un'altra identica sulla stessa linea orizzontale ecc.), ma anche per aspetti più interessanti e astratti (per esempio nella pittura religiosa europea e in generale nella narrazione cristiana, l'alto si contrappone al basso come il sacro al profano o addirittura al diabolico, il bianco all'oscuro come la purezza alla colpa, la sinistra alla destra come il prima al dopo).

È con questi concetti che la semiotica analizza il funzionamento dei simboli. Vale la pena di aggiungere che il prefisso "semi" del semi-simbolico non si riferisce a simboli imperfetti, ma va messa in relazione all'uso della parola "simbolo" per indicare l'arbitrarietà, del tutto in contraddizione con l'impianto di Jung, ma ben testimoniato nella storia del pensiero linguistico e filosofico. Bisogna notare, infatti, che questo appena richiamato non è il solo modo di usare la parola "simbolo". Nella semiotica di tradizione peirceana, in matematica, nella psicoanalisi lacaniana, "simbolo" è per eccellenza un segno *arbitrario*, istituito per scopi di comunicazione: esattamente il contrario dell'accezione "mistica" che ho citato. Ma dato che non sto facendo qui questione di parole, ma di cose che eventualmente

corrisponderebbero loro, continuerò a discutere di questo “simbolo” vago e necessario, più o meno misticheggiante, di cui parlano pensatori religiosi e psicoanalisti junghiani, lasciando da parte l’accezione tecnica dei simboli arbitrari.

Ritorniamo al nostro oggetto. Grazie a un’analogia combinazione di proprietà, espresse per somiglianza iconica, la ruota alata sulla divisa del ferroviere può significare iconicamente (e, per la semiotica, almeno “semi-simbolicamente”) le ferrovie, combinazione caratteristica di industria meccanica e velocità, come l’insegna combina ruote e ali. Vi troviamo anche l’eco iconologica del caduceo di Hermes, dio della comunicazione in quanto messaggero degli dei, dove compaiono delle ali a loro volta motivate dal volo che dà velocità alla sua azione. Si potrebbe dunque sostenere, dal laico punto di vista della semiotica, che all’insegna del ferroviere vada riconosciuto un notevole spessore (semi-)simbolico. Ma Jung esclude esplicitamente che il simbolo si possa ridurre a un caso del genere, seppur più complesso e radicato culturalmente, anzi lo evoca proprio per contrapporlo all’autentico simbolismo, il cui valore sarebbe, ricordiamolo, di essere “la migliore indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto *relativamente sconosciuto* ma la cui esistenza è *creduta o ritenuta necessaria*”. Certamente le ferrovie non sono né sconosciute né necessarie, benché qualche utente sfortunato possa avere tale impressione in caso di ritardi. Di fatto la significazione simbolica, nel senso junghiano, dipende solo dal suo oggetto, il quale, non potendo o volendo affidarsi ai comuni meccanismi di comunicazione, è tale da esigere una comunicazione *altra*. Non vi è mai, in Jung e in chi condivide la sua linea di analisi, un tentativo di comprensione dei *meccanismi* simbolici; al contrario, secondo questa linea di pensiero, l’idea originaria di simbolo, la sua “spontaneità” e “naturalità”, deve escludere la possibilità stessa di analizzarlo o di pensarlo come il frutto di una produttività complessa e coordinata.

Vale la pena di andare indietro per cercare l’origine di questo concetto o almeno il luogo della sua iscrizione nell’ambito del pensiero occidentale: non la *pratica* simbolica, che probabilmente è antichissima e certamente è intrecciata con tutte le narrazioni mitiche delle diverse culture, ma la rivendicazione *teorica* del simbolismo. Il punto canonico in cui questo tema emerge alla riflessione filosofico-linguistica europea, dev’essere considerato quel celeberrimo frammento di Eraclito

(Diels & Kranz 1952, frammento DK93), in cui si dice che il signore di Delfi (cioè Apollo) non afferma e non nega (dunque non produce un *logos*, un discorso, nel senso comune e teorico del termine) ma significa o piuttosto simboleggia (*semainei*, che si usa tradurre anche in maniera impropria “accenna”). Appartenendo al modo di essere di un dio (sia pur tradizionalmente considerato a torto o a ragione, il paradigma della “razionalità” come è Apollo), si sottolinea dunque qui che la comunicazione simbolica dell’oracolo, in quanto manifestazione divina, faccia necessariamente parte dell’ordine dell’invisibile e dell’indicibile, e che si faccia intendere in modo diverso dalla normale forma in cui noi mortali parliamo. Questa negazione del discorso è il cuore del frammento, che propone la manifestazione degli dei sì come una specie di comunicazione ma con l’aggiunta (o forse la sottrazione) di un senso simbolico che non può o non deve essere espresso discorsivamente.

Il dio di Delfi o il suo oracolo non usano il linguaggio normale (quello verbale o quello delle immagini): ovviamente non certo perché ne siano incapaci — anzi in realtà materialmente lo usano anche quando “simboleggiano” —; ma al significato comune aggiungono qualcos’altro, una ricchezza, un’evidenza, diciamo un “plusvalore semiotico”; perché solo il linguaggio altro del “cenno” o del simbolo sarebbe adeguato alla profezia. Oppure, come hanno ripetuto fin dall’antichità i critici della forma oracolare, perché solo l’ambiguità connaturata ai simboli forti, la loro possibilità di una lettura multipla che può essere chiarita e dimostrata vera solo dopo che i fatti ambiguamente previsti si sono realizzati in una maniera magari imprevedibile ma compatibile col testo della profezia, permette loro di realizzarsi comunque vada il mondo. È il caso del parricidio di Edipo, che si realizza nonostante la volontà di evitarlo, anzi proprio grazie ai tentativi di scongiurarlo. L’ambiguità degli oracoli li metterebbe al riparo da ogni verifica, beninteso al prezzo di una sostanziale perdita di capacità dichiarativa. Secondo questa lettura, il simbolo conserverebbe, anzi esalterebbe la pretesa veridittiva del discorso normale, e lo applicherebbe anche a situazioni dubbie, ma a pena della perdita del suo consueto carattere affermativo. Come l’angelo di Benjamin che guarda solo indietro alle rovine della storia una volta che essa si è compiuta, così il destinatario degli oracoli è in grado di intenderli e scoprirne la verità solo *ex post*.

Procediamo cercando di capire che cosa possano voler dire in definitiva Jung e gli altri teorici del simbolo, al di là delle aporie semiotiche che abbiamo rilevato nella loro posizione. A costo di forzare le loro opinioni, è forse possibile applicare al simbolo il quineano “principio di carità” (che impone di cercare di attribuire sempre un senso, quello più ricco possibile, ai discorsi dei nostri interlocutori)¹, cercando come funzioni un’entità del genere, al di là del fatto che la teoria su cui si tiene sia una metafisica piuttosto che una semiotica? È necessario tentare, vista la diffusione e l’importanza del concetto. Partiamo dall’inizio linguistico. Simbolo è una parola greca. Il *συμβολον* (*symbolon*) era in origine un particolare dispositivo, un oggetto, di solito un pezzo di legno, che veniva rotto in due pezzi, i quali venivano consegnati a due diverse persone, come *testimonianza* o più prosaicamente come *segno* di un’alleanza familiare, o in genere di un rapporto capace di durare. Ognuna delle due metà, dei due *simbolo*i, era in grado di identificare il portatore in quanto era fisicamente complementare all’altro: ogni sporgenza dell’uno coincideva con un incavo dell’altro; ognuno per l’altro chiave e serratura, calco negativo, traccia o impronta, perché contiene ciò che manca all’altro. Questa rottura in due pezzi, e il carattere dimezzato che ne consegue, sta dunque alla base della costituzione caratteristica del simbolo ed è il fondamento della sua capacità di rimandare. Il simbolo è per la sua essenza mitica una di quelle entità che funzionano *mancando* di qualcosa e di conseguenza *rinviando* ad altro: un altro che, a ben guardare, è però *lo stesso* di quel che rimanda. Significante e significato si identificano perché sono fatti letteralmente della stessa sostanza. Vi è però in essi una carenza, un trauma, un vuoto ovvero la matrice strutturale di un desiderio (come vedremo subito), che di solito i cultori del simbolismo trascurano, anzi che disprezzano in quanto apologeti dell’integrità e della solida unità della fede.

1. È bene dire che questa non è una nozione morale e non implica affatto il concetto religioso di carità. L’uso più celebre si trova in Quine (1970), il quale a sua volta lo riferisce a N.L. Wilson che, in un articolo (“Substance without Substrata”, *Review of Metaphysics* XXII, 1959: 521–539), propone questo principio di interpretazione (referenziale): “scegliamo come designatum [*di un’espressione*] quell’individuo che renderà vero il maggior numero di [...] asserzioni”. Il principio di *carità*, che forse sarebbe stato meglio chiamare “di cortesia”, si limita dunque alla valorizzazione del senso “migliore” di un testo ambiguo, a un *dar credito* all’interlocutore valorizzando la sua intenzione; dove naturalmente resta da definire quale sia il criterio di questa valutazione “migliore”. Una discussione si trova in Dworkin (1985) Quine e Dworkin estendono il senso del principio di Wilson sempre in ambito semantico.

In questo senso il simbolo è certamente un segno, ma un segno particolare. L'aspetto interessante cui abbiamo già accennato, è il fatto che quel che gli manca sia un'altra parte di se stesso, e che dunque il simbolo in un certo senso non possa che *rappresentare solo sé stesso*. Nella sua stessa origine mitica, il simbolismo sarebbe dunque condannato alla tautologia: in definitiva quel che realmente può dire un simbolo è che (vi) è un simbolo. Come la rosa della poesia, un simbolo è un simbolo è un simbolo.

Un indizio importante in questo senso sta nella maniera enigmatica secondo cui la parola "simbolo" venne usata nel pensiero greco, per esempio da Platone nel *Simposio*, in particolare in quel celebre apologo attribuito al poeta comico Aristofane il quale racconta come Eros, o piuttosto la nostra esperienza concreta dell'amore, nasca dal fatto che in origine gli uomini erano troppo potenti e Zeus, non volendo eliminarli perché aveva bisogno dei loro sacrifici (i quali beninteso fanno parte dell'economia simbolica, cioè sono un sovrappiù di senso un plusvalore semiotico che proviene dalla parte umana della relazione col divino, ma ne segue regole semiotiche *di lusso* come ci ha fatto intuire Bataille), decise di tagliarli a metà per conservarli e depotenziarli al tempo stesso; questa condizione, di essere noi rimasti metà dell'essere umano completo che originariamente fummo e dovremmo essere, spiegherebbe la nostra costituzionale mancanza, il nostro bisogno permanente, l'eros che si pone come un taglio o un buco al centro del nostro essere e proprio per questo, come spiega Platone nel testo complementare al *Simposio*, cioè il *Fedro*, è il mezzo della possibile ascesa. In ciò, dice esplicitamente Platone, noi *siamo come simboli*: divisi in due e sempre separati da noi stessi in attesa di una salita all'Unità. Siamo simboli per il fatto di essere carenti, perché ci troviamo sempre alla ricerca di qualcos'altro o di qualcun altro che ci manca, che non appartenendoci più ci indebolisce e ci rattrista; ma anche ciò o colui o colei che ci manca, manca di noi, perché è l'altra metà del simbolo, altrettanto bisognoso di completamento (Volli 2002); dunque mancanza e completamento, mancanza del completamento e completamento di questa mancanza siamo ancora sempre noi stessi, infinitamente bisognosi e pertanto finiti e limitati. Un rispecchiamento mancato sta alla base della nostra costituzionale incompletezza, quel non essere definiti che ci pone a metà strada (nel linguaggio platonico: *metaxu*) fra gli animali e gli angeli, creature che sono integre e coerenti (Pico

della Mirandola) o che fa sì che la nostra esistenza preceda l'essenza condannandoci a una morale dell'ambiguità (Sartre).

In questo senso il simbolo va letto come *un segno che rimanda ad altro non per convenzione ma per una sorta di necessità interna*, di omogeneità fra espressione e contenuto. Esso rimanda a qualcos'altro di cui è parte, cui appartiene, con cui è contiguo quasi fisicamente, *che gli manca*. Pensiamo, sfidando l'interdizione di Jung, ai grandi simboli più diffusi, alla croce, alla falce e martello, agli inni e alle bandiere nazionali: l'oggetto semiotico in questione non è solo un portatore di significato, non è semplicemente un *semioforo* indifferente alla sua materia espressiva; questa materia stessa di cui è fatto è partecipe in maniera più o meno diretta del soggetto, ne condivide le qualità.

Un esempio molto chiaro è la bandiera nazionale: vi sono dei paesi come gli Stati Uniti in cui è reato vilipendere la bandiera; e altri, di solito assai più disgraziati, in cui bruciare una bandiera americana o israeliana è un rito obbligatorio di ogni dimostrazione politica. Se si trattasse di un puro segno, la cosa avrebbe poco senso; tutto sommato si tratta di un qualunque pezzo di stoffa, persino di uno straccio; ma è uno straccio che rappresenta tutto un Paese, anzi è qualche cosa di più, *agisce come fosse* l'oggetto stesso, il paese che designa — più o meno misticamente capace di partecipare della sua essenza. Sta davvero al suo posto, e dunque quel che subisce magicamente sembra trasmettersi ad esso. Questa è certamente la ragione della particolare protezione giuridica di cui godono questi "segni" nazionali, anche se magari Jung (e i teorici affini) non sarebbero d'accordo nel considerarli simboli veri e propri.

Un discorso analogo si potrebbe fare per gli oggetti religiosi. È interessante vedere la loro sorte quando essi vengono trasformati (non materialmente ma comunicativamente) in oggetti d'altro tipo, cioè "opere d'arte": cosa che è accaduta spesso almeno a partire dal momento in cui gli oggetti artistici si sono distaccati nell'opinione comune dagli oggetti artigianali e quindi con il Romanticismo. Prima d'allora erano senza dubbio fortemente "simbolici" molti oggetti che per noi sono quasi solo "artistici", oggetti che esponiamo nei nostri musei come esempi di bellezza e dunque di qualità del significante, ma che all'origine erano oggetti religiosi, dove il primato apparteneva al significato, con un *potere simbolico* molto più forte e preciso. Se si considera la natura degli oggetti conservati, una buona metà di quelli

agli Uffizi e tutti quelli del museo nazionale di Siena o di Urbino hanno un senso religioso, sono fatti per essere oggetto di venerazione: di fatto oggi sono *simboli morti*, cose profondamente significative per una coscienza religiosa che li vedeva partecipare del divino e “accennare” agli uomini il loro senso, come accade oggi con la Madonna Nera di Cestokowa o con la pietra della Mecca, i quali sono stati socialmente distaccati da questa partecipazione al divino per diventare ai nostri occhi pure forme, espressioni d’arte, il cui contenuto è interessante solo dal punto di vista di un’indagine iconografica.

Il simbolo è anche un segno *che agisce*: per discuterne è bene partire da quel celebre brano di Lévi-Strauss in *Tristi tropici* (1955) in cui si discute una qualità che viene chiamata *efficacia simbolica*: si tratta di un incantamento, una canzone con cui uno sciamano indigeno di una tribù amerindia aiuta una donna in difficoltà a partorire. Quel che ci interessa è che in questa canzone si ritrova una evidente trama di *simboli verbali*, in cui si dà un significato metafisico alla difficoltà del parto. Lévi-Strauss suggerisce che questa sequenza venga percepita come capace di suscitare una sorta di forza materiale nel corpo della donna, analogamente a ciò che spesso accade nei casi di uso marcatamente simbolico di testi, per esempio nella nostra cultura con le preghiere, ma anche con i talismani, certe medicine non convenzionali. Il punto è che la comunicazione, in questi casi, sembra avere una sua capacità di azione materiale, un’efficacia pratica che certamente costituisce un problema dal punto di vista di una visione scientifica del mondo. La spiegazione più ragionevole, almeno da un punto di vista estraneo al simbolismo, è quel che in medicina si chiama “effetto placebo” e che sta alla base di molte cure “alternative”: persone sofferenti cui venga somministrata una qualche sostanza innocua come se fosse un medicinale, tendono a migliorare per questo. Ma l’effetto placebo, come l’influenza degli incoraggiamenti e dei gesti d’appoggio sulle prestazioni sportive, è a sua volta un fenomeno che richiede una spiegazione scientifica.

Proseguiamo nel tentativo di delimitare i problemi semiotici che potrebbero essere suggeriti dalla visione tradizionale del simbolo, se essa fosse adeguata; in particolare cerchiamo di precisarne meglio la natura comunicativa. Dal punto di vista di uno studioso del senso e della comunicazione, il simbolo come abbiamo visto è un certo tipo di segno, cioè fa parte della grande categoria dei segni ma la relativizza o

la specifica per alcune caratteristiche. In primo luogo, come abbiamo visto, i simboli fanno parte di quel tipo di segni che vengono percepiti come motivati e non come arbitrari, mentre i segni linguistici sono arbitrari. Questa relatività rispetto al sistema che è caratteristico dei principali sistema di segni, come il linguaggio, i codici araldici, i sistemi di abbigliamento e di cucina, non è *pertinente* per i simboli, i quali per definizione hanno una forma dell'espressione che in qualche modo è necessitata dal suo significato. Ma questa caratteristica non basta a definire i simboli, tutte le immagini sono in un certo senso motivate (anche se non tutti i simboli sono immagini, sia detto per inciso, come mostra la filastrocca amerindia di cui abbiamo appena parlato), e anche i segni indicali sono caratterizzati da una forte motivazione: non necessariamente un segno non arbitrario è un simbolo.

Ci sono altre tappe in più da fare verso una caratterizzazione semiologica della nozione di simbolo sulla base della nostra ipotesi del "principio di carità" che prende provvisoriamente come base l'idea tradizionale di simbolo: in primo luogo il simbolo è un segno fortemente *connotativo*, cioè è un segno che è capace non solo di dire quel che denota in senso stretto: per esempio la bandiera stelle e strisce non significa solo America nel senso più freddo e definitorio del termine. Il simbolo è capace di evocare una serie di significati secondari, di valori, di emozioni, di ricordi. Quindi il simbolo è un segno capace di evocare una catena di altri segni; è un segno che è *generativo* o *creativo* in sé stesso perché è capace di produrre altri significati oltre alla sua denotazione immediata; questi significati di solito sono *fortemente intessuti di emozioni* e quindi spesso un simbolo produce non genericamente altri segni, ma altri simboli: ci sono simboli minori che ne derivano: per esempio dall'identità nazionale alla bandiera, dalla bandiera all'inno nazionale, dall'inno nazionale alle divise ecc. Naturalmente fenomeni analoghi avvengono anche in ambiti religiosi e politici.

Ancora però questa caratterizzazione non basta, il simbolo nel senso forte non solo è un segno motivato e un segno connotativo ed emozionale, va definito anche un segno caratterizzato dal fatto che la sua espressione, il suo livello significante è percepito come se fosse *una parte del suo contenuto*. Questa è una proprietà abbastanza strana dal punto di vista della *semiotica normale* ma essenziale per i simboli. Come esempio si può menzionare la tendenza molto forte e spesso percepita con sospetto dai teologi che i simboli religiosi

hanno a diventare essi stessi divini, nella considerazione comune. Tale tendenza è una delle spiegazioni più diffuse e autorevoli che i teologi danno del fenomeno dell'idolatria o delle derive idolatriche in ambito monoteista; per esempio, quando nei commenti autorevoli talmudici si parla dell'episodio del vitello d'oro, il punto è che l'idolo non intendeva rappresentare un *altro* Dio, non è descritto come un tentativo del popolo ebraico di crearsi un *altro* Dio al posto di quello che nei quaranta giorni di assenza di Mosè non si manifestava, al contrario è percepito come un tentativo di raffigurare quel Dio, di *simboleggiarlo*, di farne un *simulacro*. E questo è il peccato. (Vulli 2012)

Il problema è che il raffigurare quel Dio comporta la costruzione di un oggetto (un simbolo) che in quanto tale rischia di autonomizzarsi, di feticizzarsi, incomincia a diventare esso stesso divino; il simbolo infatti è esso stesso quel che mostra, o rischia sempre di arrivarci molto vicino. È questo il senso delle continue polemiche dei profeti contro gli idoli, per esempio quando Isaia dice: tu prendi un pezzo di legno e con una metà accendi il forno e ti fai da mangiare e l'altra metà la scolpisci un po' e poi la adori. È assurdo questo, non vedi che è un paradosso etico? (Vulli 1997) Tale paradosso è evidente, ma esso è un fenomeno caratteristico del simbolismo, cioè qualche cosa che viene fatto e che si autonomizza, che incomincia a funzionare per conto suo. Questo problema è del tutto chiaro anche nelle discussioni teologiche sull'iconoclastia che si sono concluse al terzo concilio di Nicea: ci sono alcune condizioni che la Chiesa pone perché sia ammissibile usare in maniera liturgica le immagini (che nei primi secoli della Chiesa non c'erano e poi sono state a lungo contestate). In sostanza si decide che dev'essere chiarissimo nell'uso liturgico che l'immagine è un portatore simbolico, una forma didattica. Oggi possiamo vedere che queste precauzioni, decise nell'VIII secolo, non hanno affatto tenuto e certamente questo fatto è stato decisivo per la formazione della cultura iconofila (se non addirittura iconolatra) in cui siamo immersi.

A questo punto, sempre sulla base dell'ipotesi ("principio di carità" di prendere sul serio la nozione tradizionale di simbolo) è possibile aggiungere un'ultima caratteristica che mi sembra la più significativa: tutte le osservazioni fatte finora spingono a pensare che nella storia della cultura i simboli non sono affatto qualche cosa di iniziale, che preceda altre forme di comunicazione e costituisca una maniera più spontanea, più intuitiva, più originaria del parlare comune o dell'uso

normale dei segni (quelli della ferrovia, per tornare al nostro esempio). Inducono a pensarlo la complessità comunicativa, il fatto che ogni connotazione si fondi su una denotazione, il meccanismo religioso dell'idolatria appena richiamato. Al contrario si può ritenere che i simboli come le "identità" vengono sempre dopo i fatti (e le comunicazioni "normali"), siano ricostruiti (o almeno riconosciuti) ex post. Possiamo indicare numerosi esempi per suffragare almeno in parte questa affermazione. Limitiamoci a considerarne uno religioso: nei primi secoli del Cristianesimo il simbolo dominante della nuova religione non era la Croce ma un pesce (ἰχθύς, ricondotto alla persona di Gesù per un gioco linguistico, una sorta di acronimo in greco), un simbolo che poi cadrà in disuso; in quel momento la croce appare certamente come un segno di scandalo e vergogna, uno strumento di tortura per schiavi, che non è bene evocare; essa viene riconosciuta come *simbolo* del Cristianesimo solo fra il quarto e il sesto secolo, a partire da una successiva elaborazione teologica, che riconosce proprio nello scandalo già individuato da San Paolo, il tema da comunicare anche simbolicamente.

Un altro esempio si può prendere dalla storia dell'arte: ci sono alcuni oggetti artistici che appaiono eminentemente simbolici, perché sono in qualche modo come icone dell'arte. Il caso più clamoroso è la Gioconda di Leonardo: anche in questi casi è inevitabile scoprire che c'è voluto un lungo processo di *accrescimento simbolico* per portare al simbolismo — come una specie di riconoscimento successivo e tardo in cui un significante che era già dato, un'espressione già disponibile e nota, già fornita di un suo senso e già riconosciuta come tale, venga percepita come simbolo a un certo punto quasi in base a una tacita decisione collettiva.

Chi ha descritto in maniera molto lucida e polemica questo effetto è stato Eco che, nel suo libro sul segno (1973), dice che "il mondo simbolico presuppone sempre e comunque un processo di invenzione applicato a un riconoscimento. Trovo un elemento che potrebbe assumere o che ha già assunto una funzione segnica [quindi trovo un quadro, un'icona, una poesia, un brano legale come l'inizio della costituzione, e] decido di vederlo come la proiezione di una porzione sufficientemente imprecisa del contenuto". Sostanzialmente per Eco il regime simbolico è un processo in cui a un certo oggetto culturale viene *applicato* un senso a partire da un certo momento storico, ma proiettandolo

all'indietro per una specie di eccesso segnico, supponendone così un carattere naturale che ha senso solo all'interno di una certa organizzazione culturale (anche i simboli muoiono, abbandonati dai loro fedeli, come gli dei). Questo è un concetto essenziale: il carattere *postumo* del simbolo coincide con il suo *eccesso*, che è un'aggiunta semiotica, un *più di senso* applicato dopo, ma che si pretende fosse già lì, proprio quando glielo si attribuisce. Il plusvalore semiotico dell'oracolo, come quello dell'inconscio, nasce *dopo la comunicazione*. Ma dato che la capacità di significare, come ha mostrato Saussure, va definita in termine di *valore semiotico*, cioè di opposizioni, il simbolo è un plusvalore semiotico che in qualche modo si sviluppa dopo, un *plusvalore postumo*. Postumo e non originario, culturale e non naturale, frutto degli uomini e non del Divino, il simbolo è un tipico artefatto comunicativo ideologico, dispositivo di inganni, persuasioni, identificazioni, mobilitazioni. La sua condizione di esistenza è l'occultamento del proprio modo di funzionare e della propria origine. Come l'arte e la religione, che sublimano la loro materia in grandi cattedrali del pensiero e della sensibilità. O come gli inganni, comunicazioni efficaci a patto di essere fraintese.

Tempo esterno e tempo interno ai testi

I.

Dopo lo studio pionieristico di Bettetini (1979), non vi è stata in ambito semiotico quasi alcuna attenzione alla temporalità dei testi. Eppure si tratta di un tema estremamente importante per spiegare il funzionamento e l'insediamento sociale delle diverse forme di testualità. Mentre il rapporto fra testi e spazio reale è quasi esclusivamente rappresentativo, o riguarda la pura materialità della loro espressione, il tempo dei testi agisce in maniera significativa sulla ricezione e in particolare sulla temporalità del destinatario. Qui di seguito si propongono alcune idee per sviluppare e rendere più penetrante l'analisi semiotica del tempo narrativo e in genere dei testi.

Se prendiamo in considerazione il rapporto fra testi e tempo, dobbiamo esaminare almeno quattro livelli di discorso.

In primo luogo bisogna considerare il *tempo esterno* (enunciazionale, non soggetto al *débrayage*, che chiamerò di seguito TE), quello che i testi occupano nella vita sociale, quello usato per comporli, per eseguirli, per goderli. Come si vede da queste ultime specificazioni in realtà bisognerebbe parlare al plurale di *tempi esterni*, perché nella maggior parte dei casi il tempo della composizione non ha relazione con quello dell'esecuzione né con quello della ricezione. Si pensi ai mesi e agli anni impiegati per scrivere una sinfonia o girare un film, e alle decine di minuti che si impiegano per goderli. In alcuni casi fra i due *termini estremi* del tempo esterno, che poi sono quelli dell'enunciazione, si frappone un tempo di *esecuzione* (per esempio nel teatro e nella musica), in altri casi questo tempo non c'è o è poco rilevante, come per la letteratura. In altri casi ancora, come nelle arti visive (almeno nella versione tradizionale pre-novecentesca dell'artista/artigiano)

il tempo dell'esecuzione e quello della composizione coincidono in linea di principio.

Si sarebbe tentati di dire che dove si ritrova un'esecuzione vera e propria (essenzialmente nei testi performativi) debbano necessariamente coincidere il tempo di esecuzione e quello di ricezione: un'esecuzione musicale si ascolta *contemporaneamente* alla sua esecuzione. Di fatto questa è solo una delle numerose convenzioni sociali (culturalmente dipendenti) che, nella nostra società a differenza di altre, circondano la lettura di testi. Che un film, o uno spettacolo teatrale, o un pezzo musicale, debba essere seguito con attenzione e nel silenzio, facendo coincidere con l'esercizio dell'*attenzione* il tempo della ricezione col tempo dell'esecuzione, è una convenzione recente nella cultura occidentale: si pensi per esempio alle regole della ricezione caratteristiche del teatro di prosa ai tempi di Shakespeare o dell'opera ai tempi di Rossini: modalità intermittenti, spesso distratte, intimamente mescolate a quelle dispersive e disattente dell'*evento sociale* della rappresentazione. Sul piano etnografico, questa modalità *impura* del tempo dell'esecuzione è largamente dominante. E basta pensare al modo della fruizione di film e altri testi quando sono trasmessi dalla televisione e proiettati nell'ambiente domestico, o della musica popolare ai concerti e in discoteca, oltre che allo sviluppo delle tecnologie della registrazione, per capire che anche nella nostra società, la convenzione culturale della contemporaneità di esecuzione e ricezione degli eventi performativi è fragile e approssimativa.

Proprio il fatto che, a differenza da quelli della composizione, i tempi della ricezione (e più in generale le loro modalità) siano variabili e codificati socialmente, li rende interessanti per un approccio semiotico: resta ancora da scrivere una teoria di queste modalità, ma si può notare qui che la dimensione temporale di questi modi socialmente determinati della fruizione è determinante anche per quei testi che secondo la teoria tradizionale (per esempio, si veda il *Laocoonte* di Lessing) stanno "nello spazio" e non "nel tempo": li chiameremo *tempi dell'espressione*. Per esempio, i modi di fruizione dell'arte visiva, dei musei e dei monumenti sono codificate anche temporalmente, come si vede per esempio dalla programmazione delle audioguide o dal carattere "mostruoso" della fruizione infinita dei quadri di Tintoretto che fa il protagonista del romanzo *Gli antichi maestri* di Thomas Bernhard, o ancor più in generale, da quei *metatesti* che sono le guide

turistiche, le quali spesso prevedono esplicitamente una durata di visita. Hanno una loro *durata caratteristica di fruizione* anche quei testi che sono liberamente utilizzabili dall'utente senza la mediazione di un esecutore, come i romanzi a stampa. Essi sono misurati nello spazio (per il numero di pagine), ma utilizzati nel tempo, sia pure in maniera discontinua e con diverse velocità, inclusa la possibilità di "saltare" della parti, di tornare a rileggere dei brani e così via¹.

Vale la pena di riflettere meglio su questa temporalità dei testi. Per definizione i testi non sono discorsi; essi sono dati, definiti, organizzati una volta per tutti. Di conseguenza la loro condizione cronologica fondamentale è sempre quella di *un passato*. Ma questo passato ha la forma di un percorso che può essere seguito di nuovo, anzi dev'esserlo perché il testo sia fruito. È in questa ri-presentazione (*rappresentazione*) del testo che si attua la sua *temporalità interna*. I testi più legati al tempo sono quelli caratterizzati da due condizioni: la linearità e la puntualità della percezione. Film e testi audiovisivi, testi scritti ed esecuzioni musicali (registrate o meno), testi accumulati successivamente (come una pagina di post di Twitter o di Facebook) sono *naturalmente lineari*: di ogni loro elemento ha sempre senso chiedersi se venga prima o dopo di qualunque altro, e la risposta a tale domanda è in linea di principio oggettiva, accettabile da chiunque. Altri testi, come quelli visivi, quelli tridimensionali come sculture e architetture, gli ipertesti ecc., sono di per sé non lineari, ma vengono linearizzati nella ricezione: un percorso (lineare) ci porta a esplorare una città, a guardare i dettagli di un quadro (o di una statua; tali percorsi oculari, di cui non siamo sempre consapevoli, sono stati spesso fotografati con opportuni apparati sperimentali), a navigare in un ipertesto.

È interessante notare che la possibilità della temporalità è garantita qui da una forma di spazialità qual è il *percorso*. Per quei testi che sono naturalmente lineari come la scrittura o il cinema, bisogna chiedersi anche se si realizzi davvero la condizione della *puntualità della percezione*, che certamente è caratteristica della musica e del cinema (anche se la memoria dei segmenti passati, come la struttura armonica o

1. È opportuno ricordare che in certe tradizioni religiose si discute se sia possibile leggere ritualmente un testo sacro a pezzi, per esempio intercalato da commenti, o non nell'ordine stabilito, o in un o stato di disattenzione cioè se sia lecito disgiungere tempo dell'esecuzione, tempo dell'esecuzione, forma del testo. Si veda a questo proposito il II capitolo del trattato Megillot del Talmud babilonese.

l'identità dei personaggi, è certamente essenziale per la comprensione del testo e della sua struttura); e quanto tale linearità sia obbligatoria: l'invenzione delle pagine del *codex* al posto dei rotoli del *volumen* ha liberato in parte la lettura dalla sua linearità. E così il telecomando per i prodotti audiovisivi. Certamente le nuove testualità dei siti web e dei social media *diffondono* e confondono l'istantaneità della lettura e permettono spesso di romperne la linearità

Un'altra considerazione va svolta a proposito della temporalità intrinseca di certi testi. Spesso si attribuisce questa caratteristica ai "mezzi" e se ne traggono delle conseguenze nel senso del determinismo tecnologico. Non è questo il luogo di discutere tali concezioni. Bisogna però considerare che la dipendenza dal tempo dei vari testi varia non secondo il supporto tecnologico, ma secondo i codici e le convenzioni in gioco, dunque secondo le sintassi testuali. I giornali e i periodici, fin nel loro nome, appaiono molto più intimamente legati a una temporalità *esterna* di quanto lo siano i libri, destinati a durare assai più a lungo e dunque capaci di ammettere una lettura *differita*; e così i telegiornali rispetto al varietà televisivo. Ma il supporto tecnologico di libri e giornali o di varietà e telegiornali è comune, cambia solo il modo di usarlo, secondo una decisione che è sociale e culturale, prima che tecnica.

Vi sono comunque dei *generi* testuali che sono organizzati secondo una logica prevalentemente temporale. Per esempio la radio, la televisione, i generi musicali, il cinema. Diventa pertinente in questo caso l'organizzazione specifica che un testo dà della sua temporalità *esterna*, cioè del suo tempo cronologico, nella misura in cui si fa *tempo dell'espressione*, vale a dire che la distribuzione oggettiva del tempo produce effetti di senso. Per fare qualche esempio, si può pensare all'organizzazione del *flusso* e a quella per *sequenze* nei mezzi di comunicazione di massa. Il *flusso* è caratteristico della radio, della televisione, ma anche della maxistruttura dei giornali e dei periodici in generale. *La forma del mezzo è nel tempo*, nel senso che i suoi contenuti variano (e si ripetono *ciclicamente*) in dipendenza dal tempo. Il tempo di cui si parla è spiraliforme, cambia ma secondo modalità ripetitive, che possono arrivare fino alla quasi-identità del *clock-time* delle radio di flusso, coi loro appuntamenti orari fissi.

La *sequenza* è invece una struttura lineare, quella caratteristica del libro o del testo di un "numero" di un giornale. Esso ha sì la

natura dello spazio, ma si tratta di uno spazio fortemente linearizzato e dunque temporalizzato (secondo il modello della lingua): le pagine sono numerate, il rotolo da cui anticamente derivano (*volumen*) ha una direzione precisa e così la successione dei segni dentro una pagina: da sinistra a destra, dall'alto in basso secondo la convenzione occidentale.

Un altro caso molto interessante di organizzazione del tempo dell'espressione, *esterno* al testo, cioè oggettivo, non sottomesso al *débrayage* e alla finzione, è quello del montaggio cinematografico. La sua origine sta certamente in un condizionamento tecnico del dispositivo di registrazione (i limiti di durata dei caricatori di pellicola e di mobilità della macchina da presa). E però esso è presto diventato uno dei punti cardini del linguaggio cinematografico, essendo in grado di provocare numerosi e penetranti effetti di senso. *Il tempo e il ritmo del montaggio non fanno parte del tempo interno*, non riguardano l'azione raccontata né la sua struttura narrativa; ma ne condizionano la possibilità di comprensione e la qualificano. Un montaggio "nervoso", secondo lo stile dei viedoclip, ottiene effetti di senso diversi da un montaggio "lento" ("meditativo", "rilassato") della stessa scena, suggerendo reazioni diverse al pubblico. In termini diversi la stessa osservazione si può fare per i ritmi di una narrazione scritta (per esempio facendo riferimento alla lunghezza delle frasi, o alla presenza di descrizioni), e così per i tempi teatrali e quelli musicali, per i ritmi dettati dalla metrica della versificazione in poesia e perfino per il ritmo di emissione delle parole in radio o nel sonoro della televisione. Insomma, il tempo dell'espressione, in quanto organizzazione della forma dell'espressione di un testo, ha un'influenza decisiva sul modo in cui tale testo è fruito.

2.

È importante considerare che la possibilità di misura in tempo dei vari tipi di testi non è affatto casuale o estrinseca, non somiglia alla misura del lavoro, che pure per Marx e i suoi successori è il fondamento della nozione quantitativa del valore di scambio, ma certamente ha parecchio a che fare col *valore d'uso* degli oggetti prodotti. Per quanto riguarda una vasta categoria di testi, quelli culturali, narrativi, di divertimento (ma anche di pratiche sociali simili a testi, come la visione di sport, la partecipazione a giochi ecc.), l'occupazione del tempo che

si compie con essi costituisce il *valore d'uso* di questi prodotti sociali, la loro principale ragione d'esistenza. Sia che noi "noleggiamo" dei testi, pagando il tempo in cui abbiamo diritto di fruirne (come con le videocassette, o i posti di un cinema o di un teatro, l'abbonamento a una pay-tv, la possibilità di ascoltare dei brani scaricati da internet, il diritto di restare in un museo fino a una certa scadenza, per esempio una giornata), sia che ne acquistiamo una copia, quel che vogliamo è un certo *uso del nostro tempo* (che si tratti di pura distrazione o di un'esperienza culturale *alta*).

La ragione per cui il tempo *esterno* dei testi costituisce un valore d'uso è dunque il fatto che essi sono capaci di costruire *un tempo interno*. Il primo caso e il più generale di tempo interno è quello narrativo.

Vi è un rapporto naturale fra tempo e narrazione, che dal punto di vista semiotico si traduce in una relazione più specifica, quella fra tempo e *testi narrativi*. Una delle possibili definizioni dei testi narrativi fa riferimento proprio alla temporalità: sono narrativi quei testi in cui è possibile isolare un sottotesto *centrale* (o narrativo vero e proprio: per intendersi un testo depurato da descrizioni, considerazioni filosofiche e morali, commenti ecc.) in cui vi sia un naturale collegamento temporale fra gli enunciati che non dipende tanto dalla loro posizione nel testo, quanto dalla successione degli eventi cui essi rimandano nel mondo possibile di riferimento.

Ma dicono lo stesso anche le classiche definizioni di Aristotele (*Poetica* 50b25), che, suddividendo il *mythos* in inizio (ciò che nel racconto può essere senza precedenti), mezzo (ciò che è preceduto e seguito) e fine (ciò che può essere senza seguito), fanno riferimento a una relazione prima/dopo, la stessa che nella *Fisica* (219b2) caratterizza "la misura del movimento" come un tempo invece che come uno spazio. Anzi queste considerazioni ci aiutano a guardare dentro il tempo narrativo in una direzione particolarmente fruttuosa. È certamente vero, come sostiene Ricoeur (1986) che la temporalità nei racconti ci consente di uscire da quella "volgare" della freccia del tempo, perché essa si costituisce "a partire dalla fine" e quindi denaturalizza la temporalità e la sottrae all'idea della successione astratta degli istanti, riferendola alla capacità di "unificazione" della narrazione. E bisognerebbe aggiungere che ciò accade prima di tutto grazie a una *selezione* degli eventi, secondo un principio di *pertinenza* che rende il tempo

narrativo poroso e discontinuo invece che uniforme.

E però il punto distintivo del testo narrativo, rispetto ad altri tipi di testi (saggistici, discorsivi, teorici ecc.) sta proprio nella fortissima pertinenza della relazione di successione rispetto al suo contenuto. Il luogo teorico in cui tale pertinenza si costituisce è lo schema sintagmatico che fonda la sua narrazione: il sistema delle funzioni in Propp, il processo caratteristico di Bremond, il “programma narrativo” di Greimas, che ormai vale come standard largamente prevalente nel modellizzare la dimensione sintagmatica tipica del racconto. Come è noto, esso comprende quattro tappe o momenti: il *contratto* (eventualmente preceduto da una *manipolazione*), l’acquisizione della *competenza*, la *performance*, la *sanzione*. Questi quattro momenti sono tutti legati a una dimensione modale e si trovano in relazione allo schema attanziale che è altrettanto basilare nella teoria greimasiana.

Ma anche se non prendiamo in considerazione questi aspetti più tecnici della teoria, la relazione di questa struttura sintagmatica canonica con la temporalità è evidente. Essa può essere specificata meglio considerando questo fatto: nelle narrazioni che non la riproducono tutta ogni momento della struttura *presuppone* quelli precedenti che non siano esplicitati (per esempio quando manca una trattazione esplicita del contratto narrativo esso va sempre presupposto); mentre le narrazioni che si interrompono a un certo momento della catena, per esempio quelle in cui l’aspirante eroe fallisce nell’acquisizione della competenza (come accade in molte fiabe di magia, in cui diversi eroi tentano l’impresa, successivamente, e solo l’ultimo supera le prove preliminari), la storia si trova a dover ripartire dall’inizio. Insomma c’è asimmetria fra i due versi della catena: essa è *orientata*. L’acquisizione di competenza è il *presupposto* per la performance, non può esservi sanzione senza un *previo* contratto di cui sia constatato l’adempimento eccetera.

Questa forma generale del racconto ne costituisce insomma la *prima temporalità interna* (da ora in poi la richiameremo con la sigla TI_I). Senza di essa la narrazione non ha letteralmente senso, manca cioè di *direzione*. Ed è priva anche di un’altra caratteristica importante e specifica delle storie, l’*irreversibilità*. Non poter annullare ciò che viene *prima* nella serie sintagmatica, dover eventualmente rimediare ai danni che si siano compiuti in precedenza, portarsi dietro comunque le tracce del passato, è un aspetto importante e fondativo rispetto

al funzionamento delle storie, che non deriva soltanto dal principio logico di non contraddizione, ed esula dalla struttura enunciativa dei testi sistematici, che esaminano e discutono oggetti diversi, ogni volta ripartendo dall'inizio. Insomma, la logica dell' "e poi" narrativo, è del tutto diversa da quella dell' "e poi" di un elenco, di un catalogo, di un trattato, proprio per via di questa caratteristica *irreversibilità cumulativa*, che si esprime nella forma più chiara nella figura della competenza.

TI è una temporalità "profonda", prediscorsiva. Essa non appare infatti al livello della storia compiuta o tanto meno a quella della sua manifestazione in un certo mezzo, con i relativi condizionamenti linguistici. Non è il frutto dell'azione dei personaggi; al contrario ne condiziona l'intelligibilità e la pertinenza, dunque la stessa possibilità di formulazione. Su di essa si innescano i ritmi. È la forma generale che i testi devono assumere per funzionare narrativamente. Il suo statuto è incerto: non discuteremo qui se sia più opportuno trattarlo come un trascendentale, un meccanismo innato e in definitiva biologico come gli universali del linguaggio per Chomsky o solo una costruzione culturale (benché in quest'ultimo caso bisogna ammettere che essa è estremamente diffusa nelle diverse culture) o infine un semplice artificio metalinguistico. Resta il fatto che TI non dipende dai mezzi e dalle storie, ma ne determina il valore narrativo.

Vi è però una *seconda temporalità interna* (TI₂) necessariamente implicita in qualunque storia ed è quella che deriva dall'ambientazione in ciò che si presenta come un mondo, anzi "il mondo" in cui la storia "si svolge". Tale svolgimento in realtà è soprattutto *selezione*, che marca solo pochissimi fatti, fra gli innumerevoli che accadono in qualunque mondo, come *rilevanti* rispetto alla storia. Ma allo stesso tempo questi fatti non possono essere immaginati come isolati rispetto al resto del mondo o svincolati da essi, perché in tal caso perderebbero ogni significato. Che cos'è un tesoro se non c'è una società che ne accerti il valore e permetta di sfruttarlo? Che cos'è un castello senza altre città e campagne, un regno senza dinastia, un esercito senza nemici? Cos'è un alba senza un tramonto che l'abbia preceduta a un mezzogiorno che la segua? Un aspetto rilevante del mondo che deve valere anche per i mondi possibili è dunque la sua *completezza*, spaziale e temporale: una *completezza virtuale*, nel senso che in genere non c'è bisogno di farvi ricorso ed essa resta sullo sfondo sulla base del principio di verosimiglianza, per cui i personaggi sono *come noi*, per esempio

mangiano, bevono, dormono, ecc. ogni giorno, anche se non ci viene detto, e così il loro mondo, in cui vi sono, innominate, albe e tramonti, malattie e guarigioni, primavere e autunni, torrenti e temporali, città e campagne, dinastie e sovrani. Prima delle storie vi è un passato, dopo vi sarà un futuro, tant'è vero che si possono scrivere dei seguiti ("Vent'anni dopo", "Edipo a Colono", ecc.) e delle storie precedenti ("Guerre stellari episodio o") che riguardano lo stesso mondo. Questa temporalità "oggettiva" (non nel senso di vera, ma in quanto riguarda l'oggetto della narrazione) può essere definita T12.

Ciò che percepiamo interagendo con le storie non è però né T11 né T12. Come lettori/spettatori noi non siamo esposti né al nudo schema temporale né al mondo possibile in quanto tale. Quest'ultima sarebbe l'ipotesi di trattare il racconto come una *realtà virtuale forte*, un vero e proprio mondo con una vita autonoma e completa, come cercando di farci credere certi videogames. Ma si tratta di un *effetto* di senso, di una *illusione* narrativa (*ludere in* — ciò che ci include nel gioco narrativo): è impossibile in linea di principio gestire in qualunque media e con qualunque forma di intelligenza *tutta* l'informazione e l'imprevedibilità di un mondo vero e proprio, incluso il nostro; questa impossibilità riguarda anche specificamente la temporalità: una storia, un gioco, un qualunque dispositivo mediatico che fosse capace di produrre integralmente T2 si scontrerebbe col paradosso della mappa della Cina di Borges: una carta geografica perfettamente dettagliata dovrebbe essere della stessa dimensione del suo oggetto, ma in questo caso, naturalmente, perderebbe qualunque utilità come strumento conoscitivo. Una realtà virtuale che ci immergesse direttamente e completamente nel mondo possibile occuperebbe il tempo della nostra vita per la stessa durata della storia, che normalmente riguarda l'intera esistenza dei personaggi e dovrebbe fare dunque così anche per gli spettatori. Se la narrazione fosse immersione in un mondo, leggere una storia sarebbe la stessa cosa che testimoniarla, viverla nella sua intera durata. Dunque non sarebbe una storia, una distrazione o deviazione, ma la nostra vita stessa, o almeno una sua parte importante. O magari richiederebbe più vite per essere esperita, quanti sono i personaggi e i luoghi rilevanti della narrazione. E naturalmente comporterebbe tutti quei tempi morti, quella densità di piccole incombenze poco sensate, quell'*attrito* del tempo che le storie servono proprio ad aiutarci a superare.

Dunque vi è una *terza serie temporale interna* che costituisce il contenuto delle narrazioni, un T₃. Come è noto in narratologia dai tempi dei formalisti, ma già Aristotele sapeva benissimo, le storie sono *intrecci* di casi, che sono presentati secondo uno stretto principio di pertinenza. Non solo l'intreccio differisce dalla *fabula* per la presenza di effetti di inversione temporale, opacità cognitive programmate sul passato che si risolvono solo nel corso del tempo narrativo (come l'identità dell'assassino nei gialli), per effetti di compressione e (raramente) di espansione narrativa. È la *fabula* stessa a differire fondamentalmente dalla "realtà narrativa" (dal mondo possibile del testo o da T₂) per l'applicazione di un principio di selezione che si appoggia pesantemente sul principio di pertinenza narrativa degli eventi.

Possiamo considerare formalmente questo *terzo tempo interno* o TI₃ come il frutto dell'applicazione di TI₁ a TI₂, nella forma di un filtro: di TI₂ ci vengono narrati (appaiono in T₃) solo gli eventi che corrispondono a una fase di TI₁, che sono pertinenti rispetto ad esso. Bisogna comprendere però che questo è un modello puramente teorico. In realtà TI₂ è ipotetico (non ci sono astronavi per i mondi possibili) e TI₁ è uno schema teorico metalinguistico. *La sola realtà empirica della narrazione è TI₃*. Il quale è detto giustamente intreccio o trama, perché come un tessuto è fatto di buchi come di fili, o se vogliamo usare un'altra metafora ha una natura *schiumosa*, che si regge non grazie alla consistenza delle pareti della bolle che lo compongono, ma grazie alla loro forma e alla *pressione interna* degli interstizi pieni d'aria fra esse. Resta il fatto che noi letteralmente *non percepiamo* questa porosità del racconto, perché ci facciamo *illudere* (=mettere nel gioco) dalla sua struttura. E dunque TI₂ è il frutto di tale illusione, che noi crediamo di conoscere, mentre nel testo troviamo *sempre* solo dei sommari cenni sparsi sulla sua esistenza.

Nella struttura di TI₃ incidono anche quegli elementi di *temporalità esterna* TIE che abbiamo individuato prima in quanto *tempo dell'espressione*: elementi di forma dell'espressione (come il montaggio) che si riflettono grazie a un meccanismo *semisimbolico* sulla forma del contenuto. Un film girato con sequenze brevi e "incalzanti" produrrà una temporalità accelerata rispetto a una ripresa organizzata per lunghi piani-sequenza, un romanzo fatto di frasi brevi e "martellanti" (alla Hemingway, tanto per intenderci) sembrerà "più veloce" di un testo scritto pianamente, con frasi complesse e magari la presenza di

descrizioni e digressioni, anche se la durata dell'episodio narrato (in T12) fosse la stessa e non ci fosse differenza nella lunghezza fisica del testo. Quel che conta qui soprattutto è la capacità della forma dell'espressione di introdurre *aspettualità* nella vicenda, per esempio con indugi (nel tempo esterno) che producono *souspance* (nella coscienza dello spettatore), o accelerazioni, ancora esterne, che coinvolgono lo spettatore.

Una delle tesi comunemente accettate nella semiotica contemporanea è che i testi narrativi non costituiscano tanto dei casi particolari, ma piuttosto il modello generale della testualità e soprattutto del senso. Da questo punto di vista, le considerazioni appena svolte si applicano in generale alla temporalità dei testi. E però vi sono testi che, almeno in apparenza hanno un funzionamento temporale assai diverso. Il caso più interessante è quello della musica. Il suo carattere temporale è del tutto evidente: mentre la dimensione spaziale, sia *esterna* (disposizione degli strumenti in orchestra, stereofonia ecc.) sia *interna* (rievocazione musicale di spazi, come in certe musiche a tema) è certamente poco sviluppata e non troppo rilevante dal punto di vista linguistico, tutte le strutture del linguaggio musicale si sviluppano nel tempo. Imberty (1990) suggerisce che la percezione elementare del fatto musicale sia in un certo senso doppia. Da un lato la materia della musica sarebbero le *differenze* fra percezioni sonore (timbriche, dinamiche, di altezza, di intensità ecc.). Dall'altro queste differenze individuerrebbero — a tutti i livelli dall'accostamento di singole note fino alla composizione complessiva di un'opera o di una sinfonia — delle strutture costruite sulla *ripetizione* di materiali simili. Il linguaggio musicale sarebbe costruito da questa *macrostruttura* di differenze (giunzione fra materiali sonori diversi) e ripetizioni (ripresentazione di materiali analoghi), che potrebbero essere più o meno gerarchizzata a seconda delle scelte di stile e del genere. Nel caso di testi poco gerarchizzati (per esempio, la maggior parte delle musiche di consumo contemporanee, disco-music ecc.) prevarrebbero delle *relazioni d'ordine* poco gerarchizzate (per esempio il riconoscimento di identità ritmiche e melodiche con variazioni per lo più solo dinamiche fra cellule dello stesso livello). In casi più complessi, alle relazioni d'ordine si aggiungerebbero relazioni più complesse, capaci di riconoscere rapporti di *configurazione*: si pensi per esempio alle regole di variazione dei materiali usati dalla musica classica europea (ma anche, sia pur con

differenze notevoli, dalla tradizione indiana): sono pertinenti rapporti *tonali*, in cui i materiali musicali si richiamano per la loro posizione in una scala culturalmente costruita, o relazioni complesse fra materiali musicali strutturati, quali *l'inversione* ecc. Tutte queste forme sono riconoscibili *nel tempo* in quanto richiedono il confronto fra stimoli sonori che si producono in momenti diversi dell'esecuzione musicale, la capacità di riconoscere identità e differenze (naturalmente rispetto a una pertinenza, per cui una frase esposta da due strumenti diversi, o su due altezze diverse deve poter essere riconosciuta come *la stessa*), e infine l'attitudine a percepire come *forme* questi fenomeni sonori. Senza queste capacità di percezione e di unificazione trans-temporali, la musica risulta letteralmente incomprensibile.

Il punto che ci interessa qui è che anche a questo livello di astrattezza e di generalità, si devono riconoscere dei *principi strutturanti* che organizzano questi materiali. La pura e semplice ripetizione di cellule identiche (con eventuale sostituzione di alcune cellule con altre funzionalmente equivalenti) è uno di questi principi, che ritroviamo in certi fenomeni musicali, per esempio fondati sull'uso delle percussioni, o nel gregoriano; un altro principio del genere, ancora di tipo ritmico ma profondamente diverso è il giapponese *jo-hai-kiu*, espresso nella tradizione del teatro musicale Kabuki, che prevede tre fasi: un avvio lento, una progressiva accelerazione e un brusco arresto. Il principio strutturante della nostra tradizione musicale, tanto colta che popolare, è quello dell'esposizione-sviluppo-riesposizione (A-B-A') che troviamo codificato e sviluppato a tutti i livelli nella forma sonata, ma che viene sviluppato in diversi moduli più complessi anche in forme musicali assai lontane da queste, come nel rapporto fra strofa e ritornello che ricorre nelle canzoni e, a livello assolutamente basilare, nel rapporto tonica-dominante-tonica che costituisce l'ossatura stessa del sistema tonale. Imberty dimostra in maniera sperimentale che questi schemi fanno parte della competenze dell'ascoltatore musicale e che essi sono applicati in maniera più precisa man mano che la competenza aumenta. Di fatto essi fungono da sistema di aspettative che orienta la percezione dei fenomeni musicali, per cui, di fronte a materiale musicale organizzato secondo una certa tonalità, noi *ci aspettiamo*, anzi *attendiamo* la sua "risoluzione" sulla tonica e dall'esposizione di un certo motivo, dopo l'intervento di un secondo tema, *prevediamo* e ancora *attendiamo* la sua riesposizione. Naturalmente

queste aspettative sono consapevoli solo nelle persone addestrate alla sintassi musicale e che per di più siano indotte a un ascolto critico; ma a un livello inconsapevole (con la stessa costrizione inconscia che agisce nell'applicazione delle strutture sintattiche della lingua anche in coloro che la sanno parlare senza aver mai dovuto riflettere sulla sua struttura) questi sistemi di percezione della forma e di aspettativa agiscono con la forza di un obbligo.

Tale sistema di aspettative produce implicitamente una forte aspettualità nel testo musicale. Non solo si notano ritmi e velocità diverse, accelerazioni e rallentamenti capaci di coinvolgere nella loro dinamica l'ascoltatore con il suo stesso corpo (si pensi al rapporto fra musica e danza); ma vi sono degli effetti che si spiegano con l'attesa implicita che il sistema musicale induce di un certo obiettivo nel percorso, con il risultato di dare il senso di avvicinamenti e allontanamenti da questa meta, producendo impazienza e angoscia, ricordo e gioia, il senso di qualcosa che nasce o che sta per finire, suggerendo svolte inaspettate o ritorni a un paesaggio sonoro noto e rassicurante. Per citare una sola figura canonica che gioca con questo sistema di attese e di aspettualità, si pensi alla cosiddetta "cadenza a inganno", in cui la musica "finge" di risolversi sulla dominante, ma poi, rispettando tutti i vincoli della sintassi musicale, "cambia strada" e introduce un detour che prolunga, sia pure di poco il discorso musicale.

È stato fra gli altri Claude Lévi Strauss (in particolare 1971) ad accostare questo sistema di attese della musica all'organizzazione fondamentale della narrazione. Ridotti ai loro termini più elementari, l'uno e l'altra si possono descrivere come un percorso che passa dall'equilibrio statico di una situazione data, attraverso una "avventura" o un "percorso" che mette a rischio questo equilibrio o piuttosto constata il suo deterioramento e si sforza di recuperarlo, fino al suo recupero più solido e completo. Non è possibile in questa sede discutere se davvero il principio di organizzazione tripartito del testo musicale e la struttura narrativa danneggiamento-avventura-riparazione siano davvero degli universali transculturali e quanto sia lecito metterli in corrispondenza. Ci basta aver indicato che anche l'organizzazione musicale, in apparenza la più lontana dai contenuti narrativi, potrebbe essere messa in corrispondenza con la loro forma generale. Come ultima notazione, vale la pena di indicare qui il fatto che la musica può utilmente interagire con la narrazione, qualifi-

candola e arricchendola, come avviene con le colonne sonore dei film — elemento fortemente antinaturalistico stranamente accettato però senza problemi anche nelle narrazioni che pretendono al realismo o alla trasparenza espressiva) o nel teatro musicale. L'importanza degli elementi musicali sta probabilmente in due effetti: da un lato un lavoro di *sincronizzazione* o di *ritmizzazione* della forma dell'espressione, che qualifica e mobilita il *tempo esterno* del testo (tempo dell'espressione) proiettandolo sul corpo dello spettatore, in forme analoghe alla danza. Ma soprattutto dall'altro la capacità della musica di produrre affetti patemici e aspettuali, sulla base del suo proprio funzionamento. Riuscendo ad essere "patetica" o "eroica", "tragica" o "triste e sentimentale" nella sua forma strumentale pura, la musica è capace di modulare finemente il sistema delle attese e delle emozioni dello spettatore, per esempio rendendolo inquieto con le dissonanze, euforizzandolo a ritmo di marcia, sottolineando il momento culminante con l'aumento del volume.

3.

Il tempo esterno della ricezione (cioè quello del lettore, spettatore, ecc.) è dal suo punto di vista un investimento, in quanto è "sacrificato" dal suo tempo libero; esso richiede inoltre uno sforzo di *attenzione* e spesso vi si aggiunge spesso un *costo economico* evidente (quello dell'acquisto di un libro, del biglietto d'ingresso al cinema ecc.). Tutti questi costi sono sostenuti proprio *allo scopo di riempire e strutturare questo testo esterno* col tempo interno dei testi. Tale *travaso* di tempo è fra i problemi più interessanti e meno indagati dalla semiotica della narrazione, insieme all'analogo tema della *sutura* fra lettore e personaggi, quell'*identificazione* che fa sì che si debba porre continuamente la questione che Amleto solleva, vedendo le lacrime del capocomico che racconta della morte di Priamo: "What's Hecuba to him, or he to Hecuba?" (II,2, 565) Il problema non si pone solo per gli attori, ma a maggior ragione per il pubblico. Continuamente noi ci emozioniamo per vicende narrate che letteralmente non ci riguardano, e nel far questo ci facciamo coinvolgere nel tempo del racconto. È importante capire che questo coinvolgimento non avviene nei confronti di TI₂, anche se questa è l'*illusione* del lettore, ma riguarda piuttosto TI₃. Non

è la durata *virtuale* della vicenda che ci interessa, tant'è vero che spesso non ce ne rendiamo neanche conto, salvo il caso di palesi anacronismi o confusioni: chi fra i suoi numerosi lettori, sa dire quanto dura l'azione dei *Promessi sposi* o di *Amleto*?

Quel che conta è dunque T₃ integrato dal tempo dell'espressione. Questo tempo ha una direzione (fornita da T₁), che produce di per sé un senso, e un ritmo. Non vi è mai in esso, se è costruito a regola d'arte, l'insensatezza e la piattezza, l'inutilità e la ripetitività che affliggono il tempo della noia (Heidegger 1992). Al contrario, il testo narrativo si pone per lo più come "testo di piacere", il che significa che la sua temporalità è fortemente aspettualizzata verso la fine: è la "pulsione edipica" (Barthes 1999, Volli 2002) che spinge il lettore a impegnarsi verso la fine, a rincorrere la conclusione, sebbene questa sia in generale nota e non particolarmente significativa (per esempio la happy end d'obbligo in tanto cinema e letteratura di genere). Il testo (o almeno il testo di piacere, più elementare e soggetto al consumo di quello "di godimento" che talvolta "confina con la noia", come afferma ancora Barthes) funziona un po' come lo strip tease, provocando il lettore verso una nudità piuttosto ovvia che si ingegna però a dilazionargli quanto può, *per aumentare il suo piacere*. È un circolo vizioso socialmente definito e giustificato, una sorta di trappola temporale, la quale scatta sulla base della clausola contrattuale enunciazionale della sospensione della temporalità che implica anche una sostituzione provvisoria della temporalità virtuale a quella reale.

Il piacere di questa sostituzione viene insomma certamente dalla maggiore *densità* di T₂ rispetto al tempo quotidiano, dalla mancanza di tempi morti, attese, fatti senza senso e senza rilevanza. Ma quel che conta di più è l'aspettualizzazione che il tempo narrativo subisce, la pressione verso la conclusione che lo anima. Dunque, una *tensione* che si ripercuote in quanto tale nella soggettività del lettore, la cui soluzione gli restituisce un equilibrio turbato apposta. Anche a questo livello, della percezione dell'enunciatore, possiamo insomma ritrovare la stessa organizzazione tripartita di cui abbiamo parlato sopra. A voler essere più vicini al discorso semiotico, potremmo dire che in ogni testo narrativo si sovrappongono e si sincronizzano due forme canoniche del sintagma narrativo: quello *enunciativo* che congiunge destinante, soggetto, oggetto di valore e destinatario nel racconto; e quello *enunciazionale* in cui l'autore stringe un contratto col lettore,

dimostra la sua competenza portandolo nei labirinti del racconto, realizza la sua performance tenendolo avvinto fino alla fine e ne ottiene una sanzione sotto forma di popolarità, di gratitudine, di rilettura.

L'analisi semiotica come ricerca empirica sul testo

Il tema della ricerca empirica sui testi è assolutamente centrale per la semiotica contemporanea, in quanto essa ha cambiato progressivamente negli ultimi tre o quattro decenni il proprio metalinguaggio e la propria impostazione metodologica passando dal progetto di comprensione di fenomeni sociali ed espressivi in termini di *segni* o *codici* o *linguaggi* proprio al loro studio in termini di *testi*. Gli oggetti concreti della ricerca semiotica sono più o meno gli stessi, vale a dire i fatti delle arti, della comunicazione, del senso, magari con qualche estensione in direzione delle “pratiche”, dell’“esperienza” e della biologia, sia nel senso delle neuroscienze che della comunicazione animale. Ma con l'introduzione del testo come oggetto teorico un cambiamento molto significativo è avvenuto nel modello di comprensione di questi materiali. Allo stesso tempo infatti la semiotica, almeno quella dominante in Europa, segnata soprattutto dal contributo di Algirdas Greimas, ha rivendicato fortemente una “vocazione scientifica” nel proprio lavoro, differenziandosi così tanto dalla tradizione della critica letteraria ed artistica (da cui si è distinta per ragioni metodologiche fin dai primi lavori di Barthes (per esempio 1953 e 1960), tanto dai Cultural studies, proprio per il fatto di esigere da se stessa una *metodologia precisa*, in linea di principio *empirica*, anche se il greimasismo ha molto insistito sul progetto di centrare l'analisi non sulla “manifestazione” del testo ma su un suo “livello profondo”, per definizione da (ri)costruire grazie agli strumenti della teoria e dunque non direttamente empirico, nel senso di percepibile immediatamente, presente alla coscienza di chi è coinvolto nella comunicazione. Gli *effetti di senso* manifestati nella comprensione del lettore, secondo questa concezione, vanno spiegati con l'organizzazione *profonda* del testo, che è compito del ricercatore

appurare, sulla base di ipotesi generali sul funzionamento del senso che la teoria propone e verifica nei casi di studio.

Parlare dei fenomeni di senso in termini di “segni” secondo il modello saussuriano implicava — se non necessariamente sul piano teorico certamente su quello pratico della ricerca effettiva — un *punto di vista atomistico*: si trattava di individuare nel segno la *correlazione semplice* di un “significante” il più possibile limitato e quindi ben definito, e di accostargli un “significato” altrettanto delimitato, possibilmente secondo le regole di corrispondenza biunivoca di un buon “codice”, utilizzando magari “prove di commutazione” di ispirazione linguistica. L’obiettivo era di individuare nella complessità dei fatti comunicativi un flusso o piuttosto un *processo* di siffatti segni elementari e poi di classificarli e ordinarli per *tratti pertinenti*, magari individuando regole sintattiche e semantiche per questo meccanismo cumulativo.

Certamente infatti tali segni atomici potevano interagire fra loro per costituire la *complessità empirica* dei “massaggi”, ma si poteva pensare che lo facessero all’esterno del complesso *indivisibile* del segno (come sono indivisibili le due facce di un foglio di carta, secondo la popolare immagine saussuriana), magari obbedendo alla *regolarità* di una “sintassi” che permettesse poi anche di individuare una “semantica” organizzata pure essa in maniera compositiva. Trovare tutti questi elementi per ogni “linguaggio”, dalla fotografia al cinema al romanzo alla pittura ecc., era precisamente il compito del semiologo. I nessi si dovevano pensare dunque come *esterni* al segno, anche se essi talvolta funzionavano *attualizzando* in esso delle *virtualità* di relazione (come per esempio certi “semi” appartenenti a un dato “semema” i quali venivano selezionati dal contesto permettendo così di disambiguare l’eventuale complessità dell’entità segnica). In questa maniera si poneva comunque il problema di trovare delle “unità minime” (come il famoso “cinema” discusso dai teorici del film durante gli anni Sessanta e Settanta: Metz 1968, Pasolini 1972) e subito dopo, dato che in quasi tutti i casi significativi era chiarissima una diversa organizzazione strutturale del piano del significante e quello del significato, quello di una “doppia” o addirittura “tripla” articolazione fra i due piani.

Ma sostanzialmente il progetto era quello di rinvenire dei *lessici* e delle *grammatiche* che regolassero la *combinazione* delle *unità* a quelli appartenenti. Insomma, lo schema cercato era quello del “linguaggio”, magari con l’avvertenza hjlmsleviana che bisognasse costruire degli

oggetti teorici “chiusi”, usando cioè concetti teorici “interdefiniti” secondo il modello dell’assiomatica logica, peraltro come appariva negli anni Trenta, prima della comprensione delle conseguenze dei grandi teoremi limitativi di Goedel e di Tarski (oggi è perfettamente chiaro che un sistema logico chiuso abbastanza potente per contenere una teoria del linguaggio sarebbe affetto da vizi logici radicali). Un paradosso secondario voleva che il cardine di questo modello metodologico hjelmsleviano di ispirazione logicista fosse denominato “principio empirico”, proprio mentre chiamava ad allontanarsi dalla percezione empirica dei fenomeni.

In realtà una linea metodologica come questa non è mai stata seguita da nessuno studioso di sistemi comunicativi naturali fino in fondo, neanche nel caso del linguaggio verbale: esso è stato solo ipotizzato come modello di metodo. Proprio negli studi linguistici è emersa infatti presto la consapevolezza che l’organizzazione del piano del significato nelle lingue non si prestava affatto a quel tipo di schematizzazioni *gerarchiche* (monemi e morfemi, lessemi, tratti pertinenti) che invece spiegavano piuttosto bene il funzionamento dei significanti linguistici. Se si provava a schematizzare secondo criteri strutturali il sistema dei significati linguistici, non solo emergevano subito fenomeni insopprimibili di *ambiguità*, *opacità di riferimento*, *influenza contestuale*, ricorso al *non detto*, *implicature pragmatiche* ecc., ma rapidamente sorgevano anche paradossali *circoli viziosi*, *autoriferimenti*, *collocazioni variabili* delle stesse unità nell’albero dei significati, il quale appena ampliandosi un po’ perdeva il proprio carattere ordinatamente gerarchico per tramutarsi in *labirinto* o *rizoma*. Contro questa *sistematica asistematicità* della semantica si sono battuti numerosi semiologi, fra cui in Italia Umberto Eco (per esempio 1984), come pure logici, informatici e scienziati cognitivi, senza ottenere risultati consistenti. Una *semantica componenziale* (in senso concettuale) e coerente del linguaggio o di altri sistemi di senso altrettanto potenti, come si sognava negli anni Sessanta, è da tempo un progetto ritenuto impossibile.

La *semiotica del segno* è stata così per lo più abbandonata per la sua incapacità di costruire sistemi semantici e per la scarsa capacità esplicativa del suo atomismo, a favore di una *semiotica del testo*, il cui principale concetto metodologico è definito in partenza dalla *complessità* del suo oggetto e dal suo carattere *locale*. Il concetto di testo, secondo questo punto di vista, non è limitato al tradizionale oggetto

letterario (come si vede in “libro di testo”, “testo sacro” ecc.), ma viene pensato come una nozione generale che si può applicare ad altre materie espressive: testo visivo, cinematografico, pubblicitario, televisivo, per alcuni studiosi come Gianfranco Marrone (2010, 2011) anche il testo delle “pratiche”, cioè certi corsi di azioni sufficientemente stabilizzati e dotati di senso per poter essere studiati. “Testo” diventa sinonimo così di ciò che in teoria della comunicazione è detto “messaggio”, *un frammento compiuto e fornito di senso di qualunque tipo di espressione*, dotato di tutta la complessità e l’intreccio cui allude la sua etimologia (“testo” < *textum* = tessuto).

Da questo punto di vista semiotico, per “testo” bisogna dunque intendere innanzitutto un *ritaglio dell’asse sintagmatico* di un qualunque fenomeno sociale dotato di senso. Questa definizione è soggetta però a qualche limitazione operativa. In primo luogo bisogna presupporre che il testo sia sufficientemente *esteso, coerente e culturalmente percepito* per essere *fornito di senso*. Non tutti gli oggetti, e soprattutto non tutti i ritagli di un processo sono in partenza sensati, anche se è sempre possibile *donare* loro un qualche senso: un frammento di pagina di libro o di una fotografia non sono almeno in prima istanza da considerare testi, anche se naturalmente possono essere recuperati in vario modo, come indizi, collages, elementi decorativi ecc.

In secondo luogo, per rispettare l’opposizione tradizione fra “testo” e “discorso”, che in un certo senso può essere accostata a quella fra scrittura e oralità così comune nella riflessione novecentesca sul linguaggio e la comunicazione (da McLuhan 1964 a Derrida 1967), alcuni semiotici (fra cui mi colloco) hanno suggerito un ulteriore importante requisito ulteriore rispetto a quelli proposti da Marrone, e cioè che un oggetto significativo, per poter essere considerato testo a pieno titolo debba essere in qualche modo *fissato*, stabile, capace di *differirsi* nel tempo, dunque rivedibile a piacere. Oggi moltissimi processi che una volta erano solo effimeri (esecuzioni musicali, conversazioni, eventi sportivi, performances) possono essere facilmente *trascritti* tecnologicamente in qualche forma di testualità che risponda a questi limiti: possono essere cioè registrati, filmati, memorizzati e di fatto molto spesso lo sono in seguito ai progressi tecnologici e a importanti pressioni sociali verso la *documentalità universale* (webcam, conservazione dei metadati delle comunicazioni e delle transazioni economiche ecc.).

Per fare un esempio molto diffuso, anche se in genere poco considerato dalle teorie del testo, le telecamere di sicurezza che sono così numerose nelle nostre città testualizzano continuamente le pratiche d'uso di strade, banche, negozi, benché la legge imponga che questa traduzione in testo sia solo provvisoria. Se il testo non è usato per qualche ragione pratica, come un'indagine di polizia o una ricerca scientifica, esso viene distrutto dopo un certo periodo e continuamente rimpiazzato da altro testo che riguarda tempi e pratiche successive. Un processo del genere riguarda la registrazione che i grandi motori di ricerca conservano e continuamente rigenerano dello stato del web. Questo fenomeno di testualizzazione secondaria, o di registrazione universale dei discorsi, è una delle grandi caratteristiche anche sociali del nostro tempo: da esso, fra l'altro derivano quei "big data" che sono arrivati al centro della ricerca sociale, quella scientifica come quella applicata.

Bisogna però certamente distinguere fra uno spettacolo teatrale e la sua registrazione audiovisiva, fra una telefonata e la traccia che ne resta in un'intercettazione, fra un viaggio e le fotografie che sono state scattate, fra una gara sportiva e il suo filmato, anche semplicemente per il fatto che questa *testualizzazione* ha spesso autori e scopi diversi dalla pratica che essa fissa, è condotta cioè secondo principi di pertinenza che riguardano il metatesto registrato (la sua estetica, la sua funzionalità) piuttosto che la pratica o il discorso che in questo modo si conserva ma anche cambia natura. Tutto ciò è evidentissimo quando si tratta di fenomeni in cui la presenza *in carne e ossa* degli attori della comunicazione è fondamentale, come nel caso del teatro, delle performances, dell'oratoria, la cui registrazione è certamente *tutt'altra cosa* rispetto al fenomeno originale, che però, secondo il mio punto di vista appartiene alla categoria dei discorsi e non dei testi. Ma in questa sede ignoreremo tale problema e penseremo prevalentemente a forme di testualità più tradizionali, ad *assi sintagmatici costruiti in maniera tale da essere già fissati* (scritture, film ecc.) e al loro *ritaglio* in testi veri e propri.

Così definiti i testi come frammenti del processo sintagmatico, è chiaro che si tratta di *unità costruite*. Il primo problema che si pone allora per uno studio dei testi è la loro delimitazione o, come si diceva una volta con metafora cinematografica, del loro *découpage*: come si stabilisce quanto si debba estendere un testo, quali siano i suoi *giusti*

confini, quale sia in sostanza la *pertinenza* che si prende come guida? va preso come testo una singola frase di una poesia, un singolo verso, la poesia completa, il libro dei “Canti”, l’opera di Leopardi, la produzione poetica italiana della prima metà dell’Ottocento? Un’inquadratura, una scena, un film, l’opera intera di Hitchcock? Uno spot, una campagna pubblicitaria, una serie di campagne che definiscono la marca? Un titolo, un articolo, una pagina di giornale, un certo numero del quotidiano, la serie di articoli pubblicati su un certo soggetto? È ovvio che questo non sia un problema empirico, ma metodologico, il quale dipende da scelte di pertinenza. Una possibilità interessante è quella che la delimitazione vada cercata nelle pratiche di lettura dei lettori empirici del testo da definire. La scelta se prendere come testo un articolo di giornale o una pagina o solo un titolo andrebbe in questo caso decisa guardando a come effettivamente si comportano i lettori, se si fermano sulla pagina solo i pochissimi secondi necessari per vedere il titolo, o se studiano il corpo dell’articolo, se guardano anche le eventuali grafiche presenti eccetera. Se leggendo un libro rispettano la scansione dei capitoli, se saltano certe descrizioni e così via. Se sentono solo un brano di un album musicale, magari più volte di seguito, o lo ascoltano tutto di fila. Vi sono strumenti che permettono di accertare questi comportamenti, almeno in laboratorio. Naturalmente però questi comportamenti non saranno uniformi e delineeranno delle *scansioni variabili secondo caratteristiche dell’audience*, piuttosto difficili da definire chiaramente. E inoltre quel che sarà studiato in questo modo non sarà tanto il *testo* quanto il *comportamento di lettura*. Anche se si accertasse che in media i lettori di Proust saltano le descrizioni e le riflessioni “troppo lunghe”, questa reazione non può certo modificare il ritmo del testo della *Recherche*.

Vi è un altro criterio più intrinseco o progettuale: la letteratura, o piuttosto l’editoria intesa in senso molto generale includendo anche la produzione di epigrafi e manoscritti, ha progressivamente inventato dei dispositivi paratestuali (Genette 1972, Illich 1996) capaci di suggerire scansioni e gerarchie, anche se esse spesso non sono chiare e univoche: titoli, indici, numerazione di capitoli e di versetti, copertine, meccanismi di delimitazione e indicazione delle citazioni servono anche a questo scopo; ma innanzitutto sono utili delimitazioni in libri, capitoli, righe e versetti, che noi oggi diamo per scontati sui testi classici ma che per lo più sono stati stabiliti molto tardivamente rispetto alla

loro scrittura. Sulla giusta definizione dei confini di un testo vi può essere un dibattito secolare, come mostrano le complesse vicissitudini dell'“ipotesi documentaria” relativa alla Bibbia ebraica. E senza dubbio, quando si esce dai contesti tradizionali dell'opera intesa in senso moderno come libro organizzato per capitoli e si va verso altre forme espressive più processuali (la televisione, gli affreschi, l'architettura, la musica), la definizione del testo si complica molto, anche tenendo conto degli specifici dispositivi paratestuali di questi ambiti espressivi (sigle, pause, spazi, cornici ecc.) senza parlare poi dei problemi filologici relativi alle varianti, alle correzioni, alle interpolazioni e così via. Bisogna aggiungere che esistono forti ragioni per ritenere che l'idea stessa della distinzione fra un testo e il suo supporto o se si vuole i dettagli del suo significante sia relativamente nuova, dipendendo dalle tecniche editoriali. Così la pensano, per esempio Havelock (1978), Eisenstein (1983) e Ong (1982).

Non è questo il luogo per riprendere questo lungo dibattito e nemmeno per accennarne la storia critica. Bisogna però sottolineare che il testo, almeno dal punto di vista della semiotica, non è mai semplicemente un oggetto empirico ovvio, quel libro che ho sul tavolo o quella poesia che so a memoria. Al contrario esso è il frutto da un lato di un'astrazione rispetto alle varianti, dall'altro di una costruzione sociale basata su pertinenze, che può essere particolarmente sofisticata nel caso di un'analisi critica anche se in certa misura scontata e socialmente accreditata quando i meccanismi della fruizione sono messi in opera in maniera standard.

Bisogna partire da queste constatazioni per chiedersi che cosa può significare uno studio “empirico” dei testi. I testi in quanto tali non sono oggetti semplicemente empirici, vale la pena di ripeterlo, semmai sono le condizioni di possibilità che vengono realizzate rispetto a certe pratiche di lettura più o meno sofisticate. Naturalmente affermare questo non significa negare l'ovvia esistenza fisica di *esemplari* di testi, né ritenere secondo le mode decostruzioniste di qualche decennio fa che non vi sia un'oggettività dei testi, “non testi ma solo interpretazioni”, per adattare lo slogan giustamente criticato da Ferraris (2009). Come ho accennato, la nostra tradizione culturale ha prodotto sistemi metatestuali per delimitare materialmente o anche solo semioticamente testualità standard (copertine di libri, cornici di quadri, sigle di trasmissioni, titoli di testa e di coda, apparati tipografici complessi nei

giornali e così via). E ha anche standardizzato in molti casi la struttura linguistica della maggior parte delle testualità, per mezzo di pratiche di correzione e anche solamente grazie alle procedure della replicabilità tecnica. E infine i modi di lettura si sono fortemente standardizzati, anche per a causa del loro insegnamento scolastico. Il che non toglie che sia ingenuo attendersi da queste pratiche la definizione empirica dei testi, al di là di ogni possibile variazione.

Dunque lo studio “empirico” dei testi deve prima di tutto concentrarsi sul modo in cui essi sono costituiti, estratti dal loro processo, selezionati; e in correlazione a questo punto, è senza dubbio utile lavorare sulle pratiche di fruizione, cercando di comprenderne le diverse possibili tipologie in vista di una pragmatica dei testi. Su questo punto i cultural studies hanno suggerito delle vie interessanti anche se piuttosto grezze e troppo ideologicamente marcate, per esempio distinguendo fra letture “egemoniche”, “resistenti” e negoziate (Hall 1980). Da un altro punto di vista la tradizione ermeneutica suggerisce una linea di indagine simile, anche se culturalmente più sofisticata, per esempio con la nozione di “orizzonte di senso” e “pre-comprensione” (Gadamer 1960) Senza la pretesa di entrare qui in due campi di studi che hanno suscitato una letteratura sterminata, è chiaro che dei testi si possono dare ed effettivamente si danno interpretazioni diverse, che queste dipendono fortemente dal contesto culturale (quella che Eco 1984 chiama Enciclopedia) e che anche i giudizi estetici dipendono da questa determinazione. Invece di limitarsi a raccogliere semplicemente gradimenti secondo la linea di una sociologia della letteratura e delle arti un po’ elementare, sul modello dell’Auditel superato oggi anche dai sociologi più consapevoli (per esempio Tota 2002), risulterebbe certamente più utile cercare di comprendere il *lavoro interpretativo* dei lettori.

Siamo passati in questa maniera dal problema della delimitazioni del testo a quello della loro comprensione, il che è del tutto naturale, dato che una delimitazione sensata di un oggetto di senso non può che essere fatta in vista della sua migliore comprensione e insieme sulla base di questa, secondo quel modello ricorsivo della lettura che è stato spesso definito circolo ermeneutico. Questo problema riguarda tanto la lettura che si vuole scientifica o comunque esperta dello studio professionale dei testi, quanto quella che si potrebbe definire *ingenua* o piuttosto *naturale* dei lettori comuni — che peraltro anche

gli studiosi non possono non praticare a loro volta, per esempio quando affrontano in prima istanza un testo, se non altro per valutarne l'interesse e definirne i limiti. Lo scopo di un'analisi scientifica dei testi non può che essere quello di spiegare gli effetti di senso che rivela la lettura naturale (magari una lettura *naturale competente* come quella dell'appassionato o dell'esperto del genere). Tutta la narratologia a partire dalla *Poetica* di Aristotele, in generale tutte le analisi teoriche delle varie arti, si giustificano per questo compito: spiegare come e perché certi testi producano certi effetti. La semiotica si situa in questo grande filone analitico, con il vantaggio di aver formulato (e ragionevolmente verificato su un gran numero di esempi) alcune ipotesi sul funzionamento generale dei testi, come il paradigma narrativo o l'idea di una struttura profonda" dei testi (per un elenco di queste ipotesi generali rimando a Marrone 2011).

Analizzare i testi sulla base di queste ipotesi, cercare di scoprire il motore strutturale dei loro effetti di senso, di esporre i dispositivi che lo reggono è fare ricerca empirica. L'epistemologia del Novecento ha ampiamente dimostrato che non esiste analisi empirica che non dipenda da ipotesi generali o non applichi modelli ai fatti sperimentali, naturalmente con la possibilità di essere falsificata da essi. Questo vale ovviamente per la fisica e la chimica, ma anche per l'antropologia e la semiotica. Naturalmente esiste il passo ulteriore che consiste nel capire come funziona la ricezione di questi testi. Bisogna però essere consapevole che questa ricezione non è un dato immutabile, dipende ovviamente dalla *cultura* e dunque dal *cambiamento nel tempo e nello spazio dei modelli di lettura* (cui si possono certamente applicare dei concetti *evoluzionistici* (Mesoudi 2011).

L'altro punto importante da sottolineare è che ogni ricezione, per non restare *privata* e quindi *empiricamente inattuabile*, dev'essere comunicata: con un testo critico, con un commento orale, con la risposta a un questionario, con un'intervista con una riscrittura del testo — per questa discussione il modo non ha importanza. Quel che conta per noi è che comunque la *ricezione pubblica* di un testo, esprima essa una semplice comprensione, un'interpretazione, un giudizio, un gradimento, *costituisce un altro testo*. Ricevere un testo significa produrne un altro, fosse pure uno del tutto elementare come un applauso, la risposta a un test predefinito con risposte chiuse o addirittura solo un atto d'acquisto (una pratica che si può in vario modo integrare

a un contesto socioeconomico, a certi canali, tempi e luoghi che ne arricchiscono il senso).

Se non ci si vuole limitare a indagare empiricamente il testo nel senso di proporsi di indagarne la struttura sulla base di ipotesi generali, ma si intende per ricerca empirica un lavoro che includa la ricezione, esso si deve configurare come *il confronto fra due testi*, quello d'origine di cui si vuole capire il funzionamento e quello prodotto (o quelli prodotti) dall'audience. In maniera più o meno complessa, a seconda della qualità di questi testi, si cercherà di confrontare le virtualità di senso emerse dall'analisi del primo testo con quelle presenti nella serie delle reazioni e si cercherà di giustificare tali letture alla luce dei rapporti linguistici, sociali, culturali fra il produttore del primo e i suoi ricettori che sono anche gli autori delle riscritture "critiche" che ci interessano. Questo progetto di ricerca, che si può considerare un'elaborazione scientifica della teoria gadameriana della "fusione degli orizzonti interpretativi" come fulcro della pratica ermeneutica, dev'essere condotta con una metodologia raffinata per riuscire produttiva. La semiotica è senz'altro la teoria più capace di rendere esplicito il gioco complicato fra serie di testi che parlano l'uno dell'altro, si interpretano, si intendono o fraintendono, si giudicano sulla base di sistemi valoriali e di Enciclopedie più o meno condivise.

Senso e marcatura

Come qualunque altro *schema idealtipico* che miri alla comprensione di una realtà sociale complessa (ma spesso anche di realtà naturali), la concettualizzazione tradizionale della comunicazione, quella cioè legata al modello che si usa attribuire a Jakobson (1966) non va considerata in maniera *ingenua* come una *pura descrizione di fatti empirici*, ma al contrario come una *modellizzazione*, una *semplificazione* e una *schematizzazione* che in linea di massima ha sempre una *natura metaforica*, come sappiamo sia da studi epistemologici (Montuschi 1993, Boyd 1993) che dalle teorie cognitive (a partire dal classico Lakoff e Johnson 1980). In particolare è evidente che il modello di Jakobson si rifà alla metafora del *recapitare* o *consegnare* o *far avere* qualcosa — che può essere anche (quasi) immateriale come *un'informazione* —, usando per questo scopo un tramite (detto per via di una metafora non coordinata *canale*) che deve essere *abbastanza definito* e raggiungere in qualche modo un *destinatario* (di nuovo secondo la metafora del dare).

Si tratta di un atto *determinato* che ha la natura del *dono* o del *commercio* (in termini semiotici standard: l'emittente produce il fatto che qualcuno, il destinatario, venga *congiunto* con il messaggio). Dato che Jakobson, come è noto, formulò il suo modello a partire dalla teoria classica dell'informazione formulata nel quadro dell'ingegneria dei mezzi di comunicazione (Shannon e Weaver 1949), e in armonia con la modellizzazione saussuriana, ciò che viene trasmesso è un contenitore *significante*, detto *messaggio*, che ha la capacità di recapitare ciò che Jakobson chiama impropriamente contesto, ma che chiaramente è un significato o una referenza. Fra i due vi è la mediazione di una terza istanza (e una terza metafora) quella del *codice* (il cui significato originario è di essere una raccolta di tavolette incerate, un libro, cioè *la parte significante di un particolare messaggio*; ma poi di qui, attraverso l'uso giuridico, è diventato *un meccanismo traduttivo di corrispondenze*:

se accade questo fatto, per esempio un reato, allora deve accadere quello, per esempio una punizione; se si legge una certa combinazione di segni, per esempio in un messaggio segreto, allora bisogna intendere una certa parola o un certo concetto).

Questo complesso sistema metaforico (il trasferimento di un oggetto concreto che ne contiene un altro astratto) può essere abbastanza adeguato quando si tratti di descrivere il funzionamento di una serie di strumenti tradizionali di comunicazione, dalla lettera al discorso (nel senso dell'orazione pubblica), dal libro al giornale al film fino alla telefonata e agli sms o alle email, nel senso che in tutti questi casi vi è un'azione che può essere facilmente vista come il *recapito* di un certo oggetto più o meno concreto che viene in possesso del destinatario, il quale a sua volta contiene un'*informazione* che in linea di principio potrebbe essere staccata dal supporto e veicolata altrimenti. In altri casi, come la musica la narrativa e la poesia, essa palesemente è meno adeguata o del tutto sbagliata, dato che la dimensione della trasmissione di un'informazione indipendente dal messaggio non è certamente centrale, se pure è presente. I suoi limiti sono stati spesso rilevati, per esempio proponendo la metafora alternativa di "mettere in comune risorse immateriali" (Pearce 1989, Volli 2008) e non è il caso di tornarci qui.

Vale solo la pena di sottolineare due aspetti di questa metafora che di solito non sono presi in considerazione. Da un lato in un atto di trasmissione inteso come dono o cessione vi è una *temporalità* che ha un aspetto sempre *puntuale* (in contrapposizione a *durativo*), al di là del tempo verbale e fisico eventualmente coinvolti: ogni comunicazione, secondo questa metafora, viene inviata *una certa volta* — benché la trasmissione possa eventualmente ripetersi anche più volte, per esempio a ogni proiezione di un film, ma sempre puntualmente. Essa inoltre, per poter essere qualificata come un dono o un recapito, deve essere recapitata in un *tempo determinato* e abbastanza ristretto. Come una lettera (nei sistemi postali che funzionano) dev'essere consegnata abbastanza in fretta per mantenere la sua attualità, così una comunicazione non può durare più che tanto, almeno se bisogna stare a questa modellizzazione.

Dall'altro lato la metafora del dare implica necessariamente un sistema attanziale a tre parti (nella terminologia tradizionale: un emittente, un messaggio e un destinatario), in cui i tre sono distinti non solo logi-

camente ma anche fattualmente: l'emittente è diverso dal destinatario e soprattutto è diverso dal messaggio. Anche se vi sono casi di dono che fanno eccezione a questa divisione di ruoli (per esempio vendere se stesso "al diavolo" per interesse, farsi il regalo di una vacanza ecc.) si tratta già di estensioni metaforiche ulteriori che puntano ad altre direzioni; nel caso della comunicazione, la modellizzazione regge bene solo a condizione che la tripartizione sia rispettata fattualmente, cioè che siano individuabili e distinguibili tre attori concreti per i tre diversi attanti.

In molti casi queste caratteristiche hanno senso: quando si scrive un sms o si telefona a qualcuno, certamente la telefonata non è l'interlocutore e il messaggio è ben distinto da chi lo digita. Altre volte, anche in questi casi classici, la distinzione non regge. "L'uomo dell'Olocene" di Max Frisch scrive infiniti appunti rivolti *a se stesso* e così fa il Krapp di Beckett con nastri audio, e in fondo anche chiunque scriva un diario. Questa attività di "autocomunicazione" necessariamente è praticata in diversa misura da chiunque — e dunque emittente e destinatario fattualmente possono coincidere, soprattutto se la temporalità dell'evento non è immediata, se cioè vi è un decalage o una dif/ferenza nel senso di Derrida (1967). Ma siamo già a un'estensione abbastanza stiracchiata della metafora, che ne tradisce i limiti.

Vi è poi una serie di altri casi estremamente interessanti in cui emittente e messaggio almeno in parte coincidono e il fenomeno comunicativo esiste solo per il fatto che un soggetto si presenta *in un certo modo*: "elegante", per esempio, o "femminile" o "benestante" o "mascherato" ecc. In questi casi evidentemente vi è una coincidenza fisica più o meno completa fra emittente e messaggio: perché queste *apparenze* (eviterò la parola "aspetto" che in italiano sarebbe normale per non creare confusione con l'aspettualità linguistica) possono essere materializzate in oggetti *portati addosso* (indumenti, gioielli, ma anche profumi, trucco, ecc.) oppure in dettagli del corpo (fogge dei capelli, piercing, ecc.) in espressioni, sintomi fisici (pallore, gonfiore, ecc.).

Il nome giusto per queste caratteristiche sarebbe probabilmente "espressione", ma di nuovo per non creare confusione con la terminologia semiotica userò la terminologia dell'*apparenza*. Un altro nome che sarebbe certamente utile in questo contesto, soprattutto per il suo contenuto pragmatico, è *affordance* nel senso di Gibson (1979) e di Norman (1988). Ma anche in questo caso rinuncio a usare un

termine già troppo marcato. È importante sottolineare fin da subito che quest'apparenza non è necessariamente la *negazione* o la *copertura* di una realtà o di una verità o di una sostanza, che sarebbero diverse (questo è solo il caso particolare della menzogna, cioè di un apparire che nega l'essere, secondo il noto quadrato della veridizione) ma è la necessaria interfaccia che ogni cosa al mondo produce al contatto con il suo contesto, in maniera più o meno consapevole, più o meno artificiale e con una ricerca più o meno decisa di effetti di senso artificiali. Il primo livello di tutto ciò è il semplice apparire di un essere, come il "fiore della giovinezza" delle fanciulle di Proust e di Leopardi e di tanti altri, ma anche il colore e il profumo della rosa, la pelliccia degli animali, l'attrattiva di un sorriso, il mormorio di un ruscello, la canizie dell'anziano. Tutte queste sono "apparenze" nel senso appena proposto, il cui senso (la cui verità) è naturalmente filtrata da parte del "destinatario" o interprete che sia secondo la sua Enciclopedia.

Questo tipo di apparenze è naturalmente molto diffuso, in un certo senso universale, e coinvolge una serie di fenomeni sociali che sono spesso elencati fra quelli "comunicativi", dalla zoosemiotica alla moda, dal "linguaggio del corpo" ai "segni naturali" come il fumo per il fuoco o i sintomi medici, e quindi risulta di naturale interesse della semiotica. In effetti il potere comunicativo di tutti questi esempi è ovvio, ma per lo più la loro semantica, se ci si bada, lascia perplessi e sfida gli studi, tanto che lo studio di tali fenomeni è di solito poco sviluppato in ambito semiotico. Ciò accade non perché questo sia troppo complesso: tutto al contrario ciò che rende problematiche le analisi di forme di comunicazione come la moda, l'arredamento, il design, la comunicazione non verbale ecc. è la *povertà* e la *vaghezza* dei contenuti che sembrano veicolati da queste comunicazioni, il loro carattere autoreferenziale.

Molto spesso il fatto di vestire in una certa maniera, usare una certa pettinatura, vivere in una certa casa o utilizzare certi accessori dice semplicemente che chi lo fa è una persona della categoria sociale che *può o deve portare quelle apparenze*. Vi sono molti casi assai noti che mostrano il funzionamento di questo modo paradossale di significare, per esempio quello dei jeans (Volli 1991). Fra la divisa di lavori poco qualificati dell'America alle soglie del 1900, il tipico indumento del tempo libero dell'Europa negli anni Novanta, l'insegna della rivolta giovanile del '68, la "leggenda" dei Levis, il richiamo all'America e

alla libertà di Praga nello stesso anno e degli insorti di Piazza Tien An Men tre decenni dopo, l'indumento standard dell'abbigliamento scolastico che ancora regge, le varie versioni sartoriali, griffate, con varie forme della gamba che si sono succedute, si può trovare solo una vaga assonanza connotativa, ma certamente il senso si è modulato per via di certe caratteristiche tecniche dell'oggetto (la sua resistenza, la "memoria" dell'indaco, il basso costo, la fattura industriale) e per il riferimento al contesto socioculturale.

Il che non è affatto un fenomeno analogo ai "falsi amici" prodotti dall'arbitrarietà linguistica, perché il significato delle apparenze consiste nelle circostanze sociali del suo uso. L'aveva già notato Roland Barthes (1969). Il sistema sintattico della moda, nella sua analisi, si articola in maniera molto complessa su varianti a tre livelli: (1) *qualcosa* che ha (2) *una parte o una caratteristica* (3) *fatta in un certo modo*: per esempio (1) una giacca (2) a revers (3) larghi; (1) una gonna dal (2) tessuto (3) scozzese, ecc. Naturalmente con il tempo e con lo spazio e con le mode cambiano tutti i tre livelli: si inventano nuovi indumenti: 1) la toga e il sari, la giacca e l'impermeabile), nuove caratteristiche; 2) le frange o la cintura o la scollatura) e varianti di queste; 3) il colore, il tessuto, la dimensione, la forma). Non si tratta di categorie teoricamente impeccabili, molte obiezioni potrebbero essere sollevate su casi intermedi e passaggio di livello, ma il funzionamento è abbastanza chiaro. Barthes sostiene che su questa base è possibile descrivere e ancor meglio nel suo caso razionalizzare le descrizioni ritrovate nel suo corpus, naturalmente invocando *principi di pertinenza e di invarianza* per giustificare l'analisi.

Ma se si passa a indagare il livello semantico, ciò che in definitiva vengono a significare questi sistemi più o meno complessi di comunicazione per Barthes sono semplicemente *selezioni circostanziali d'uso*: un abito *da ufficio*, un completo *da sera*, una tuta *da sci*, magari con la selezione ulteriore di essere *firmato* da questa o quella griffe, di essere legato a questo o quel *tempo* (per esempio per l'uso di certi colori, il cui carattere differenziale serve a indicare un certo ciclo di moda), di riferirsi a questo o quel *ruolo sociale*, classe, origine culturale, *identità personale*. Insomma nel caso della moda l'*apparenza* (nel senso usato in questo articolo) indica il contesto in cui quest'*apparenza* è appropriata, inclusa l'*identità del soggetto* che la porta. Le uniformi aggiungono alcuni minori *elementi simbolici* (nel senso peirceano di *arbitrari*) che

richiamano, in maniera di solito molto elementare, funzioni e gerarchie: una divisa militare italiana in cui compaiono nei luoghi previsti tre stelline designa non solo un militare ma un capitano, che magari può essere meglio definito come paracadutista da una spilla o dal colore del basco; con una torre accanto abbiamo un colonnello; se alle stelle si aggiunge una decorazione detta “greca” si tratta invece di un generale di corpo d’armata; con solo due stelle (senza “greca” o torre) si designa invece un tenente ecc.; un abito talare può indicare un prete, un cardinale, un papa a seconda del colore, e la stola può aggiungere qualche significato sulle circostanze del suo uso: il funerale o la confessione o la festa solenne, un camice può essere *da* chirurgo, *da* medico, *da* infermiere, e così via.

Tutto ciò comunque rientra nella specificazione contestuale delle apparenze. Non si tratta di una comunicazione in cui si possa distinguere il messaggio dall’emittente, dato che quello consiste esattamente nell’apparenza di questo. Nei casi formalmente regolati, portare l’apparenza sbagliata costituisce un vero e proprio reato. Né c’è un momento preciso o una durata definita di emissione della comunicazione, dato che essa accompagna sistematicamente l’attività di chi si manifesta in questa apparenza per tutto il tempo in cui egli si trova, per dirla con Goffman (1967, 1969) “in scena”.

Da questo punto di vista si può rileggere in maniera più precisa il famoso “assioma” di Watzkavik Beavin e Jackson (1967) per cui “non si può non comunicare”: una considerazione che appare empiricamente fondata, dato che nella vita sociale nulla è mai semplicemente neutro, o in altri termini, pensando dal punto di vista del “destinatario” ogni cosa, per essere percepita come tale, deve rientrare sotto qualche qualificazione (dev’essere cioè un “così e così”, fosse pure un “oggetto non identificato” di una certa forma, dimensione e colore alla maniera del “blob” dei film di fantascienza) e dunque deve “dire” qualcosa di se stesso. Ma, per le considerazioni di temporalità e di struttura attanziale fatte prima, questo “dire”, esaminato con un minimo di attenzione, risulta una metafora molto imprecisa, come lo sarebbe il “trasmettere” o il “dare” del regime metaforico da cui siamo partiti. Il punto è che qualunque cosa, per poter essere davvero *qualcosa*, deve avere un grado sufficiente di salienza percettiva e di definizione spaziale e dunque un’apparenza nel senso che abbiamo detto. Quanto più la cosa rientra nel campo dell’esperienza codificata e dunque dell’Enciclopedia e in

particolare di quella competenza condivisa fine e sempre aggiornata che è la condizione per partecipare a pieno titolo alla vita sociale, tanto più l'apparenza della cosa è complessa e la sua comunicazione ricca. In questo senso, naturalmente si può parlare di "semiotica del mondo naturale", come fa Greimas, a patto però di tener conto della *fragilità* e della *povertà* di questa significazione "naturale", che manca sempre di articolazione frastica.

Se ci mettiamo dal punto di vista dell'"emittente" le considerazioni che sto facendo servono a comprendere l'*esposizione al mondo* che fa parte della condizione di chiunque e in particolare la funzione del corpo come interfaccia di questa esposizione: io non posso non comunicare perché non sono una soggettività disincarnata ma sempre un corpo, la cui vita e attività lo espone inevitabilmente allo sguardo: la significazione necessaria degli esseri umani è una conseguenza della materialità della loro vita, dell'essere (anche) cose esposte allo sguardo, "cose" che non solo pensano, ma agiscono, occupano certe posizioni materiali, hanno certi aspetti fisici, certe caratteristiche, si circondano di altre cose che a loro volta li rappresentano, magari si nascondono o mascherano dietro di esse.

Con queste considerazioni arriviamo a un altro tema molto citato in semiotica, la cui rilevanza non è stata ancora forse esplorata fino in fondo, quello delle protesi (Eco 1997, § 6.10; Fontanille 2004, entrambi probabilmente dipendenti dall'intuizione di McLuhan 1964). Molti oggetti e in particolare gli strumenti di comunicazione e i media sono pensati come protesi corporee, nel senso di ampliare oltre che di sostituire il poter-fare che esercitiamo con le parti del nostro corpo. Classicamente si usa considerare non solo gli occhiali e il microscopio, ma anche la televisione una protesi della vista, il telefono una protesi dell'udito, l'automobile delle gambe e così via. Non credo che questa impostazione sia esente da critiche, ma non è questo il luogo per discuterle. Se accettiamo questa prospettiva, a me sembra abbastanza fuori di discussione che essa si possa ampliare fino a comprendere oggetti che riguardano non il fare ma l'essere, che gli abiti possano essere considerati protesi della pelle, giacché consentono di stare in condizioni che altrimenti sarebbero troppo fredde o assolate o altrimenti pericolose. È considerazione ovvia e spesso ripetuta però che la funzione degli abiti non è solo quella della protezione fisica dell'organismo ma anche della manipolazione comunicativa del corpo, esponendo e

nascondendo certe sue parti, gonfiandone o diminuendo l'evidenza di altre, portando vari tipi di segnali che hanno senso nella vita sociale e di cui in parte ho fatto accenno sopra. Da questo punto di vista bisogna concludere che gli abiti sono anche protesi dell'*apparenza* di ciascuno, cioè della *presenza significativa del suo corpo*. Lo stesso ragionamento si può fare per accessori secondari (borse, gioielli) o oggetti più lontani e magari anch'essi con il ruolo di protesi funzionale, come automobili, case, merci cospicue. Naturalmente queste *protesi dell'apparire* sono costruite sulla base di differenti progetti più o meno espliciti o univoci: apparire sexy, apparire autorevoli, apparire giovani, apparire italiani, o semplicemente *apparire come si deve essendo quel che si è*. Oltre che di apparenza, parlerò in questo caso di *marcatura*, intendendo per questo l'*apparenza costruita in vista del suo uso*. Nel caso in cui la marcatura abbia un carattere metalinguistico, cioè lavori sull'apparenza categoriale di un segno, potremo seguire il suggerimento di Agamben (2007, 2008) e chiamarla *segnatura*:

una *segnatura* nel senso di Foucault e Melandri [... è] qualcosa che, in un segno o in un concetto, lo marca e lo eccede per rimandarlo a una determinata interpretazione o a un determinato ambito, senza però uscire dal semiotico per costituire un nuovo significato o un nuovo concetto. Le segnature spostano e dislocano i concetti e i segni da una sfera all'altra [...] senza ridefinirli semanticamente.

Il senso in gioco è comunque sempre costituito almeno in parte da un *indice*: l'apparenza dice "io sono un x, sono così e così, sto compiendo questa funzione", in certi casi "ora è questo tempo (sociale), questa circostanza", "qui si svolge questa o quella pratica". Si pensi alla toga che rende solenne l'udienza giudiziaria o la seduta di laurea, all'abito talare del prete che dice messa, allo scialle rituale (*tallit*) in cui si avvolge l'orante ebraico durante le preghiere, al frac del direttore d'orchestra, l'abito da sposa, alle reggie, alle sale da consiglio, alle chiese; vi sono regole più o meno complesse per l'uso di questi indumenti, o il soggiorno in questi luoghi ma in sostanza esse non determinano l'attività: certamente si può pregare, giudicare, laureare, fare musica, sposare, senza queste *apparenze*; esse non costituiscono l'attività né la validano. La rendono invece riconoscibile dal di fuori e *dignitosa*, cioè contribuiscono a darle una forma *adeguata a se stessa*, spesso agli occhi non solo degli esterni ma anche di chi la compie. Guardando più da

vicino questa *autocomunicazione*, vediamo che le apparenze adeguate a una pratica non trasmettono a chi la compie *informazione* nuova, egli le ha preparate sapendo benissimo che cosa intendeva fare; al massimo gliela *ricordano*, la *confermano*, gli suggeriscono un atteggiamento complessivo: nei nostri termini un'*apparenza* non solo vestimentaria o edilizia ma anche della *postura*, della *cinesica*, delle scelte *linguistiche* e *paralinguistiche*, in generale della *modalità* comunicativa e del suo *supporto* materiale (la *sostanza dell'espressione*, dal punto di vista della comunicazione principale, che però acquista in questi casi frequentissimi un autonomo potere comunicativo e dunque una sua forma a parte) che sia adeguata al compito.

Bisogna riprendere a questo punto della distinzione fondamentale fra l'*apparenza data* (in certi casi l'*apparenza naturale*) del fiore e della mela matura, del corpo teso in un compito o di quello che mostra i sintomi di una malattia — dalla *manipolazione dell'apparenza*, per esempio quella del make up su una faccia, della carrozzeria di un automobile, degli abiti di un passante, della facciata di una casa, dell'espressione di un volto. Vale la pena di ripetere che questa opposizione non corrisponde a quella fra verità e menzogna, ma fra ciò che è dato e ciò che è fatto, dove spesso il fare è obbligatorio (non si può uscire per strada senza indumenti, avere una macchina senza carrozzeria, una faccia senza espressione ecc.). L'*apparenza data* è il presupposto per la *significatività del mondo* — o piuttosto il fatto che noi riusciamo a cogliere certi stati come significativi, a instaurare pertinenze, cogliere indizi, compiere abduzioni, eccetera è il presupposto della nostra abilità di *abitare un mondo* invece di essere abbandonati come oggetti in una realtà con cui non potremmo interagire perché essa non avrebbe senso per noi. Questa capacità di cogliere la realtà *in quanto apparenza significativa* cioè trasformandola in mondo, *sulla base di pertinenze* che derivano dalle necessità biologiche, si ritrova prestissimo nella storia della vita, già dal livello degli esseri unicellulari, anzi forse la caratterizza dal principio e la definisce, come mostra Konrad Lorenz (1977), anche se naturalmente il mondo esposto a un animale semplice è ben diverso dal nostro e può essere caratterizzato in maniera sorprendentemente semplice, a seconda dei suoi sistemi di percezione e delle sue necessità biologiche (von Uexküll 1921).

Quel che ci interessa di più qui è la capacità degli esseri umani di emulare o simulare o modificare o creare una *seconda apparenza*

artificiale, imprimendo al mondo e in particolare al proprio corpo dei tratti che appaiono significativi secondo regole di senso *sociali* ma anche *naturali*: questo è il caso per esempio di chi si alleni o compie altre pratiche non solo per essere ma anche per *apparire* forte e in buona salute. Il caso dell'abbronzatura, che su persone di pelle bianca subentra in seguito all'esposizione solare, *facendo apparire* questa esposizione, è molto significativo al proposito. Ci sono società e classi sociali in queste società (per esempio la borghesia ottocentesca) che hanno cercato di evitare questo marchio, per sottolineare il fatto di non lavorare all'aria aperta, seguendo cioè i principi di "consumo vistoso" del corpo messi in luce da Thorstein Veblen (1899); in altre società, fra cui la nostra, lo stesso fenomeno, indicando una vita sportiva, acquista prestigio e valore positivo, in fondo per le stesse ragioni per cui prima veniva svalutato.

Un'altra distinzione importante è quella fra *automarcatura* ed *eteromarcatura*. Ho fornito esempi abbondanti di automarcatura, cioè delle pratiche che mirano a lasciare sul corpo *tracce* interpretabili come sensate: tatuaggi, trucchi, abbigliamenti ecc. È del tutto ovvio che si possano (etero)marcare anche oggetti: marchi e loghi e *griffes* hanno questa funzione, ma a livello più elementare ciò vale anche per le macchie di vernice o i mucchi di sassi che indicano un sentiero, per gli evidenziatori e le sottolineature su un libro, per le firme e la "tag" apposte per ragioni legali o semplicemente per sottolineare una presenza, per le forme imposte a molte merci, per targhe e codici a barre ecc. Ci sono *eteromarcature* imposte anche ai corpi di altre persone, dai marchi a fuoco imposti a schiavi e criminali in certe società (il giglio impresso sul corpo di Milady nei *Tre moschettieri*), la rasatura dei coscritti al servizio militare ecc. Molte divise funzionano in questo senso: quelle dei soldati e quelle dei carcerati, ma anche le uniformi imposte a certe funzioni (camerieri e impiegati di certe aziende).

Il funzionamento fondamentale di questi esempi di comunicazione è il loro carattere performativo/perlocutorio. Il contenuto cognitivo di un taglio di capelli, dell'arredamento di una casa, di una minigonna ecc. è di solito decisamente scarso. Se sono segni, lo sono *debolmente*, con scarsa capacità informativa o comunicativa; se sono testi in generale la loro delimitazione è problematica, l'organizzazione "profonda" è scarsa, il senso è fortemente demandato a una collocazione contestuale variabile e piuttosto difficile da definire, la narratività si coglie

piuttosto che sul piano enunciativo (che storia c'è o è implicita in loro) su quello enunciazionale (chi e perché ha scelto di usare questa marchiatura, qual è l'oggetto di valore che costui vorrebbe raggiungere ecc.). Ciò che invece caratterizza il funzionamento di questi dispositivi comunicativi, è la loro capacità di dare "istruzioni per l'uso" di chi o ciò che li porta, in particolare sul piano comunicativo. Chi è vestito da vigile o da monsignore, il quadro che è firmato con un certo nome o l'indumento che porta una certa marca, il ragazzo con i capelli azzurri da punk o i tatuaggi sul corpo, il libro che esce in una certa collana, il concetto trasportato da un ambito all'altro mantenendo col nome il legame al suo dominio originario (la segnatura di Agamben), la persona sorridente e quella che corre in divisa sportiva. . . non si limitano a comunicare che sono ciò che sono (naturalmente a ragione o a torto, dicendo la verità o mentendo, ma danno tutti istruzioni, guidano interpretazioni non solo sul loro significato ma su quello di colui o di ciò che marcano e sui suoi comportamenti.

Buona parte della comunicazione corrente funziona in questa maniera, che non corrisponde allo schema di Jakobson da cui siamo partiti non solo per i dettagli della struttura attanziale implicita o per gli assi metaforici su cui è possibile concettualizzarla. Al contrario, gli esempi che ho mostrato implicano un funzionamento del tutto diverso della comunicazione e del senso. Se la marcatura ha l'effetto di *apparire come si deve essendo quel che si è*, come ho suggerito, il suo senso è ulteriore, avanza la *pretesa* implicita di *essere trattati come si deve quando si è quel che si appare* grazie a tale marcatura. L'abito elegante chiede di essere interpellati col "lei" e non col "tu", la copertina illustrata esige la sospensione dell'incredulità, la minigonna esige attenzione al sex appeal, la casa elegante suggerisce rispetto o invidia e così via. La trama delle marcature tiene insieme la vita sociale con una serie di istruzioni che sono resi evidenti dal loro carattere saliente/oppositivo, ma che agiscono non tanto secondo una semantica concettuale, ma prevalentemente secondo una pragmatica per prototipi, fortemente sensibile al contesto, all'esempio, alle fini oscillazioni sociali, cronologiche, culturali del comportamento circostante. Il senso è, prima di una sostanza oscuramente circolante nella società, come suggeriscono molte metafore implicite della semiotica corrente, sempre già il risultato di un modo di percepire *interessato*, che applica alla realtà sistematicamente filtri di pertinenza (questo è l'inter-esse, lo stare fra

che presuppone l'interazione e il sistema di valori di chi percepisce) e categorizza le cose a seconda della loro utilità e del loro pericolo non solo immediato ma ipotetico. Una certa configurazione di stimoli è prescelta dallo sfondo, grazie a certe specifiche *apparenze* e assume il senso di un albero o di una strada, di un animale o di un essere umano del sesso opposto, di una casa o di un libro, sulla base della sua attitudine a entrare in svariati programmi d'uso. Una comunicazione produce queste *apparenze* grazie a un processo di marcatura e *offre* il suo oggetto all'interesse del *fruitore modello*, naturalmente con diverso successo a seconda dei casi.

Le strutture più sofisticate che i semiotici sono abituati ad analizzare, segni e sistemi di segni, codici, testi, generi ecc. sono elaborazione particolarmente complesse di questi meccanismi, che si staccano da essi e assumono un valore autonomo grazie all'astrazione dal contesto cui sono sottoposti. Ma prima delle comunicazioni complicate e grammaticalizzate, prima delle significazioni ricche e coerenti della letteratura e dell'arte, prima delle regole sottili della comunicazione sociale e dei mass media vi è il *l'apparire come si deve essere per quel che si è*; la *pretesa di essere trattati per come devono essere trattati quelli che appaiono in quel modo*. O, in maniera ancora più diretta, vi è la capacità del "destinatario" di questi "messaggi", cioè di tutti gli esseri umani ed entro diversi limiti anche degli animali, di cogliere queste *affordances* in mezzo alla ricchezza smisurata degli stimoli, di isolarne la salienza e la pertinenza in opposizione a tutte le alternative, di classificare implicitamente queste emergenze percettive in rapporto a prototipi, attribuendo loro impliciti programmi d'uso, di valutarli sul piano timico, insomma di *orientarsi nel mondo* e soprattutto nella vita sociale quotidiana.

Il soggetto

Riflessione e trascendenza di una maschera

La semiotica generativa ci ha abituato a considerare il soggetto innanzitutto come un *ruolo attanziale*, la cui natura fondamentale sarebbe dunque *sintattica*. Da questo punto di vista, per dirla in maniera molto riassuntiva, dovrebbe essere pensata come “soggetto” una qualunque entità quando la si consideri *in azione al fine della congiunzione o disgiunzione (sua o di altri) con un oggetto*, e dunque essa sia posta in una posizione specifica *all'interno di un programma narrativo* che riguardi queste giunzioni o eventualmente sia coinvolta in atti di enunciazione relativi ad esso. Così considerato, il “soggetto” della teoria semiotica generativa non appare sostanzialmente diverso sul piano epistemologico dall'omonimo concetto che compare nell'analisi grammaticale, cioè risulta *una pura funzione metalinguistica* che può essere ricoperta da *qualunque cosa*, animata o meno: l'eroe che conquista la vittoria, il re che lo manipola, la principessa che si innamora di lui, il poeta che lo racconta; ma anche il fiume che va al mare e la diga che gli fa ostacolo, la nuvola che copre il sole, il libro che è al suo posto nella libreria o cade a terra, il vento che muove le foglie ecc. Questa è certamente una caratterizzazione molto sommaria, che bisognerebbe quantomeno integrare con la semiotica delle passioni, ma mi sembra sufficiente per questa discussione.

Nessun dubbio che una definizione del genere sia plausibile e possa riuscire utile sul piano analitico e anche suggestiva su quello del pensiero. In fondo si potrebbe partire da qui per rivedere l'ipotesi suggerita già da Nietzsche per cui l'idea di soggetto nella cultura occidentale sarebbe *il frutto di una certa configurazione delle lingue indoeuropee*¹.

1. Cfr. anche il frammento 485 della stessa opera dov'è esplicitata la nozione della grammatica. Com'è noto la “Volontà di potenza” è un testo montato dopo la morte di

Ma, bisogna chiedersi, una riduzione del genere è anche sufficiente per chiarire — fuori dal paradigma decostruttivo nicciano — che cosa intendiamo davvero parlando di soggetto? Nel discorso comune, in quello delle scienze sociali e della filosofia, soggetto è molto di più e di diverso da un termine metalinguistico della grammatica frastica e dell'azione: "subjectum" / soggetto è nel diritto pubblico il suddito, colui che è sottoposto; ma la parola può designare anche il tema principale di uno scritto o di un quadro ed è spesso usata per parlare dell'io di una persona.

Traggo una sintesi di queste accezioni dal Dizionario Treccani di Filosofia *sub voce*, che riporto largamente per il suo interesse ai fini della nostra discussione²:

Il concetto di s. è declinato secondo diverse prospettive di riflessione, sia in quanto 'soggettività' intesa come individualità o come coscienza individuale, sia in quanto 'soggezione', secondo lo schema sostanzialistico del 'sostrato', traslato, per es., in ambito politico all'idea di *subditum*. [...]

Il latino *subiectum* traduce il greco ὑποκειμενον, e questo, secondo la sua stessa etimologia, significa in generale, tutto ciò che «soggiace» o «sottostà». In Aristotele, il s. designa tanto la materia, come sostrato su cui s'imprime la forma individuante, quanto la stessa sostanza individuata dal sorreggere gli attributi, o «accidenti», che le ineriscono. Il termine latino *substantia* è etimologicamente analogo a *subiectum* e corrisponde al greco ὑπόστασις «ipostasi», che contiene l'idea di 'sostrato' [...]. Poiché il rapporto reale che connette l'attributo alla sostanza si rispecchia in quello logico che collega i due termini del giudizio, s'intende come il termine che designa il «sostrato» delle affezioni venga insieme a indicare il s. cui è attribuito, affermativamente o negativamente, il predicato. A questo significato logico [...] del *subiectum* si accompagna così quello per cui esso, al pari dei corrispondenti termini di «sostanza» e «ipostasi», serve a designare la realtà in ciò che ha di più reale e in sé consistente, dato che per il pensiero classico il sospetto di relatività al senziente può tutt'al più colpire le affezioni o «qualità» [...], ma non mai il sostrato, comunque esistente, che quelle qualità sorregge. Di conseguenza, nella terminologia logica latina, fin dal tempo di Apuleio e di Boezio, *subiectum* e *subiectivus* si riferiscono al carattere di realtà sostanziale delle cose: e così per la filosofia scolastica *esse subiective* significa l'esistenza reale, mentre *esse obiective* designa la sussistenza soltanto nel pensiero, con antitesi di valori esattamente contraria a quella che i termini di soggetto

Nietzsche che oggi la filologia rifiuta; ma questo riguarda l'organizzazione del testo e non i singoli frammenti, che si possono ritrovare in Nietzsche 1887–88.

2. http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario_di_filosofia/.

e oggetto vengono invece ad assumere nel pensiero moderno. Parallelamente, la tradizione agostiniana, con il suo incentrarsi verso l'interiorità del pensiero, costituisce uno degli ambiti di riflessione nei quali si elabora, dapprima in prospettiva religiosa e poi via via più propriamente filosofica, la centralità della coscienza come campo della soggettività [...].

Il capovolgimento del significato di *subiectum* e dei suoi derivati [...], si compie a partire dal sec. 17°. Descartes — che pure con la sua riflessione sulla spiritualità della sostanza pensante costituisce il punto decisivo di svolta verso la coscienza [...] — mantiene ancora l'uso scolastico del termine. Già Hobbes e Leibniz, tuttavia, parlano di *s.* per designare il referente dell'attività senziente (Hobbes definisce: «*subiectum sensionis ipsum est sentiens, nimirum animal*», *De corpore*, 25, 3). Il passaggio terminologico è reso possibile dal fatto che l'attività senziente viene concepita inizialmente come attributo del *s.* corporeo cui inerisce. S'inaugura così la tradizione per la quale il termine *s.* è adoperato per designare, in genere, la coscienza e il pensiero [...]. Di conseguenza [...] si presenta come *s.* ciò che non si può pensare esistente se non in funzione del pensiero, e come oggettivo ciò che invece sussiste in sé indipendentemente dal suo essere conosciuto. Questo nuovo significato si afferma in maniera decisiva con Kant e con l'idealismo tedesco dell'Ottocento.

Quest'ultimo senso "idealistico" è anche quello consacrato nel linguaggio comune e in quello genericamente intellettuale, anche se in molti dizionari tale uso è relegato fra gli ultimi lemmi³. Quando per esempio parliamo di "un cattivo soggetto", per dire di un tipo poco raccomandabile, o della "soggettività" intesa come sfera psichica privata, o diciamo che un giudizio è "soggettivo" per negargli valore universale e limitarlo alla sfera dei gusti e delle idiosincrasie personali, ci riferiamo a proprio questa nozione di "idealistica" di soggetto, inteso più o meno come sinonimo di "io", "persona", "mente", "indi-

3. Per esempio, nel Sabatini/Colletti (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/soggetto_2.shtml) è il quinto: 1 Tema, materia [...]; 2 teat., cine. Canovaccio, trama [...]; 3 mus. Tema principale della fuga; 4 gramm. In molte lingue, tra cui l'it., il *s.* (o *s. sintattico*) è l'elemento della frase cui si riferisce primariamente il verbo, che con esso concorda [...] *s.* logico, il principale interessato rispetto all'evento descritto, distinto dal *s. grammaticale* [...] 5 "Individuo nella sua singolarità; nel l. med., persona che presenta certe caratteristiche clinico-patologiche": *s. anemico*; in dir., persona o ente che ha diritti e doveri e può agire giuridicamente. Così anche nel "Dizionario italiano" online (<http://www.dizionario-italiano.it/definizione-lemma.php?definizione=soggetto&lemma=SoC36Coo>): "1 *agg* esposto, sottoposto 2 *sm* argomento [...] 3 *sm* (filosofia) l'essere pensante contrapposto all'oggetto del suo pensiero 4 *sm* (grammatica) persona o cosa a cui si riferisce il predicato 5 *sm* individuo in genere 6 *sm* (medicina) individuo con particolari caratteri clinici e disposizioni patologiche 7 *sm* [raro] suddito" e in altri dizionari consultati.

viduo”: *il luogo dell’esperienza e della decisione, della conoscenza e della responsabilità*. Insomma, al di là di ogni questione di parole, nel nostro linguaggio troviamo evocata con questo nome un’entità dalle *strane proprietà metafisiche* (non importa qui se reali o immaginarie) che ci interessa comprendere meglio dal punto di vista semiotico; una volta che l’abbiamo compreso, potremo vedere se anche se l’elemento della terminologia semiotica, nel suo riferimento all’azione, non dipenda implicitamente da un riferimento a questa entità.

Ho argomentato altrove (Volli 2008, cap. 7) che a un certo punto della storia culturale dell’Occidente sia avvenuta una “costituzione discorsiva” di questo soggetto–io, cioè che l’oggetto stesso che poi sarà chiamato soggetto debba essere messo in relazione con la *scoperta* (alcuni sostengono: con *l’invenzione culturale*) di uno *spazio discorsivo interno* in cui l’essere umano sarebbe in grado di compiere le singolari operazioni di sapere ciò che conosce, di parlare a se stesso, di esortarsi, di comandarsi, di consolarsi, di mettersi d’accordo da sé con sé, escludendo il resto del mondo dalla conversazione, anzi occultandola — e col correlativo allestimento di una *superficie significante* esterna volta a produrre per il resto del mondo indizi non necessariamente veritieri delle proprie intenzioni e passioni e conoscenze — cioè sugli “oggetti” intenzionati da questo “soggetto”.

Dunque la coppia *dissimulazione/simulazione* starebbe alla base di questa struttura del soggetto, comunque denominato; e la troviamo largamente testimoniata a partire dai testi fondatori della cultura occidentale⁴: l’Omero dell’*Odissea* (soprattutto nella figura di Odisseo) e il libro della *Genesi* (a partire dai complicati rapporti fra Abramo e i suoi ospiti), e poi la vediamo sviluppata nella poesia lirica e più tardi nelle autobiografie (a partire da Agostino di Ippona); ma essa ormai appare da secoli a tutti i partecipanti della nostra cultura come un dato di fatto o piuttosto di esperienza che non si può negare.

Troviamo dunque una *storia filogenetica del soggetto* (o della capacità della letteratura di descriverlo, se si preferisce pensare che non si tratti di una costruzione culturale, bensì di una struttura costitutiva dell’umano che venga solo gradualmente *messa in luce* dalla letteratura e dalla filosofia). Ed esistono nella letteratura occidentali numerosissime *narrazioni ontogenetiche* dello stesso tema, che mostrano come un pro-

4. Ma non prima, non per esempio in *Gilgamesh* o nei testi sapienziali egizi e babilonesi.

tagonista acquisti, se non la soggettività nel senso peggiore, intesa cioè come *capacità di mentire*, certamente quella intesa in senso migliore come apprendimento della *decisione* (anche nel senso etimologico di “tagliar via”), cioè della distinzione fra passioni (passive) e comportamenti (attivi), per via di una *riflessione* interiore che presuppone fin nel suo nome un raddoppiamento, una separazione fra i moti dell’animo (l’ira di Odisseo nei confronti delle ancelle che vanno con i Proci, la paura di Abramo di fronte al possibile desiderio del faraone) e quelli del corpo e delle relazioni sociali che ne conseguono (l’imperturbabilità apparente di Odisseo in quella stessa circostanza, il falso stato di famiglia dichiarato da Abramo agli egizi nella stessa occasione). Nel corso di tutta la cultura occidentale, al cuore di molti romanzi di formazione, a partire dal più celebre di tutti, il *Wilhelm Meister* di Goethe, sta proprio la questione del non facile *addestramento alla soggettività*, intesa come capacità di *dominarsi*, di prevedere il futuro, di formulare per esso *progetti*, di mantenere l’identità in mezzo a tempeste esteriori o interiori.

Mi sono soffermato finora, e continuerò a farlo prevalentemente in questo capitolo, sulla dimensione pratica o etica del soggetto, perché ne considero più fruttuoso l’esame dal punto di vista semiotico; ma è evidente che il termine è stato usato soprattutto in un contesto gnoseologico. Il soggetto della tradizione che va da Cartesio a Kant all’idealismo a Husserl è innanzitutto dotato di conoscenza, cioè di percezione e pensiero. Ma anche in questo caso la condizione perché si possa impiegare questo termine è sempre una forma più o meno complessa di rispecchiamento.

Per essere riconosciuti come soggetto di conoscenza non basta interagire con l’ambiente, *trarne informazioni*, “conoscere” certi suoi aspetti ed elaborarli: lo fanno non solo tutti gli animali e i vegetali ma anche molte sostanze chimiche e macchine. Affinché il termine “soggetto” sia giudicato legittimo e pertinente, vi dev’essere una conoscenza di questa conoscenza, cioè una coscienza *riflessiva* o un’*autocoscienza*. Non sto affermando che il “teatro cartesiano” criticato da Edelman (1992) o il “fantasma della macchina” negato da Ryle (1949) siano effettivamente presenti nella mente o tanto meno nel cervello — stabilirlo o negarlo è compito della ricerca neurologica e delle scienze cognitive, non certo della semiotica, che non ha strumenti di ricerca in grado di fornirle conoscenze autonome su questi temi.

Ma qualunque sia la struttura dello “hardware” del cervello e del “software” della mente, l’effetto percepito nel discorso comune, registrato nei dizionari e implicato nei testi in cui si usa la nozione di soggetto è quello di una *comunicazione interna*, un sapere–di–sapere (o eventualmente di non sapere) Si tematizza dunque anche in questo caso un *raddoppiamento*, una condizione peculiare in cui sarebbe presente la capacità unica del soggetto di parlarsi di discutere *con sé* e di vedersi agire conoscendo le *proprie intenzioni*, in un modo in cui nessun altro ha accesso. Si pensi, per fare solo un esempio testuale alla poesia “A se stesso” di Giacomo Leopardi, con il caratteristico intreccio di prima, seconda e terza persona, che di seguito sottolineo con i corsivi del testo:

Or *poserai* per sempre, / Stanco *mio* cor. Però l’inganno estremo, / Ch’eterno *io mi* credei. Però. Ben sento, / In *noi* di cari inganni, / Non che la speme, *il desiderio* è spento. / *Posa* per sempre. Assai / *Palpitasti*. Non val cosa nessuna / I *moti tuoi*, né di sospiri è *degn*a / La terra [*i corsivi miei, qui e nelle citazioni successive, segnalano i luoghi del testo dove si manifesta il raddoppiamento che sto discutendo UV*].

In queste descrizioni⁵, inoltre, è come se il soggetto si trovasse al confine di due spazi: uno in cui è interno⁶, direttamente accessibile, dato come un fatto e raddoppiato, il secondo esterno e spesso manipolato o almeno controllato dall’interno.

Vi è dunque uno spazio “interiore”, in cui agiscono due o più attori, fino alla turba animale immaginata da Nietzsche nel celebre aforisma 119 di *Aurora*.

Per quanto uno faccia progredire la sua conoscenza di sé, nessuna cosa potrà mai essere più incompleta del quadro di tutti quanti gli *istinti* che

5. Si noti una certa assonanza col famoso appello di Odisseo al suo cuore, per cui rimando ancora al mio Volli 2008; ma in generale nei diari e nelle liriche “soggettive” vi è una interessante topica della localizzazione della soggettività.

6. Per questa paradossale spazialità, si veda l’inizio delle *Confessioni* di Agostino: “2. Ma come invocare il mio Dio, il Dio mio Signore? Invocarlo sarà comunque invitarlo dentro di me; ma esiste dentro di me un luogo, ove il mio Dio possa venire dentro di me, ove possa venire dentro di me Dio, *Dio*, che creò il cielo e la terra? C’è davvero dentro di me, Signore Dio mio, qualcosa capace di comprenderti? Ti comprendono forse il cielo e la terra, che hai creato e in cui mi hai creato? [...] 5. 6. Angusta è la casa della mia anima perché tu possa entrarvi: allargala dunque; è in rovina: restaurala; alcune cose contiene, che possono offendere la tua vista, lo ammetto e ne sono consapevole.

costituiscono la sua natura. Difficilmente potrà dare un nome se non ai più grossolani di essi: il loro numero e la loro forza, il loro flusso e riflusso, il gioco alterno dell'uno con l'altro e soprattutto le leggi del loro *nutrimento* gli resteranno del tutto sconosciuti. Questo nutrimento diventa dunque un'opera del caso; i nostri intimi eventi di ogni giorno gettano, ora a questo, ora a quell'istinto, una preda che viene subito avidamente afferrata, ma l'intero andirivieni di queste vicende sta fuori di ogni nesso razionale con le vicende nutritive di tutti e quanti gli istinti; di modo che subentrerà sempre un duplice fenomeno, l'essere affamati e il languire degli uni, il rimpinzarsi, invece, degli altri. Ogni momento della nostra vita fa crescere alcuni tentacoli del nostro essere ed altri invece li atrofizza, secondo appunto il nutrimento che quel determinato momento porta o no in se stesso [...].

Nei *Frammenti postumi*, nell'autunno 1880, si legge un'analisi più precisa, che estende lo sguardo anche alle interazioni esterne:

6 [70] L'io non è una posizione di un *essere* rispetto ad altri esseri (istinti, pensieri, e così via); bensì, l'*ego* è una pluralità di forze di tipo personale, delle quali ora l'una ora l'altra vengono alla ribalta come *ego* e guardano alle altre come un soggetto guarda a un mondo esterno ricco di influssi e di determinazioni. Il soggetto è ora in un punto ora nell'altro; [...] Quando gli istinti sono in lotta, il sentimento dell'io è sempre più forte laddove uno di essi prevale.

L'unità dell'io ci appare così in una luce ben più *precaria* di quel che si ritiene comunemente, assicurata più dallo sguardo d'altri che da una qualche reale coesione interna, fosse pure il prevalere sempre momentaneo di una delle "forze di tipo personale" che abiterebbero dentro di noi e sarebbero i nostri veri soggetti, un po' alla maniera dei complessi junghiani.

Quel *ruolo* che in questa discussione è stato denominato come "soggetto" appare dunque soprattutto come qualcosa che, benché interiore, si costituirebbe *dall'esterno*, non importa se per effetto dello sguardo altrui o dell'apparecchiamento di una apparenza, della costruzione di una superficie testuale per la lettura, in definitiva di un dispositivo comunicativo, come si sarebbe tentati di ritenere da un punto di vista semiotico. Dunque la struttura fondamentale, dal punto di vista della sua descrizione letteraria e filosofica è quella di un interno confuso o magmatico che verrebbe unificato all'esterno in vista o addirittura a causa di un apparire e di un agire. Il soggetto sarebbe allora il punto

cui si attribuisce non solo un fare, ma un voler fare, una decisione, una responsabilità, una personalità.

Risulta chiaro a questo punto che nel senso comune del termine, “soggetto” non si limita a essere un *ruolo attanziale*, una posizione narrativa puramente sintattica e dunque vuota, ma ha caratteristiche semantiche precise, va considerato dunque anche come un *ruolo tematico*, un certo modo di essere che è caratterizzato da particolari *figure*, quali la riflessione, la simulazione o la dissimulazione, di cui ho già accennato, ma anche la colpa, il rimorso, la vergogna, la libertà ecc. che si possono attribuire solo a soggetti. In una geniale riflessione, Marcel Mauss (1938) ne accostò la natura a quella della maschera e dell’insegna familiare. *Persona*, del resto, si può etimologicamente accostare proprio alla maschera.

Mi permetto su questo punto a richiamare un altro mio lavoro, (Volli 2010), in cui sostengo che la nozione di diritti umani, strettamente legata a quella di responsabilità e dunque di punibilità giuridica, abbia a che fare con la presupposizione di una qualche lacuna (o al contrario con un’iperdeterminazione, comunque con un’anomalia) nella catena universale delle cause e degli effetti che il senso comune, se non proprio la scienza contemporanea, attribuisce alla totalità degli oggetti naturali.

È un punto fondamentale. A questo raddoppiamento dello spazio e degli attori agenti in esso (“io” e “il cuore”; “io” e “la casa della mia anima”, chi parla e chi ascolta, chi comanda e chi ubbidisce, chi conosce e chi sa di conoscere ecc.) si attribuisce implicitamente e senza troppo pensarci il potere di modificare radicalmente la stessa struttura modale della realtà, o più precisamente degli enti che ne sono portatori, fino alla capacità di *raddoppiarla* a sua volta. È un passaggio cui di solito non si fa caso, dandolo per scontato nella teoria semiotica analogamente al pensiero comune, come se fosse un fatto. Esso solo raramente è registrato esplicitamente dalla lingua (per esempio almeno in parte nella doppia distinzione del tedesco fra i verbi modali *müssen* e *sollen* e rispettivamente *mögen* e *können*).

È opportuno dunque rendere esplicito questo punto. Normalmente noi consideriamo modalmente equivalenti il “dover” (essere) e il “non poter non” (essere) e spieghiamo questa posizione sotto il nome della “necessità” (Greimas e Courtés 1979, sub voce *Dovere*). Si tratta di un’equivalenza abbastanza ragionevole. Vi è per esempio una *necessità* che riguarda tutti gli animali e gli esseri umani: tutti noi *non possiamo*

non morire, ovvero *dobbiamo* morire. Così gli oggetti sospesi a un filo *non possono non* seguire le leggi del pendolo e di conseguenza il loro movimento *dev'essere* isocrono⁷. Se in un caso concreto rileviamo che non lo sia, questa situazione ci impone di pensare alla revisione di alcune leggi fondamentali della fisica, o assai più facilmente di ipotizzare un elemento di disturbo, come quando le *perturbazioni* dell'orbita di Urano suggerirono nel 1846 la scoperta di Nettuno.

Ma quando si passa ai soggetti, le cose sono diverse. Per esempio, il quinto comandamento — o come si dice nella tradizione ebraica la quinta “parola” — del Decalogo, prescrive di “onorare il padre e la madre” e il sesto di “non uccidere”. Esse instaurano dei “doveri”, positivi o negativi che siano. Ma ha senso che una legge imponga tali doveri esattamente perché è *possibile* non rispettarli. *Dovere* (nel senso di *essere in obbligo* e non di essere *costretti* o *determinati*) non equivale a *non poter non* ma al contrario presuppone proprio il *poter non*. La modalità etica o deontica del dovere si fonda sulla neutralizzazione di quella fisico-causale. Quando fosse possibile dimostrare che un crimine non sia stato frutto di libera scelta, ma di necessità fisica irresistibile, questa sarebbe un'esimente decisiva (*ad impossibilia nemo tenetur*). Inversamente, una virtù esercitata per necessità fisica non avrebbe nessun valore etico. L'assassino guidato a forza da un chip nel cervello non sarebbe più colpevole di quanto sarebbe virtuoso chi evitasse l'adulterio solo perché rinchiuso da una cintura di castità. Entrambi mancherebbero di quel *gioco* (nel senso del “gioco” che intercorre tra un bullone e una vite non completamente chiusi, richiamato da Gadamer 1960), cioè di quella libertà d'azione che sono indispensabili alla costituzione del soggetto.

7. Greimas e Courtes in realtà distinguono qui fra “dover essere” e “non poter non essere”, che sembrano inizialmente intercambiabili e “dover fare” che si metterebbe invece più facilmente in relazione con il “voler fare”. Il “dover fare” non sarebbe “necessità” ma “prescrizione” e il “non poter non fare”, “obbedienza”. Ma poi, nel prosequio della breve voce, i due autori vedono anche delle “lacune” nel campo modale e l'esistenza di “due valori modali e due tipi di modalizzazioni”, salvo rimandare l'esame della questione a una “revisione generale” delle modalità, che di fatto non si è poi mai realizzata, e propongono di accontentarsi di “lasciare le cose come stanno per il momento”. Il fatto è che in campo etico la distinzione fra “fare” e “essere” è spesso problematica. Invece di dire “onora il padre e la madre” si potrebbe potuto comandare di “essere un figlio rispettoso”, invece di “non dire falsa testimonianza” di “essere un testimone onesto”, invece di “non commettere adulterio” di “essere un coniuge fedele” ecc. La distinzione dipende troppo dal lessico delle varie lingue e appare complessivamente piuttosto incerta, per cui non me ne occuperò qui.

Il problema è come, se non vogliamo limitarci ad attribuirle caratteri magici o religiosi, si possa pensare o giustificare logicamente questa strana lacuna o iperdeterminazione causale, che io preferisco definire con Levinas (1971) “trascendenza” del soggetto (sottolineando con ciò il suo non essere interamente ricompreso o definito dall’ambiente che lo circonda). Ripeto che non mi sembra compito della semiotica pronunciarsi sulle *cause vere e proprie* o sui meccanismi ontogenetici e filogenetici di questo fenomeno, anche perché resta il dubbio che si tratti non di una condizione *naturale* dell’umanità, ma di un processo descrittivo o narrativo, frutto di uno sviluppo storico-culturale complesso, come ritiene già Mauss (1938). E però la *forma* di questa lacuna, la sua *tematizzazione*, il modo in cui essa è descritta nei testi, sono certamente un oggetto semiotico.

La mia proposta è che sia opportuno mettere in relazione tale trascendenza del soggetto con un’altra trascendenza o lacuna che la semiotica conosce bene, quella marcata dalla barra del segno saussuriano che separa il significante dal significato. Il significante è un fenomeno materiale (o piuttosto una certa classe di equivalenza di tali fenomeni, individuata per pertinenza: nell’esempio di Saussure tratto dal linguaggio verbale, “un’immagine acustica”). Correlativamente nel linguaggio saussuriano — piuttosto psicologizzante — il significato è “un’immagine mentale”; secondo una vecchia ma sempre stimolante proposta antropologizzante di Eco, “un’unità culturale”; comunque un elemento oppositivo del senso riconosciuto intersoggettivamente come tale. Come ha notato energicamente Jacques Lacan, fra i due piani, anche nel caso di segni “motivati” come indici e icone, vi è un vuoto, una lacuna, una barra, che diviene trascendenza vera e propria nel caso dell’arbitrarietà linguistica.

Non solo il nome “cane” non ha alcun rapporto necessario con il significato che gli attribuiamo nella lingua italiana, ma anche l’immagine del cane lupo che possiamo ritenere sia preso come “prototipo” (nel senso della semantica cognitiva, cfr. Violi 1997) dei migliori amici dell’uomo è tale solo dentro un certo contesto culturale, non dunque ha rapporto diretto né necessario con specie animale che per noi raffigura. Non vi è un meccanismo causale automatico o materiale in grado di superare la barra segnica, solo un complesso processo sociale (o cognitivo, qui non importa la differenza). Non vi è ragione o causazione (a parte le contingenti e capricciose determinazioni storico-etimologiche

o iconologiche) che leghi significante linguistico e suo significato. Vi è un legame sincronico e non causale di reciproca determinazione (un significante non è tale senza un significato e viceversa) ma vi è anche l'ovvia impossibilità di dedurre l'uno a partire dall'altro. Il significato è *trascendente* rispetto al significante sia per il fatto di essere definito (delimitato per negazione) dagli altri significati, secondo una logica che non è per nulla dipendente da quella dell'opposizione fra i corrispondenti significanti; sia per il suo carattere "mentale" o "culturale" cioè letteralmente assente dal *fatto* dell'enunciazione.

Anche se si cercasse di aggirare questa difficoltà secondo una strategia peirceana, che sostituirebbe i significati con interpretanti, cioè altri significanti, magari di una serie aperta, il problema non si sposterebbe di molto, perché il criterio di questa equivalenza sarebbe di nuovo trascendente, non determinabile a partire dal significante (o dal *representamen*, se si vuole restare più vicini alla lettera di Peirce), ma di natura psicologica o sociale-culturale.

La lacuna fra significante e significato, l'arbitrarietà linguistica, è certamente importante per spiegare il carattere di "soggetto", cioè la trascendenza che noi attribuiamo all'essere umano quando gli attribuiamo diritti o lo riteniamo giuridicamente ed eticamente padrone dei suoi atti. Fin dalle teorizzazioni aristoteliche (*Politica*, 1253 a), infatti, la natura umana e in particolare la sua dimensione politica (cioè al tempo stesso urbana e sociale) è stata sistematicamente messa in relazione con la capacità di linguaggio della nostra specie e questa è stata altrettanto spesso determinata in contrapposizione alla comunicazione animale, di nuovo a partire da Aristotele, proprio per la sua capacità di astrazione o di universalità, cioè di mediazione, di trascendenza del significato.

Si può certamente obiettare che vi è una circolarità fra la definizione dell'umano (o, nei nostri termini moderni, del soggettivo) in termini della capacità del linguaggio e del significato in termini di "immagine mentale", anche se il mentale può ben essere sostituito dal culturale come determinazione del senso. Ma questo indica semplicemente che la trascendenza del linguaggio e quella attribuita al soggetto si codeterminano, sono in un certo senso l'una espressione dell'altra.

Il ruolo tematico di soggetto è estremamente generico, viene attribuito dai testi più diffusi nelle varie culture a tutti gli esseri umani, gli dei, i demoni, gli angeli e altre figure mitologiche, in molti casi anche agli animali o almeno ad alcuni di essi. Esso, come abbiamo visto,

si può sintetizzare con la qualità di essere il luogo di attribuzione di volontà, desideri, passioni, responsabilità, obblighi (da cui ovviamente conseguono diverse caratterizzazioni modali) oltre che di azioni. Vi è un parallelismo fra il rapporto che questi “stati mentali” che possiamo chiamare complessivamente, seguendo il linguaggio comune, “intenzioni” intrattengono con le azioni e quello che il significato intrattiene col significante. nel senso che la “motivazione” è almeno in questo parallela alla significazione, nel fatto che entrambe escludono o “trascendono” la causalità.

La conclusione di questa riflessione ci rimanda ancora una volta a Mauss (1938): gli stati mentali in questione possono essere attribuiti sulla base di stereotipi sociali o “maschere” che sono individuate come portatori di agentività. Un soggetto è certamente un agente, nel senso discusso in Volli 2009. Ma non è detto che tutti gli enti, neppure tutti gli esseri animati e forse neanche tutti gli umani possano “agire”, soprattutto se con Mauss interpretiamo questo concetto innanzitutto secondo la sua definizione legale (cioè *stare in giudizio*). Chi vada riconosciuto titolare del *diritto di agire* e quindi sia percepito dalla società come agente ed eventualmente anche come “soggetto”, dipende dalle scelte che ogni società compie. Noi oggi siamo profondamente permeati in questo ambito da una cultura egualitaria e riteniamo un’ovvietà che tutti debbano essere riconosciuti come “liberi” e dunque agenti e soggetti, anche se facciamo eccezione per i minori e coloro che definiamo “incapaci di intendere e di volere”. Se si va indietro nel passato è facile vedere però, come ci ricorda ancora Mauss, che il diritto romano classico riconosceva questa qualifica solo ai *patres familiae*, e ancora fino a pochi decenni fa circa vi erano limiti legali forti in tutto l’Occidente all’agentività femminile, che ancora si ritrovano nel mondo islamico. In altre società la possibilità di agire erano limitate a certi ruoli sociali, a certe figure preminenti di clan e gruppi. Solo costoro, che erano portatori di un’identità *sovraindividuale*, cioè, secondo Mauss, indossavano una certa *maschera collettiva*, avevano la *libertà di gioco*, lo *spazio mentale e comunicativo* necessario per produrre quegli effetti di raddoppiamento, riflessione e trascendenza che ho caratterizzato come ingredienti essenziali della soggettività — il che dovrebbe farci riflettere sull’importanza concreta di un’analisi semiotica delle diverse definizioni attribuite alla soggettività per la riflessione semiotica sulle culture.

Verità plurale

La verità si dice in molti modi, come l'essere per Aristotele (*Metafisica*, VII. 1, 1028 a 10–32), ed anche esattamente per la stessa ragione, perché molti sono i modi, i livelli, le categorie della realtà e altrettanti i modi di parlarne. Ciò che è, è vero; vero è dire che è di ciò che è (e che non è, ciò che non è) (*Metafisica*, IV, 7, 1011 b) e naturalmente dire com'è ciò che è. Vera è dunque (1) la *corrispondenza* fra linguaggio e realtà, secondo la dottrina detta classica da Tarski; ma prima di questo, come sosteneva Heidegger, vero è (2) il *non nascondimento*, il *non oblio*, l'*a-letheia* dell'ente. Il *darsi* del mondo è già in questo senso vero senza bisogno di essere detto; ma questo darsi dipende dal linguaggio. Che io veda qui un *albero*, là un *cespuglio*; che l'albero abbia fiori il cui colore mi appare *rosa*, che il cespuglio sia *verde*, che si profilino contro un *cielo* che vedo *azzurro*, dipende da fatti, certamente, ma anche da decisioni codificate dal linguaggio. La distinzione fra albero e cespuglio non è scientifica né universale, ma linguistica e così la divisione dello spettro luminoso in colori. Non vi è una *cosa* come il cielo, ma in questa maniera si denominano in certe lingue un riflesso dell'atmosfera, cui noi assegniamo un colore a parte, mentre in inglese e il francese lo considerano identico a quello del mare (blu) e i poemi omerici non lo qualificavano se non come luminoso. . .

La verità per corrispondenza (1) è dunque effetto di linguaggio in un certo senso secondario, che deriva da una previa capacità del linguaggio di classificare il mondo, segmentando la sua ricchezza e densità in un numero molto limitato di entità culturali, tipi di cose, di azioni, di stati standard che costituiscono insieme il nostro lessico e la griglia della nostra esperienza (il che *non* equivale affatto a dire che il linguaggio costituisca il mondo, tanto meno che esso sia "soggettivo"). Il loro emergere è secondo un punto di vista diffuso nel Novecento, un momento più originario di verità. Anche nel linguaggio comune, del

resto, parliamo di una “vera vacanza”, di un “vero uomo”, di una “vera scalata”, intendendo con ciò non indicare dei discorsi, ma il rapporto fa ciò che stiamo designando e un certo paradigma o prototipo di quella cosa.

A questa verità (2) delle cose però si avvicina, ma è necessario anche distinguere bene un altro senso della verità che ha origine antiche, ma è stato molto valorizzato da alcune correnti della filosofia del Novecento: vero 3) è secondo questa concezione ciò che è efficace. È una distinzione messa in evidenza da Marcel Detienne in quel grande libro del '67 intitolato *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*: per Omero una profezia non è *alethes* se non è anche *nemertes*, efficace, esatta nel senso in cui una freccia colpisce il bersaglio, potremmo dire pure nel senso moderno *self-fulfilling* (Merton, Robert K., *The Self Fulfilling Prophecy*, *Antioch Review* 8, 1948). Anche fuori dalle scienze sociali, il pragmatismo della linea James–Morris pensa che le proposizioni della scienza si possano dire vere soprattutto in questo senso (3). Nelle lingue indoeuropee questo senso è conservato nel russo *istina* (e affini), ma soprattutto in lessemi come il neolatino *reale* (e affini) e il germanico *wirklich* (e affini), che tutti indicano innanzitutto una capacità di avere effetto nel mondo.

C'è poi un quarto nucleo semantico della verità ed è quello che si ricama (4) al giusto, ciò che è corretto ed equilibrato: questo è il caso del russo *pravda* (e consimili), del lituano *teisus* (e affini): la verità sta nel mezzo, come dice il proverbio. Un quinto nucleo, forse il più importante di tutti, certo il più diffuso, riguarda (5) il credere, l'aver fiducia. Il latino *verus* da cui le parole di tutte le lingue neolatine, compreso ovviamente l'italiano *vero* e anche il suo cognato *wahr* derivano da una radice indoeuropea che riguarda la fiducia e la credenza; ma anche l'inglese *true* con gli analoghi in tutte le lingue germaniche ha lo stesso senso originario.

Quel che mi sembra interessante sottolineare qui è che un significato analogo riguarda la parola ebraica per verità, cioè *emèt*, che è legata alla stessa radice di *emunàh*, che nell'ebraico biblico significa fiducia e in quello moderno fede, come spiega Martin Buber (*Due tipi di fede*), al verbo *anì maamin*, “io credo” all'aggettivo fedele *neemàn*, o alla condizione di chi è fermo e fiducioso, che è il senso dell'espressione *amen*, ben nota anche in Occidente grazie al fatto che la liturgia cristiana l'ha ripresa dall'ebraico senza tradurlo. Tutte queste parole disegnano un

asse semantico di stabilità, fermezza, fiducia, fedeltà, che nel caso della verità si può applicare tanto all'asse della comunicazione, quello che collega enunciatore ed eununciario, il primo considerato *affidabile* e *fedele* ai fatti, il secondo *fiducioso* e *convinto*, quanto a ciò che è detto, un contenuto che è giudicato *fermo* e *stabile* quanto basta, così ben *radicato* nella realtà da riuscire *convincente*. Nella teologia ebraica *emèt* è attributo divino, come viene ribadito al termine della recita della dichiarazione fondamentale di fede, *shemà Israel* (ascolta Israele), se essa è celebrata in pubblico; quando essa è recitata invece in privato, al suo inizio si pronuncia una formula che dichiara in maniera alquanto paradossale secondo il punto di vista occidentale Dio “re fedele” *El melech neeman*, usando un'espressione il cui acrostico è ancora *amèn*, secondo una tecnica compositiva molto diffusa nella liturgia e nella poesia ebraica.

Questi esempi mostrano come sia vasto il campo semantico (5) della verità. Ma può essere interessante ampliare ancora un po' il raggio dell'indagine, pur restando in ambito ebraico. Mi riferisco al mito del Golem, che è stato oggetto di una grande popolarità letteraria e anche cinematografica. Anche se le sue origini sono assai più antiche, come racconta Moshé Idel (*Golem*, State University of New York Press, Albany 1990; trad. it. Einaudi 2006), la figura del Golem diventa popolare nel folklore ebraico orientale del XVI e XVII secolo, spesso in relazione al Maharal, Jakob Loew (1526–1609), il gran rabbino di Praga che è una delle maggiori autorità ebraiche del mondo askenazita. Ma in realtà, come racconta Gershom Sholem (*Zur Kabbalah und ihrer Symbolik*, Rhein Verlag, Zürich 1960; trad. it. Einaudi, Torino, 1980, cap. V) si tratta solo di uno spostamento di persona e di luogo, anche piuttosto improprio viste le ferme convinzioni antimagiche del Maharal. La storia originale ha luogo in Polonia a Chelm, e riguarda un rabbino attivo precedentemente a Rav Loew, anche se più giovane e molto meno longevo, vale a dire Eliyahu Ba'al Shem (1550–1583). Scholem cita una testimonianza cristiana del 1674 (una lettera di Christoph Arnold a Johann Christoph Wagenseil:

Dopo aver pronunciato certe preghiere e dopo alcuni giorni di digiuno fanno con l'argilla la forma di un uomo, e la figura prende vita quando pronunciano su di essa lo *shem hamephorash* [il nome divino di quattro lettere, per gli ebrei impronunciabile UV]. E sebbene non sappia parlare,

però capisce quello che si dice e le è ordinato, e presso gli ebrei polacchi sbriga anche tutti i lavori domestici, ma non può uscire di casa. Sulla fronte della figura scrivono *emet*, e cioè verità. Ma questa figura cresce di giorno in giorno, e mentre inizialmente era molto piccola alla fine è più grande di tutti quelli che abitano in casa. Ma per poterlo privare della sua forza — di cui tutti quelli che abitano con lui finiscono necessariamente per aver paura —, cancellano rapidamente dalla sua fronte la prima lettera, la *aleph*, dalla parola *emet*, in modo che resta solo la parola *met*, morto. Quando è accaduto questo il Golem crolla a terra e si dissolve nell'argilla o creta di prima. . . Raccontano che un certo Baal Shem, di nome rabbi Elias, costruì in Polonia, un Golem che crebbe al punto che il rabbino non poté più arrivare alla sua fronte e cancellare la lettera *e*. Allora avrebbe escogitato questo espediente: nella sua qualità di servo il Golem doveva togliergli gli stivali; pensava infatti di poter cancellare la lettera dalla fronte quando il Golem si fosse chinato, e così accadde effettivamente; ma quando il Golem divenne nuovamente argilla tutto il suo peso cadde sul rabbino seduto sulla panca, e lo schiacciò.

La verità si oppone dunque qui non alla menzogna o alla falsità (concetti assai diversi come spiega Maria Bettetini nella sua *Breve storia della bugia*, Raffaello Cortina, Milano 2001), bensì alla morte. Togliendo la alef, א, una lettera muta, che qui però “porta” la vocale “e”, si passa dalla verità alla morte. Essendo la alef prima della lettera dell'alfabeto, con valore numerico 1, secondo la tradizionale notazione aritmetica ebraica e dunque simbolo naturale dell'unità divina, come nota André Neher (*Faust et le Maharal de Prague*, Puf, Paris 1987, trad it Sansoni 1989), quel che separa la verità dalla morte dal punto di vista dell'ebraismo è la consapevolezza dell'unità divina. È un punto di vista che può riuscire sconcertante per chi non conosce lo stile ermeneutico della Kabbalah, di cui erano grandi studiosi sia Elijah di Chelm che il Maharal; ma essa in fondo coincide con l'intuizione che l'universo sarebbe “morto”, pura materia inerte senza senso, se non fosse animato e spiritualizzato dalla divinità. Del resto, il famoso versetto di Giovanni 14:6 (“Io sono la via, la verità e la vita”) risulta molto meno enigmatico se si pensa che “via” (in ebraico *alakha*) è il nome della Legge, delle regole che caratterizzano la forma di vita ebraica; e che il rapporto non scontato fra vita e verità passa per quella contrapposizione alla morte che si rivela in maniera un po' bizzarra nel mito del Golem.

La verità si dice in molti modi, ma tutti riguardano la sostanza del mondo. Com'esso sia e come sia descritto (1); come questa sostanza sia

segmentata e resa intellegibile dal linguaggio (2); come si possa agire efficacemente (3) e anche giustamente (4) su di essa. Ma soprattutto come essa sia solida, stabile e si possano fare affermazioni credibili su di essa, come cioè sia illuminata dallo spirito.

Quale ecologia della comunicazione?

I.

Che la comunicazione in ogni società costituisca un *sistema* in cui ogni elemento dipende dagli altri che gli stanno a fianco, e forse perfino un *organismo*; e che dunque sia possibile parlare a questo proposito di un' *ecologia*, cioè di una rete di *dipendenze reciproche* in cui ogni elemento si definisce, si nutre e compete rispetto all'esistenza e alle attività degli altri suoi simili in maniera tale che un *equilibrio di fondo* regga la coesistenza di elementi diversi: questo è un pensiero diffuso fra chi si occupa di comunicazione anche se raramente esplicitato.

È abbastanza chiaro come vi sia sempre una *fondamentale solidarietà nella competizione* fra i contenuti che circolano in una società, che si tratti di arti o di teologia, di narrazioni o di immagini; ed è chiaro che questa dipendenza reciproca si estenda anche ai *supporti materiali* di questi contenuti, alle *pratiche* che li producono, riproducono e diffondono, all'*organizzazione sociale* su cui si innestano — o forse che da questi ultimi fattori tale dipendenza venga *generata*. Per fare un esempio a caso, non è possibile pensare che il tema rinascimentale della dignità umana non sia collegato all'immagine dei "nani sulle spalle dei giganti" diffuso nel dibattito teorico, e che la prospettiva pittorica o la stampa o la Riforma, o l'inizio dello Stato moderno, le grandi esplorazioni ecc. non abbiano a che fare a loro volta con questi elementi. Tutto ciò, a sua volta, va messo certamente in relazione con l'introduzione della stampa, con le "vele e i cannoni" della marineria europea (Cipolla 1983), con le innovazioni economiche, tecnologiche, demografiche e militari che determinarono la fine del feudalesimo ecc.

Dopotutto, che la *vita sociale* o la *cultura* sia *un'unità* è il presupposto tacito non solo della moderna antropologia, ma anche della stessa

idea di storia a partire da Erodoto. I punti da capire sono però (i) se esiste un *sottoinsieme preciso (isolabile)* che definisca la comunicazione all'interno di questo carattere sistematico delle culture e (ii) se si possano individuare in esso degli *elementi dominanti*, la cui causalità determinerebbe la configurazione degli altri elementi e soprattutto (iii) se l'“ecologia” in questo caso sia una semplice metafora o un modello con capacità effettive di descrizione.

Nel corso degli studi sulla comunicazione sono stati proposti tre grandi ordini di elementi che costituirebbero la popolazione fondamentale di una possibile *nicchia ecologica della comunicazione*: a) la popolazione, la sua organizzazione materiale e ideale, il sistema di potere che la organizza; b) i supporti e gli strumenti di comunicazione; c) i contenuti, i testi, i segni, le unità culturali che costituiscono l'Enciclopedia di una certa società, per dirla con Eco (1975) o la sua semiosfera, per usare il termine proposto da Lotman (1984).

La prima generalissima ipotesi è comune a Marx (1859), a Max Weber (1904–1905), alla sociologia della conoscenza di Scheler e Mannheim, in un certo senso anche a Lévi Strauss (1958) e se non altro come assunzione tacita a buona parte degli studi storici: la dimensione simbolica apparterebbe alla vita sociale e andrebbe spiegata nei termini delle sue dinamiche fondamentali, comunque esse siano concepite: in definitiva la comunicazione è solo un epifenomeno della società e non gode di alcuna reale autonomia. Non è naturalmente possibile discutere qui di queste diversissime posizioni, che certamente hanno buone ragioni su questo punto: la comunicazione avviene fra esseri umani in un contesto sociale e l'organizzazione sociale ne è certamente il presupposto e la determinazione ultima, comunque essa sia a sua volta pensata. L'idea di un'organizzazione sistemica o ecologica della comunicazione suppone però, come ho scritto, una *relativa autonomia* di questa parte della vita sociale e soprattutto le sue trasformazioni: la discussione di questo articolo partirà da tale presupposto e dunque tralascerà la prima posizione.

Vi sono tre linee principali che potrebbero essere lette come diversamente capaci di interpretare l'autonomia e l'interazione interna (ecologica) della comunicazione: quella che sulla tradizione di McLuhan (1964) secondo cui l'interazione avviene fra media; quella semiotica basata sull'idea che l'ecologia della comunicazione riguardi i contenuti, la quale può essere vista o secondo il modello della se-

miosfera (Lotman) o dell'Enciclopedia (Eco) o della semiotica delle culture (Lorusso 2010), che sotto questa etichetta si sforza di comprendere le dinamiche complessive dei sistemi comunicativi; e infine l'*atomismo comunicativo* che si incarna in maniera più esplicita nella teoria dei "memi" proposta per primo da Richard Dawkins (1976) e poi largamente diffusa.

Esaminiamo rapidamente quest'ultima. Come aspetto e struttura degli esseri viventi sono determinati dall'azione di segmenti di DNA detti "geni" che nel modello classico della genetica molecolare sono intesi come elementi semplici e isolati (anche se con gli sviluppi recenti della biochimica le cose si sono un po' complicate), così le culture sarebbero determinate da "memi" altrettanto semplici e isolati, che funzionerebbero per imitazione e replicazione in analogia a quel modello replicativo di azione sociale che fu teorizzato da Tarde (1890) e da Simmel (1911-1923). Secondo questo punto di vista, l'ecologia della comunicazione si ridurrebbe alla riproduzione, alla mutazione e alla concorrenza dei memi. Il problema che rende difficile accettare questa tesi è che, mentre sono stati fatti molti esempi di unità culturali *complesse* soggette a diffusione e imitazione (si citano fra l'altro "religioni", "ideologie", "tecnologie", "canzoni", "barzellette", "comportamenti alimentari", "poemi epici"; <http://it.wikipedia.org/wiki/Meme>), nessuno è mai stato in grado di indicare plausibilmente dei memi *elementari* che renderebbero plausibile il paragone con i geni, né di chiarire quale sarebbe il loro supporto materiale. Per questa ragione la teoria dei memi, che pure continua a godere di grande popolarità, è scientificamente declinata, diventando un luogo comune popolare che non ha corso nella ricerca scientifica, senza produrre studi approfonditi né scoperte né teorie significative, a parte la petizione di principio di definire memi le parti replicabili della società, e cioè tutta la cultura, se si tiene ferma la definizione di Taylor (1871) per cui la cultura è "ogni capacità e abitudine *acquisite* dall'uomo quale membro di una società", cioè in sostanza la parte ereditaria non biologica di ogni società. Mancando di ogni teoria sui memi elementari, la teoria memetica non è neppure in grado di porsi il problema delle interazioni sistemiche, cioè del carattere strutturale dei contenuti sociali e risulta quindi certamente insoddisfacente per la fondazione di un'ecologia della comunicazione in senso proprio.

2.

Ci rimangono dunque due posizioni capaci di presentare un'ipotesi precisa riguardo al sistema della comunicazione. La prima è quella che va sotto il nome di Marshall McLuhan. Le varie società sarebbero caratterizzate e determinate dai media che adoperano ed essi costituirebbero naturalmente un' "ecologia", "poiché nessun medium esiste o ha significanza da solo ma soltanto in un continuo rapporto con altri media" (McLuhan 1964: 35). Il problema che bisogna porre a questo punto per cercare di capire meglio questa teoria è semplice ma fondamentale: che cosa è un medium? È (a) solo un mezzo di comunicazione, cioè in qualche senso un modo di convogliare messaggi, o (b) ha carattere più generale? Nel primo caso è (c) un complesso di regole e convenzioni (quale può essere un giornale, che può essere stampato con torchi piani o con gigantesche rotative, trasmesso per radio o televisione, diventare un sito web, mantenendo la sua caratteristica fondamentale) o è (d) una struttura materiale, una tecnologia specifica (come per esempio la stampa tipografica)? ma a quale livello tecnologico stiamo ragionando? Per esempio la vecchia stampa per pressione e magari la litografia è (e) lo stesso medium della rotativa o (f) no? e dunque libri, giornali, manifesti, riviste ecc. devono essere considerati lo stesso medium, e così tutti i diversi programmi della televisione, sia essa in bianco e nero a o colori, analogica o digitale, ecc? E in caso contrario (g), la vecchia radio a valvole, quella a transistor, la radio inclusa nei computer e quella dei cellulari sono mezzi diversi, anche se ricevono esattamente la stessa programmazione?

Non si tratta di questioni puramente definitorie, e dunque solo verbali. Se si vuol capire il funzionamento del modello ecologico è necessario aver chiaro di che cosa si parla. McLuhan, con la sua caratteristica argomentazione per esempi, si è guardato bene dal discutere in maniera esplicita che cosa dovesse intendersi per medium e perché. Però gli indizi sono chiarissimi. Fin dal primo paragrafo del suo capolavoro (intitolato non a caso in inglese *Understanding media*), egli scrive: «in altre parola le conseguenze individuali e sociali di ogni medium, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni indotte nelle nostre questioni personali da ognuna di tali estensioni e da ogni nuova tecnologia» (McLuhan 1964: 15).

Media sono dunque tutte le “estensioni” e le “tecnologie”. Del resto il sottotitolo del libro è chiarissimo: i media da capire vi sono indicati come “extensions of man”. I paragrafi della seconda parte del capolavoro di McLuhan sono dedicati coerentemente alla parola, parlata e scritta, alla luce elettrica, alle strade, al numero, all’abbigliamento, agli alloggi, al denaro, agli orologi, alla stampa, ai fumetti, a “ruota, bicicletta e aeroplano” e via elencando: tecnologie o piuttosto strumenti concreti e astratti. Siamo evidentemente nella tesi (b). È “l’effetto e non il contenuto” (McLuhan 1964: 35) a caratterizzare l’azione del medium, viene sostenuto con coerenza in tutto il libro. Questa posizione fa sì che i media perdano qualunque caratterizzazione comunicativa: siano o meno portatori di contenuti, non importa: l’efficacia e il ruolo ecologico della lampadina elettrica sono gli stessi sia essa usata solo per illuminare o anche per trasmettere segnali, per esempio lampeggiando secondo un codice. La teoria autentica di McLuhan insomma è un pensiero dell’ecologia delle tecniche, non della comunicazione. Si può accostare da questo punto di vista agli scritti di sociologia e filosofia della tecnica diffusi a partire dal primo Novecento: vi è una sterminata letteratura di e su queste posizioni¹. Naturalmente ci sono delle differenze importanti, come il fatto che, pur in un quadro di sviluppo storico, McLuhan non si occupa del cambiamento della Tecnica, ma dei media al plurale e al minuscolo, indicando relazioni sempre conflittuali fra loro. Il punto che ci interessa però è un altro. È evidente che nella versione generale del discorso originario mcluhaniano non vi è quella *relativa autonomia* della comunicazione che andiamo cercando; anzi essa è del tutto negata e superata dalla prevalenza delle tecnologie, di tutte le tecnologie rispetto ai contenuti che per caso accada loro di veicolare. Con il che potremmo escludere anche questa posizione rispetto alla domanda di questo articolo.

Vale la pena però di aggiungere che anche una prospettiva mediologica moderata, quale è sostenuta da molti studiosi di storia dei media contemporanei, non è in grado di risolvere il problema. È difficile immaginare un’ecologia dei mezzi di comunicazione proprio perché questo concetto mette assieme intuizioni diverse: quella (i) dei supporti della comunicazione, (ia) delle superfici di iscrizione (per

1. Per una raccolta di interventi prevalentemente sociologici sul tema si veda Maldonado (a cura di), 1979.

esempio carta o muro o schermo) o (ib) degli spazi di presentazione (per esempio scena, circo, parlamento) dove la comunicazione viene materializzata; (ii) quella delle tecnologie con cui (iia) l'iscrizione o (iib) la presentazione vengono realizzate (per esempio penna, stilo, inchiostro, pennello, macchina da stampa, ciclostile, rotativa, proiezione cinematografica, visualizzazione elettronica a pixel da un lato, e dall'altro luci, macchine teatrali, regia, musica di scena, attrezzi ecc); (iii) quella dell'organizzazione di tali contenuti in generi (tragedia e commedia; giornalismo e fiction; romanzo e poema epico; gioco, manuale ecc. con le loro varianti e sottogeneri).

È evidente che ogni singolo fatto comunicativo è la combinazione di diversi di questi "fattori mediali": un *libro* (di *carta*) stampato (con una *macchina da stampa* offset) utilizzando *inchiostro*, il cui testo è stato *composto* su un *computer* con un certo *software* e poi magari *tradotto* con l'aiuto di un altro software e *formattato* per la stampa con altri ancora, contiene un *romanzo* e più specificamente un *giallo*, ma lo stesso romanzo può essere fruito su un lettore o su un computer o al limite su uno smartphone usando schermo e "inchiostro elettronico" al posto della carta oppure tradotto in cinema e teatro e videogame; o invece sullo stesso libro (la stessa carta lavorata da una delle diverse macchine citate) si sarebbe potuto imprimere un trattato di filosofia e sullo stesso schermo dopo il poliziesco appare una notizia o una chat.

Questa sovrapposizione di "fattori mediali" che c'è sempre stata, fin da quando si scriveva su tavolette ricoperte di cera o su frammenti di argilla, è particolarmente esaltata dagli sviluppi della comunicazione moderna e contemporanea, in particolare da quel grande fenomeno che si usa chiamare convergenza. È ovvio che tutto ciò sottolinei la compresenza di elementi comunicativi diversi, come accade in tutti gli sviluppi tecnici: la cucina, per esempio, è fatta di materie prime edibili, pentole e posate, fuoco o altri elementi riscaldanti, ricette, pratiche d'azione. Il che non significa però che sia sensato utilizzare le metafora di un'ecologia per descrivere questo sistema, soprattutto alla luce del fatto che non è possibile isolare se non concettualmente espressioni pure dei "fattori mediali" ma sempre ogni fenomeno comunicativo è già determinato da un complesso di tali fattori. La convivenza e la competizione dunque avvengono fra prodotti comunicativi e non fra "mezzi di comunicazione", che in quanto tali non sono mai presenti empiricamente da soli.

3.

Diverso è il caso dell'ipotesi di un'ecologia semiotica, cioè di una relazione di tipo ecologico fra i *contenuti* di una cultura. La semiotica della cultura si basa sull'idea lotmaniana di una "semiosfera" analoga alla biosfera, un ambiente dove la comunicazione interagisce costituendo un grande "testo generale", che suppone a sua volta un'Enciclopedia più o meno condivisa da tutti i suoi partecipanti. È un'idea che ha assunto negli ultimi decenni un aspetto sempre più empirico: inventari, registrazioni, la grande rete di Internet danno luogo a repertori o contenitori che hanno effettivamente una forma testuale (e eventualmente un'organizzazione ipertestuale) sempre più vasta e globale. È possibile studiare questi grandi repertori in quanto tali, come fa per esempio la linguistica dei corpora; oppure estrarne porzioni significative e pertinenti alla ricerca. Su tali macrotesti si applicano bene nozioni come quelle di grammatica, di genere, di Enciclopedia, di sistema semantico. Ci sono limiti di principio alla possibilità di descrizione coerente di questi sistemi (l'Enciclopedia somiglia più a un *rizoma* ricco di anelli e giri tortuosi, dalla geometria indefinita, piuttosto che a un ordinato Albero di Porfirio). Ma è possibile ritagliarvi dei confini e dei *découpages* e considerare sottoinsiemi che sono dominabili: possiamo chiamarle con Lotman *semiosfere*. Di più, all'analisi essi si mostrano organizzati secondo il principio della differenza e della negazione, come già suggeriva Saussure e poi Bateson. Proprio questo carattere *oppositivo* dell'organizzazione delle semiosfere rende pertinente il livello ecologico: gli elementi di contenuto si oppongono fra loro, sono significativi in quanto alternativi (e viceversa). Proprio questo permette di vedere le relazioni fra loro in termini analoghe ai comportamenti delle popolazioni studiate dall'ecologia biologica.

Le diverse semiosfere sono in rapporti reciproci complessi: si limitano a vicenda, competono, si sostituiscono, si oppongono, ma hanno bisogno ognuna di un confine, dunque di altre semiosfere. Il loro funzionamento interno è soggetto a fenomeni di evoluzione, trasformazione, crescita ma anche di involuzione e irrigidimento. È dunque giusto porsi il problema dell'*ecologia semiotica* di queste semiosfere, come ho già fatto a partire dagli anni Ottanta (Volli 1991a). L'ecologia semiotica riguarda innanzitutto i rapporti fra i testi e i loro elementi; il problema genetico o memetico della ricombinazione di

elementi e della loro concorrenza, ma anche quello delle misletture, su cui richiamo l'opera di Harold Bloom (in particolare 1975) e per un esempio di analisi empirica particolarmente interessante l'analisi di Piero Boitani (1992) sulle vicissitudini della figura di Ulisse.

Vi è certamente anche l'altra dimensione dei soggetti di queste operazioni e del loro rapporto con le semiosfere. In realtà semiosfere ed ecologie sono costrutti teorici e i soli soggetti empirici sono messaggi e parlanti/lettori. È all'azione, all'interesse, al piacere di costoro che il discorso dell'ecologia semiotica va riportato. Ma come le semiosfere riguardano fenomeni di massa piuttosto che singoli atti comunicativi, così lo sono i loro utenti, o parlanti o lettori che non sono persone singole, ma gruppi sociali. Le grammatiche, le competenze, le lingue non sono fatti mentali, tendenzialmente individuali, ma sociali. Ed è a livello sociale che si esercitano i fenomeni di senso caratteristici dell'ecologia semiotica: le mode (Ugo Volli 1990 e 1998), le ideologie (Roland Barthes 1957), i rumors (Jean Noel Kapferer 1987). È in questi casi che la competizione determina e non sempre per il meglio lo sviluppo della "nicchia ecologica" di una semiosfera. Ed è anche qui che si verifica la possibilità per i contenuti di superare i limiti del loro mezzo d'origine, di migrare, di evolversi e metamorfizzare, di usare i lettori come loro tramite, di adattarsi ai formati mediatici e ai codici dei generi. Lo studio sella cultura sub specie communicationis non può che partire di qui.

Per una biografia sociale dei testi

I.

Fra i molti modi in cui si è interpretata negli ultimi anni la proposta teorica assai diffusa di fondare una sociosemiotica, due mi sembrano più convincenti degli altri. Il primo è quello di un'analisi delle *semiotiche delle società*, dove il genitivo va inteso in senso *soggettivo*: vale a dire come lo studio dei sistemi semiotici *prodotti da* ciascuna delle numerosissime società in cui si suddivide nel tempo e nello spazio l'umanità intera, sistemi che servono allo scopo di esprimersi, definirsi, rappresentarsi, perpetuarsi e dunque sono essenziali alle società ma non si identificano con esse.

Da questo punto di vista la sociosemiotica si può accostare alla semiotica della cultura, col vantaggio di scegliere un termine di definizione (società) più facile da definire e da delimitare dell'impalpabile, pervasiva e spesso mutualmente sovrapponibile presenza di determinazioni "culturali". Le società sono gruppi umani di solito abbastanza ben definiti, spesso delimitati geograficamente, riconosciute come tali dai suoi membri in maniera usualmente molto consapevole e spesso esplicita. Vi sono nomi per i loro diversi gradi di autonomia e di maturità, come *popolo, nazione, tribù, stato*, talvolta anche *cultura*: tutti hanno una qualche proiezione o rilevanza politica. Non a caso, perché la *polis*, fra l'altro, fa parte di questa stessa serie.

È molto ben testimoniato nella storia l'interesse dei loro membri a perpetuare e a difendere le società che considerano *loro*, anche a costo della stessa esistenza individuale. E soprattutto è abbastanza ovvio che questa esistenza ha in buona parte una natura semiotica, cioè è costituita da un insieme di significati e significanti, strumenti di comunicazione e ambiti di interpretazioni, testi e pratiche, modi della convivenza, spazi marcati ecc. spesso connessi a quel grande impegno

sociale che è la memoria collettiva. Una società sopravvive se continua nelle generazioni, e continua solo se si comunica e rappresenta, all'interno e mantiene la propria differenza dall'esterno, insomma se *fa memoria* di sé. Si può dunque spesso parlare senza essere troppo fantasiosi di *strategie della memoria* di una società, concretizzate in feste, interdetti alimentari, narrazione di miti e si storie delle origini, costruzioni di edifici monumenti e iscrizioni, pratiche educative ecc. anche quando queste strategie sono solo implicite. Avendo dedicato a questi temi alcuni studi, prevalentemente riferiti al caso paradigmatico ebraico e raccolti in Volli (2012), preferisco ora occuparmi della seconda accezione di sociosemiotica che mi sembra particolarmente fruttuosa.

Si tratta dello studio di *come i testi circolino nella vita sociale e vi producano effetti*. Volendo trarre un concetto dall'antropologia contemporanea se ne può parlare come "biografia" dei testi (Appadurai 1988). Dato che la "vita sociale dei segni" era intesa da Saussure come l'oggetto proprio della "semiologia", sembrerebbe che questa definizione debba portare alla sovrapposizione perfetta di sociosemiotica e semiotica, dunque all'inutilità di una specifica sociosemiotica. Di fatto non è così, la "semiologia" saussuriana si è realizzata solo in parte come immaginava il suo profeta ed è stata rimpiazzata da una "semiotica" che anche nella sua versione europea (non peirceana) si caratterizza per una scarsa attenzione alla dimensione sociale e (in Greimas) soprattutto per l'esigenza di una doppia chiusura: in primo luogo quella del testo rispetto al suo contesto e soprattutto alle circostanze di emissione e di ricezione, abbandonate alla sociologia della comunicazione, e corrispondentemente in secondo luogo quella dei concetti della teoria, che si sono voluti circolarmente autodefiniti, secondo la bizzarra imitazione hjemlseviana della presentazione assiomatica della logica matematica, così di moda ai tempi suoi. In pratica questa autodefinizione non ha mai funzionato né in logica, né in matematica, né tanto meno in semiotica, e ci sono ottime ragioni teoriche che rendono questo scacco *inevitabile*: nessun discorso scientifico con una presa empirica è mai stato strutturato in questo modo e anche la matematica ha avuto questa forma solo nei contesti di esposizione, non in quelli di ricerca; ma non è questo il nostro tema. Mi interessa piuttosto la prima chiusura, quella del testo: la sociosemiotica da questo punto di vista sarebbe la semiotica che rinuncia a

questa limitazione e si interroga semiologicamente sui suoi oggetti in quanto immersi di fatto e di diritto “nella vita sociale”, mai davvero isolati o “chiusi”.

Bisogna precisare che la contrapposizione appena presentata è un po’ troppo rigida, perché non tiene conto del fatto che la semiotica ha facilmente scoperto dentro i testi dei dispositivi che in qualche modo raccolgono le tracce della loro stessa emissione e comunicazione (o talvolta le anticipano, prevedendole). Staccato definitivamente il testo dal suo autore dal momento dell’enunciazione, quello porterebbe comunque in evidenza maggiore o minore il *simulacro* di questo, e così quello del lettore. Che si tratti echianamente di autori e lettori modello, o greimasianamente di simulacri dell’enunciazione, vi sarebbero comunque nelle pieghe del testo, benché secondarie, delle istanze di rappresentazione e prefigurazione del suo rapporto comunicativo. Dunque vi sono nell’arsenale semiotico degli strumenti che permettono di lavorare in direzione delle relazioni del testo con i suoi lettori (userò questo termine quale che sia la forma del testo, includendo dunque immagini, audiovisivi ecc.). Questi dispositivi però sono stati in genere usati con eccessiva prudenza, privilegiando una lettura standard e il contenuto letterale del testo (quel che Eco chiama “significato” in contrapposizione a un “uso” che sarebbe improprio, o quel singolo “percorso generativo” che greimasianamente darebbe non solo la spiegazione ma addirittura l’origine del testo dato).

Sono state così trascuranti percorsi più spregiudicati, che pure sono ben documentati nelle tradizioni ermeneutiche e perfino canonizzati da queste: ciò che io chiamo l’“autocomprensione” dei testi capaci di indurre tali tradizioni e regole interpretative (Volli 2012). I diversi fenomeni di senso che fanno oggetto di una sociosemiotica intesa in questo modo sono però assai numerosi. Da un lato un testo può prevedere più percorsi di lettura, dall’altro autorizzare e preparare i suoi “usi”, cioè letture non letterali; le attività interpretative dei suoi utenti possono essere poi molto diverse da ciò che è previsto nel testo, come si può verificare nei testi ulteriori da questi prodotti e così via. Vale la pena di sottolineare che i testi stessi possono essere costruiti in maniera da permettere multiple letture e valorizzazioni contraddittorie. Oppure in maniera tale da produrre effetti diversi dal loro contenuto. Tutti questi effetti, che non sono certo rari, richiedono un posto nella teoria semiotica, e questo spazio è proprio quello della

seconda accezione di sociosemiotica che intendo indicare in questo articolo.

Vale la pena di precisare qui che la narrativizzazione generale della testualità suggerita dalla semiotica contemporanea non è estranea alla sua chiusura di cui ho parlato sopra. Se il senso in generale va pensato come espresso sempre nelle forme della narrazione, e se la narrazione non è il complesso atto del narrare, ma la pura esistenza virtuale di un corso di eventi alternativo o quella reale di un testo che risponde a certe strutture caratteristiche del racconto, il senso è per definizione estraneo al tempo e alle circostanze comunicative presenti: la diegesi sarebbe così sempre pura proiezione di un mondo possibile autonomo e diverso da quello attuale che dunque dovrebbe avere un funzionamento di senso chiuso a tali circostanze, impermeabile al contesto enunciazionale. Di fatto però la maggior parte delle produzioni comunicative non funzionano così. Non si parla senza tener conto degli interlocutori e rivolgersi ad essi. Non si comunica tanto per rappresentare un altro mondo, bensì per influenzare questo. Talvolta l'uso di parabole, aneddoti, favole ecc. è la migliore strategia per riuscirci; ma spesso i testi sono concepiti proprio per esercitare un'influenza diretta e se ci si limita a considerarne la dimensione narrativa si perdono questi effetti. Come ha mostrato Weinreich (1964), questo doppio funzionamento è intrinseco alla stessa struttura linguistica e specificamente temporale dei testi. Dunque non esiste narrazione pura, assolutamente autonoma, se non in casi estremamente elementari. Il mondo possibile costruito dal testo è sempre intrecciato alla sua vita sociale prevista, e di fatto, poiché esso si realizza sempre solo nella mente del lettore, anche della vita sociale reale cui è sottoposto, anche se essa risulta molto diversa da quella prevista, com'è inevitabile per l'effetto di differimento che è centrale nel funzionamento della scrittura (Derrida 1967, Ferraris 2009).

Un altro effetto importante è quello che Dan Sperber ha chiamato "relevance" (ben diverso dalla pertinenza semiotica, anche se spesso impropriamente tradotto con questa parola): il fatto che nella comunicazione il locutore calcoli continuamente le conoscenze del suo lettore e gli fornisca un'informazione assai parziale, ma sufficiente a influenzare nel senso che egli desidera le sue aspettative e la sua rappresentazione — salvo poi aggiustare queste aspettative e rappresentazioni fornendo ulteriori dati nel processo del testo o

della conversazione. Anche in questi casi frequentissimi vi è un effetto del testo sul suo ambiente, previsto e voluto, che va al di là dei suoi meri contenuti. Il punto centrale è che il testo non è isolato, ma richiede per sviluppare i suoi effetti un'integrazione con conoscenze, aspettative, strategie di ricerca presupposte nel lettore. E dato che il lettore non è spesso identificabile singolarmente, salvo nel caso di una conversazione, queste conoscenze e strategie debbono essere socialmente disponibili, almeno in parte disponibili in forma regolamentata o codificata, se si vuole usare un vecchio concetto semiotico caduto un po' troppo velocemente in desuetudine. Anche se sappiamo che la semantica non può essere chiusa e definita come la grammatica, un certo grado di regolarità vi è presupposto. La semiotica ha reso ragione di questi effetti con la nozione di *Enciclopedia* proposta da Eco, con l'idea greimasiana che questi siano solo effetti di manifestazione e sia necessario presupporre una versione completa o chiusa del testo (ricostruita evidentemente dal ricercatore sulla base di una sua previa attività interpretativa) e infine con l'idea di semantiche parziali, intrinseche al singolo testo, formalizzabili per esempio nella forma del quadrato semiotico. Si tratta di intuizioni interessanti, che hanno però tutte il difetto di non interrogarsi sul funzionamento del singolo atto interpretativo, né sulla reale "circolazione sociale" dei testi.

Nel seguito considererò molto brevemente alcuni casi di queste strategie, per vedere se la considerazione della circolazione dei testi nella vita sociale — cioè il modo della loro lettura — può aumentare la loro comprensione rispetto all'analisi pura e semplice del loro contenuto.

2.

Un caso molto interessante è quello della *mimesi* che considero qui in quanto alternativa alla *diegesi*. Anche se sappiamo che l'iconismo può essere un effetto di strategie testuali persuasive, non vi è dubbio che vi siano fondamentali differenze di funzionamento se non di natura fra i testi mimetici e quelli diegetici. I primi hanno innanzitutto la caratteristica di essere *densi*, cioè non riducibili a elementi minimi discreti di comunicazione, tratti da un repertorio chiuso. Questo vale per le immagini, sia dipinte che fotografate, sia statiche che in movimento.

Ma vale anche per altre forme di comunicazione che raccontano storie secondo la modalità mimetica, come il cinema e le diverse forme del teatro. In linea di massima si può dire che i loro contenuti siano *mostrati* invece che *narrati*, e che questa “mostrazione” mobiliti strategie cognitive della ricezione analoghe a quelle usate per comprendere il mondo naturale, comportando ciò per il nostro discorso *una capacità notevolmente ridotta del testo di guidare l’attenzione e l’interpretazione del loro lettore*. Si apre qui un discorso molto vasto, che andrebbe specificato per i diversi casi. Ci basti dire che mentre la diegesi, essendo strutturata in forma verbale con la presenza di una “voce” narrante, è capace di determinare in maniera univoca la temporalità degli elementi narrati, ponendoli su una linea monodimensionale in cui un contenuto per volta viene esposto, la mimesi non può che interagire con un’azione di esplorazione relativamente libera del lettore, il quale si trova dunque a dover scegliere a che cosa prestare attenzione in ogni momento e di conseguenza a ricostruire più o meno liberamente il suo percorso di senso, anche se naturalmente nelle diverse mimesi vi sono delle tecniche per focalizzare l’attenzione e gerarchizzarla. Questa necessaria libertà è chiarissima nel caso della scultura, che non ha un punto di vista privilegiato; ma è importante anche nella pittura e nella fotografia, dove l’immagina si dà tutta assieme e deve essere progressivamente decifrata con percorsi percettivi diversi; e regge nel caso del cinema e del teatro, che pure hanno una temporalità stabilita dall’enunciazione e non dal lettore, perché comunque essi presentano contemporaneamente numerosi elementi e livelli di comunicazione che possono essere variamente collegati fra di loro, considerati pertinenti o ignorati. In concreto, al cinema o a teatro lo spettatore può scegliere che codici privilegiare fra quello visivo, quello verbale, quello musicale, gestuale, vestimentario ecc. ma soprattutto a quale personaggio badare o più ancora con chi identificarsi o “suturarsi”, magari in dipendenza di caratteristiche personali come l’età gli interessi e soprattutto il genere (De Lauretis 1996). Insomma il carattere “multiprospettico” (Ferraro 1999) è intrinseco a queste forme di comunicazione. Ciò comporta una ricezione fortemente interpretativa, anche perché il “testo spettacolare” è formato per lo più a mezzo di interventi interpretativi sul precedente testo drammatico (Shechner 2006). Questa fondamentale modalità interpretativa, cioè top-down, è una sfida a ogni pensiero generativo, per sua natura

bottom-up. Inoltre il funzionamento della dimensione performativa consente che si crei facilmente un'*invasione* del mondo in cui avviene l'enunciazione da parte del mondo enunciato, con pratiche come gli "a parte" teatrali, gli "sguardi in macchina" e "i quadri che ci guardano" (Corgnati 2010). In tutti questi casi, non abbiamo un semplice *embrage*, ma il fatto che un certo attore del testo, portandosi dietro le sue caratteristiche, la sua storia, il suo programma narrativo, è in grado di rivolgersi al mondo dell'enunciazione (o della mostrazione) sia in maniera passiva (notando alcune sue caratteristiche, per esempio un certo atteggiamento del pubblico) sia in maniera attiva, cercando di influenzarlo. In certi casi questo rapporto può essere non solo generico e predefinito (come quando il narratore di un romanzo si rivolge ai lettori), ma specifico e mirato alla situazione concreta del singolo testo spettacolare (come quando a teatro Dario Fo accomoda gli spettatori che entrano, o in certi spettacoli del Living Theatre gli attori cercavano di sedurre fisicamente alcuni membri del pubblico). Vale la pena di notare che in questi casi può accadere che il personaggio menta rispetto alla "verità" dello spettacolo, che entri in concorrenza con altri tentativi di influenzare il pubblico da parte di altri attori. È il caso, per esempio, di certi dibattiti o talk show televisivi. Oppure può accadere che l'attore (inteso come interprete teatrale, non nel senso semiotico) sia chiamato a "giudicare" il proprio personaggio e la storia intera, come vuole Bertolt Brecht (1939). Oggi quest'intenzione viene spesso realizzata manieristicamente attribuendo agli interpreti una doppia parte, quella dell'attore e quella del personaggio; nelle idee del drammaturgo tedesco invece doveva essere proprio il soggetto empirico attore, naturalmente ben guidato dalla ragione collettiva del partito (che "ha mille occhi", mentre ciascuno di noi poveri esseri umani ne possiede solo due) a commentare e spiegare l'opera con pedagogia rivoluzionaria.

Tutti questi esempi e i molti altri che si potrebbero indicare mostrano che il teatro si costruisce come articolazione artistica di una comunicazione sociale, di cui il contenuto narrativo (o piuttosto la pluralità di questi contenuti) è solo uno dei materiali e non sempre il più significativo. Questa dimensione nativamente sociosemiotica, più che semiotica, del teatro non è certo limitata agli esperimenti novecenteschi: fin dalla funzione di rappresentanza del pubblico che è il senso del coro nella tragedia greca essa è chiarissima e ineliminabile.

La narrazione dell'*Oresteia* è ben diversa da quel che era la sua recita all'Odeon, perché quest'ultima era in partenza un atto politico (Meier 1988) in quanto meditazione della polis su se stessa, un messaggio autoriflessivo rivolto alla cittadinanza, in particolare una sua esaltazione come tribunale equo — allo stesso tempo dei fatti enunciati e dell'enunciazione che la tragedia ne dava. Il fatto che il pubblico della tetralogia coincidesse in buona parte con la giuria allargata del tribunale ateniese rendeva il gesto (e quelli per molti versi analoghi di altre grandi tragedie come *Edipo a Colono*, *Medea* ecc.) dei fatti comunicativi immediatamente sociali.

Considerazioni analoghe si potrebbero fare per la pittura e il cinema, naturalmente distinguendo casi molto diversi a seconda del tempo, dei soggetti, dei generi ecc. Quel che mi sembra importante sottolineare è che è impossibile dare un resoconto adeguato di questi grandi oggetti comunicativi rispettando il criterio che il loro senso dev'essere rinchiuso dentro ai confini del testo, comunque definito.

3.

Un discorso per certi versi analogo, ma forse meno ovvio va fatto a proposito della filosofia. Noi siamo abituati a pensarla come «un campo di studi che si pone domande e riflette sul mondo e sull'uomo, indaga sul senso dell'essere e dell'esistenza umana e si prefigge inoltre il tentativo di studiare e definire la natura, le possibilità e i limiti della conoscenza» (Wikipedia); «Studio, analisi, riflessione sistematica sulla realtà, o su alcuni aspetti di essa, allo scopo di individuarne i principi e le norme universali» (Gabrielli); «Attività intellettuale mirante all'indagine critica e alla riflessione sui principi fondamentali della realtà e dell'essere» (Sabatini Colletti); «the rational investigation of the truths and principles of being, knowledge, or conduct» (Dictionary.com), «Investigation of the nature, causes, or principles of reality, knowledge, or values, based on logical reasoning rather than empirical methods» (The free dictionary). Queste diverse definizioni, e le molte altre che si potrebbero loro accostare, meriterebbero un'analisi approfondita che non è possibile fare qui, ma è immediato notare che esse hanno in comune l'idea di una “ricerca” che ha da essere “razionale” (o “intellettuale” o “sistematica”) su “principi”, “cause”, “nature” ecc.

che sarebbero comuni a tutta la “realtà” o l’“essere”. Ne consegue in genere un’indagine dei testi filosofici come esposizioni di un sapere, che seguono una stretta strategia oggettivante. Senza pregiudizio per la sua verità o fondatezza, il discorso filosofico sarebbe una forma particolarmente generale di descrizione, composta essenzialmente di enunciati di stato, più o meno fortemente valorizzati: una sorta di geografia dell’essere, esposta secondo una strategia completamente *oggettivante*, che proprio per la sua generalità escluderebbe la pertinenza dell’enunciazione.

Di fatto questa comune comprensione corrisponde a una certa parte dei testi filosofici, quella che Shopenhauer (1851) dileggiava come “filosofia delle università”. Per chi frequenta la filosofia vi è qualcosa che però in questa immagine non corrisponde affatto al suo oggetto, non foss’altro che per il fatto che, nonostante ogni filosofia ambisca ad essere *la* filosofia, vi sono solo *filosofie* al plurale, ed esse si declinano inevitabilmente sul piano storico e nella forma di un dibattito (o di un “gioco infinito”, Carse 1982). Se valesse il modello della descrizione, ogni singola filosofia dovrebbe essere una descrizione razionale come tutte le altre degli stessi principi fondamentali della realtà; il che non significa naturalmente che non potrebbe esservi dibattito e divergenza di opinioni, ma che queste dovrebbero portare almeno al superamento di certe posizioni, come avviene nel dibattito scientifico. Invece è palese ed è stato molte volte notato che questo non accade. Non sta a una nota come questa discutere le conseguenze epistemologiche e filosofiche di questo fatto. Resta il fatto che, in linea di principio come nella comune percezione, ogni filosofia è marcata dalla sua enunciazione, cioè dal fatto di essere l’opera di un filosofo — figura che dal punto di vista semiotico appare più come un narratore, una funzione testuale, che un autore empirico: vi è la filosofia *di* Vico e quella *di* Hume, quella *di* Aristotele e quella *di* Russell. Ciò comporta una particolare rilevanza dei luoghi in cui questa appartenenza è marcata o il narratore/filosofo è iscritto nel testo. Sono quei brani che Gianfranco Marrone in un intervento molto interessante (1999) ha analizzato come “autobiografie filosofiche”.

Ne emerge fra l’altro il fatto molto interessante che nelle definizioni della filosofia, anche di quelle riportate qui sopra, vada presa sul serio l’espressione “ricerca”, “investigazione”. Come già Platone nel *Simposio* attribuisce a Socrate nella prima tematizzazione della

disciplina, la filosofia non è mera esposizione di fatti, *teoria* compiuta, perché la sua natura non consiste nel possesso di un sapere (*sofia*), ma nella sua mancanza e nel desiderio o nell'amore che essa ispira (*filo-sofia*). Dunque si tratta di un percorso intrapreso da chi vi aspira che ha implicitamente la forma del diario di un'esplorazione e tende a non essere compresa da chi non sia preso dallo stesso desiderio, che rende perfino ridicolo chi lo percorre: è il caso del celebre brano del *Teeteto* (174a–b), in cui si racconta della caduta del “protofilosofo” Talete in un pozzo che non aveva visto perché guardava le stelle e del riso della “servetta tracia” che vi assistette (Blumemberg 1987). O lo mette a rischio di morte, come lo stesso Platone racconta nel “mito della caverna” (*Repubblica*, 514a–517a).

La filosofia è cioè, alla sua formazione, non un sapere con un suo oggetto, ma un’“attività spirituale autonoma” (Devoto–Oli), un “lavoro su di sé” che produce un’“esperienza” e possibilmente una “forma di vita”. Il nome più comune di questa attività è “meditazione”, intesa proprio nel senso di un’attività regolata, di una pratica. Su questa dimensione di “esercizio spirituale” che ha segnato la filosofia ai suoi esordi e ancora caratterizza i suoi momenti più creativi, insiste molto un grande storico della filosofia come Pierre Hadot (2002: 31):

È nelle scuole di filosofia ellenistiche e romane che è più facile osservare il fenomeno. Per esempio gli stoici lo dichiarano esplicitamente: per loro la filosofia è “esercizio”. Ai loro occhi la filosofia non consiste nell’insegnamento di una teoria astratta e meno ancora in un’esegesi di testi, ma in un’arte di vivere, in un atteggiamento concreto, in uno stile di vita determinato, che impegna tutta l’esistenza.

Come spiega bene Hadot, la filosofia antica di tutte le scuole non si pone semplicemente come registrazione di un’esperienza di vita, che contraddirebbe il suo carattere pubblico e razionale, e neppure si pone come una di quelle forme di saggezza tradizionale come sono per esempio le varie raccolte di proverbi presenti in diverse culture, fra cui la Bibbia (*Ecclesiaste*, *Proverbi*). Essa invece parte dall’idea che la forma di vita possa essere insegnata, provocando le esperienze opportune. Il senso fondamentale di buona parte della letteratura filosofica dell’antichità (ma anche di opere moderne come le *Meditationes* cartesiane, l’opera di Kierkegaard e Nietzsche, fino a numerosi casi contemporanei) consiste dunque nell’insegnamento della forma di

vita filosofica. Ma, ancora, questo insegnamento non è semplicemente tematico, bensì esperienziale, mira appunto a produrre corsi di pensieri e di vissuti che plasmino l'esistenza del lettore. I libri di filosofia sono dunque macchine pedagogiche mirate a produrre effetti sul loro lettore, hanno natura analoga ai sistemi di apprendimento linguistico o perfino al cinema visto come montaggio delle attrazioni (Ejzenstein 1923).

Inteso in questa maniera il testo diventa un dispositivo molto particolare. Un dialogo di Platone, per esempio, non va pensato come la raffigurazione di una discussione in cui i diversi personaggi si misurino intorno al programma narrativo di ottenere la verità, sfidandosi fra loro, con la regolare vittoria di Socrate, spesso un po' prepotente e truffaldina sul piano argomentativo, come nota con ingenuo scandalo Boyarin (2009). Il dialogo va letto invece come la descrizione di un possibile (e proposto) percorso interiore per l'autore e soprattutto per il lettore, dove le voci dissenzienti servono a evocare i possibili dubbi e pensieri dissenzienti del meditante e il processo, certamente retorico più che argomentativo, del loro superamento è parte di una presa di coscienza che deve soprattutto mutare il suo atteggiamento mentale, portarlo a una nuova evidenza della verità. Lo stesso tipo di lettura, secondo Hadot, dà ragione del regime testuale di scritti così diversi come le *Confessioni* di Agostino d'Ippona, le *Meditationes* cartesiane, *Enten Eller* di Kierkegaard. Si tratta di *percorsi esperienziali*, che devono essere soprattutto essere *esercitati*. Il lettore viene invitato ad assumere una posizione discorsiva in sincretismo con il narratore e a farsi guidare da lui con l'esposizione a diversi stimoli, associazioni di idee, rappresentazioni, non necessariamente coerenti o tali da produrre un mondo possibile sufficientemente compatto. Il senso del testo è che, a livello dell'enunciazione, il lettore possa congiungersi con quella verità che il narratore amministra, non dunque che si svolga necessariamente un programma narrativo al livello dell'enunciato. È chiaro che un'analisi come quella lueggiata qui si situa in un contesto socio-semiotico, cioè riguarda gli effetti sociali o almeno intersoggettivi del testo filosofico e non il suo senso puramente semiotico, intratestuale.

Due obiezioni sono possibili, o meglio due problemi emergono: il primo riguarda quelle pratiche filosofiche in cui l'aspetto della disputa è formalizzato ed esteso alla comunità filosofica, come accade per esempio nella filosofia analitica. In questo caso i metodi dell'ar-

gomentazione aspirano ad essere realmente dimostrativi e non solo persuasivi e il dibattito non avviene entro il testo, come nel prototipo platonico, ma *fra* testi diversi che possono o meno citarsi fra loro. È chiaro che in questo caso la dimensione meditativa viene meno o almeno si indebolisce molto; ma resta forte l'aspetto enunciazionale, perché la formulazione di un testo, i contenuti che vi vengono immessi, gli eventuali squarci narrativi inseriti come esemplificazioni o controesempi servono innanzitutto a contrastare altre argomentazioni analoghe e a sostenere posizioni spesso predefinite con etichette in un dibattito analogo a quello giudiziario. Anche in questo caso il testo filosofico non ha dunque funzione rappresentativa o narrativa, ma polemica e dunque non può essere compreso al di fuori del suo insediamento sociale.

L'altro riguarda il rapporto fra la meditazione filosofica e quella religiosa, prevalentemente immaginativa e suggestiva, si tratti degli *Esercizi spirituali* di Ignazio de Loyola, dello *Zohar* o dei *Sutra* buddhisti. Anche la filosofia che condivide la forma esperienziale di questi testi, bada a mantenere la propria differenza rispetto al mito (magari introiettandolo, come nel caso platonico) e al misticismo. Di solito si risponde a questo problema parlando di "razionalità". Non è possibile in questa sede chiederci in termini generali che cosa si debba intendere per razionalità discorsiva, ma si può certamente notare che solo in alcuni casi, come in quelli appena discussi degli analitici, in Spinoza ecc., la filosofia si può caratterizzare per le sue forme di argomentazione che si pretendono dimostrative. In molti altri casi il processo dimostrativo è omissso (si pensi a Hegel, a Nietzsche, Heidegger, alla filosofia antica in genere) o trasformato in maniera radicale (Platone, le *disputationes* medievali ecc.) Risulta forse più interessante pensare a una differenza enunciazionale, cioè alle diverse presupposizioni che la filosofia e il discorso mistico operano rispetto al loro pubblico e al loro atteggiamento interpretativo (appunto di fede o razionale) e alla loro volontà, appartenenza religiosa, rapporto col divino. La filosofia presuppone un lettore (o almeno un suo atteggiamento di lettura) che si vuole *razionale*, cioè discorsivo, *generale se non proprio universale* (vale a dire che lo interpella per conto della sua umanità e non dell'appartenenza a un popolo, una fede, una classe ecc.), *filosofico* nel senso precisato sopra, cioè di un desiderio di sapere che parte dalla sua non disponibilità; si attende che l'esperienza che provoca non sia

passionale o estetica ma intellettuale (come si è espresso Spinoza in una celebre frase: *humanae actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*). Questa è la paradossale *pretesa* del testo filosofico: dare luogo a un'esperienza e a un cambiamento interiore restando sul piano intellettuale, senza mobilitare fedi o passioni. Una *pretesa* altrettanto paradossale di quella, diffusa nella produzione filosofica, di poter determinare la struttura della realtà logicamente, cioè a partire dal modo in cui la pensiamo o probabilmente ne parliamo. Nell'un caso o nell'altro il testo si attribuisce dei tratti caratteristici di *riflessività*, di capacità di includere in sé ciò a cui appartiene e dunque di essere *causa sui*, che spiega forse la caratteristica vertigine del discorso filosofico, quella sproporzione destabilizzante metaforizzata, a partire da Platone, con la caduta di Talete.

4.

Queste brevi note, che vogliono solo aprire un campo di discussione metodologica e non certo proporsi come analisi compiute, hanno il senso di sottolineare che una sociosemiotica, nel senso qui suggerito, deve prendersi il compito di descrivere la circolazione sociale dei testi e per farlo senza usare le categorie proprie della sociologia o della psicologia deve elaborare nuovi strumenti che definiscano le interazioni programmate sul piano enunciazionale: quelle cioè fra testo e lettori. Nozioni come quella di *pretesa testuale*, di *riflessività*, di *incorporazione* vanno aggiunte all'arsenale semiotico per poter svolgere il compito di descrizione di questa rete di rapporti, uscendo dall'importante ma già largamente sfruttata dimensione dell'autonomia testuale.

Culture e strategie della memoria

I.

Come è ben noto, anche se si deve a Jurij Lotman la formulazione esplicita di un progetto di “semiotica della cultura”, il concetto di cultura era già centrale nelle scienze umane ben prima del suo lavoro. Anche l’introduzione in semiotica di tale concetto è indipendente dai contributi di Lotman. Per fare solo un esempio su quest’ultimo punto, Umberto Eco fa ampio uso già nel suo *Trattato* (Eco 1975) della nozione di “unità culturale”, intesa in maniera volontariamente poco specifica come un fatto sociale semplice rispetto a cui è necessario contestualizzare il funzionamento del segno¹. Lotman in quel momento aveva già prodotto molti importanti contributi, ma iniziava appena a essere apprezzato a dovere in Europa occidentale. La fonte diretta di Eco va piuttosto cercata nell’antropologia culturale e in particolare nel confronto serrato e a tratti polemico con le teorie di Claude Lévi Strauss, che era diventato un punto significativo della sua teoria semiotica almeno dai tempi della *Struttura assente* (Eco 1969). Bisogna notare da subito che l’uso echiano della nozione è prevalentemente aggettivale, non suppone cioè una cultura sostantiva, ma una certa qualità, che cercheremo di comprendere meglio nel seguito di questo saggio.

Per quanto riguarda il concetto di cultura in senso proprio, l’antropologia ha iniziato a elaborare questa nozione almeno centoquaranta anni fa. Proponendo infatti nel 1871 la prima definizione antropolo-

1. Ciò fra l’altro implica tacitamente una presupposizione delle scienze sociali rispetto alla semiotica, in particolare dell’antropologia piuttosto che della sociologia. Di solito in semiotica non si discute di questo aspetto di scarico ad altre discipline di un suo fondamento, ma va riaffermato che in nozioni come quelle di cultura, di pratica, di “abito”, di “senso”, tutta la semiotica — probabilmente anche quella di Lotman — subisce dunque una qualche dipendenza logica dall’antropologia “culturale” e da altre scienze sociali.

gica del termine *cultura*, E.B. Tylor asseriva che nella misura in cui questa comprende «tutte le capacità e i moduli di comportamento acquisiti dall'uomo in quanto membro di una società», lo studio di queste capacità avrebbe consentito di «risalire alle leggi del pensiero e dell'agire umano», cioè sostanzialmente alla comprensione del fondamento della vita sociale. Ne è probabilmente eco la famosa definizione saussuriana di semiologia come lo studio della vita dei segni nell'ambito della vita sociale. È interessante notare che la cultura è pensata da Taylor come un aspetto di un'entità più solida e non sinonimica con essa, che è la società. In seguito i due concetti si sono quasi sovrapposti, ma è particolarmente opportuno tenerli separati: da un lato un gruppo umano ben distinto, dall'altro delle "capacità" e dei "moduli di comportamento" che vi si ritrovano.

È proprio dalla definizione antropologica di cultura che partono probabilmente anche Lotman e Uspenskij parlando della cultura come "memoria non ereditaria della collettività" (1971: 43). Da questa definizione ormai antica si è sviluppata una molteplicità di discorsi, usi scientifici politici e giornalistici del termine, che fanno riferimento tutti al carattere "acquisito" e insieme "ereditario" della cultura. Si vedano, per esempio, fra le definizioni dizionariali abbastanza recenti quella del *Merriam Webster Dictionary* (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/culture>), in particolare il punto 5, che viene ripreso alla lettera anche all'inizio della voce corrispondente di *Wikipedia*:

5a: the integrated pattern of human knowledge, belief, and behavior that depends upon the capacity for learning and transmitting knowledge to succeeding generations b: the customary beliefs, social forms, and material traits of a racial, religious, or social group; *also*: the characteristic features of everyday existence (as diversions or a way of life) shared by people in a place or time "popular culture" "southern culture" c: the set of shared attitudes, values, goals, and practices that characterizes an institution or organization «a corporate culture focused on the bottom line» d: the set of values, conventions, or social practices associated with a particular field, activity, or societal characteristic.

O ancora quella del *Free Dictionary on line* (<http://www.thefreedictionary.com/culture>; limitiamo anche questa citazione alla parte pertinente, tralasciando i riferimenti alla coltivazione agricola o di microrganismi, all'"alta cultura" ecc.).

- a. The totality of socially transmitted behavior patterns, arts, beliefs, institutions, and all other products of human work and thought.
- b. These patterns, traits, and products considered as the expression of a particular period, class, community, or population: Edwardian culture; Japanese culture; the culture of poverty.
- c. These patterns, traits, and products considered with respect to a particular category, such as a field, subject, or mode of expression: religious culture in the Middle Ages; musical culture; oral culture.
- d. The predominating attitudes and behavior that characterize the functioning of a group or organization.

Non è questo il luogo di discutere nei dettagli queste definizioni. Il punto che mi sembra particolarmente rilevante sottolineare è però il contrasto che vi si trova fra l'idea che la cultura sia naturalmente *totalitaria* (investendo "the *totality* of social transmitted behavior patterns etc."; "*tutte* le capacità e i moduli", "the *integrated* pattern") e la prospettiva che la cultura possa però molto *particolareggiarsi* (riferendosi "to a *particular* category, such as a field, subject, or mode of expression", essendo insomma "customary beliefs, social forms, and material traits of a racial, religious, or social *group*"). Il problema che emerge qui, mai bene affrontato in ambito semiotico e probabilmente neppure in quello antropologico, riguarda la *scala* e quindi della *profondità* del fenomeno che siamo disposti a chiamare cultura. Come vedremo, questo è un tema più semiotico o sociologico che antropologico, perché viene messo in evidenza in primo luogo dalla complessità delle società contemporanee, che appaiono già a prima vista come ricchi contenitori di molteplici culture particolari e che non si possono trattare certamente come culture semplici o semplicemente totalitarie.

2.

Se esistesse qualcosa come la "cultura italiana contemporanea" in cui per esempio l'autore di queste righe vivrebbe immerso, essa dovrebbe avere forse una presa *totalitaria* su tutti gli aspetti della sua vita, ma questa presa appare sicuramente assai incerta e variabile, determi-

nandone completamente al massimo le *condizioni di possibilità* (che cosa sia in linea di massima *mangiabile, dicibile, sognabile, abitabile, desiderabile*, ecc. per lui e per i suoi concittadini). È chiaro infatti che la “cultura italiana” ha poca capacità imperativa, contempla sempre varianti ed eccezioni. Essa per esempio non prescrive davvero di parlare la lingua italiana, e tanto meno una sua versione precisa, come si vede dal fatto che un certo numero dei suoi presunti appartenenti preferiscono il dialetto e quasi tutti praticano varianti regionali; né obbliga a cibarsi di spaghetti (altri amano i risotti o gli hamburger, senza per questo uscirne); né di vestire in giacca e cravatta, di vivere in una famiglia nucleare, di amare il calcio e così via. Al massimo rende improbabili i discorsi quotidiani in coreano, le locuste fritte come cibo preferito, il sari come abito di tutti i giorni, la passione per il baseball o il curling, la convivenza di clan in una casa lunga su palafitte. Se si tratta di una grammatica, la cultura totalitaria è dunque debole, probabilistica, più ricca di eccezioni che di certezze.

Ma questa lasca appartenenza, fatta di preferenze più che di obblighi e certamente assai variegata e plurale, è inoltre determinata da incroci piuttosto problematici con le culture particolaristiche. Nel nostro esempio l'essere italiano si dettaglia grandemente per il fatto che l'autori *abiti* anche in una certa cultura accademica², o che egli appartenga a una “cultura” ebraica moderna anch'essa largamente internazionale³ e ancora in una “cultura” borghese⁴? L'autore utilizza inoltre una variante nordica della lingua italiana, con conseguenti scelte fonologiche e morfologiche; inoltre potrebbe essere definito dalla “cultura” del Sessantotto⁵, da quella della vela o della monta-

2. Che determina, sempre parzialmente, soprattutto i contenuti del suo studio e le forme della sua espressione pubblica e lo fa in maniera sostanzialmente analoga ai vincoli subiti dagli accademici appartenenti ad altre “culture nazionali”.

3. Che solo in parte ha l'ambizione di prescrivergli che cosa credere in materia teologica e determina invece con molta più precisione di altre culture religiose che cosa *non* debba mangiare, ma in cambio è poco interessata alle sue scelte negli sport o nell'abbigliamento.

4. Che per esempio pone certi limiti al suo uso del linguaggio, al modo di stare a tavola ecc.

5. Che forse implica una certa tenerezza per jeans, canzoni dei Beatles e magari un orientamento politico progressista. Anche se molti dei temi di quel movimento gli appaiono oggi patetici o pericolosi, ridicoli o controproducenti e dunque si schiera contro quell'eredità, è difficile per chi ha ne vissuto la storia staccarsi del tutto dalla “cultura” sessantottina.

gna, da certe affiliazioni culturali rispetto all'arte e alla letteratura. Ha poi certamente "molte altre virtù" o "culture", che sarebbe certamente noioso e insensato ma forse anche impossibile enumerare compiutamente qui.

Non chiediamoci per il momento se questa descrizione di una esperienza personale in termini di partecipazione a culture sia esatta, esauriente e adeguata. Ma bisogna porsi senz'altro il problema se *ci sono* davvero queste "culture" parziali. Che cosa significa infatti affermare l'*esistenza* di queste "culture"? Queste definizioni non saranno degli abusi come quando si parla di "cultura del bere", "cultura del cibo", "cultura del verde" a proposito di negozi gastronomia e giornali? Si tratta chiaramente di ipotesi teoriche e riassuntive, il cui senso è attribuire certi atteggiamenti, preferenze, abitudini, obblighi percepiti ecc. cioè dal punto di vista semiotico certe *forme personali di organizzazione testuale, a entità collettive non manifestate* (le culture) che le *genererebbero*. Dunque bisogna chiederci se in rappresentazioni di tal genere vi è abbastanza *solidità* da un lato e *solidarietà* dall'altro da poterle pensare come una realtà più fondamentale delle sue diverse "manifestazioni", e inoltre se esse non sono puramente soggettive ma abbastanza sociali, tale cioè che le si possa pensare come *condivise* fra i loro membri. Un'altra domanda è questa: ammesso che ci siano, che rapporto hanno fra di loro?

È solo un esempio. Ma serve forse a capire la difficoltà del rapporto fra cultura in senso totalitario e in senso parziale. È chiaro che chiunque viva nella complessità di una società contemporanea, che è ben diversa dalla monodimensionalità vera o presunta di una tribù "primitiva", si trova a fare uno slalom continuo fra sistemi di regoli diversi per ambito, estensione, e obbligatorietà; fra competenze più o meno formalizzate e condivise, fra repertori di preferenze e di credenze, descrizioni della realtà più o meno corrispondenti al vero, variabili, contraddittorie. Quel che è chiaro è che non è possibile trovare una coerenza a questo non-sistema, e neppure delle gerarchie stabili al suo interno; ancor meno è possibile pensare che esse siano uguali nella mente di tutti i loro presunti appartenenti. Se non altro perché molto probabilmente ciascuna delle persone si riferisce a un insieme di "culture" diverso da quello di chiunque altro.

È la stessa instabilità che ha reso pressoché inutilizzabile la nozione di "Enciclopedia" proposta da Eco per ricoprire un segmento minore

della “cultura”, quello cognitivo, con la consapevolezza che si trattasse di una metafora e non di un reale strumento analitico utilizzabile in casi concreti. Non è mai stata chiara l’interazione fra Enciclopedia sociale (di un tempo? di una società? di un certo strato sociale?) e quella individuale che si ritrova in ogni individuo. Certamente queste diverse versioni dell’Enciclopedia non sono gerarchizzabili o pensabili nelle categorie della parte e del tutto. La loro struttura e il loro funzionamento non sono probabilmente definibili in linea di principio. Nessuno ha mai descritto il formato di alcun esempio di Enciclopedia. Dunque si tratta di un’immagine, affascinante quanto si vuole e non di un di un concetto operativo.

3.

In questa contrapposizione fra totalità e parzialità trovano fondamento due problemi isolati già dagli studiosi russi della semiotica della cultura. Da un lato per la scuola di Tartu un singolo sistema di segni non può essere considerato cultura perché la condizione minima è che sia presente almeno una coppia di sistemi correlati fra loro, per esempio una lingua storico-naturale e un linguaggio visivo:

I singoli sistemi segnici, pur presupponendo strutture con una organizzazione immanente, funzionano soltanto in unione, appoggiandosi l’uno all’altro. Nessun sistema segnico possiede un meccanismo che gli consenta di funzionare isolatamente. (Ivanov, Lotman Piatigorskij Toporov Uspenskij 1973: 107)

Da questo punto di vista dunque la cultura costituirebbe la totalità da cui i singoli sistemi segnici trarrebbero la loro funzionalità e dunque in definitiva il loro valore, l’orizzonte di senso che motiva i “customary beliefs, social forms, and material traits” di cui sarebbe *fatta* una cultura. È difficile capire però se questi “sistemi segnici” possano essere considerate culture⁶. E se le culture possano essere ridotte a puri

6. Per esempio saremmo disposti a chiamare “cultura” la segnaletica stradale, che è un sistema di segni ben organizzato e pianificato, appreso in forma sistematica alla scuola di guida? O il sistema tonale in musica? Sembra che si tratti piuttosto di componenti di sistemi culturali, che vengono usati in maniera anche trasgressiva nelle pratiche relative, piuttosto che di culture in toto.

sistemi segnici e non piuttosto a dispositivi semiotici più complessi, per esempio testi, come suggerisce Marrone 2010.

Il secondo punto che non può non venir messo alla prova da questa tensione fra estensione universale e particolarità della cultura è la tesi ancora sostenuta dalla scuola di Tartu secondo cui la cultura si trova sempre sullo sfondo della *non-cultura*, intesa come uno spazio culturale altro, dotato di codici diversi. La cultura è quindi vista da Lotman non come una totalità ma come una parte, un'area chiusa sullo sfondo della "sua" non-cultura, cui si collega attraverso un confine:

Il confine dello spazio semiotico non è un concetto astratto, ma un'importante posizione funzionale e strutturale, che determina la natura del suo meccanismo semiotico. Il confine è un meccanismo bilinguistico, che traduce le comunicazioni esterne nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa. Solo col suo aiuto la semiosfera può così realizzare contatti con lo spazio extrasistemico o non semiotico. (Lotman 1985:70)

Come è noto, Lotman ha molto lavorato sulla nozione di confine, nell'ambito della sua tipologia delle culture. Non ne discuteremo qui se non per segnalare un problema centrale, oggi anche dal punto di vista politico e non solo teorico: quello dato dalla *sovrapposizione* di culture diverse.

Il massimo ostacolo teorico alla nozione di cultura è infatti l'impossibilità di individuare un singolo oggetto di questo tipo, che non si sia subito costretti a segmentare, stratificare, suddividere. Ci siamo già chiesti se esiste una cultura italiana in sé, ben definibile e chiusa. Il primo problema che si pone a questo punto se le "sottoculture" che vi abiterebbero⁷ vadano considerate sul versante della sua non cultura, e immediatamente dopo se essa non si contrapponga come non cultura ad esse. Probabilmente le affermazioni di Lotman vanno intese in questo senso, ma chiaramente in questa maniera si confonde la differenza con la negazione, un errore categoriale confutato già nel *Parmenide* di Platone, che rende impossibile ogni analisi della complessità. Infatti queste diverse culture e sottoculture certamente condividono larghe parti della loro grammatica e magari si specificano reciprocamente per opposizione non in maniera netta e chiara, ma

7. Per esempio sul piano geografico quella romana e torinese, siciliana e veneta e ancora, una cultura operaia e una contadina, una comunista e una fascista, una cattolica e una laica, una della giovane generazione e una tradizionale, ecc.

secondo tortuosi rimandi interni: si pensi per esempio al modo in cui le regole alimentari o quelle vestimentarie si distribuiscono per questi livelli.

Più si moltiplicano e si raffinano i livelli d'analisi, più risulta insomma difficile produrre una gerarchia ordinata di appartenenze e distinzioni. La cultura cattolica non sarà solo interamente italiana o romana, ma anche internazionale, come dice la parola stessa. E così il sistema vestimentario sarà piuttosto occidentale che italiano, anche se l'occhio esercitato può trovare tracce di *genius loci*. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Vi sono tratti trasversali, faglie che si incrociano, parti che inglobano il loro tutto. Quel che è sicuro è la difficoltà di trattare le culture come oggetti sostanziali, distinti fra loro, con un confine in cui è chiaro cosa è interno e cosa è esterno. Forse è ragionevole applicare la proposta di utilizzare la nozione di cultura solamente nel suo uso aggettivale, per indicare ciò che è immerso in un certo campo di arbitrarietà e trasmissibilità e non in senso sostantivale come singoli oggetti (Volli 2010, Lorusso 2010).

Vi è un'altra dimensione di questo problema da sottolineare. Sulla base di quello che si è detto finora, è lecito sostenere ogni società complessa, a differenza da quelle "fredde" studiate dagli etnologi, più ridotte per ragioni demografiche e tecnologiche, è *necessariamente* multiculturale. Comunque si voglia definire il concetto di cultura, è chiaro che nelle società complesse convivono, si mescolano, si subordinano molte culture⁸. Fra le parole che dominano il dibattito politico-culturale contemporaneo vi è infatti il multiculturalismo. Sembrerebbe però che questa parola nell'opinione comune significhi un obbligo alla moltiplicazione di culture in senso diverso, cioè come espressione di società lontane fra loro e reciprocamente contraddittorie; l'obbligo etico o politico imporrebbe di essere multiculturalisti in senso attivo e macroscopico, e cioè "accogliere" *altre* culture, accostare culture estranee ma tutte della dimensione che abbiamo sopra definito "totalitaria" — cioè di mescolare quelle che in termini lotmaniani si chiamerebbero reciprocamente "cultura" e "non-cultura". È una ricetta data per scontata come una sorta di principio morale,

8. Il che non significa affatto che debba essere necessariamente essere multietnica, cioè far convivere diverse culture "totalitarie" cercando di mescolarle fra loro, come teorizzano i nuovi internazionalisti del politically correct.

ma che meriterebbe un esame critico molto approfondito, perché le “culture”, ammesso che esistano, non si mescolano ma si delimitano a vicenda come somma di comportamenti. D’altro canto chi può davvero accogliere o essere accolto sono solo gli individui. Le culture, se ci sono, sono astrazioni, sistemi di regole e valori, la cui realtà sta solo nel concreto modo di vivere delle persone, da cui sono estratte. Irrigidire queste differenze, credere che le culture siano soggetti e non predicati, sostanze e non attributi, è come pensare le differenze genetiche in termini di razze: falso e dannoso. Gli individui sono certamente culturali, portatori di regole, valori, gusti, abitudini. La storia mostra che proprio gli individui, non le società possono anche farsi multiculturali: parlare più lingue, conoscere più sistemi di regole o di abitudini, imparare ad adattare i propri gusti al contesto. Mangiare un cibo a casa e uno in fabbrica; parlare il dialetto coi genitori, l’italiano coi figli, l’inglese coi corrispondenti di lavoro; vestirsi in modo diverso alla partita e a teatro, d’inverno e d’estate. La multiculturalità delle persone, non il multiculturalismo della società, il lavoro dell’integrazione nella persona, non l’appartenenza rigida a un gruppo.

4.

Se si guarda agli studi concreti e non alle prese di posizione di principio, tutta la semiotica, intesa quella “culturalista” alla Lotman, fa uso del concetto di cultura come una sorta di riferimento esterno o di appoggio presupposto al di là delle sue competenze. Non esiste un singolo studio propriamente semiotico che abbia la pretesa di descrivere la struttura di una cultura; ogni tanto capita che Lotman o altri presuppongano l’esistenza di un certo regime culturale, ma la pretesa di giustificare questo richiamo non è mai avanzata seriamente. Altre scienze sociali, innanzitutto l’antropologia e la sociologia si sono date, almeno in certi periodi della loro storia, l’obiettivo di descrivere il funzionamento e la composizione di sistemi sociali autonomi dal punto di vista materiale, economico, sociale, linguistico, teologico, familiare, ecc.; insomma hanno espresso la pretesa di descriverli come culture. La semiotica si è sempre posta il limite di descrivere in primo luogo la “vita sociale dei segni” per dirla con Saussure o i sistemi di segni con Peirce o i testi o la comunicazione secondo terminologie

più moderne; e solo in secondo luogo di integrare queste realtà nella “vita sociale”. Insomma di avere un approccio molto più limitato, sia perché certamente molto nel funzionamento delle società può essere visto sub specie signi (o texti o communicationis), ma non tutto e ci sono “soglie” superiori e inferiori del “campo semiotico” per esprimersi con Eco (1975) anche senza necessariamente sposarne il punto di vista su questo problema. Ma soprattutto perché un punto di vista testuale o segnico si trova immediatamente a fare i conti con il fatto che questi oggetti hanno regimi di funzionamento differenziati, “modi di produzione”, “codici”, “campi semantici” che non ammettono trattamenti unificati né si possono presupporre come espressioni di un unico contenuto sottostante. Non solo i “segni iconici”, per dirla alla Peirce, non si lasciano analizzare come quelli “simbolici” o peggio propriamente linguistici (mancando palesemente di doppia articolazione ecc.), non solo il funzionamento “linguistico” del cinema è assai diverso da quello della letteratura; ma in maniera ancora assai più decisiva non è possibile supporre sotto tutti questi diversi tipi di testi una semantica unificata. Non è possibile ricostruire una struttura totale e coerente della semantica intensionale di una lingua, come Eco ha mostrato con chiarezza: se si segue un qualunque albero di Porfirio si finisce inevitabilmente aggrovigliati in strani anelli (Hofstadter 2007). Greimas, concentrando l’analisi su “atomi di senso” come vanno intesi i quadrati semiotici ha a sua volta escluso la possibilità di unificarli in una struttura coerente e gerarchicamente organizzata. L’arbitrarietà linguistica insomma è organizzata solo localmente, non è possibile prenderla per una fotografia della realtà, dato che essa è variabile nelle diverse società; ma non si può neppure trarne una fotografia unitaria della singola “cultura” perché questa fotografia risulterebbe plausibile localmente ma contorta, confusa, deformata su se stessa a grande scala, come una stampa di Escher. Nel momento in cui si è tentati di trattare in maniera acritica le “culture” come sostanze e oggetti presupposti, bisognerebbe, per igiene occamiana, rileggere le precoci obiezioni di Eco a Lévi Strauss.

Di fatto la semiotica, tutta la semiotica, ha espresso una vocazione localistica, scegliendo sempre di più di lavorare su oggetti singoli o sufficientemente semplici, non per evitare di farne teoria, naturalmente, ma trascurando sempre più le grandi strutture per concentrarsi su oggetti più empirici. Non solo non esistono studi semiotici che

pretendano di dare una caratterizzazione della “cultura italiana” (o “Nambikwara” o “cattolica” o “comunista” o “punk”, ammesso che esistano o siano ipotizzabili oggetti del genere); ma è sempre più raro trovare trattazioni semiotiche che pretendano di ritrovare una “struttura” o un “linguaggio” o una “grammatica” della pubblicità e dell’architettura, del giornalismo o della letteratura, della cucina del teatro o della moda — almeno di ritrovarne *una*. Si è sempre più consapevoli che questi campi di studio sono caratterizzati da un certo insediamento storico–sociale, da certe funzioni comunicative, da certi scopi ecc., che vengono bensì perseguiti per via testuale, comunicativa o segnica che dir si voglia, ma *non* secondo un’unica struttura, grammatica, linguaggio ecc. Insomma la semiotica può descrivere e con notevole successo il funzionamento di ogni loro testo e spingersi anche a caratterizzarne larghi gruppi (generi, forme, formati che siano) ma non tutti gli esempi di un certo medium o modo espressivo. Come dire che la differenza specifica e la caratterizzazione propria di questi oggetti sociali, ben più semplici e limitati di una “cultura”, non appartiene al dominio linguistico e comunicativo ma a quello pragmatico e funzionale e dunque sfugge allo sguardo semiotico.

Naturalmente le cose cambiano se noi consideriamo la nozione di cultura non dal punto di vista sostantivo, ma come una specificazione aggettivale. L’esistenza di “unità culturali”, per citare un tentativo di definizione degli oggetti della semiotica proposto da Eco, non implica necessariamente l’esistenza di culture nel senso proprio, ma può avere il senso di precisare solamente un carattere comune agli oggetti della semiotica e in generale delle scienze umane, cioè il loro essere sopra la soglia di cui abbiamo parlato. Può essere utile, per comprendere meglio questo aspetto, ritornare a quella definizione di Taylor da cui siamo partiti e provare a considerare “culturale” come sinonimo di “acquisito”.

Anche secondo un punto di vista fortemente naturalizzante, com’è quello prevalente oggi nelle scienze cognitive e dintorni, è un dato di fatto che molti comportamenti umani (e saperi, competenze, attitudini ecc.) sono acquisiti: lo specifico linguaggio di un certo gruppo, i gusti alimentari, le tecniche del corpo, e naturalmente tutto quel ricco di complesso di costruzioni sociali che possiamo chiamare Cultura con la maiuscola (arte, letteratura, scienza ecc.). Non importa qui quanto di questi comportamenti sia radicato nella nostra biologia, né che vi siano moltissimi altri comportamenti che non sono acquisiti ma iscritti nel

nostro genoma e neppure che vi siano dei comportamenti intermedi, il cui principio sia innato e la cui specifica realizzazione sia acquisita (questo è probabilmente il caso del linguaggio). Ciò che ci interessa qui è che vi siano almeno alcuni comportamenti acquisiti e che questa acquisizione avvenga certamente in ambito sociale, attraverso una trasmissione verticale fra generazioni o orizzontale fra gruppi di pari.

Il problema che stiamo discutendo cambia allora in quello di chiedersi se questi comportamenti trasmessi fanno gruppo, cioè se la trasmissione avvenga per “pacchetti” di comportamenti (e competenze ecc.) o per tratti singoli. Se si considerano i fatti, è evidente che la risposta non può che essere intermedia. Vi sono dei pacchetti relativamente solidi, come la lingua, che di solito sono trasmessi per intero (ma non bisogna dimenticare i casi di ibridazioni, plurilinguismi, criollizzazioni, pidginizzazioni). E vi sono altri elementi che sono suscettibili di essere rimescolati, integrati, differenziati (atteggiamenti politici, gusti alimentari, Cultura alta). Queste considerazioni valgono tanto a livello individuale che a livello collettivo. È difficile pensare che in una società articolata sia al singolo individuo sia alla generazione vegano trasmessi dei pacchetti omogenei. Lo prova, se non altro, l’abbondante variabilità che non si può non notare anche nelle società più programmate. Gusti, progetti, accenti, credenze si distribuiscono sempre su uno spettro molto ampio.

Vi è un’ultima considerazione da fare a questo proposito. Si trovano talvolta (particolarmente spesso nelle società avanzate e articolate) delle strutture sociali che si dedicano esplicitamente a condurre nel migliore dei modi (cioè con la massima estensione e fedeltà) questo lavoro della trasmissione. Sono naturalmente le istituzioni scolastiche di tutti i tipi, ma anche le religioni, i partiti politici, certe volte i gruppi sociali minoritari. Queste istituzioni si propongono come scopo importante e meritorio la trasmissione non di certi tratti a caso, ma dell’intero loro pacchetto di credenze, competenze, comportamenti, in forma organizzata e sistematica. Certamente la nozione di cultura, in quanto distinta da quella di società deriva da questa azione di “coltivazione” generazionale (Volli 2009). E la semiotica della cultura, invece di porsi come lo studio di entità difficilmente definibili e di scarso valore empirico come le “culture” in senso sostantivo, dovrebbe porsi il problema delle *strategie della memoria*, cioè dei dispositivi sociali che presiedono a questa trasmissione e alle sue forme.

Le pertinenze dell'impertinenza

I.

“Impertinenza”, per la sua struttura linguistica, è parola negativa, che un prefisso privativo trae da una voce “pertinenza”, assai meno diffusa nel discorso comune. Rispetto ad essa, peraltro, come vedremo subito, sul piano sostanziale l'impertinenza va considerata piuttosto come termine contrario che logicamente contraddittorio. Costituisce cioè una tensione semantica con esso, ma non lo nega semplicemente e totalmente. Per comprendere meglio questa relazione, è opportuno proprio partire dal termine positivo.

- a) “Pertinenza”, secondo il dizionario Sabatini/Colletti¹, è il «1. Carattere di ciò che è pertinente, in rapporto con qualcosa [...] anche, spettanza, competenza [...] | *beni di pubblica pertinenza, di proprietà pubblica* | *di tua, mia ecc. pertinenza, di tua, mia ecc. proprietà, spettanza*». Per il Devoto–Oli (2007: 1011) si tratta innanzitutto di «1. competenza: *la causa non è di pertinenza del tribunale*». Ma “pertinente” è invece innanzitutto «1. ciò che riguarda direttamente, attinente, relativo, riguardante, concernente [...] 2. appropriato, opportuno». Guardando allo Zingarelli (2004: 1320) i risultati non sono troppo diversi: “pertinente” è innanzitutto «ciò che riguarda direttamente un dato argomento, concernente, spettante» e “pertinenza” è innanzitutto “condizione o qualità di pertinente” e solo in secondo luogo “competenza”. Al centro di queste definizioni vi è quello che in termini semiotici potremmo chiamare una congiunzione non semplicemente casuale ma motivata, obbligatoria. Spettare,

1. http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano.

concernere, appartenere sono tutte varianti della modalità del *dover essere congiunto*. In sostanza, una relazione di proprietà.

L'uso della lingua italiana mette però anche di più di quanto appaia da queste citazioni la pertinenza in relazione diretta al *possesso*. C'è infatti un'altra definizione ben distinta di pertinenza in tutti i dizionari, che abbiamo finora ommesso solo per poterla sottolineare a parte col rilievo che merita. "Pertinenze" si chiamano in linguaggio giuridico gli elementi esterni a un bene immobile *che ne fanno interamente parte* (come un box)²; l'aggettivo relativo però cambia: un bene così legato si dice per lo più non pertinente ma "pertinenziale".

Cerchiamo di chiarire ulteriormente il senso di questa espressione complessa. Anche la pertinenza *espressiva*, quella privilegiata dai linguisti, di cui abbiamo trovato prima le definizioni dei dizionari, ha un ruolo in un certo senso analogo perché è l'elemento decisivo di ciò che si usa chiamare non a caso la "proprietà" del linguaggio, vale a dire la sua *esattezza*, il suo perfetto *contenimento* nei limiti della grammatica e soprattutto del lessico, la sua *coerenza concettuale*. Questa "proprietà", chiaramente metaforica, è un termine che può essere accostato alla "purezza" ancora del linguaggio o alla "compostezza" prescritta dalla buona educazione ai bambini. "Pertinente" nel senso più comune ("un intervento *pertinente* nella discussione") è detto dunque ancora quell'enunciato che "appartenga" al suo tema dato.

Ciò che appartiene a un argomento (un *poter-dire*, poter congiungere al discorso) o a una competenza giuridica (un *poter agire*, dunque poter prendere nella sfera della propria azione, *poter congiungere* a essa) o a una proprietà immobiliare *inseparabile* (un poter disporre, ma *non poter dividere*, dunque *non poter non congiungere*) è sempre caratterizzato dall'importanza del legame o della congiunzione. Chiameremo questa nozione di pertinenza proprietaria *c-pertinenza*.

b) Nella classica definizione del circolo di Praga sono invece trat-

2. L'art.817 c.c. definisce le "pertinenze" come le «cose destinate in modo durevole al servizio o ad ornamento di un'altra cosa». «Per fare un esempio, un garage può essere destinato a pertinenza di un immobile. Le pertinenze possono essere classificate come degli ornamenti, nel senso che il bene che ha in pertinenza un altro bene, privato di quest'ultima non risulterà inutilizzabile» <http://it.wikipedia.org/wiki/Pertinenza>. Lo stesso significato è registrato dallo Zingarelli.

ti “pertinenti” quelli che (di nuovo) *appartengono* al nucleo *indispensabile* delle proprietà definitorie di un fonema (e per estensione, con gli opportuni adattamenti, di altre unità linguistiche o semiotiche più estese), perché lo *contrappongono* ad altri simili, ne demarcano per così dire il *confine* rispetto a questi — in contrapposizione a quei tratti *liberi* o *facoltativi* che non sono *propri* dell'unità linguistica in questione, dunque non le appartengono in senso pieno. In italiano, per esempio, il carattere sordo o fricativo non è *proprio* al fonema /s/, non gli *appartiene* giacché non lo definisce, ma è un'alternativa che *appartiene* invece alla definizione delle varianti regionali della fonologia italiana. Alla stessa maniera il genere non è un tratto definitorio (sempre in italiano) di lessemi come /tigre/ o /nipote/; non gli è pertinente, non è chiamato in causa dalla loro definizione come accade invece nel caso del /toro/ o della /mucca/.

E però nei casi reali le varianti libere sono sempre presenti. Sono obbligatorie, in una forma o nell'altra, ma variabili. Questi tratti devono avere un rapporto di giunzione (non ci potrebbe essere un bovino che non fosse né maschio né femmina — né castrato — o una esse né sorda né fricativa. Quel che è indifferente (o meglio, che dipende da un altro ordine di fattori) è la scelta fra la congiunzione o la disgiunzione. Bisogna notare che non solo in certe situazioni ci potrebbe essere una variante obbligatoria e in altre situazioni un'altra, ma anche che in certe situazioni una variante può riuscire oppositiva, in altre no. La fonologia offre abbondanti prove della neutralizzazione di opposizioni che all'origine sono pertinenti, come per esempio la lunghezza delle vocali in greco e latino che nel corso dello sviluppo storico di queste lingue si perde.

In definitiva la distinzione fra tratti pertinenti e facoltativi è analitica, non è un semplice dato di fatto. Dipende dalla scelta di una pertinenza (*ogni tratto è pertinente rispetto a una pertinenza particolare*), e questa scelta ha a sua volta carattere pragmatico. Nel caso più chiaro, quello linguistico, essa ha certamente a che fare con la costruzione o il riconoscimento di una lingua a partire da un certo numero di varianti presenti sul territorio, il che spesso non è affare dei linguisti ma dei politici e dei militari. Dunque questo tipo di *s-pertinenza* (come la chiameremo) riguarda non tanto il livello dell'organizzazione empi-

rica, ma quello dell'analisi dell'unità linguistica (che naturalmente è sempre presupposta dal suo uso e comprensione in ogni determinata situazione).

- c) Appare però interessante richiamare oltre alla classica nozione strutturalista di pertinenza, quella pragmatica o dialogica³.

Dan Sperber ha pubblicato quasi trent'anni fa in un importante libro scritto con Deidre Wilson (1986) dedicato a una nozione di "relevance" che è stata (impropriamente? impertinentemente?) tradotta nell'edizione italiana usando l'espressione "pertinenza" (anche se certamente nella nostra lingua il lessema "rilevanza" esiste e può assumere proprio il senso previsto da Sperber e Wilson). La loro definizione si incentra sul rapporto fra gli interlocutori comunicativi, invece che su quello fra l'utente del linguaggio e i testi. È dunque un concetto pragmatico — la potremmo chiamare *p-pertinenza* —, che probabilmente per questa sua collocazione disciplinare in un ambito tradizionalmente filosofico-linguistico ha suscitato una troppo

3. Per chiarirne la portata, al di là della stretta tecnica di costruzione delle unità linguistiche iniziata nel circolo fonologico di Praga, e proseguita poi attraverso Hjelmslev nella semiotica greimasiana, mi permetto di citare qui un brano estremamente significativo di un autore oggi considerato laterale nel canone semiotico, ma invece interessantissimo e straordinariamente utile per la sua lucidità teorica. Nel seguito di questo articolo, facendo riferimento alla pertinenza nel senso strutturale del termine, mi riferirò al concetto così analizzato come *s-pertinenza*. Scrive Luis Prieto (1975, p. 123): «Ci sembra che la nozione di "pertinenza" così come è stata elaborata dai fonologi figuri tra le nozioni di provenienza semiologica da cui si può trarre il maggior profitto [...] Da una parte in effetti il problema che i fonologi si pongono nei confronti dell'identità sotto cui il soggetto parlante conosce i suoni della lingua si pone in generale nei confronti dell'identità sotto cui un soggetto conosce un oggetto materiale qualsiasi, poiché in nessun caso la pertinenza delle caratteristiche che determinano tale identità risulta dall'oggetto stesso; e d'altra parte, come nel caso dei suoni, è sempre a partire dal punto di vista da cui il soggetto considera l'oggetto materiale che si spiega questa pertinenza. L'identità sotto cui un soggetto conosce un oggetto materiale è ovviamente la stessa cosa che il modo in cui lo concepisce: in effetti conoscere un oggetto sotto una certa identità non è in definitiva altro che riconoscerlo come membro di una classe e quindi come appartenente all'estensione di un concetto [...] Per quanto concerne l'identità sotto cui il soggetto parlante conosce i suoni, questo punto di vista è quello dei rapporti che essi intrattengono con i significati. Ma un significato non è in definitiva se non un'identità sotto cui il soggetto parlante conosce il senso, cioè quel che "si dice" nell'atto di *parole*, e quindi un modo di concepirlo. La pertinenza del modo in cui il soggetto parlante concepisce i suoni della lingua presuppone così un modo particolare di concepire un altro oggetto — il senso — appartenente a un "piano", o in termini più rigorosi, a un universo di discorso diverso da quello cui appartengono i suoni».

limitata attenzione nel mondo semiotico, ma che si presta molto bene all'analisi dell'impertinenza comunemente descritta nei dizionari, e naturalmente anche di quella contestativa.

A costo di apparire impertinente io, mi permetterò nel seguito di questo articolo di accostare al concetto di *s-pertinenza* quello di *c-pertinenza* e di *p-pertinenza*, mettendole in relazione fra loro senza lasciarmi frenare dalle differenti radici teoriche e culturali di queste diverse accezioni.

In particolare trovo opportuno richiamare qui la serie di definizioni di Sperber & Wilson, che chiariscono in maniera approfondita questa linea di interpretazione dei fenomeni comunicativi:

Comunicazione ostensivo-inferenziale. Il comunicatore produce uno stimolo che rende mutuamente manifesto al comunicatore e al destinatario che il comunicatore vuole, tramite questo stimolo, rendere manifesto o più manifesto al destinatario un insieme di ipotesi *I* (Sperber & Wilson 1986: 99). Un fatto è *manifesto* a un individuo in un momento dato, se e solo se questo individuo è capace in quel momento di rappresentarsi mentalmente quel fatto e di accettare la rappresentazione come vera o probabilmente vera. [...] Un *ambiente cognitivo* per un individuo è l'insieme dei fatti che gli sono manifesti. (Ivi: 66)

Da queste definizioni si vede che la comunicazione ostensivo-inferenziale è un processo in cui un emittente modifica in maniera esplicita l'*ambiente cognitivo* di un destinatario, inducendolo a cambiare le sue ipotesi sulla realtà:

Pertinenza: condizione 1: un'ipotesi è tanto più pertinente in un contesto dato quanto maggiori sono i suoi effetti contestuali [cioè quanto maggiore è la modifica che essa comporta dell'ambiente cognitivo del destinatario in quel contesto, *uv*].

Condizione 2: un'ipotesi è tanto più pertinente in un contesto dato quanto minore è lo sforzo necessario per trattarla.

Principio di pertinenza:

Ogni atto di comunicazione ostensiva comunica la presunzione della propria pertinenza ottimale.

Presunzione di pertinenza ottimale:

- a) L'insieme delle ipotesi *I* che il comunicatore vuole rendere manifeste al destinatario è abbastanza pertinente affinché lo stimolo ostensivo meriti di essere trattato dal destinatario.

- b) Lo stimolo ostensivo è il più pertinente tra tutti quelli che il comunicatore poteva utilizzare per comunicare *I*. (Ivi, p. 234–235)

Come nel caso dei principi di Grice, anche queste definizioni di Sperber e Wilson possono essere prese per regole di buona educazione o addirittura per criteri morali. In realtà si tratta d'altro: emittenti e destinatari conoscono che queste sono le convenzioni del gioco comunicativo e *si regolano su di esse*. Potremmo addirittura dire che il contesto comunicativo è non solo p-pertinente, ma anche s-pertinente per il senso degli interventi in una conversazione (cioè per la maggior parte dei testi reali), dato che ne determina essenzialmente il valore, costituendo opposizione rispetto ad altre significazioni basate sullo stesso significante. Che lo voglia o meno, ogni comunicazione è presa nella maglia di questo gioco, e deve tenerne conto. Non essere pertinenti secondo la definizione di "relevance" può portare ad essere impertinenti, ma più facilmente condannerà all'irrilevanza.

La p-pertinenza, come la s-pertinenza, inoltre, ha a che fare con un *dover essere congiunti*. Ma in questo caso la modalità non agisce sul piano dell'organizzazione della forma dell'enunciato, che come abbiamo visto brevemente è s-pertinente solo se rientra nella caratteristiche definitorie e oppositive dell'entità linguistica astratta (un certo fonema, un certo lessema ecc.) in cui la si vuole includere; né nel contenuto enunciativo, come nel caso della c-pertinenza o appartenenza. La p-pertinenza è invece una congiunzione obbligatoria che si riferisce al livello enunciazionale, cioè a quel che appartiene alla conoscenza reciprocamente presupposta (all'*enciclopedia*, al *frame* comune) degli interlocutori.

- d) Da queste considerazioni è chiaro che l'appartenenza e la (buona) delimitazione sono caratteristiche rilevanti, anche se non forse le più evidenti a prima vista, che riguardano *tutte* le nozioni di pertinenza che abbiamo incontrato.

La questione della pertinenza interpella dunque ciò che è proprio, anche nel senso francese di *proprie*, vale a dire pulito: ciò che è proprio (c-pertinente) dire — senza cadere nell'impertinenza o nel linguaggio "sporco" — e ciò che è proprio (p-pertinente) alla comunicazione e che è permesso di intendere senza scorrettezza; per esempio nell'e-

nunciazione di una frase: i giusti tratti *fonologici* (s–pertinenti), non la *fonetica* materiale (“etic”) che denuncia spesso genere, etnia, provenienza geografica, età, educazione: tutte cose su cui la Costituzione italiana — e con essa ogni *political correctness* — impone di non fare discriminazioni *improprie*.

A questo punto siamo in grado di notare che esistono palesemente *appropriazioni improprie* del linguaggio, pertinenze dell'impertinenza. In certi casi, cioè, la pertinenza non appare più pertinente, non c'entra più o viene allontanata con una forza che non è necessariamente solo linguistica, ma magari sociale e materiale: si impone l'impertinenza. *Essa si può caratterizzare allora come la liberazione dalla proprietà, l'uscita dai vincoli del collegamento e dell'appartenenza*: un linguaggio “improprio”, una risposta che non rientra nel tema della domanda, una comunicazione che *fuoriesce* dai limiti della relazione sociale in cui si dovrebbe collocare, un discorso “sconcertante”. E però è chiaro che la lingua (almeno l'italiano e qualche altra lingua neolatina, già in inglese questo ragionamento sarebbe difficilmente proponibile) con l'opposizione fra /pertinenza/ e /impertinenza/ fa una sorta di mossa del cavallo, sposta il fulcro semantico dall'*appartenenza* nel senso vasto che caratterizza il termine positivo a una *violazione più o meno sostanziale delle norme sociali* che assegnano a ogni parlante un suo *posto* nella vita collettiva, per il termine negativo⁴. Nel seguito di questo saggio cercheremo di confermare questa diagnosi con qualche esempio, o meglio indicando qualche tipico campo di applicazione dell'impertinenza.

2.

In primo luogo, possiamo considerare l'impertinenza come dispositivo essenziale di ogni linguaggio della “contestazione”, o meglio

4. Ad esempio: Devoto/Oli: *impertinenza* sf 1. Arrogante mancanza di riguardo o di rispetto, insolenza, impudenza [...] 2. Atto o espressione insolente e maligna, insolenza, scortesia. Zingarelli *impertinenza* sf 1. Qualità di chi, di ciò che è impertinente [= persona poco riguardosa, sfacciata e simili; atto o discorso insolente e irrispettoso] 2. Atto o discorso sconveniente e importuno. (<http://www.dizi.it/impertinenza>): **impertinenza** 1. (sf) L'essere impertinente; sfacciataggine, arroganza, insolenza. <> cortesia. Sinonimi: arroganza, derisione, faccia tosta, imprudenza, inopportunità, insolenza, irriverenza, maleducazione, presunzione, scortesia, sfacciataggine, spudoratezza.

dell'uso contestativo del linguaggio. Chi contesta, chi rifiuta per qualche ragione e in qualche misura l'ordine sociale, chi si ribella alle istituzioni e alle gerarchie, soprattutto a quelle che regolano la vita quotidiana e familiare, risulta per forza impertinente o "insolente": parola interessante, questa, perché appare più drastica di quella intorno a cui stiamo lavorando, ma il cui significato etimologico la rimanda al latino *solere* e la riporta dunque all'"insolito" (Cortellazzo — Zolli 1983, vol. III: 604). E chi è insolente/impertinente, sfida per forza l'ordine, prova a disgiungersene, a modo suo contesta, anche se finge di non farlo, com'è il caso del "buon soldato Schweik" (Hašek 1921–22) e di Bertoldo (Croce 1620). Come ha abbondantemente mostrato Foucault (per esempio 1971) e ha ripreso poi Barthes (1973), l'ordine linguistico e quello sociale in certa misura si tengono. Rompere quello vuol dire insidiare questo.

Contestare è secondo il dizionario etimologico Pianigiani⁵.

Voce forense, che presso i Romani valeva *prendere, chiamare in testimonia, indi intimare, incominciare una lite davanti al giudice col produrre ciascuna parte i propri testimoni*. Presentemente nei tribunali conserva presso a poco la stessa significazione, ma più comunemente si usa per Obiettare dei fatti nell'atto introduttivo di una lite; Opporsi a una domanda, a una pretesa e simili.

È nell'ultimo senso — di opposizione e in definitiva sovversione a una pretesa dell'autorità costituita — che questa parola si è imposta negli ultimi quarant'anni in italiano e in altre lingue europee. Ma al linguista non sfugge che "contestar" è la parola spagnola per "rispondere" e il semiologo non può certo considerare irrilevante che la composizione della parola corrisponda a un termine chiave della semantica, quel "contesto" che fu già inteso da Roman Jakobson, in uno dei saggi formativi del paradigma comunicazionalista dominante ancora oggi, in maniera metonimica come una designazione della realtà esterna alla comunicazione, ciò intorno a cui essa verte; dunque qualcosa di ben diverso dal senso comune della parola "contesto", quell'intorno del frammento preso in considerazione che alcuni hanno proposto di definire col neologismo *co-testo*.

5. www.etimo.it

Possiamo arguire da questa traccia che vi è qualcosa dell'asse pertinenza/impertinenza (o proprietà/improprietà) che si può capire andando a frugare nella crepa che si insinua nella disgiunzione fra co-testo e contesto, in particolare in quell'ambito tipicamente linguistico della conversazione dove si risponde (“a tono” o meno)? In questo senso (e non solo in questo, come vedremo), l'impertinenza è un fenomeno dialogico.

3.

Il campo privilegiato in cui si incrociano impertinenza nel senso di negazione della “rilevanza” (p-pertinenza) apparentemente data nel discorso e impertinenza nel senso di mancanza di rispetto e violazione dei ruoli sociali è quello del comico, e in particolare del “motto di spirito” (inutilmente complicata traduzione del tedesco Witz, che ne mette in rilievo comunque il carattere linguistico). Che cosa sia la “passione senza nome” (Hobbes 1650, in Prezzo 1994: 61) espressa da quella “smorfia” che è il riso, non è mai stato chiaro alla semiotica come alla filosofia, anche se parecchi (per esempio Vico 1729 in Prezzo 1994: 66–67) vi hanno individuato il tema dell'incongruenza che cerchiamo qui di comprendere in termini di pertinenza e impertinenza.

Al tema ha dedicato un libro tanto importante quanto poco letto Sigmund Freud (1905), particolarmente significativo dal nostro punto di vista perché la sua psicologia del comico e dello “spiritoso” si fonda sull'analisi di *testi* raccolti in pubblicazioni varie e dunque costituisce non solo un'estetica della battuta⁶, una classificazione per tipi e alla fine una eziologia del piacere che provoca, ma un inizio di possibile analisi testuale (se non proprio semiotica) degli effetti di “spirito”. Non è questo il luogo per discutere in sufficiente dettaglio le analisi freudiane, che hanno spesso una notevole rilevanza innovativa dal punto di vista teorico e andrebbero riviste con cura, perché contengono una fertile teoria del senso, piuttosto diversa da quelle di ispirazione linguistica e filosofica su cui si è costruita la semiotica, perché il suo interesse

6. Forse una traduzione migliore dell'oggetto di Freud il “witz” del “motto di spirito” dell'edizione italiana standard di Boringhieri.

secondario è la significazione involontaria o preterintenzionale del sogno, del lapsus, dell'umorismo.

Ci basterà dire che per Freud la motivazione del *Witz* è simile a quella del sogno⁷. Alla base di questo tipo di produzione vi sono, secondo il padre della psicoanalisi, spinte psichiche contrastanti che da un lato premono per far emergere e dall'altro per nascondere dei contenuti psichici urgenti ma interdetti, per esempio l'aggressività o l'atto di "denudamento" simbolico a fini sessuali che sarebbe per Freud la premessa o la sostituzione della seduzione. Fra il bisogno di esprimere dei desideri e la necessità di occultarli per ragioni sociali o di rispetto per se stessi, secondo Freud fa da ponte un "lavoro arguto" perfettamente parallelo a quel "lavoro onirico" che produce i sogni. Esso trasformerebbe i contenuti bloccati con un processo complicato che fa uso di pratiche di "condensazione", "spostamento", "unificazione" e solo in seguito a questa trasformazione li lascerebbe riemergere.

L'aspetto particolarmente importante dal nostro punto di vista è che questo lavoro secondo Freud si svolgerebbe soprattutto sui significanti, non sui significati. La superficie espressiva di un prototesto presupposto dall'analisi come espressione prima del desiderio interdetto verrebbe cioè sottoposto a mutamenti fonetici ed formali, a rovesciamenti e fusioni, a trasformazioni analoghe alle figure retoriche dell'espressione o ai giochi enigmistici. Il piacere del *Witz*, a differenza di quello del sogno, risulterebbe dalla possibilità per il lettore di risolvere in maniera fulminante ma discreta i *rebus* posti dalla battuta, prendendo conoscenza dei suoi contenuti senza esservi direttamente esposti. Oggetto del piacere è il mascheramento e lo smascheramento, la disgiunzione e la congiunzione (fra significante e significato); più esattamente la loro dialettica.

A differenza dei sogni, la cui natura è privata, esperienziale, e che appaiono dunque problematici da integrare nella testualità (se non attraverso il loro racconto/trascrizione, che verosimilmente li trasforma ulteriormente), i *Witz*, le barzellette, le storielle, le battute sono testi, il cui uso prevalentemente orale non ne impedisce affatto una considerazione testuale, sia per l'ovvia delimitazione dei confini sia

7. Per un'analisi della rilevanza della "interpretazione dei sogni" teorizzata da Freud, si veda il capitolo a ciò dedicato in questo libro.

perché essi possono essere facilmente fissati e ripetuti a piacere, oltre che trascritti senza trasformarne la natura che è dall'inizio linguistica. Quel che risulta dalle analisi è un provvisorio spostamento in questi testi della s-pertinenza di livello più elevato (quella che consente la comprensione del senso dell'enunciato, non dei suoi elementi minori): se nei testi normali essa risulta definita dall'invarianza del contenuto alla prova di commutazione, e dunque è pertinente ciò che non si potrebbe cambiare senza perdere il significato, nel caso del lavoro arguto (e ancor di più di quello onirico) bisognerebbe supporre una commutazione invertita, cioè sarebbe valorizzata un'approssimativa costanza del significante che produce una variazione del significato, salvo consentire di risalire alla lettura "arguta" o analitica di risalire dal significato modificato a quello originario attraverso la costanza del significante. Il principio di s-pertinenza verrebbe insomma in questi casi in un certo senso rovesciato su se stesso.

Consideriamo qui di seguito molto rapidamente due Witz, citati e commentati da Freud nella sua analisi.

Sua Altezza Serenissima fa un viaggio attraverso i suoi Stati e nota tra la folla un uomo che, nell'aspetto imponente, gli somiglia in modo straordinario. Gli fa cenno di accostarsi e gli domanda: Vostra madre è stata a servizio a Palazzo, vero? No, Altezza — è la risposta —, ma c'è stato mio padre. La differenza tra professori *ordinari* e professori *straordinari* consiste nel fatto che gli *ordinari* non fanno nulla di *straordinario* e gli *straordinari* non fanno niente che sia anche solo *ordinario*.

È facile vedere ciò che dice Freud: forme di aggressività e di oscenità che sono trasmutate attraverso un meccanismo formale che gioca su somiglianze di significante per trasmettere allo stesso tempo due significati, quello esposto e quello nascosto. All'occhio semiotico non può sfuggire che tale meccanismo si basa su quell'effetto che Umberto Eco ha chiamato *disgiunzione isotopica* e che funziona chiaramente nelle "crittografie mnemoniche", in altri giochi di parole e in certi manifesti pubblicitari, che sono stati tutti oggetto di attenzione semiotica: "essere a servizio", "ordinario", "straordinario" assumono in questi brevi testi oltre al loro significato comune un secondo, alluso ma chiaro, che implica micronarrazioni, ruoli tematici ecc. Si può discutere se ciò sposti la s-pertinenza dei lessemi interessati, probabilmente ne conserva il livello di base — fonologico — che serve a decifrarli, ma

ne trasforma (raddoppia) quello lessematico.

Il punto che ci interessa sottolineare è che queste battute sono tutte *impertinenti* in due sensi diversi. Il primo è che sono più o meno chiaramente *insolenti*, anche se in forma appena velata, violano chiaramente il rispetto dovuto ai ruoli, alle circostanze, ai titoli, mirano goffmanianamente a indurre una “perdita di faccia” (Goffman 1971). Ma esse sono impertinenti anche nel senso di usare la p-pertinenza per spostare efficacemente il topic della conversazione, dicendo ciò che *non potrebbero*, cioè che il principe, non l’uomo del popolo, è il bastardo, che gli universitari non valgono niente. Questo lo capiamo perché il frame in cui avviene, senza che esso sia stato mai esplicitato. Il Witz è impertinente e non un semplice insulto perché è allo stesso tempo mascherato ed espresso, dunque sempre basato sulla sua p-pertinenza. Alla base di ogni impertinenza di questo tipo vi è una pertinenza.

Meno sofisticata, ma in qualche modo analoga è anche una modalità caratteristica della bestemmia e del turpiloquio, quella che include in se stessa un filtro eufemistico (Galli de Paratesi 1964). Non solo la bestemmia è sempre impertinente sia nel senso di violare le regole sociali, sia in quello di negare ciò che afferma (la divinità), ma spesso appare moderata dal timore di esprimere in maniera conseguente questo lato insolente e quindi si trasforma, lavorando sul significante, come nei classici “cribbio” o “perdinci”, “perdiana”, “perdirindina” ecc. Non è possibile sviluppare qui questo tema, ma è chiaro che l’eufemismo, cercando di non dire (di non pronunciare) ciò che vuol dire e di dire ciò che non dice (che lascia solo intendere), può lavorare in molti modi, per sinonimia, per implicatura, per omofonia, ma sempre sfruttando la regola di violare una s-pertinenza basandosi su una p-pertinenza, di sovvertire cioè il normale funzionamento dell’asse significante/significato fidando sulla capacità degli interlocutori di afferrare il significato interdetto sulla base di informazioni contestuali, anche se i dati puramente linguistici sono insufficienti o trasformati in maniera da renderli letteralmente insufficienti (ancor meglio: irresponsabili) per il contenuto oltraggioso che si vuole intendere.

4.

Qualcosa di non completamente diverso avviene anche con un genere discorsivo che normalmente è considerato assai lontano dall'umorismo, vale a dire col commento, almeno con la forma più estrema di commento che è caratteristica di certa ermeneutica religiosa. Per mostrarlo ci occuperemo brevemente del *midrash*, cioè di quel corpus di commenti sia giuridici che omiletici, sviluppato nella cultura rabbinica per molti secoli, almeno dal secondo secolo precedente alla nostra era fino al dodicesimo di questa⁸. Molte delle tecniche che danno legittimità e impulso al commento midrashico appaiono piuttosto sconcertanti rispetto al nostro criterio ermeneutico.

Così la *ghimatria*, che fa partire la riflessione ermeneutica dalla lettura di una parola come se essa fosse un numero: in ebraico, come in latino, le lettere sono state a lungo e in certi ambienti sono ancora il grafema normale usato per indicare numeri. Ogni lettera può essere usata in questo modo e i numeri alti vengono ottenuti sommando lettere vicine, che possono venir vocalizzate a piacere (in ebraico le vocali non sono trascritte da lettere ma da segni aggiuntivi che non entrano in questi calcoli). Dunque ogni parola ha un "valore numerico"; espressioni con lo stesso valore numerico si considerano secondo questa tecnica semanticamente imparentate, in qualche modo sostituibili. Applicato a un testo complesso da interpretare, questo sistema permette di introdurre al posto di una parola un'altra che abbia lo stesso valore nel ragionamento ermeneutico, ottenendo delle permutazioni del senso del tutto imprevedibili. Vi è poi il *notariqon*, che tratta invece le parole come se fossero sigle ed estrae da esse un testo più allargato. O ancora, quella che ho chiamato "piega" per cui una certa espressione che ricorre in un qualunque punto della Bibbia può essere spiegata con il significato che essa assume in un luogo biblico completamente diverso.

Come ho mostrato in Volli (2007) per questo meccanismo la clausola iniziale della Bibbia "In principio [*be-reshit*] Dio creò..." viene letta dal *midrash* come se dicesse anche che la creazione fu compiuta per mezzo della Torah (il Pentateuco), perché vi è uno dei *Proverbi* (un

8. Per definizioni e classificazioni più precise, che non è possibile discutere qui, rimando a Banon 1987.

testo che si trova dunque al capo opposto del grande corpus biblico) in cui si afferma che la Torah è il “principio [*reshit*] della saggezza.” Anche qui la pertinenza si inverte, trattando il significato come variabile dipendente e il significante come s-pertinente in tutti i suoi dettagli. La barra fra significante e significato si ispessisce, per così dire, e avvengono processi di disgiunzione e congiunzione dialettica.

Lo stesso meccanismo permette di considerare pertinente la presenza nel seguito della stessa frase biblica (“in principio Dio creò il cielo e la terra”) di una particella *et* prima degli oggetti dell’atto creativo (*et haShamaim ve et haAretz*) che — spesso ma non obbligatoriamente — si usa in ebraico biblico per indicare il complemento oggetto. Normalmente questa *et* non è tradotta, perché nelle lingue indoeuropee il complemento oggetto di regola non dipende da una preposizione, è “diretto”, come dicono certe grammatiche; ma vi sono dei maestri autorevoli della tradizione rabbinica che l’hanno interpretata⁹ considerando che essa è scritta con la prima e l’ultima delle lettere dell’alfabeto ebraico e dunque va considerata come una designazione del tutto. Ancora, vi è un’imponente letteratura midrashica che discute l’anomalia per cui la nostra frase inizia con la lettera *bet*, cioè secondo la *ghimatria* col numero 2, invece che con l’*l*, come sarebbe logico attendersi. Fra le molte spiegazioni per cui rimando al mio studio citato, vale la pena di sottolinearne qui quella che fa appello alla forma grafica della *bet* (una sorta di “c” stampatello rovesciata, cioè aperta a sinistra e non a destra, con un trattino orizzontale che la chiude in basso). Il fatto che questa forma apra il testo sacro indicherebbe che non è possibile guardare sopra o sotto o prima di esso. Prima sarebbe graficamente più a destra, in dipendenza dal verso delle scritture semitiche, opposto a quello in uso in Occidente. Il fatto che quella forma indichi la seconda cifra, poi, sottolineerebbe che il primo posto è riservato alla divinità.

Senza soffermarmi ulteriormente sui numerosi possibili esempi¹⁰ di questa logica, vorrei sottolineare che essa appare a volte impertinente, mai nel senso di essere offensiva, naturalmente, ma piuttosto

9. Di uno dei grandi maestri del Talmud, Rabbi Akivà, si dice che fosse in grado di dare interpretazione di tutti i numerosissimi *et* della Torà.

10. Mi permetto per questo di richiamare in una linea di ricerca che sto perseguendo da qualche anno a Volli 2008b e 2009.

in quello di rompere la p-pertinenza ovvia del testo, di fargli dire delle cose che apparentemente non vi sono contenute. Non si tratta affatto di un meccanismo “selvaggio” di uso (secondo la contrapposizione echiana di “uso e interpretazione”): come ho mostrato in Volli (2007) e Banon (1987) argomenta con finezza e profondità, queste interpretazioni si radicano in una tradizione interpretativa che probabilmente include la redazione stessa del testo e dunque possono essere considerate come un’*autocomprensione* di un testo che ponendosi come rivelazione fatta in un certo tempo ma valida per sempre (cioè applicabile a casi futuri) si trova per forza a dover fare i conti con le proprie future interpretazioni estensive e a prevederle (Volli 2010). Sarebbe interessante confrontare con la pluralità delle “sollecitazioni” testuali del Midrash la classica e maggiormente normalizzata quadripartizione dell’ermeneutica cristiana medievale, quella adottata da Dante. Non è possibile farlo qui, ma è chiaro che la sua “impertinenza” è assai meno rilevante, trattandosi di una deriva di significati e non di significanti.

5.

In conclusione a questo percorso sommario che potrebbe certamente essere utilmente essere prolungato su altri generi espressivi (come la poesia, per citare il caso più evidente), si possono trarre alcune conclusioni provvisorie abbastanza generali. Lo stato normale del linguaggio — in cui le espressioni sono s-pertinenti, la barra fra significante e significato è trasparente, la p-pertinenza non ha un ruolo importante nella definizione del senso, ogni elemento linguistico è congiunto con ciò che gli appartiene, dunque è *proprio* e disgiunto da ciò che non c’entra, dunque non *eccede* — è decisamente raro, se non proprio utopico. Nell’uso reale del linguaggio la p-pertinenza soppianta spesso la s-pertinenza come fulcro della determinazione del senso, la barra fra significante e significato è opaca, la proprietà delle parole se non sovvertita almeno spostata, le congiunzioni distorte secondo la logica dell’ironia. Per questo l’impertinenza è molto più del contraddittorio della pertinenza, può essere il nome da dare al fatto, spesso ignorato da semiotici e linguisti, che il linguaggio ha gioco rispetto al senso.

PARTE II

TESTUALITÀ ECCENTRICHE

L'ineffabile e l'apparizione

I.

La pratica della mistica, e anche solo il *complesso di discorsi* generati intorno ad essa, costituiscono certamente l'oggetto più problematico della semiotica della religione perché — almeno secondo il modo comune di intendere questa pratica — essa investe l'ambito più *personale ed intimo* della vita spirituale, costituisce soprattutto *un'esperienza* e solo in secondo luogo ed eventualmente è rispecchiata in una narrazione o in una teoria, risulta *intuibile* ma solo in minima parte prosasticamente comunicabile, sia per chi vi partecipi sia per chi la testimoni eventualmente dall'esterno. Per capire se e come sia possibile studiare semioticamente un campo così elusivo, un passo preliminare certamente utile consiste nel tentare di delimitarne l'ambito mettendola in relazione di opposizione con altri discorsi usualmente considerati "religiosi".

Dal punto di vista semiotico può essere dunque opportuno distinguere, trasversalmente alle diverse tradizioni religiose, *quattro diversi grandi tipi di discorsi* o più in generale di comunicazioni, sulla base della connessione che essi presuppongono di avere col divino (diretti o indiretti) e della loro modalità di rapporto con il loro oggetto (interno o esterno).

Vi sono innanzitutto gli atti comunicativi che pretendono di istituire immediatamente e intimamente una relazione *con* o almeno *diretta a Dio* — in cui cioè il divino e il fedele sono terminali enunciazionali di un'interazione discorsiva in un certo senso sovrannaturale. Esistono in realtà diverse forme di questo *primo tipo* di discorso: la più diffusa e normale è la *preghiera*, intesa non solo come richiesta ma anche più generalmente come dialogo e contatto, che comunque implica

una qualità trascendente, almeno dal lato dell'ascolto¹. Il *giuramento*, in certe tradizioni la *confessione*, in altri casi la *benedizione* configurano tacitamente lo stesso fondo dialogico fra livello umano e divino, anche se spesso questa natura profonda non è portata alla consapevolezza². L'*estasi* e in genere la *pratica mistica* si propongono infine come esperienze particolarmente intense, consapevoli e profonde di questo grande genere di comunicazione diretta col sacro: un linguaggio, o più spesso una comunicazione non linguistica, fortemente *passionale*, *estesica* o addirittura *corporea*, ma talvolta anche ricca di contenuti *conoscitivi*, *percettivi* e perfino *intellettuali*, che si instaura fra chi la prova e la sfera divina, arrivando a *fondere* o *identificare* il mistico con il sacro, o concedendogli almeno qualche forma di *contemplazione* o *coinvolgimento* abbastanza simile o addirittura identica (secondo le diverse tradizioni) alla sua effettiva presenza nella vita del fedele.

Poi vi sono quei discorsi che in maniera più lontana e indiretta parlano di Dio, di cui cioè il divino è lo specifico *oggetto enunciativo*. Il *linguaggio teologico* è l'esempio tipico di questo *secondo caso*, largamente maggioritario nelle produzioni religiose dell'Occidente, della Patristica e della Scolastica, della Kabbalah (ma non del Talmud e della Halakha, parti maggioritarie del discorso religioso ebraico, appartenenti in prevalenza al nostro quarto tipo di discorso, che descriveremo appresso) e del *Kalam* islamico. Il teologo (talvolta anche il mistico) cerca di formulare in maniera più o meno sistematica o narrativa delle verità *su* Dio, e lo trasforma così in *oggetto* del discorso, usando in diversa proporzione e maniera i testi rivelati, la sua esperienza, la ragione.

Troviamo quindi quegli atti discorsivi che, secondo l'affermazione di un testo o di un testimone, Dio stesso in qualche senso *ha prodotto*, direttamente *pronunciato* o *agito* (quando si tratta di gesti o segni o miracoli). La *profezia* e la *rivelazione* costituiscono gli esempi caratteristici di quest'ultimo *terzo caso*, quello di un'enunciazione enunciata, spesso conservata nella cornice di una narrazione sovrastante. La Torah, il Vangelo, il Corano riferiscono in un quadro di terza persona (anche se per lo più intradiegetico, con la significativa eccezione del primi

1. Per un'analisi semiotica della preghiera, soprattutto di quella ebraica, cfr. Volli 2012a.

2. Sul tema generale il riferimento ovvio nel pensiero contemporaneo va a Buber (1923, 1950) e Levinas (1971, 1980, 1982); per il giuramento, cfr. Agamben 2008.

quattro libri del Pentateuco) ciò che viene presentato come il *detto divino*. Naturalmente questo terzo caso può essere spesso il risultato, la traccia o la registrazione del primo, cioè di un dialogo soggettivo col divino, di un' *ispirazione intima* che bisogna qualificare come *mistica*. Ma non accade sempre così, la rivelazione può essere anche *pubblica* e piuttosto clamorosa come nella rivelazione del Sinai o condotta con mezzi *normali* come i discorsi pubblici di Gesù o del Buddha.

Vi è infine un *quarto genere* di discorso, che potremmo chiamare propriamente *religioso* secondo tutte le assonanze etimologiche che esplicano la complessità della sua significazione: nel senso della ripetizione (*re-lego*), del legame (*re-ligo*) e della separazione (*relego*): è tutta la produzione comunicativa che non si occupa direttamente del rapporto col divino ma la presuppone: etica, liturgia, diritto, edificazione, ecc.

È possibile organizzare facilmente questa classificazione in un quadrato semiotico:



2.

In questo articolo intendo svolgere qualche osservazione di impostazione semiotica (dunque non teologica o storica) su quel grandissimo ed estremamente problematico ambito di discorso, presente in numerosissime culture, che *produce, costituisce o riferisce il contatto individuale ed intimo con la sfera divina*, cioè quella sezione cioè del primo tipo di linguaggio sopra accennato, al cui cuore non vi è semplice allocuzione del credente al suo Dio — preghiera nei molteplici sensi di questo termine —, ma *corrispondenza e incontro*: un' *esperienza intima, solitaria*

e sufficiente a se stessa. Questa fusione, o visione o sensazione è sperimentata infatti internamente, spesso in una situazione di immobilità o in certi casi di movimento ritmico e ripetitivo (le danze dei dervisci o delle possessioni haitiane [Deren 1953] cui si interessava Jerzy Grotowski [Attisani e Biagini, a cura di., 2008]), ma comunque sempre di perdita di contatto col mondo. Si crea in questa maniera un tempo o un luogo mentale in cui il divino *irrompe*, si impone, trasforma lo spazio in cui si trova il mistico o all'inverso dà a chi la sperimenta la sensazione di perdere il controllo ed essere trasferito *altrove*.

Risulta utile riportare qui in forma succinta e didattica l'elenco dei fenomeni mistici riconosciuti tradizionalmente negli ambienti cattolici. In primo luogo consideriamo gli effetti soggettivi, cioè le modificazioni interiori rivendicate dai soggetti che vi sono coinvolti³:

Fenomeni di ordine conoscitivo

- Visioni: percezioni soprannaturali di un oggetto naturalmente invisibile all'essere umano. Si distinguono in: visioni corporali (apparizioni); visioni immaginarie; visioni intellettuali.
 - *Visioni corporali*: dette anche apparizioni, sono quelle in cui il senso della vista percepisce una realtà oggettiva (non necessariamente un corpo umano, ma anche una forma esteriore sensibile o luminosa) naturalmente invisibile all'uomo. [...]
 - *Visioni immaginarie*: la visione immaginaria è una rappresentazione sensibile interamente circoscritta alla immaginazione e che si presenta in modo soprannaturale allo spirito con una vivacità e chiarezza superiore alle stesse realtà fisiche esteriori. [...]
 - *Visioni intellettuali*: si tratta di una conoscenza soprannaturale che si produce mediante una semplice visione dell'intelligenza senza impressione o immagine sensibile.[...]
- Locuzioni: sono formule che enunciano affermazioni o desideri e si riferiscono unicamente al linguaggio articolato percepito mediante l'udito corporale. Si distinguono in:
 - *Auricolari*: sono quelle percepite per mezzo dell'udito. [...]
 - *Immaginarie*: sono quelle che si percepiscono chiaramente con l'immaginazione sia durante il sonno che in stato di veglia. [...]
 - *Intellettuali*: sono quelle udite direttamente nell'intelletto senza concorso di sensi interni ed esterni. [...]

3. <http://www.diosalva.net/it/spirito-santo/fenomeni-doni-mistici-straordinari.php>, si è scelto un sito divulgativo per avere una sintesi molto semplice di questa fenomenologia degli effetti dell'estasi.

- Rivelazioni: quando autentiche, sono le manifestazioni soprannaturali di verità nascoste o di segreti divini fatte da Dio per il bene generale della Chiesa o per l'utilità particolare dell'anima che le riceve. [...]
- Ierognosi: letteralmente, "conoscenza del sacro", si riferisce alla facoltà che ebbero alcuni Santi, soprattutto gli estatici, di riconoscere le cose sante (i rosari, l'ostia consacrata, le reliquie, ecc.). [...]
- Incendio d'amore: si tratta di un fenomeno, comprovato nella vita di alcuni Santi, dovuto dalla violenza dell'amore verso Dio che si manifesta, alle volte, all'esterno sotto forma di fuoco che riscalda e brucia persino materialmente la carne e le vesti vicino al cuore. [...]

Tutti questi sono "fenomeni" di ordine soggettivo, che in qualche modo formano i risultati cognitivi previsti dell'esperienza mistica. Altra cosa sono invece gli "effetti" *esterni* dell'esperienza, i "doni" che ne derivano:

Fenomeni di ordine corporale

- Stigmate: consistono nella spontanea apparizione di piaghe sanguinolenti nel corpo della persona che le sperimenta. Appaiono normalmente nelle mani, nei piedi e nel costato sinistro e a volte sulla testa e sulle spalle. [...]
- Lacrime e sudore di sangue: consistono nell'uscita in quantità apprezzabile di liquido sierico (sangue) attraverso i pori della pelle. [...]
- Rinnovamento o cambiamento di cuore: consiste nell'estrazione fisica del cuore di carne e nella sostituzione con un altro, che è alle volte quello di Cristo stesso. [...]
- Inedia o digiuno prolungato: si tratta di digiuno assoluto per un tempo molto superiore alle forze naturali di sopravvivenza della persona. [...]
- Privazione del sonno: si tratta di privazione del sonno o di un riposo molto limitato, inferiore ai limiti normali di sopravvivenza. [...] Questo fenomeno può essere dunque inteso come un'anticipazione delle condizioni particolarmente eccelse dei corpi glorificati.
- Agilità: si tratta della traslazione corporale quasi istantanea da un luogo ad un altro anche molto lontano dal primo. Si distingue dalla bilocazione (v. seguente) perché non c'è simultaneità di presenza in entrambi i luoghi, ma solo traslazione da un posto ad un altro. [...]
- Bilocazione: consiste nella presenza simultanea di una medesima persona in due luoghi diversi. [...]
- Levitazione: consiste nella elevazione spontanea, dal suolo, nel mantenimento e spostamento nell'aria del corpo umano senza appoggio alcuno e senza causa naturale visibile. La levitazione ha, di regola, luogo mentre la persona è in estasi. Si parla di:
 - Estasi ascensionale: quando il sollevamento è piccolo.

- Volo estatico: se avviene a grande altezza.
- Corsa estatica: quando la persona si muove velocemente raso terra. [...]
- Sottigliezza: Consiste nel passaggio di un corpo attraverso un altro, che suppone la compenetrazione o coesistenza dei due corpi in un medesimo luogo. [...]
- Luminosità: Consiste in un certo splendore che alle volte i corpi di alcuni irradiano soprattutto durante la contemplazione o l'estasi. [...]
- Osmogenesia o profumo soprannaturale: Consiste in un certo profumo di fragranza speciale e inusuale che si sprigiona alle volte dal corpo dei Santi, dai sepolcri dove riposano le loro spoglie o in particolari luoghi religiosi.

Comunque li si valuti, tutti questi ultimi fenomeni consistono in *effetti esterni* dei fenomeni mistici, di solito sono dettagli di narrazioni condotte intorno al mistico, che certamente non si identificano con l'oggetto della nostra indagine, cioè l'esperienza stessa dell'estasi. Nel seguito di questo articolo, tralascieremo dunque queste manifestazioni viste dall'esterno, che pure formano il materiale predominante delle descrizioni verbali e delle rappresentazioni figurative delle estasi. Ci concentreremo invece su *ciò che è percepito nel fatto stesso dell'incontro con la sfera divina*, così com'è riferito nelle testimonianze mistiche e ci porremo in particolare il problema della *dimensione viva* che è centrale e caratteristica, implicando una dimensione spaziale in cui il sacro e colui che percepisce in certa misura *coesistono*. Si tratta di una percezione dello spazio certamente *paradossale*.

L'aspetto più significativo di tali esperienze è descritto infatti come un contatto con l'Altro più *remoto* e *trascendente*, ma percepito dall'*interno* della coscienza, nella più stretta *intimità*: una situazione di forte tensione fra interno e esterno, solitudine e incontro, auto-riferimento e annullamento di sé. Il che è puntualmente registrato in un ossimoro etimologico: l'estasi, dal greco *ἐκστασις*, *ex-stasis*, *essere fuori*, sporgersi, si presenta in realtà come un *raccoglimento interiore*, un'interruzione del rapporto con l'esterno, un blocco totale della comunicazione. Per testimoniare di questo paradosso e fornire un oggetto analitico, vale la pena di citare qui la voce di un classico dizionario filosofico (Lalande 1926):

Estasi (fr. Extase; ingl. Ecstasy; ted. Ekstase) — Stato caratterizzato dal punto di vista fisico da una immobilità quasi completa, da una diminuzione di

tutte le funzioni di relazione, della circolazione e della respirazione; dal punto di vista affettivo, da «un sentimento di felicità, di gioia indicibile che si mescola a tutte le operazioni mentali. . . e che si può considerare come esclusivamente caratteristico di questo stato». (P. Janet, *Une extatique*, «Bull. Inst. psychol.», 1901, 229–230). Dal punto di vista intellettuale «si chiama. . . estasi uno stato nel quale, poiché ogni comunicazione col mondo esterno è interrotta, l'anima ha la sensazione di comunicare con un oggetto interno che è l'essere perfetto, l'essere infinito, Dio. . . L'estasi è l'unione dell'anima con il suo oggetto. Nessun intermediario tra lui ed essa: essa lo vede, lo tocca, lo possiede, è in lui, è lui. Non è più la fede che crede senza vedere, è più della scienza stessa, la quale non coglie l'essere che nella sua idea: è una unione perfetta, nella quale l'anima si sente esistere pienamente, con lo stesso darsi e abbandonarsi, perché colui al quale si dà è l'essere e la vita stessa» (Boutroux, *Le mysticisme*, «Bull. Inst. psychol.», 1902, pp. 15 e 17)

Alla base di questa *esperienza dell'ossimoro*, espressa icasticamente qui sopra dalla locuzione “un oggetto interno che è [. . .] *l'essere infinito, Dio*”, vi è una *doppia figura di chiasmo*, un incrocio ossimorico in entrambe le direzioni. Per uscire davvero da sé e trovare Dio bisognerebbe infatti in primo luogo rientrare nel profondo della propria anima, secondo il noto motivo agostiniano: «Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas; et si tuam naturam mutabilem inveneris, transcendes et te ipsum. Sed memento cum te transcendis, ratiocinantem animam te transcendere. Illuc ergo tende, unde ipsum lumen rationis accenditur» (*De vera religione* § 72)⁴. Ma per raggiungere davvero se stessi sarebbe invece necessario *uscire da sé*, dal proprio “ego” (in quanto contrapposto all'autentico “self”, come si usa ormai dire con una terminologia un po' new age), o piuttosto perdersi o “abbandonarsi”, per citare Meister Eckhart (1300, cap.3):

Perciò devi cominciare da te stesso e abbandonare te stesso. In verità, se non fuggi prima te stesso, dovunque tu fugga troverai ostacoli e inquietudine. Chi cerca la pace [. . .] deve prima di tutto abbandonare se stesso: così abbandona tutte le cose. In verità, se un uomo abbandonasse un regno o il mondo intero e mantenesse se stesso, non avrebbe abbandonato proprio nulla. [. . .] Soltanto chi abbandona la propria volontà e se stesso, ha abbandonato davvero tutte le cose.

Lo stato di isolamento dell'autocoscienza interna come condizione

4. Reperibile facilmente nell'*Opera omnia* di Agostino on line alla pagina http://www.agustinus.it/latino/vera_religione/index.htm.

dell'esperienza diretta del divino (di quella che molto più tardi sarà chiamata gnosi) è in realtà un tema che si ritrova già in Platone. Come scrive Colli (1939), in Platone “alla conoscenza mistica giunge seguendo il suo impulso dionisiaco. [...] L'anima lascia ciò che la circonda e si volge ad indagare sé; [...] l'indagine della propria interiorità è slancio verso l'infinito. [...] L'isolamento svuota l'anima dei contenuti razionali; lo stato dionisiaco è pura interiorità”, dove l'anima diventa *synethroisméne*, ‘raccolta in sé’ (*Fedone*, 83 A). E diffusissimo fin da tempi remoti è anche il tema della possibilità per l'anima di “contenere” paradossalmente l'infinito. Lo implica Agostino parlando della “grande caverna della memoria” come contenitore dell'universo (*Confessioni*, X, 8, 13–15). Ma scrive per esempio Dav Hai Gaon (939–1038), un maestro rabbinico babilonese dell'epoca post-talmudica, citato da Moshé Idel (1988:15).

Molti studiosi hanno insegnato che, se qualcuno contraddistinto dalle molte qualità descritte dai libri cerca di vedere in alto il carro [divino] e i palazzi angelici, deve digiunare un certo numero di giorni e piazzare la sua testa fra le ginocchia e mormorare molti inni e preghiere specificate dalla tradizione. Allora *percepirà dentro di sé* e nelle camere [del suo cuore] *come se vedesse con i suoi occhi i sette palazzi e come se entrasse in essi uno dopo l'altro e vedesse che cosa vi è contenuto* [corsivi miei UV].

Se vogliamo riportare questa tensione su un piano propriamente linguistico e semiotico, ci troviamo a parlare di “discorso ineffabile” (un discorso che non contiene se stesso, ma la sua negazione, ecc.), “comunicazione interiore” (un mettere in comune con se stesso, ecc.) e altre locuzioni estremamente problematiche, perché esse stesse ossimoriche. La semiotica non può naturalmente interrogarsi direttamente riguardo alla possibilità questo paradosso, per il semplice fatto che non ha modo di accedere direttamente “in interiore homine” e in genere manca degli strumenti per studiare direttamente l'esperienza e in particolare quell'esperienza molto estrema che è l'estasi⁵.

Ciò cui possiamo certamente arrivare ad analizzare sono testi descrittivi, testimonianze, narrazioni. Ed è rispetto a questi materiali indiretti che è possibile porre la questione del rapporto, che si trasforma però e non riguarda più la tensione fra ciò che è interno al

5. Su questo punto non posso che rimandare al mio saggio su questo tema: Volli 2007.

soggetto dell'esperienza e ciò che gli è esterno, ma fra singolarità del testo che è la traccia dell'esperienza e ambiente circostante. Il dato ovvio, ma importante da sottolineare è che le narrazioni cui possiamo accedere sono sempre *successive* al fenomeno dell'estasi (Velasco 1999): una differenza dell'ordine della spazialità, sia pur metaforica, come quella fra esterno e interno si trasforma così in un'opposizione temporale. Il loro carattere *postumo*, in un certo senso *traduttivo*, rende necessario a uno sguardo semiotico interrogarsi sempre sui filtri e sui codici che entrano in gioco nella *registrazione* dell'esperienza mistica.

Ne viene un linguaggio peculiare, in un certo senso zoppo, incapace di dirsi interamente e senza riserve (Baldini 1990):

un linguaggio che vela più cose di quelle che sveli, che ci dice con i suoi eccessi lessicali, con una fastosa abbondanza di parole che il mistero non può essere reso udibile nel linguaggio. Ogni errore grammaticale, dunque, è un segno di questa impossibilità e, nel contempo, afferma Michel de Certeau, "indica un punto miracolato del corpo del linguaggio; è una stimate. La frase mistica è un artefatto del silenzio che produce silenzio nel rumore delle parole. Attraverso il linguaggio del mistico, linguaggio che è destinato non a dire qualcosa, ma a condurre verso il nulla del pensabile". [...] Per il mistico le parole non sono domestiche, né addomesticabili, esse rimangono per lui sempre allo stato selvaggio. Ecco, quindi, che il suo parlare non è mai un parlare ozioso e routinario, un inoffensivo esercizio domenicale, bensì è un gesto di grande impertinenza verbale, di grande trasgressività linguistica. I mistici, scrive Massignon, ci fanno "dimenticare la prigione delle regole metriche e retoriche" i loro scritti "liberano il pensiero dalle regole sintattiche abituali". Al mistico il linguaggio spesso si impunta, talora egli non fa altro che ripetere a singhiozzi un alfabeto, la parola è sempre una barriera che egli riesce difficile superare.

Troviamo qui innanzitutto un'opposizione radicale fra l'espressione e un contenuto che spesso viene detto ineffabile. A questo del resto allude anche l'etimologia del misticismo: "mistica" deriva dall'aggettivo greco *mystikòs*, che viene da *mystès*, cioè l'iniziato — parole che rimandano tutte al verbo *myùo*, che significa letteralmente *chiudere*. Questo dell'ineffabilità un problema spesso affrontato da coloro che si occupano di mistica e definisce in un certo senso il problema della semiotica della mistica: come può esservi un linguaggio dell'ineffabile? Che senso ha un senso che non può dirsi? In verità la poesia si trova spesso di fronte a problemi del genere: il profumo della rosa è

indifferente al nome con cui si chiama il fiore, dice Shakespeare in un celebre passaggio di *Romeo and Juliet*⁶ ma il linguaggio non è adeguato ad esaurirlo, ricambia l'inesprimibilità con una certa inadeguatezza, su cui si è soffermato Bergson (1889), per esempio a proposito dei colori.

Ma certamente il linguaggio mistico è un caso limite, che va molto al di là della difficoltà comune di catturare l'esperienza in categorie linguistiche, per forza interpersonali, generali e di conseguenza generiche. Vi è in questo caso qualcosa di più. Scrive per esempio Panikar (2005).

Il linguaggio mistico ha la pretesa di esprimere un'esperienza sui generis — non dico «specifica». La mistica è un'esperienza della realtà e in quanto tale si può esprimere solo, anche se in forma imperfetta, mediante simboli. La conoscenza simbolica richiede una conoscenza partecipativa tra il conoscente e il conosciuto, [. . .] I mistici confermano che la selva della mistica è pericolosa e non ha sentieri tracciati. Ci assicurano anche che la mistica è ineffabile. Come parlare allora dell'ineffabile? La risposta è al contempo facile e difficile: andando oltre i confini della razionalità senza lederla, parlandone semplicemente e aggiungendo che non si è cercato di dire ciò che si è detto. «Chi ha orecchie per intendere, intenda». Tutti abbiamo orecchie: occorre affinarle.

Un poeta non sarebbe autorizzato a scaricare in questo modo il compito sul lettore. Il richiamo alla comprensione “di chi può intendere” modifica l'ineffabile in qualcosa che può essere alluso e non detto, perché richiede una previa competenza: un tema particolarmente interessante per l'analisi semiotica che si propone sempre di ricostruire competenze. Esso è particolarmente diffuso nella letteratura mistica, lo si ritrova per esempio in buona parte degli scritti della tradizione mistica ebraica (Busi e Loewenthal 1995)⁷.

3.

Ci troviamo dunque nella condizione di dover analizzare non direttamente il “discorso ineffabile”, ma la sua testimonianza o riflessione

6. «What's in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet». *Romeo and Juliet* (II, ii, 1–2).

7. Ma si veda anche Scholem 1971: 69.

postuma, la possibilità stessa di parlarne. Il fatto è che questo limite al discorso si può sviluppare in modi diversi. Il primo che vogliamo considerare qui è quello, potremmo dire estremista, laicamente (forse solo in apparenza) ma molto fortemente testimoniato da Wittgenstein (1921) alla fine del suo *Tractatus logico-philosophicus*, in una serie di proposizioni celeberrime e assai discusse, che analizziamo qui solo rispetto alla rilevanza del nostro discorso, ovviamente senza la pretesa di proporre con ciò un percorso che punti a un'ermeneutica complessiva del *Tractatus*.

Bisogna partire dal fatto che per Wittgenstein «6.522. V'è davvero dell'ineffabile. Esso mostra sé, è il mistico»⁸. Considerando l'atteggiamento epistemologicamente realistico, non certo fenomenologico di Wittgenstein, dobbiamo pensare che "il mistico" (*das Mystische*), strano aggettivo sostantivato) non può essere presentato qui come un'esperienza (non si direbbe nel *Tractatus* che "c'è davvero l'allucinazione" o "il sogno", intendendo con ciò che qualcuno effettivamente li percepisce), e nemmeno come la registrazione di un'attività discorsiva o comunicativa ("c'è l'ineffabile" o come si potrebbe anche tradurre, l'inesprimibile, l'indicibile; per di più c'è "davvero" (*allerdings*): questo non vuol dire certo che solo se ne parli), ma si tratta di qualcosa che "c'è" o "si dà" ("es gibt" nel testo originale), che "si mostra" ("zeigt sich") e che inoltre "è" (*es ist*).

E però esso evidentemente non può essere un qualunque fatto del mondo, anzi in qualche modo lo ha come oggetto: «6.44 Non come il mondo è, è il Mistico, ma che esso è». Che a rigore "il Mistico" non possa essere uno dei fatti del mondo (compreso il fatto della sua esperienza) si vede dal fatto che: «1. Il mondo è tutto ciò che accade [*was der Fall ist*]». Infatti, con una traduzione più letterale, il Mistico non è qualcosa di cui "si dia il caso", un "fatto" [*Tatsache*, 1.1], insomma un "come" del mondo, mentre si è appena visto che "il Mistico" concernerebbe non il "come", vale a dire ciò che è il caso, ma il "che", insomma il caso non mondano che si dia il caso di qualunque cosa: per dirla con la discussione heideggeriana di Leibniz e Schelling, che "ci sia qualcosa invece che nulla".

Infatti esso è esterno al mondo, cioè alla totalità di ciò che accade: «6.41 Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. Nel mondo tutto è

8. «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische».

[“*ist*”] come è, e tutto avviene [“*gescheht*”] come avviene; non v’è [“*es gibt nicht*”, con la stessa espressione citata sopra] in esso alcun valore — né, se vi fosse, avrebbe un valore». Il che rimanda a due possibilità per la comprensione di che cosa sia questo “Mistico”. La prima è Dio, menzionato *solo in questo caso* seriamente⁹.

Oppure, implicitamente, il rimando va al soggetto e alla sua vita di coscienza e di linguaggio. Infatti, anche se “*davvero c’è*”, “il mistico” di Wittgenstein ha certamente a che fare con un’attività di pensiero: esso è caratterizzato come qualcosa che “si intuisce” (“*Anschauung*”) o “si sente” (“*Gefühl*“): «6.45 Intuire il mondo sub specie aeterni è intuirlo quale tutto limitato. Sentire il mondo quale tutto limitato è il mistico».

E però: di questa problematica (possiamo dire enigmatica?) intuizione non ha senso parlare: «6.5 Non si dà Enigma: Se una domanda può porsi, può pure avere risposta». Sembrerebbe una chiusura definitiva: “il mistico” sarebbe affare di un Dio o di un soggetto su cui non avrebbe senso neppure interrogarsi. Ma, se “sentire il mondo quale tutto limitato è il mistico”, che “c’è” e dunque non è illusione, ciò implica che questo limite anch’esso in qualche senso debba “esserci”: ora questo “limite” (*Grenz*) per il *Tractatus* è esattamente il soggetto (“*Subjekt*“): «5.632 Il soggetto non appartiene al mondo, ma è un limite del mondo.” e pertanto a rigore anch’esso “non c’è” (ancora: “*gibt es nicht*“: «5.631 Il soggetto che pensa, immagina, non v’è»). Grave elemento di contraddizione o almeno di ossimoro, questa inesistenza, perché poco prima «5.63 Io *sono* il mio mondo. (Il microcosmo)» e «5.621 Il mondo e la vita *sono* tutt’uno». Si sta forse parlando in maniera equivoca di ciò che “c’è” e “non c’è”. Forse un esserci è “intramondano”, “ontico” per dirla con Heidegger, e l’altro è “l’essere”, l’ontologico, e le difficoltà derivano qui da una programmatica dimenticanza della differenza fra questi due livelli. Oppure un “esserci” o “darsi” (*geben*) è quello delle cose, l’altro è quello dell’“intuizione” e della “sensazione”. Ma forse le due opposizioni sono in realtà la stessa. Non è chiaro.

Anche perché in definitiva però “il limite” (sistematicamente nell’originale “*Grenz*“, che ha una connotazione di confine) è linguistico:

9. Cioè direttamente, non come rimando agli “antichi”, il che accade altre tre volte nel testo: 3.031, 5.123, 6.372 nel *Tractatus*: «6.432. Come il mondo è, è del tutto indifferente per ciò che è più alto. Dio non rivela sé nel mondo».

«5.6 I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo». Cioè logico e del pensiero: «5.61 La logica riempie il mondo; i limiti del mondo sono anche i suoi limiti. Non possiamo dunque dire nella logica: Questo e quest'altro v'è nel mondo, quello no. Ciò parrebbe infatti presupporre che noi escludiamo certe possibilità, e questo non può essere, poiché altrimenti la logica dovrebbe trascendere i limiti del mondo; solo così potrebbe considerare questi limiti anche dall'altro lato. Ciò, che non possiamo pensare, non possiamo pensare; né dunque possiamo *dire* ciò che non possiamo pensare». Di nuovo, se "il Mistico" è "l'indicibile", non potrebbe essere nel mondo; ma allora, come parlarne o anche solo nominarlo? Come dire che "c'è" se non è nel mondo? La tensione su questo punto non appare risolvibile nel testo.

Mi sono soffermato per qualche riga a esporre il problema del "mistico" nel pensiero di Wittgenstein, ovviamente senza la pretesa di intervenire analiticamente su un testo fondamentale per la filosofia del Novecento rispetto a cui esiste una letteratura sterminata, ma per mostrare come l'esito di una riflessione sull'ineffabilità di questo tipo di esperienza, affrontata con l'estremo rigore e la straordinaria onestà intellettuale che caratterizza il *Tractatus*, non possa che riuscire aporetica, consapevolmente contraddittoria. Dobbiamo supporre che Wittgenstein violi consapevolmente le sue stesse regole discorsive nell'atto stesso di proporle, perché nomina ciò che non si può dire — e non vale a risolvere il problema la celebre immagine della scala: "Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse — su esse — oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che v'è salito)." Infatti la scala ha lo stesso statuto ontologico del luogo che si raggiunge con essa; inoltre, a buttarla via dopo essersi arrampicato, si resta certamente intrappolati in alto.

Ma allo stesso tempo, il parlare di Wittgenstein su questo punto non è un dire: niente si apprende dal *Tractatus* di che cosa si trovi in alto, sopra la scala; o se si vuole nulla vi si chiarisce del contenuto — di esperienza o di realtà — del "mistico", se non il fatto che lo si può solo indicare violando le regole del linguaggio. È un modo *estremo*, in un certo senso *ironico* di usare il linguaggio contro se stesso per indicare ciò che esso non può dire.

4.

Un secondo e assai più diffuso modo di intendere i limiti della descrizione dell'incontro col divino può essere definito *moderato*, ovviamente in termini semiotici, non logici o metafisici. Esso postula che qualche cosa sul mistico in definitiva si possa dire, se non sulla sostanza dell'esperienza, almeno sul suo insegnamento o sulla sua *apparenza* o, come si usa dire, *apparizione*. Non sempre si sostiene in questi discorsi di affermare una verità letterale riguardo alla sfera divina (anche se il problema certamente si pone), ma almeno di riferire il modo in cui un incontro col divino è sensibilmente avvenuto. Nella Bibbia il primo caso celebre di questo tipo di discorso è quello del roveto ardente (Es 3: 2-3), costruito con uno straordinario "raccordo di sguardo":

Mosè pascolava il gregge di Jethro suo suocero, sacerdote di Midian; egli portò il gregge oltre il deserto e giunse alla montagna di Dio, all'Horeb. E l'Angelo dell'Eterno *gli apparve* in una Fiamma di fuoco, di mezzo a un roveto. Mosè *guardò* ed *ecco* il roveto bruciava col fuoco, ma il roveto non si consumava. Allora Mosè disse: "Ora mi sposterò per *vedere* questo grandioso *spettacolo*: perché mai il roveto non si consuma!"

Dal racconto dell'azione di Mosè passiamo cioè direttamente a leggere per così dire in soggettiva quel che gli appare, il contenuto esperienziale del suo incontro straordinario. Il testo ebraico è tutto costruito sulla radice *r'h* del "vedere": sia lo "spettacolo" (*mareè*) che l'apparire sono dell'ordine delle "visioni" non solo sul piano esperienziale, ma anche su quello linguistico. Allo stesso modo apparirà poi al campo del visibile (attraverso un raccordo di sguardo appena più implicito) "la montagna che brucia" scorta con terrore dagli ebrei al momento della rivelazione del Sinai di Es 19: 17-18¹⁰ e "le voci, i lampi, il suono dello shofar" "visti" (il verbo è sempre *r'h*) anch'essi "dal popolo" subito dopo la proclamazione del Decalogo (Es 20:18), anche se più volte nel testo biblico successivo (Deu 4:12) si ribadirà che "non si vedevano immagini [sempre *r'h*], ma solo si sentivano

10. 17 Mosè fece uscire il popolo dall'accampamento a incontrare Dio. Essi stettero sotto il monte. 18 E il monte fumava tutto poiché su di esso scese J-H-V-H nel fuoco. Il suo fumo saliva come fumo di fornace [...] (J-H-V-H è il "nome proprio" ebraico di Dio, per un'analisi più completa e la relativa bibliografia cfr. Volli 2012).

voci”, privilegiando così la dimensione verbale della rivelazione per il pericolo che quello visivo possa dar luogo a fenomeni di idolatria.

All’ordine del visibile appartiene anche la più celebre apparizione della tradizione ebraica, quella del primo capitolo di Ezechiele, su cui si è sviluppato il grandissimo filone della mistica ebraica denominato *maasé merkavà*, “i fatti del carro”. Ezechiele infatti riporta una visione di un carro divino, che è stato messo in relazione dai mistici con la struttura e la sede del divino:

1 Il cinque del quarto mese dell’anno trentesimo, [...] **i cieli si aprirono ed ebbi visioni divine.** [...] **3 la parola del Signore fu rivolta** al sacerdote Ezechiele figlio di Buzi, nel paese dei Caldei, lungo il canale Chebàr. **qui fu sopra di lui la mano del Signore.** **4 Io guardavo ed ecco** un uragano avanzare dal settentrione, una grande nube e un turbinio di fuoco, che splendeva tutto intorno, e in mezzo si scorgeva come un balenare di elettro incandescente. **5 Al centro apparve** la figura di quattro esseri animati, dei quali questo era **l’aspetto**: avevano sembianza umana **6** e avevano ciascuno quattro facce e quattro ali. [...] **10** Quanto alle loro **fattezze**, ognuno dei quattro aveva fattezze d’uomo; poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sinistra e, ognuno dei quattro, fattezze d’aquila. [...] **13** Tra quegli esseri **si vedevano** come carboni ardenti simili a torce che si muovevano in mezzo a loro. Il fuoco **risplendeva** e dal fuoco **si sprigionavano bagliori.** **14** Gli esseri andavano e venivano come un baleno. **15 Io guardavo** quegli esseri ed ecco sul terreno una ruota al loro fianco, di tutti e quattro. **16** Le ruote **avevano l’aspetto e la struttura come** di topazio e tutt’e quattro la medesima forma, il loro aspetto e la loro struttura era come di ruota in mezzo a un’altra ruota. [...] **24** Quando essi si muovevano, **io udivo** il rombo delle ali, **simile al** rumore di grandi acque, **come** il tuono dell’Onnipotente, come il fragore della tempesta, **come** il tumulto d’un accampamento. Quando poi si fermavano, ripiegavano le ali. **25 Ci fu un rumore** al di sopra del firmamento che era sulle loro teste. **26** Sopra il firmamento che era sulle loro teste **apparve** come una pietra di zaffiro in forma di trono e su questa specie di trono, in alto, una figura dalle sembianze umane. **27** Da ciò **che sembrava essere** dai fianchi in su, **mi apparve** splendido come l’elettro e da ciò che **sembrava** dai fianchi in giù, **mi apparve come** di fuoco. Era circondato da uno splendore **28** il cui aspetto era simile a quello dell’arcobaleno nelle nubi in un giorno di pioggia. **Tale mi apparve l’aspetto** della gloria del Signore. **Quando la vidi**, caddi con la faccia a terra e **udii la voce** di uno che parlava.¹¹

11. Per sottolineare la dimensione visiva di questo testo, ho messo in neretto tutti i vocaboli che vi alludono.

Anche in questo caso la “soggettività” della visione, resa nella traduzione italiana con dispositivi linguistici variati per ragioni estetiche, è continuamente ribadita in ebraico¹² con soli tre strumenti molto semplici che alludono tutti alla percezione visiva:

- l’uso continuo della radice vedere *r’h* (sia come forma verbale sia nel derivato *mareè*, la stessa che definisce lo “spettacolo” rovetto);
- quello del sostantivo *demut*, lo stesso impiegato al secondo posto della locuzione “a immagine e somiglianza” nel racconto della creazione dell’uomo nel secondo capitolo del libro della Genesi: una parola che etimologicamente allude a una sorta di *consanguineità*, ma significa generalmente vicinanza d’aspetto, “aria di famiglia”;
- sia infine più semplicemente con la particella preclitica *ke*, letteralmente “come”, che ha valore comparativo.

Spesso questo procedimento è ribadito dalla peculiarità grammaticale della costruzione verbale con *complemento oggetto interno*, assai amato dall’ebraico: la stessa radice è usata per formare un verbo transitivo e il suo oggetto. Così nel verso 1. “ebbi visioni” traduce un *vaereeh maerot*, letteralmente vidi visioni. Altre peculiarità dell’ebraico sono sfruttate allo stesso fine, per esempio nel verso 3, “la parola del Signore fu rivolta a Ezechiele” traduce un’espressione *haià davar J-H-V-H al Jehezkel* che ha un senso più esteso, qualcosa come “ci fu parola/ cosa di J-H-V-H su Ezechiele”, il che si può intendere certamente che gli fu rivolto un discorso, cosa di cui però non vi è accenno fino al versetto 28, l’ultimo del capitolo; ma anche che una “cosa divina” gli fu messa davanti e mostrata, come infatti accade subito. Bisogna notare infine che l’espressione “*davar J-H-V-H*” è impiegata regolarmente nel testo biblico come formula tecnica per la profezia.

Dal punto di vista semiotico è evidente che qui, come in Esodo, siamo di fronte a una *strategia soggettivante*, una *testimonianza* che sortisce un forte effetto di realtà, come spesso accade, ma vale in particolare nei casi che sto discutendo, perché Ezechiele e Mosè hanno

12. Per una traduzione a fronte più letterale del testo della Cei citato qui, ci può utilmente consultare: http://www.chabad.org/library/bible_cdo/aid/16099.

una pretesa istituzionale a quella *forma alta di veridicità* che definisce la profezia. Per la loro condizione personale, dentro la cultura ebraica (e poi anche in quella cristiana), sono *annunciatori di verità*. Dunque la visione non solo allude a un incontro, ma lo descrive in maniera sufficientemente accurata e vivida da trasformarsi in una descrizione veritiera, molto di più di un'esperienza.

E anche perché, nonostante la diffidenza della Torah per la sfera visiva e la preferenza netta per quella verbale / acustica, il verbo *ro'è* e in generale la radice *r'h* sono usati in genere come annuncio di una testimonianza veridica. Così Dio, in Genesi 1 *vaiarè kitov*, "vide che era buono" e Giuseppe "vede" l'essere divino con cui lotta (Gn 32: 31) e Mosè in Es 33: 18–23 con lo stesso verbo chiede di "vedere" la "gloria" o piuttosto la presenza (*kavod*) di J–H–V–H, ciò che gli viene negato "perché nessun uomo può vedermi fin che è in vita" e però gli vien concesso di vederne "le tracce" (così traduce Lévinas quel che usualmente significa "il retro", *aharà*). In sostanza, quel che si *vede* può essere strano o sovranaturale, ma è *vero* (per contrasto i sogni, che hanno un'altra natura e non sono pensati mai come *letteralmente veri*, anche quando contengono un messaggio divino, nel Pentateuco non sono mai "visti", ma solo "sognati").

Quel che il profeta vede — la sua estasi, se torniamo al linguaggio moderno) è dunque *vero*, è uno stare *davvero* "fuori, lì davanti" come un testimone in mezzo a un evento quotidiano, anche se in questo caso l'evento è assolutamente sovranaturale; certamente vi è in esso dell'ineffabile, qualche cosa che non si riesce a dire proprio perché non rientra nella normalità del mondo, ma questa ineffabilità può essere superata grazie a paragoni e similitudini.

Se non si è profeti scelti dal divino (e spesso anche se lo si è), la vista di cui parliamo è pericolosa, a rischio di morte, come si è appena visto con l'episodio del rifiuto della visione a Mosè (Es 33: 18–23) e come insegna con un'altra storia un celebre passo del Talmud babilonese (*Talmud Hagigah* 14b). Vi si parla dell'esperienza mistica sotto la metafora dell'ingresso nel "giardino" (questo significa "Pardes", parola di origine persiana che è arrivata a definire il nostro paradiso, vedi Russell 1999):

I nostri maestri hanno insegnato: quattro entrarono nel Pardés [giardino]. Erano Ben Azàì, Ben Zomà, Achèr e Rabbi Akivà. Rabbi Akivà disse loro:

“Quando arriverete la pietra di marmo puro, non dite, “Acqua! Acqua!” perché è detto: «Chi parla menzogne non starà davanti ai miei occhi» (Salmi 101:7) Ben Azàì guardò e morì. Di lui è scritto, «preziosa agli occhi di Ha-Shèm è la morte dei suoi pii» (Salmi 116: 15). Ben Zomà guardò e ne fu leso [impazzì]. Di lui, è scritto: «hai trovato del miele? mangiane con discrezione perché non ti riempia, e tu ti trovi a vomitarlo» (Proverbi 25: 16). «Achèr tagliò i germogli [divenne apostata]. Rabbi Akivà entrò, e uscì in pace».¹³

Su questa breve enigmatica narrazione i commenti successivi si sono sprecati, tutti nel segno dei limiti all’esperienza: la follia, la morte, l’apostasia sono in agguato nel misticismo, bisogna essere grandi saggi come Rabbi Akivà per superare indenni il pericolo. Del resto, in un passo immediatamente precedente (11b) il Talmud (anzi, in realtà la *Mishnà*, testo più antico e più autorevole di cui il Talmud è commento e discussione) afferma: «Colui che contempla queste quattro cose sarebbe stato meglio se non fosse venuto al mondo: quel che sta sopra [evidentemente al mondo comune], quel che sta sotto, quel che sta davanti [cioè dopo], quel che sta dietro [prima]».

Si tratta esattamente di una proibizione del “vedere” mistico. In seguito a tale proibizione, mancherà quasi del tutto nel seguito della tradizione ebraica una testimonianza esplicita del misticismo visivo e un insegnamento esplicito delle tecniche per raggiungerlo, forse con la sola eccezione rilevante di Abulafia (Idel 1988). Non mancheranno peraltro le scuole mistiche (tutta la *Kabbalah* ha questo senso), ma esse insisteranno più sullo studio, sull’uso del linguaggio e sulla dimensione emozionale che sulla visione diretta, del resto sempre limitata secondo la lezione di Mosè. Da questo punto di vista la mistica ebraica è la più modesta, non pretende mai un incontro diretto col divino, ma quando ha una dimensione ottica aspira al massimo al “trono”, al “carro”, al “palazzo”, che sono tutte “tracce” ben dietro o sotto Dio¹⁴. Altra cosa è la *devekut*, l’attaccamento del sentimento al divino, che è lo stato perseguito dal chassidismo¹⁵, e altro ancora la *visione intellettuale* che è caratteristica della *Kabbalah*.

13. Trad. it. tratta da Busi e Loewental 1995: 22–23, con lievi modifiche.

14. Una traccia estremamente significativa di queste tracce si trova nella narrativa di Kafka: il Castello, il palazzo dell’Imperatore e altri luoghi del genere le cui allusioni sono distribuite largamente nella sua opera derivano certamente di qui, nella forma ancora paradossale di non poter essere raggiunte. Cfr. Groesinger 1992.

15. Su cui rimando all’analisi in Scholem (1971).

In questo caso infatti accade che tale *vedere* sfumi in un *intuire* (l'espressione usata da Wittgenstein, vale la pena di ricordare, *Anschauung* che contiene *schauen*, "guardare" come *intuire* contiene *tueri*, che significa anch'esso guardare): un'intuizione tipicamente intellettuale, in cui non si distingue il sapere dal percepire, lo "studio" dall'esperienza, anche grazie all'estrema discrezione personale da cui sono protetti i testi. È insomma un "vedere" virtuale, un "vedere" che non si propone soprattutto come atto originale, ma è in un certo senso "guidato"; un vedere che può essere commentare, insegnare, come spesso si dice anche rivelare il "segreto" di qualche episodio o testo ben noto nella sua letteralità.

Prendiamo per esempio un celebre brano dello *Zohar*, il capolavoro della mistica ebraica (Scholem, a cura di, 1971, traduzione di *Zohar* I, 15a–22a)¹⁶. La riscrittura mistica dei primi versetti della Genesi si situa tutta nell'ambito del visibile, più specificamente del campo semantico della luce e della fiamma (che evidentemente riguarda eminentemente la vista); ma non è specificata alcuna visione di qualche soggetto cui questa descrizione sia attribuita come percezione. Mancano cioè quegli indizi espliciti che abbiamo notato più sopra rispetto all'enunciatore e soprattutto al vedente; ma il quadro è lo stesso, quello di un campo che si percepisce con la vista, il che implica come tutti in tutti i testi figurativi un "sistema guardante/guardato" (Eugeni 1999). Dovunque sia mostrato (o narrato) un visibile (cioè una figura), ivi è implicitamente evocato uno sguardo, un *guardante virtuale*. Nel caso dello *Zohar* il sapere è attribuito prevalentemente (e implicitamente) a Rabbi Shimon bar Yohai, una figura eminente della linea rabbinica del I secolo della nostra era: a lui per essere precisi è attribuito *l'insegnamento e la descrizione* di un "visibile riflesso dell'invisibile" (*Zohar* I, 4b); ma mai si specifica che la narrazione dipenda da una sua effettiva percezione.

In principio, quando la volontà del Re cominciò ad agire, incise **segni** sull'**aura** celeste [che irradiava intorno a Lui]. Una **fiamma oscura irradiò** dalla regione più nascosta dal mistero dell'Infinito (*Ein Sof*), come **una nebbia** che prenda forma dall'informe, racchiusa nell'anello [di quell'**aura**] né **bianca** né

16. Per un'analisi "attraverso la costruzione di campi semantici secondo le indicazioni della linguistica di Coseriu" si veda Dal Bo (2003). Sullo *Zohar*, nella sterminata letteratura che ne parla, per uno sguardo storico-critico si può consultare Hayoun (1999), per una piccola ma preziosa antologia in italiano si può consultare quella a cura di Scholem (1977).

nera, né rossa né verde, del tutto priva di colore. Solo quando la **fiamma** prese misura e estensione, emise **colori splendenti**. Nel centro più intimo della **fiamma** scaturì infatti una **sorgente**, da cui si riversarono **colori** verso il basso, nascosta nella misteriosa segretezza dell'*Ein Sof*. La **sorgente** proruppe e non proruppe attraverso l'etere [dell'aura] che la circondava ed era del tutto inconoscibile fino a che, per l'impeto della sua irruzione, **brillò** dal punto segreto e nascosto. Al di là di questo punto nulla è **conoscibile**, per cui esso è chiamato *Reshit*, "principio" Lo **splendore**, che era **celato** nel profondo, urtò il suo **etere**, che toccò e non toccò quel punto originario. Allora quel punto originario, chiamato Principio, si espanse e costruì un Palazzo, a suo onore e gloria. Lì seminò il seme santo dei mondi per generare a beneficio del mondo, e questo è il segreto del versetto: «Seme santo è la loro stirpe» <Is, 6, 13>. Lo **splendore**, con cui il Principio semina semi, a sua gloria, come il seme del baco da seta che si avviluppa e costruisce intorno a sé un palazzo, a onore di sé e a beneficio del mondo.¹⁷

Bisogna interrogarsi però sull'origine e la natura di tale "intuizione" o disvelamento del "segreto del versetto", che ho riportato qui solo a titolo di esempio particolarmente illustre di una serie molto ampia di scritture dello stesso genere (di cui una parte fra le più rilevanti è antologizzata in traduzione italiana nel grosso volume a cura di Busi e Lowental (1995) e molte di più sono analizzate negli studi di Scholem, Idel e loro allievi).

Per quanto riguarda la caratteristica centrale, la *natura* di tale intuizione, è opportuno far ricorso alla contrapposizione, secondo categorie caratteristiche della semiotica della narrazione riprese da Violette Morin (1976) per esempio in Calabrese e Volli (1995), la storia degli eventi a quella dell'esposizione, dove la prima (dimensione *fattuale*) riguarda la successione dei fatti "reali" di una storia, la seconda il modo in cui essi sono conosciuti o esposti dal narratore (dimensione *discorsiva*). Questa contrapposizione, molto rilevante nel caso del giornalismo, ma anche di romanzi dove l'*intreccio* si distacchi dalla *fabula*, come è la regola nel caso dei polizieschi, vale anche per la "visione" mistica vera e propria, caratterizzata sempre da circostanze straordinarie e degne di racconto. La visione è esposta molto spesso (anche nei casi citati sopra) secondo la logica della percezione e dunque anche della temporalità del testimone, e dunque essa spesso viene collocata nello spazio e nel tempo della sua manifestazione, piutto-

17. Anche in questo caso ho evidenziato i termini esplicitamente visibili.

sto che della sua autonoma realtà (“altrove”) e temporalità (“eterna”). L’“intuizione” invece viene descritta secondo un sapere, che è anche un insegnamento, dunque secondo una logica in cui il testimone non appare coinvolto personalmente, che nel caso ebraico di solito segue la logica di un commento a un altro testo (così per esempio il brano dello Zohar citato), o addirittura un ordine alfabetico (“Alef Bet de Rabbi Aqiva”) o numerico (“Sefer Yetzira”)¹⁸.

In realtà il primo di questi casi, la visione, è quasi escluso, perché nei testi del misticismo ebraico a partire dalla caduta del Tempio vi è sempre, quanto meno in maniera implicita, un riferimento a scritti precedenti, spesso secondo un processo di “piega” (Volli 2012) che sovrappone frammenti di testi diversi del canone uniti da un elemento del significante, usando questa procedura per amplificare e rendere figurativo il testo. È un procedimento che inizia già nel Talmud e che è caratteristico dell’ermeneutica ebraica, alternato alla costruzione di parabole vere proprie e di fiabe didattiche, in cui spesso compare al figura di “un Re” per illustrare il comportamento divino.

Esso ha un’importanza decisiva nel legittimare e preparare l’esperienza mistica delle generazioni successive, che di solito non è descritta, ma dà luogo ad ulteriori elaborazioni, che rientrano in quel processo di memorizzazione, riproduzione e amplificazione del testo di partenza che è definito in questa tradizione “studio”. Dunque si tratta di un’*origine* tradizionale, di un’elaborazione di un sistema di simboli radicato nei testi di riferimento. Quanto queste descrizioni virtuali corrispondano a visioni estatiche e quanto alla semplice di elaborazione sul registro visivo di materiali verbali ricevuti non possiamo dire, perché di questo le fonti tacciono rigorosamente.

5.

Diverso è il caso cristiano, che è molto meno uniforme e ammette molteplici modalità di visione e intuizione. Senza alcuna pretesa di completezza, prenderemo in considerazione pochissimi esempi, partendo da una delle più celebri estasi della tradizione mistica cristiana, quella doppia di Agostino di Ippona e di sua madre Monica a

18. Entrambi riportati in traduzione da Busi e Loewenthal 1995.

Ostia, esperita alla vigilia della morte di lei, dopo il 387, che costituisce esempio interessante di narrazione ancor più “moderata” dell’esperienza mistica, perché si racconta l’accadimento dell’esperienza, ma il contenuto della visione mistica non è quasi descritto, ma soprattutto ragionato, tradotto esplicitamente in un discorso che ha forme non solo metaforiche ma soprattutto ipotetiche. Di questo testo non possiamo dire dunque che contenga un’ “intuizione”, dunque, ma solo il suo annuncio:

(*Confessioni* 10.23) Accadde, [...] che **ci trovassimo** lei ed io soli, appoggiati a una finestra prospiciente il giardino della casa che ci ospitava, [...] **Conversavamo**, dunque, soli con grande dolcezza. **Dimentichi** delle cose passate e **protesi** verso quelle che stanno innanzi [...] **aprivamo avidamente la bocca del cuore** al getto superno della tua fonte, [...] **per esserne irrorati** secondo il nostro potere e quindi **concepire** in qualche modo una realtà così alta. 10. 24. [...] **elevandoci con più ardente impeto d’amore** verso l’Essere stesso, percorremmo su su tutte le cose corporee e il cielo medesimo [...]. E ancora **ascendendo in noi stessi** con la **considerazione, l’esaltazione, l’ammirazione** delle tue opere, **giungemmo alle nostre anime e anch’esse superammo per attingere** la plaga dell’abbondanza inesauribile [...]. E mentre ne parlavamo e anelavamo verso di lei, **la cogliemmo un poco con lo slancio totale della mente**, e **sospirando** vi lasciammo avvinte le primizie dello spirito [...] 10. 25. **Si diceva** dunque: “**Se per un uomo tacesse il tumulto della carne, taceessero le immagini della terra, dell’acqua e dell’aria, taceessero i cieli, e l’anima stessa si tacesse e superasse non pensandosi, e taceessero i sogni e le rivelazioni della fantasia, ogni lingua e ogni segno e tutto ciò che nasce per sparire se per un uomo tacesse completamente** [...] **se ormai ammutolissero**, per aver levato l’**orecchio** verso il loro Creatore, e solo questi **parlasse**, non più con la **bocca** delle cose, ma con la sua **bocca**, e noi non **udissimo più la sua parola attraverso lingua di carne o voce d’angelo** o fragore di nube o enigma di parabola, ma lui direttamente [...] e tale condizione si prolungasse, [...] e quest’unica nel **contemprarla** ci **rapisse e assorbisse e immergesse** in gioie interiori, e dunque la vita eterna **somigliasse** a quel momento d’**intuizione** [...]: non sarebbe questo ”entra nel gaudio del tuo Signore”?

Sono evidenziate qui tutte le marche del discorsivo, frequentissime in questo testo, mentre mancano quelle del fattuale. È una forma di *discrezione* che è piuttosto frequente nella mistica cristiana, anche se certamente non esclusiva. In essa prevalgono però i dettati divini, e spesso le estasi sono dichiarate più che descritte, o raccontate solo sommariamente e immediatamente congiunte a un ammaestramento

teologico. Possiamo prenderne ad esempio, oltre un millennio dopo Agostino, il “Dialogo della divina provvidenza” di Caterina da Siena. Nel capolavoro della mistica italiana si parla abbastanza spesso di visioni e contemplazione, ma le descrizioni sono molto scarse, per esempio questa del capitolo XIVL:

Sai che Io allora ti mostrai me in figura d'uno arbore, del quale non vedevi né il principio né il fine, se non che vedevi che la radice era unita con la terra; e questa era la natura divina unita con la terra della vostra umanità. A' piei de l'arbore, se ben ti ricorda, era alcuna spina; dalla quale spina tucti coloro che amavano la propria sensualità si dilongavano e corrivano a uno monte di lolla, nel quale. ti figurai tucti è difecti del mondo. Quella lolla pareva grano e non era; e però, come vedevi, molte anime dentro vi si perivano di fame, e molte, cognoscendo l'inganno del mondo, tornavano a l'arbore e passavano la spina, cioè la deliberazione della volontà.

La voce parlante è quella di un'entità divina che racconta e spiega alla mistica una “figura” che essa le ha “mostrato” in altro tempo — e qui vi è una traccia del livello discorsivo di cui si parlava sopra. Il suo senso più che narrativo o esperienziale è esplicitamente allegorico¹⁹. L'albero allude a una certa relazione fra umano e divino, che ha natura concettuale e a certi comportamenti, che sono giudicati sul piano morale. Non ha nulla di sconvolgente, né in senso beatifico né nel senso del “*mysterium tremendum*” del sacro (Rudolf Otto). È in definitiva un insegnamento, uno dei molti apprendimenti teologici ed etici che la Voce impartisce a Caterina nel suo gran libro. Siamo ancora in un ambito di “intuizione”, sebbene molto meno denso di riferimenti scritturali del caso della Kabbalah: qui in sostanza, le “orecchie per intendere” sono fornite da una generale disposizione religiosa e non dal dominio dettagliato del significante scritturale.

Naturalmente questa modalità indiretta, ancora *moderata* nei nostri termini, non è l'unica, vi sono descrizioni molto più chiare ed esplicite,

19. Mi riferisco qui alla notissima classificazione di Dante (Convivio II, I.1), che era diffusissima nella teoria medievale dell'interpretazione e quindi probabilmente nota a Caterina. Incidentalmente vale la pena di notare che quel Pardes-giardino della tradizione ebraica, cui si è accennato sopra è stato spesso interpretato come una sigla (PaRDeS) che si riferisce anch'essa per quattro livelli di interpretazione (Peshat, senso letterale, Remez, allegorico, Derash, interpretativo, Sod, segreto o mistico). Sui rapporti fra le categorie cristiane e quelle ebraiche è aperto un grande dibattito teorico e storiografico, per cui rimando a Weiss Halivni 1998 e Boyarin 2003.

che sono interessanti proprio per via del loro contenuto, che però di solito sono trattenute o censurate (e possiamo immaginare che a Caterina questo sia accaduto, anche per la sproporzione fra il ricordo di visioni ricevute e loro narrazione). Dato che questo articolo cerca di fare un discorso tipologico e non certo storico, prendiamo ad esempio un brano di una mistica cattolica assai recente, la cui condizione personale e il valore delle cui visioni dal punto di vista della Chiesa non sono state definite fino in fondo: Maria Valtorta.

Per prima cosa, dunque, ieri sera ho visto come una immensa rosa. Dico “rosa” per dare il concetto di questi cerchi di luce festante che sempre più si accentravano intorno ad un punto di un insostenibile fulgore. Una rosa senza confini! La sua luce era quella che riceveva dallo Spirito Santo. La luce splendidissima dell’Amore eterno. Topazio e oro liquido resi fiamma... oh! non so come spiegare! [...]

E vidi Dio Padre: Splendore nello splendore del Paradiso. Linee di luce splendidissima, candidissima, incandescente. Pensi lei: se io lo potevo distinguere in quella marea di luce, quale doveva esser la sua Luce che, pur circondata da tant’altra, la annullava facendola come un’ombra di riflesso rispetto al suo splendere? Spirito [...] Spirito perfettissimo, anche con la sua immaterialità: Luce, Luce, niente altro che Luce.

Di fronte al Padre Iddio era Dio Figlio. Nella veste del suo Corpo glorificato su cui splendeva l’abito regale che ne copriva le Membra Ss. senza celarne la bellezza superindescrivibile. Maestà e Bontà si fondevano a questa sua Bellezza. I carbonchi delle sue cinque Piaghe saettavano cinque spade di luce su tutto il Paradiso e aumentavano lo splendore di questo e della sua Persona glorificata. Non aveva aureola o corona di sorta. Ma tutto il suo Corpo emanava luce, quella luce speciale dei corpi spiritualizzati che in Lui e nella Madre è *intensissima* e si sprigiona dalla Carne che è carne, ma non è opaca come la nostra. Carne che è luce. Questa luce si condensa ancor di più intorno al suo Capo. [...] Gesù era in piedi col suo stendardo regale in mano [...].

Un poco più in basso di Lui, ma di ben poco, quanto può esserlo un comune gradino di scala, era la Ss. Vergine. Bella come lo è in Cielo, ossia con la sua perfetta bellezza umana glorificata a bellezza celeste. Stava fra il Padre e il Figlio che erano lontani tra loro qualche metro. (Tanto per applicare paragoni sensibili). Elia era nel mezzo e, con le mani incrociate sul petto — le sue dolci, candidissime, piccole, bellissime mani — e col volto lievemente alzato — il suo soave, perfetto, amoroso, soavissimo volto — guardava, adorando, il Padre e il Figlio.

In questa pagina e nelle molte altre che le assomigliano nei testi dell’autrice, l’aspetto visivo è chiarissimo, vi sono numerose tracce

dell'enunciazione e tratti discorsivi; ma non mancano i tratti narrativi o piuttosto figurativi, come pure immagini e atteggiamenti che l'autrice definisce "paragoni sensibili" e che sono evidentemente influenzati da codici iconologici ben sviluppati. Sarebbe facile identificarli con motivi figurativi diffusi nella pittura sacra. Un confronto sistematico fra i repertori iconologici delle visioni e quelli dell'arte sacra coeva sarebbe un progetto molto vasto che certamente va al di là dei fini e del metodo di questo articolo ma certamente sarebbe molto utile.

È importante però notare che tutte le visioni, non solo quelle di cui abbiamo riportato le narrazioni, ma in generale tutti i testi di questo tipo, sono teologicamente, cioè culturalmente *marcati*. Quel che racconta di aver visto Caterina da Siena potrebbe forse essere stato scorto da Agostino, ma non certo da Abulàfia, che, se avesse incontrato un albero l'avrebbe certamente visto caratterizzato dalla geometria delle dieci *sefirot*, né da Rabbi Akivà, oppure da Rumi o Muhiyyi'd-din Ibn al-'Arabi. Si tratta certamente di un fatto dato per scontato e se vogliamo fortemente determinato da un controllo sociale e istituzionale che bada a reprimere quanto è eterodosso nella mistica: non si contano i mistici sospettati di eresia (lo fu anche Caterina), condannati a pene varie (per esempio il grande Meister Eckhart) o addirittura giustiziati (il caso del grande mistico islamico Al-Hallaj).

Resta il fatto però che, sia pure con un certo grado di creatività personale, tutte le visioni mistiche si inquadrano nel loro ambiente teologico/culturale, applicano cioè un certo codice piuttosto specifico e sono dunque difficilmente compatibili fra loro. Si hanno visioni dipendenti dal contesto un po' come i sogni della psicoanalisi, il cui contenuto si dice non sia indifferente alla scuola dello psicoanalista che ne ha in cura il soggetto. Il che costituisce un problema soprattutto se si dà per scontato che le visioni siano autentiche. L'ineffabile dell'esperienza, diventando narrazione, si uniforma al sistema di valori, ai ruoli tematici, alle figure dei diversi ambienti religiosi. È dunque sul piano della narrazione, della *traduzione* dell'esperienza in immagini e in storie che si realizza una sorta di *domesticazione* o *acculturazione* dell'estasi, che naturalmente costituisce un problema per chi la veda come assoluta spontaneità e immediatezza. In realtà esiste una storia di queste traduzioni mistiche, in cui è importante la dimensione della *tradizione* e dell'*apprendimento*.

I testi che sono stati definiti di “intuizione” servono anche a questo: a dare istruzioni su che cosa si debba e si possa vedere, ad articolare cioè l’esperienza. Queste istruzioni per l’uso provengono da molte fonti, le prediche e gli esercizi spirituali, i testi sacri e (nelle culture che le hanno) le figurazioni, i racconti di pietà e i resoconti delle esperienze precedenti. Vi è inoltre l’azione personale di maestri e figure autorevoli. Di quest’ordine è la richiesta esplicita e tassativa del Talmud di stabilire una guida molto diretta nella via del misticismo («Non si studiano le relazioni proibite in tre, non l’Opera della Creazione [per esempio lo *Zohar* sulla Genesi UV] in due e nemmeno il Carro [la visione di Ezechiele UV] a uno, a meno che non si sia sapienti e dotati di intuito» Mishnà Hagigà).

Nello stesso senso agisce la pratica costante della Chiesa di affiancare direttori spirituali e confessori particolarmente vicini e attenti alle pur benissimo intenzionate persone che hanno esperienze mistiche. E vi è l’attenzione, spesso testimoniata ossessivamente dai mistici cristiani stessi, a separare le visioni che vengono dal Cielo rispetto a quelle che hanno natura infernale. E in generale si riscontra una tensione fra “autorità religiosa e misticismo”, che è stata oggetto fra l’altro di una preziosa riflessione da parte di Gershom Sholem²⁰.

Sulla base di queste considerazioni è possibile ritornare alla nostra questione iniziale sulla possibilità di una semiotica dell’estasi nonostante il carattere ineffabile dell’esperienza. I testi di cui disponiamo vanno considerati non solo conseguenze dell’esperienza mistica, registrazioni più o meno fedeli di un dato interiore che ha la straordinaria pretesa di abbracciare l’infinito più trascendente. Essi vanno visti anche come concause dell’esperienza stessa, o quantomeno dispositivi in grado di determinarla, qualificarla e farla dialogare con la cultura religiosa di appartenenza. Come insomma una sorta di istruzioni per l’uso, di semantica e di morfologia precostituita che dà forma al contatto perturbante e per sua natura silenzioso con “il Mistico”. Da questo punto di vista si apre uno spazio d’analisi che richiede ancora una lunga indagine e una chiarificazione.

20. Rimando sul tema al primo capitolo di Sholem 1960.

Ordine dal caos, ovvero metafisica e semiotica dell'agentività

I.

“Agente”, dal punto di vista semiotico e linguistico, è innanzitutto il *soggetto di un fare*¹. Nel senso proprio e centrale di tale concetto, così come l'ha configurato la cultura occidentale, questo fare non si riduce però a una *trasformazione generica* o a una *causalità indiscriminata*, non è per esempio il cadere di una frana o l'abbattersi di un fulmine, la crescita di un albero o l'erosione del suolo da parte di un torrente — tutti fenomeni che nella nostra società non sono normalmente attribuiti a un agente² — e per lo più nemmeno l'agguato cui si dedica un animale, soprattutto se si tratta di animali “inferiori” come i ragni o gli insetti³, che non sono in genere pensati come capaci di azione nel senso più proprio, a differenza di quelli “superiori”, come i cani o i cavalli, ai quali invece viene usualmente attribuita la possibilità di occupare il ruolo di agente. La ragione di queste distinzioni è che quell'“agire” in senso proprio di cui parlo è caratterizzato nella nostra cultura come un *fare consapevole e volontario*, dunque *responsabile* nel senso che chi lo produce *ne porta la responsabilità* etica e anche penale, *ne risponde*, perché l'ha voluto. Agente è dunque colui che determina i suoi effetti *secondo un piano*, o di cui si può presupporre in generale che lo faccia, non ciò (e neppure colui) che fa senza volerne il risultato.

1. La prima definizione del De Mauro è «chi compie un'azione contrapposto a chi la subisce».

2. Anche se in passato alcuni lo sono stati, come il fulmine spesso “scoccato da Zeus” nella mitologia greca.

3. Per una interessante analisi del comportamento delle zecche in agguato cfr. von Uexküll J.J. (1909–1921).

Potremmo quindi invertire la nostra prima frase definitoria e sostenere che predicare l'agire equivale a *fare un soggetto* (nel senso di *pre-sup-porre* la sua esistenza), aggiungere una qualche interna determinazione "soggettiva", un qualche dispositivo di volizione, al meccanismo causale che opera una trasformazione nel mondo, attribuire cioè a quel qualcosa / qualcuno che appare prominente nella catena causale dell'evento agito l'eccezione di *un progetto invisibile come causa delle sue azioni visibili*; ipotizzare dunque che esista una *coscienza* (semioticamente: un soggetto competente secondo il sapere) dei suoi atti, un "voler fare" quel che si causa e un "saperlo fare" (secondo il potere): essenziali *supplementi modali* alla pura datità del fare, che ne complicano notevolmente la natura, aggiungendo loro una sorta di "seconda causalità". Essere agente, da questo punto di vista è trovarsi in uno "stato di eccezione"⁴. Ciò che è fatto da un agente non avrebbe infatti solo cause ("cause efficienti" nella terminologia scolastica), ma anche "ragioni" o "scopi" ("cause finali") che sarebbero le sole a poterne spiegare il *sensu vero*, come teorizza lucidamente per la prima volta nella storia della cultura occidentale l'auto-osservazione di Socrate nel finale del *Fedone* (98e-99b)⁵:

[Anassagora] quando si tratta di spiegare le cause di ogni mio gesto, se ne esce col dire che io sto seduto perché il mio corpo è fatto di ossa e di muscoli e che le ossa son rigide e hanno le articolazioni che le separano le une dalle altre, mentre i muscoli son fatti in modo che si possono tendere e allentare, che essi circondano le ossa insieme alla carne e alla pelle che tutto racchiude e che, quindi, grazie alle ossa che fanno leva sulle loro giunture e ai muscoli che si tendono e si allentano, io ho la possibilità di piegare le membra e che, quindi, per questo motivo, ora sto qui seduto con le gambe piegate. E del fatto che io ora sto parlando con voi, potrebbe tirare in ballo un sacco di cause simili, la voce, per esempio, l'aria, l'udito e altre del genere, ma non quelle che sono le vere ragioni, cioè che, siccome gli ateniesi han pensato bene di condannarmi, io, a mia volta, ho ritenuto che fosse più opportuno restarmene seduto qui e più giusto subire la pena che essi hanno decretato. [...] Chiamare cause tutte queste cose mi sembra proprio un'assurdità: al

4. Il riferimento alla terminologia schmittiana non è puramente estrinseco. Anche il sovrano di Schmitt è il solo vero agente politico (Schmitt 1921).

5. A parte gli episodi omerici che narrano la stessa cosa, per esempio il celebre luogo dell'*Odissea* in cui Odisseo, travestito da mendicante sulla soglia del suo palazzo, si trattiene dallo scagliarsi contro le serve che vanno nelle stanze dei Proci. Per un'analisi si vedano le mie *Lezioni di filosofia della comunicazione*, capitolo VI.

massimo uno può dire che, senza ossa, senza muscoli e tutto il resto, io non potrei fare ciò che voglio, ed avrebbe ragione, ma affermare che di tutto ciò che faccio — che è pure il frutto di un mio pensiero —, la causa sono i muscoli e le ossa e non la conseguenza di una scelta del meglio, è proprio un voler deformare il senso delle parole. Perché questo, infatti, significa non capire che una cosa è la causa vera e propria e un'altra è la condizione senza la quale la causa non potrà mai essere tale.

È importante sottolineare che a differenza del *fare*, che si svolge tutto nel mondo e per sua natura produce semplici *circostanze* (“la pioggia inonda il campo”), questo sovrappiù modale (*voler fare* ecc.) che *promuove l'evento ad azione* nel discorso di Socrate e in tutto il pensiero che ne è seguito fino almeno a Wittgenstein, *non sarebbe semplicemente rilevabile sul piano empirico*, non apparterebbe ai *fatti del mondo* e sarebbe invece sempre solo *attribuito* da un osservatore — fosse pure l'agente stesso. I muscoli e le giunture di Socrate si possono rilevare *oggettivamente*, la sua *decisione* no, la conosciamo dalla sua *testimonianza* o dalla nostra *interpretazione* della sua azione. Questa *attribuzione* di volontà (e dunque di senso) può essere fatta di routine in certi casi: per esempio quando si parla di esseri umani adulti vi è nella nostra società una *presupposizione generale* di questa condizione di *agency*, che viene anche espressa da quella scusa eccezionale e non sempre accettata che assicura di fronte a un mis-fatto che “non l'ho fatto apposta”, cioè non ero davvero agente del mio (mal) fare. Dal punto di vista giuridico, però, un certo grado di *agency* nei fatti in cui intervengano esseri umani è *sempre* presupposto: anche chi causa un danno senza volerlo ne porta un certo grado di colpa proprio per non aver esercitato la sua volontà, potendo impedirlo. È per esempio così che si fonda la *responsabilità* dell'omicidio *colposo*. Ma in altri casi (bambini, animali, automi, persone in stato mentale alterato, organizzazioni ecc.) questa attribuzione non è scontata e richiede una valutazione, una sorta di salto o di scommessa interpretativa a partire dai fatti.

Essere agente, o essere considerato come agente, dunque *non è una condizione empirica*. Le azioni, il fare, gli atti, gli effetti sono *visibili*; la coscienza, il volere, il sapere, il piano non lo sono, anzi costituiscono (o sono comunemente pensati come) *una sorta di lacuna* nell'ininterrotta serie delle cause e degli effetti che caratterizza il mondo naturale. Un'azione è considerata volontaria nella tradizione del pensiero occidentale se in essa interviene (o piuttosto: se si suppone che intervenga)

un fattore estraneo dalla semplice catena oggettiva delle *cause*, quella catena che per esempio fa crescere storto un albero esposto al vento o porta un fiume a straripare dopo una forte pioggia — senza che essi lo *vogliano*. L'azione sarebbe invece il frutto di una "decisione", che anche etimologicamente allude a un taglio. Si tratta chiaramente di un'attribuzione metafisica, dell'intervento di un altro ordine di determinazioni rispetto a quello puramente materiale. È peraltro una determinazione fondamentale, perché solo su essa riposa la presunzione di responsabilità (*accountability*) anche penale agli esseri umani, ciò che correlativamente li rende titolari di diritti.

Racconta Erodoto⁶ che l'imperatore persiano Serse I *punì il mare* dopo che una tempesta distrusse il ponte sull'Ellesponto che egli aveva appena fatto costruire per invadere la Grecia. La punizione fu eseguita infliggendo al mare trecento frustate, accompagnate da una terribile e offensiva maledizione. Il re ordinò pure che fossero scagliati in mare due ceppi con l'aggiunta, probabile, di una marchiatura a fuoco del mare, per lasciare su di esso un'onta perenne. Vera o falsa che sia, questa storia è probabilmente raccontata dallo storico greco per realizzare l'effetto che puntualmente ottiene ancora presso i suoi lettori moderni: far considerare l'imperatore persiano un barbaro superstizioso, incapace di distinguere le persone dalle cose, un volgare animista. Infatti per noi non ha alcun senso *punire* qualcosa come il mare che non è un agente in senso proprio, e dunque non può essere tenuto responsabile dei suoi effetti. Chi lo fa ci appare sciocco o pazzo. Inutile dire che dal punto di vista di Serse, se l'episodio è vero, il gesto potrebbe aver avuto un senso rituale rispetto a un agente divino o comunque soprannaturale, oppure avrebbe potuto essere compiuto per *legare* magicamente l'elemento naturale, anche senza con ciò attribuirgli un'agentività; la magia si caratterizza in generale per un pensiero meno definito riguardo alla distinzione di cui stiamo parlando. Ma dobbiamo abbandonare qui questa considerazione transculturale: il nostro ragionamento sarà tutto condotto all'interno della tradizione di pensiero occidentale in cui le categorie di agente, volontà, responsabilità, colpa sono sempre pertinenti.

Per quanto riguarda gli esseri umani, ciascuno di noi, secondo il senso comune condiviso nella cultura moderna, *sentirebbe in prima*

6. *Storie*, Libro VII, 8–10, 25, 34–36, 49, 54–56.

persona di essere agente, cioè crederebbe pacificamente che la sua volontà determini *liberamente* (nelle circostanze date, è chiaro) le sue azioni, sottraendole alla pura catena causale di tutti gli eventi del mondo; secondo questo modo di vedere ognuno *vive* la propria libertà e responsabilità nell'agire. Invece non ha modo di conoscerla mai fuori di sé ma può solo *attribuire* agli altri o ad altre cose una condizione analoga alla sua, compiendo *un salto* dal loro comportamento o anche solo dagli *effetti della loro azione*, alla valutazione di essa come volontaria e "intelligente".

Pur senza entrare nel merito della fondatezza filosofica e scientifica di questa convinzione, se proviamo a precisarne meglio il contenuto vediamo che dal punto di vista semiotico si tratta di un'operazione che rientra perfettamente nella nozione peirceana di interpretazione: un fare — o lo stato di cose da esso determinato — diventa azione solo se è letto come *segno* di qualcosa che in essa non è fisicamente presente, vale a dire il progetto, l'intenzione che la determinerebbe; e ciò a sua volta comporta *l'attribuzione della qualità di agente* di chi la compie. Il parallelismo è assai più profondo di quanto si potrebbe pensare. Infatti il riconoscimento di un agente si può descrivere come l'attribuzione di un *sensu* alle sue azioni o alle opere che ne conseguono; esse non appaiono semplicemente come il fenomeno che *di fatto* sono (quel che Peirce avrebbe chiamato la loro "Firstness") né sono pensate solamente in quanto effetto di una loro qualche causa (secondo la categoria della "Secondness"), ma *si riferiscono a* (o ci riferiscono di) un progetto, un'intenzione ecc. ("Thirdness").

Senso e agency si richiamano dunque vicendevolmente: secondo questo quadro mentale un comportamento volontario *deve* avere senso, un comportamento che ha senso *dev'essere attribuito* a un agente. È interessante anche, come vedremo meglio subito, che l'attribuzione di agency consegua di solito nella tradizione occidentale di pensiero al riconoscimento di un carattere espressivo (artistico o politico come in Platone o linguistico, come nel caso del test di Turing⁷) agli effetti del comportamento in questione. In effetti dire che qualcosa (o qualcuno o Qualcuno) sia un agente (o un soggetto) è esattamente la stessa cosa di affermare la sua natura linguistica; la trascendenza della sua soggettività o "agentività" è della stessa natura della trascendenza del

7. A.M. TURING, *Computing machinery and intelligence*, *Mind*, 59, 1950, 433-460.

significato rispetto al significante: implica un giudizio di pertinenza e la costruzione di un piano trascendente del senso che spiegherebbe e motiverebbe i fenomeni materiali dell'attività comunicativa. Dal punto di vista della semiotica contemporanea, è facile riconoscere in questa struttura di senso una situazione analoga a quella della presupposizione che ogni enunciato comporta del proprio atto di enunciazione⁸, o del sistema guardante/guardato che Ruggero Eugeni propone di riconoscere in ogni immagine (Eugeni 2004). Non è difficile cogliere sullo sfondo il problema dell'*authorship*, cioè dei ruoli cui viene attribuito un testo (lo scrittore empirico, con le sue idiosincrasie culturali e biografiche, il narratore, l'"autore modello" di Eco (1985) ecc.).

Non è mia intenzione qui interrogarmi né sulla questione dell'attribuzione di agency agli altri esseri umani (il problema del superamento del solipsismo metodologico, molto dibattuto nella storia della filosofia, soprattutto nella linea di pensiero che culmina nella quinta meditazione cartesiana di Husserl), né su quello della sua eventuale attribuzione alle macchine, centrale nel dibattito delle scienze cognitive contemporanee, soprattutto a partire da Turing. Non voglio neppure soffermarmi sul fondamento di un'ideologia che è data per scontata nel nostro mondo, ma appare estranea ad altre tradizioni culturali, per esempio nel mondo islamico e in quello buddhista, ed è rifiutata da almeno un'importante linea di pensiero teologico dell'Occidente (dall'Agostino di *De civitate Dei* al Lutero del *De servo arbitrio*).

Mi interessa invece discutere qui la possibilità, molto praticata nel corso di tutta la storia della cultura occidentale e ancora particolarmente attiva nel dibattito contemporaneo su creazionismo e disegno intelligente, di provare a qualificare il mondo intero come traccia di un comportamento da cui risalire a un agente (o piuttosto a un Agente). È la tematica della *creazione*, che rimanda a una profonda dimensione teologica dell'agency. La studieremo in due direzioni logiche, prima dall'opera all'agente (dalla creatura al Creatore) e poi in senso inverso.

8. Giovanni Manetti, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano 2008.

2.

Nell'esplorare questa prospettiva conviene iniziare a seguire per alcune tappe sommarie la tematica antica delle prove "a posteriori" dell'esistenza di Dio, in particolare di quelle dette "cosmologiche". Non ci interessa qui però tanto la conclusione del ragionamento (quella per cui, dato un certo quadro dell'esistente e certe regole logiche, "deve" esistere un Dio che ne sia l'artefice), o la sua tenuta logica, ma il quadro stesso, l'operazione o il salto semiotico per cui in esso si pretende di riconoscere un "disegno intelligente" dell'universo e lo si attribuisce a un artefice.

La prima espressione articolata di questo pensiero nella tradizione filosofica occidentale si trova diffusamente in Platone. Il luogo più importante di questa teoria è certamente il *Timeo*, di cui discuteremo in seguito qualche dettaglio. Partiamo invece qui dal *Filebo*, per il carattere sintetico del ragionamento che viene svolto qui. Dichiarò Protarco, interlocutore di Socrate: «Che l'Intelligenza (*nous*) ordini (*dikosmei*) tutte le cose è affermazione degna (*axion*) dello spettacolo (*opseos*) che il mondo, il sole, la luna e gli astri e tutte le rivoluzioni celesti ci offrono». Dunque vi sarebbe uno "spettacolo" (o piuttosto una "visione" *opsis*) celeste, così straordinaria da esibirne un aspetto "cosmico", cioè ordinato, perfetto, esteticamente sublime⁹. tale che la sua "dignità" richieda tassativamente l'affermazione di un'intelligenza ("è degna" *axiòs*, vien predicato con significato non tanto morale quanto cognitivo, secondo la linea di pensiero che porta ai nostri "assiomi"). L'ordine e la bellezza *postulano* dunque un'intelligenza (poco prima definita, con un'espressione molto interessante per l'endiadi quasi biblica degli elementi, "nostra regina del cielo e della terra") che non si limiti a causarli meccanicamente, ma ne sia stata agente in senso forte. La bellezza e l'ordine non escono dal caso, ma da volontà e intelletto.

Vale la pena qui di fare un passo indietro rispetto a questa affermazione così decisa: lo stesso concetto è infatti espresso, subito prima del brano citato, in forma falsamente interrogativa dalla domanda retorica di Socrate cui questa dichiarazione risponde. Socrate chiede se «l'in-

9. Possiamo solo citare qui la coincidenza fra la problematica che ci interessa in questa sede e la questione del "bello di natura", così dibattuta in ambito romantico: si pensi alla contrapposizione su questo tema, fra le posizioni di Kant e di Hegel.

sieme di tutte le realtà, ciò che chiamiamo tutto [*to kalumenon olon*], lo governino una intelligenza e una mirabile saggezza ordinatrice [*noun kai fronesin tina thaumastèn sintattusan diakubernàn*]» o esso sia «solo determinato dal caso, dall'irrazionale e dal fortuito» (Filebo, 28e). La domanda prepara esattamente la risposta, che naturalmente è affermativa. E infatti la vista o lo *spettacolo ottico* così straordinario citato nella risposta corrispondono qui perfettamente a una qualificazione di “mirabile” o “meraviglioso”, che però nella domanda è attribuita all'intelligenza piuttosto che al mondo, il quale diventa qui un semplice “tutto”. Allo stesso modo l'ordine, che nella risposta è del mondo, viene specificato qui in due momenti, uno riferito al montaggio delle parti, che per noi ha risonanze quasi grammaticali (*sintattusan*), l'altra al “governo” o piuttosto al controllo e alla conduzione (*diakubernàn*: *kubernetes* è il timoniere o il comandante di una nave), ma entrambi sono proposti come proprietà della *fronesis*, dell'intelligenza attiva, capace di ottenere effetti.

Vi è dunque, fra domanda e risposta di questo frammento di dialogo, un chiasmo, la proposta decisiva anche se implicita di un rispecchiamento interno, di una traslazione, di una vera e propria “metafora” fra l'organizzazione del mondo e la saggezza divina: in definitiva, una *tautologia*. Solo postulando noi in partenza una *fronesis* in qualche modo sintattica e governatrice, siamo in grado di *ri-conoscere* l'ordine del mondo come suo segno e quindi di affermarne l'esistenza.

Tant'è vero che il risultato del ragionamento sarà così stabilito poco più in basso: «nella natura di Zeus si trovano un'anima regale e un'intelligenza regale in forza del potere della causa»; tale da poter costituire una vera e propria “anima del mondo”. Più in generale «l'intelligenza appartiene al genere di quella che abbiamo chiamato causa di tutte le cose» (*nous esti genoustes tou panton aitiou*). (Filebo, 30d) Intelligenza e causa si implicano a vicenda, possono essere *viste* l'una per l'altra, perché appartengono allo stesso genere, partecipano dunque della stessa essenza. Riconoscere l'una correttamente significa vedere anche l'altra. Era la tesi svolta in termini antropologici, invece che come qui cosmologici, nel brano del *Fedone* che abbiamo citato sopra.

Troviamo un'analogia affermazione — probabilmente però basata testualmente soprattutto su un breve inciso di Aristotele¹⁰ dove si para-

10. *Metafisica* XII, 10, 1075a 14.

gona Dio al capo di una casa bene ordinata o di un esercito — in Filone di Alessandria, tre secoli dopo. Si tratta di un testo particolarmente significativo perché Filone è il primo a fondere il pensiero greco e quello ebraico sul tema della creazione, aprendo una linea di analisi che sarà assai popolare fra i Padri della Chiesa.

Se si vede una casa costruita con cura, con vestiboli, portici, appartamenti per uomini e donne e per altre persone, ci si farà un'idea dell'artista: non si penserà che sia stata fatta senza arte e senza artigiani. E lo stesso si dirà di una città, di un battello [...]. Allo stesso modo colui che è entrato, come in una casa o in una città grandissima, in questo mondo ed ha visto il cielo che gira in circolo e contiene tutto, i pianeti e le stelle fisse [...] e la terra che ha avuto il posto centrale... costui concluderà che tutto ciò non è stato fatto senza un'arte perfetta e che l'artigiano di quest'universo è stato ed è Dio.¹¹

Di nuovo l'invito è di nuovo a ri-conoscere tautologicamente nella natura e in particolare nell'organizzazione del cielo uno *spettacolo meraviglioso*, traendo da questa meraviglia l'evidenza della divinità dell'artefice (o artigiano o creatore), o della condizione di artefice della divinità. Come già in Platone, il tema è trattato più retoricamente che dimostrativamente e ha al centro una dimensione estetica. È la bellezza, "l'arte perfetta" che deve colpire chi medita, non l'ordine intellettuale o morale; il giudizio sulla presenza di un artefice non è presentato secondo le modalità dimostrative del tempo, cioè come un sillogismo, ma come un'intuizione immediata, un modo di vedere (che è un altro significato di *opsis*).

Lo sviluppo filosofico più complesso di questa linea di discorso si trova nella cosiddetta quinta via di San Tommaso, detta *ex gubernatione rerum*¹², la quale pure pretende di risalire al supremo Artefice (nei nostri termini, l'Agente) partendo dall'armonia della sua opera. Essa prende le mosse dalla premessa che nel finito *aliqua quae cognitione carent* [...] *operantur propter finem*, «alcuni esseri [cioè gli animali], pure essendo privi di intelligenza, operano in vista di un fine», il che come abbiamo notato a partire dal *Fedone* è la caratteristica essenziale dell'agentività. Questo carattere finalistico risulta dal fatto che *semper aut frequentius eodem modo operantur, ut consequantur id quod est optimum* «sempre o almeno spesso operano alla stessa maniera per

11. *Legum allegoriae*, III, 98–99.

12. *Summae Theologiae*, Prima Pars Qu.103 a.3.

ottenere ciò che è meglio» (sono dunque costanti ed efficaci); il che mostra *quod non a casu, sed ex intentione perveniunt ad finem*, cioè che un simile saper fare presuppone un'intenzionalità precisa; ma questa intenzione non può appartenere agli animali che agiscono, perché in linea di principio quegli esseri che *cognitionem non habent non tendunt in finem nisi directa ab aliquo cognoscente et intelligente, sicut sagitta a sagittante*, «non hanno cognizione non tendono a un fine se non diretti da qualche essere conoscente e intelligente, come accade alla freccia [diretta] dall'arciere»: se c'è una teleologia nel comportamento di non-agenti, essa deve derivare da altri. Dunque la comprovata competenza pratica degli animali, che pure sono irrazionali, presupporrebbe un sapere *competente*, cioè un'Intelligenza vera e propria, in quanto tale necessariamente loro estranea e superiore. Insomma se qualcosa di non-intelligente si comporta in modo intelligente vuol dire che è stato "progettato" da un Intelligente. Se una rondine o un'ape, che l'argomento presuppone non siano intelligenti, operano invece in modo intelligente, costruendo ad esempio il nido o l'alveare in modo (relativamente) perfetto, ciò *deve* significare che un Creatore le ha fatte instillando in loro tali istintive capacità.

È un pensiero molto fragile, che ignora il fatto evidente della capacità di apprendimento/adattamento di animali anche molto semplici e dipende da un concetto un po' rigido e stereotipato di "intelligenza". Ma non è questo livello di discorso che ci interessa specificamente nella nostra discussione. Più interessante è un'altra obiezione: ovviamente, come notava Kant, anche se lo accettassimo, questo argomento porterebbe ad ammettere l'esistenza non di un Dio creatore, ma di un Demiurgo, di un'intelligenza ordinatrice:

La dimostrazione di cui si è parlato, quindi, potrà tutt'al più provare un *architetto del mondo*, sempre assai ostacolato riguardo alla plasmabilità della materia da lui elaborata, ma non proverà un *creatore del mondo*, all'idea del quale tutto sia sottomesso.¹³

Non possiamo però soffermarci qui a discutere nel merito neppure di questa obiezione per le stesse ragioni di spazio e di focalizzazione che ci impediscono di discutere qui la fondatezza dell'argomento un

13. *Critica della ragion pura*, Dottrina trascendentale degli elementi, Parte II, Dialettica trascendentale, Libro II, Cap. III, Sez VI.

po' antropomorfo nelle forma, ma teologicamente acuto. Kant ci chiarisce infatti un punto importante: la dimensione teologica dell'Agente universale del mondo, se ne ammettiamo uno, può essere demiurgica invece che creativa, il che non fa una gran differenza dal punto di vista dell'attribuzione di agency, anzi consente una certa flessibilità di pensiero, ma conta moltissimo sul piano metafisico e religioso. Sulla contrapposizione fra un Dio mero ordinatore del caos, come quelli immaginati da Platone o Aristotele (e anche dalla maggior parte delle religioni) e un Creatore vero e proprio si è infatti sviluppata soprattutto a partire dalla storia dei primi secoli del Cristianesimo una grande attenzione dei teologi. Questa distinzione infatti non va però considerata come originaria, nell'ambito delle religioni bibliche. La storiografia recente sull'argomento¹⁴ mostra infatti la progressiva edificazione del tema, a partire da una scarsa attenzione iniziale. Non vi sono infatti basi scritturali chiare per la teoria della *creatio ex nihilo*, né nella Bibbia ebraica né nel Vangelo, a parte un unico passo¹⁵ del deuterocanonico e certamente tardo secondo libro dei Maccabei in cui la madre dei sette fratelli che saranno uccisi dal regima 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».

Nella sua importante monografia sul tema, Gerhard May 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 l'agency 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 di un Demiurgo più o meno impotente, come mostrerebbe il male del mondo. Questo pensiero è stato adottato dal mondo ebraico ancora

14. Innanzitutto May, Gerhard, *Creatio Ex Nihilo*, traduzione inglese T&T Clark, Edinburgh 1994, con relativa bibliografia.

15. 2Mac, 7,28. Il testo, scritto direttamente in greco forse alla fine del II secolo a.C. non è riconosciuto nel canone ebraico e proprio il suo isolamento su numerosi aspetti fra cui questa dichiarazione fa sospettare che sia stato manipolato tardivamente.

più tardi. A parte qualche rada affermazione talmudica¹⁶, non ce n'è praticamente traccia sistematica fino a Saadia Gaon, nel IX secolo e.V.; lo stesso Maimonide (1138–1204), massimo filosofo e sistematizzatore dell'ebraismo, in un celebre passaggio del suo capolavoro¹⁷ lascia trasparire molti dubbi sul tema, sostenendo che non vi è nessuna ragione intellettuale per rifiutare la posizione sull'eternità del mondo e un'azione divina di puro ordinamento, e che la seconda debba prevalere per fede.

Un Demiurgo che si limiti a ordinare una materia preesistente, secondo il modello dell'artefice e un Dio che crei dal nulla (peraltro procedendo gradualmente, come è evidente dalla narrazione biblica: cercherò di chiarirlo in seguito) sono comunque per noi entrambi "intelligenza e non caso", per dirla in termini platonici; cioè Agenti. Anche ammettendo la prova cosmologica, è impossibile decidere a partire dall'organizzazione del creato quale delle due opzioni scegliere con argomenti di pura ragione, sostengono sia Maimonide che Kant. In altri termini, non vi è differenza, dal lato di chi legge il senso del "cosmo", decidere sul grado della sua creazione, se solo formale o anche materiale. E dunque anche chi accetta la (dubbia) argomentazione tomista dovrà accontentarsi della qualificazione del divino come generico Agente del mondo, non necessariamente come suo Creatore.

3.

Non è questo il luogo neppure per seguire in maniera articolata l'evolversi della linea di pensiero che usa la prova cosmologica per affermare

16. Per esempio nel trattato bTalmud Hagigah 12a, Sanhedrin. 19a, Megillah 13b.

17. *Moré Nevuhim*, 1190 (trad. it. *La guida dei perplessi* UTET, Torino 2003) Parte I, capitolo CXXI. «Bisogna notare che l'affermazione come dogma 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 (per esempio con gli inni "Ygdal" e "Adon Olam"). Il ragionamento, abbastanza complesso, di Maimonide, si può sintetizzare con un altro brano: «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. . . » [*La guida dei perplessi*, II, 25].

l'esistenza di Dio. Vale solo la pena di notare che essa è ancora pienamente attiva nel dibattito culturale contemporaneo, sotto l'etichetta pseudoscientifica dell'"intelligent design" (ID) Fra le altre fonti possibili, vale la pena di citare qui le posizioni espresse da John Polkinghorne, importante fisico britannico e prete anglicano¹⁸.

Benché il linguaggio attentamente scelto del movimento del Disegno Inteligente (ID) rifugga dall'uso della parola «miracolo», il suo quadro dell'evolversi della storia della vita porta la chiara implicazione che sia disseminato da numerosi interventi miracolosi, atti discontinui nei quali entità nuove vengono create in modo speciale. In quale altro modo si potrebbe supporre il sorgere nell'esistenza di sistemi disegnati complessi se non attraverso un'azione diretta dell'intervento divino compiuta da un'agente disegnatore intelligente? Bisogna chiedersi quale prova potrebbe essere fornita a sostegno di un'affermazione estremamente forte come questa William Dembski ha avviato le ricerche per identificare il tipo di prova in grado di sostenere in modo logico e convincente la presenza di un disegno intelligente. Il suo concetto chiave è ciò che chiama il criterio di specificazione di complessità. Ci sono tre elementi che verranno identificati come necessari al funzionamento del criterio: contingenza, complessità e specificazione.

William Dembski è il principale sostenitore sul piano epistemologico della teoria creazionista del disegno intelligente, che si contrappone alla teoria dell'evoluzione. Il suo contributo principale è la definizione della "complessità specificata", che sarebbe il marchio del progettista intelligente. Spiega ancora Polkinghorne:

La contingenza sta a significare che l'entità non è qualcosa che era destinata a divenire attraverso processi di necessità inesorabile. Quando si usa un computer, cliccando su «stampa», il testo risultante corrisponderà immancabilmente alle parole che apparivano sullo schermo, Qualunque intelligenza abbia preso parte alla stesura originale del testo, nessuna altra intelligenza è stata coinvolta nel produrre una copia automatica. La complessità indica che l'entità non è così semplice da formarsi attraverso un puro caso. Se si battono quattro lettere a caso sulla tastiera, queste corrisponderanno di rado a una parola inglese ed è sufficientemente probabile che, quando ci accade, all'evento non viene attribuito nessun grande significato. Ma se si battono a macchina cento lettere a caso e si scopre che possono essere suddivise in una sequenza di parole inglesi, si può giustamente pensare che

18. Cito dal testo della sua conferenza "L'universo come creazione", tenuta a un convegno a Udine, che è stato pubblicato parzialmente ma con grande evidenza dall'*Avvenire*, giornale dei vescovi italiani, il 26 novembre 2008.

l'evento richiede un'ulteriore spiegazione. La specificazione è la condizione più elusiva da definire. Richiede la presenza di un modello il cui carattere è così naturale da indicare un ruolo per l'intelligenza nella sua formazione. Se si dovesse capire che quelle cento lettere corrispondono alle parole di un sonetto di Shakespeare, allora sicuramente c'è un qualcosa che accade di natura altamente superiore.

Naturalmente queste discriminanti, se ne consideriamo nel merito l'applicazione alla struttura del mondo naturale, ci appaiono estremamente problematiche e ideologiche. Il criterio di spiegazione darwiniano (per cui cambiamenti casuali prodotti da mutazioni genetiche possono essere selezionati a causa della loro capacità di assicurare in un certo momento un vantaggio per la sopravvivenza o la riproduzione di chi ne è portatore e in questa maniera accumularsi e col tempo produrre configurazioni così ricche e complesse come quelle che troviamo negli organismi attuali) è concettualmente molto più economico e soprattutto costituisce una spiegazione completa e non si limita come l'ID a postulare la necessità di un intervento esterno non meglio specificato né spiegato.

Anche questo problema eccede però il nostro argomento. A noi interessa qui capire, per così dire etnograficamente, quali siano i *criteri proposti* per il riconoscimento di un'agentività nella natura, non la fondatezza empirica di questo riconoscimento. È interessante dunque fermarci brevemente per considerare qui i tre criteri proposti da Dembski, al di là della loro efficacia probatoria per l'ID nell'ambito delle scienze naturali. Al posto dell'ordine "sintattico" e "governato" descritto da Platone tanto nel mondo quanto nell'Intelligenza ordinatrice, troviamo qui i criteri di "contingenza, complessità e specificazione". Se guardiamo da vicino, però, questi criteri e cerchiamo di superare la cornice di asettica astrattezza che sono destinati a produrre come effetto di senso legittimante, troviamo che in essi si coglie la stessa caratteristica di intuizione narrativa di cui abbiamo già parlato a proposito dei loro precedenti antichi e medievali.

Infatti, vedere una certa realtà come "contingente" significa già sottrarla alla catena della cause, immaginare cioè quella stessa catena causale già discussa in cui intervenga (sia presupposta) una lacuna, un "poter non essere" o "non dover essere" (tale è la definizione semiotica della contingenza nella trattazione delle modalità): una lacuna che,

per definizione, *richiede* l'intervento di qualcuno (o Qualcuno) per superare la negazione che la separa dall'essere. Altrettanto tautologica e narrativa è la nozione di "complessità" come viene proposta qui ("l'entità non è così semplice da formarsi attraverso un puro caso"): attribuendola a qualcosa già se ne esclude il caso e dunque *si richiede* quell'intervento di un agente che si pretende così di dimostrare; dunque ci si ritrova in un circolo vizioso. Ma, a parte questo vizio, come fare a stabilire quando una configurazione è "così semplice" da essere casuale? Chiunque abbia osservato le venature del marmo, le onde del mare fra gli scogli, o abbia mescolato un mazzo di carte per renderlo abbastanza casuale da consentire un gioco onesto, non ha mai trovato configurazioni "semplici" nel senso di omogenee o regolari; si potrebbe anzi sostenere esattamente il contrario: che più "semplici" sono le configurazioni, maggiormente probabile la loro artificialità (come una traccia esattamente rettangolare in un campo segnala all'archeologo la probabilità di una costruzione sottostante, mentre un caos complesso di tracce ha più probabilità di essere naturale; o vedere le carte del mazzo semplicemente divise per semi fanno pensare che esse non siano state mescolate). Quanto alla "specificazione", come ammette Polkinghorne, si tratta di una qualità "più elusiva", che però di nuovo rimanda chiaramente a una narrazione tautologica, al riconoscimento dello "stile caratteristico" o dell'"impronta" che qualcuno avrebbe sovrapposto all'oggetto.

4.

Il riconoscimento cosmologico della creazione che ho esaminato finora ha dunque carattere narrativo ma soprattutto tautologico. Non si tratta della "scoperta" di una caratteristica oggettiva, ma piuttosto di un certo racconto sul modo di essere del mondo, sull'origine delle sue caratteristiche, ecc., che *pone* nell'oggetto le qualità che poi vengono intese come *prove* dell'agentività che vi si vuol dimostrare. L'aspetto narrativo ci interessa non solo per le caratteristiche che si sono appena messe in evidenza, ma soprattutto perché, con la sola eccezione di Platone, che ha costruito una sua propria (esplicitamente mitica) narrativa sul tema, e di Aristotele che storicamente ne dipende, queste affermazioni cosmogoniche che riconoscono l'agency del mondo

nell'ordine che gli sarebbe stato imposto dalla "mirabile Intelligenza" di un Artefice, dipendono evidentemente dalla narrazione dei primi due capitoli del libro della Genesi.

Esaminiamo ora i primi versetti di questa narrazione, così centrale nella storia della cultura occidentale, per mostrare che l'opera creativa è intesa innanzitutto come ordinamento e "separazione" attraverso il linguaggio. Che si tratti di creazione *ex nihilo* o di trasformazione di una realtà in qualche modo già presente, l'opera divina è descritta comunque nei termini di un ordinamento, di una distinzione, di una nominazione che "chiama"¹⁹ le cose perché siano.

Partiamo dunque dalla traduzione della Cei, la più diffusa in Italia²⁰:

1 Nel principio Dio creò²¹ i cieli e la terra. 2 La terra era informe e vuota, le tenebre coprivano la faccia dell'abisso e lo Spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque. 3 Dio disse: «Sia luce!» E luce fu. 4 Dio vide che la luce era buona; e Dio separò la luce dalle tenebre. 5 Dio chiamò la luce «giorno» e le tenebre «notte». Fu sera, poi fu mattina: primo giorno. 6 Poi Dio disse: «Vi sia una distesa tra le acque, che separi le acque dalle acque». 7 Dio fece la distesa e separò le acque che erano sotto la distesa dalle acque che erano sopra la distesa. E così fu. 8 Dio chiamò la distesa «cielo». Fu sera, poi fu mattina: secondo giorno. 9 Poi Dio disse: «Le acque che sono sotto il cielo siano raccolte in un unico luogo e appaia l'asciutto». E così fu. 10 Dio chiamò l'asciutto «terra», e chiamò la raccolta delle acque «mari». Dio vide che questo era buono. 11 Poi Dio disse: «Produca la terra della vegetazione, delle erbe che facciano seme e degli alberi fruttiferi che, secondo la loro specie, portino del frutto avente in sé la propria semenza, sulla terra». E così fu. 12 La terra produsse della vegetazione, delle erbe che facevano seme secondo la loro specie e degli alberi che portavano del frutto avente in sé la propria semenza, secondo la loro specie. Dio vide che questo era buono. 13 Fu sera, poi fu

19. in senso letterale, come in italiano il verbo "chiamare" anche in ebraico il verbo "ikrà" significa sia "dar nome" che "attirare l'attenzione", "far venire".

20. I corsivi che naturalmente ho aggiunto io al testo, segnalano i vocaboli pertinenti alla discussione che segue.

21. Il verbo usato è *barà*, creare, diverso da *assà*, fare, che è impiegato nel seguito di questo capitolo (una discussione sulla loro alternanza sarebbe molto interessante, ma esula dai nostri fini attuali). Però il verbo non implica una creazione dal nulla, come spiegano Kaufmann Kohler e Emil G. Hirsch nell'articolo "Creation" della *Jewish Encyclopedia* (disponibile online: <http://www.jewishencyclopedia.com>): «the etymological meaning of the verb, however, is "to cut out and put into shape", and thus presupposes the use of material. This fact was recognized by Ibn Ezra and Nahmanides, for instance (commentaries on Gen. i. 1; see also Maimonides, "Moreh Nebukim," ii. 30), and constitutes one of the arguments in the discussion of the problem».

mattina: terzo giorno.¹⁴ Poi Dio disse: «Vi siano delle luci nella distesa dei cieli per *separare* il giorno dalla notte; siano dei *segni* per le stagioni, per i giorni e per gli anni; ¹⁵ facciano luce nella distesa dei cieli per illuminare la terra». E così fu. ¹⁶ Dio fece le due grandi luci: la luce maggiore per presiedere al giorno e la luce minore per presiedere alla notte; e fece pure le stelle. ¹⁷ Dio le mise nella distesa dei cieli per illuminare la terra, ¹⁸ per presiedere al giorno e alla notte e *separare* la luce dalle tenebre. Dio *vide* che questo era buono. ¹⁹ Fu sera, poi fu mattina: quarto giorno.

Che questa sia una descrizione della *creatio ex nihilo*, come si tende ad accreditare (secondo una teologia che sta anche alla base di questa traduzione), o che si tratti dell'ordinamento di un caos nominato nel secondo versetto²², come sembra sostenere anche il massimo commentatore ebraico Rashi²³ (il quale suggerisce di tradurre i versetti 1–3: «All'inizio della creazione dei cieli e della terra — ora la terra era turbamento, vuoto e tenebre — Dio disse vi sia la luce!» perché non vi è in questa descrizione un ordinamento²⁴), l'operazione divina è straordinariamente semiotica.

I verbi più frequenti del testo, che abbiamo messo in corsivo qui sopra, sono “dire”²⁵, “chiamare”, “vedere come buono [*ki tov*]” cioè “valutare”²⁶, “separare”. Il “fare” e il “creare” vengono dopo, nel numero e forse anche nell'importanza. La descrizione dell'agire divino

22. Nella traduzione italiana si parla di “informe e vuota”, l'ebraico ha un più misterioso e assai discusso “*tohu ve bohu*”.

23. Rashi, acronimo di Rabbi Shlomo Yitzhaqi, (Troyes 1040 — 1105).

24. Rashi di Tryes, *Commento alla Genesi*, trad. it. Marietti, Casale Monferrato 1985: 4. Si veda la mia discussione in Ugo Volli, *Lezioni di Filosofia della comunicazione*, Laterza 2008.

25. Nella sua versione di “produzione di parola”, cioè il verbo *amar* e non di “parola detta”, testo, che è espressa dal verbo *davar*. E al dire divino la realtà corrisponde. Questo avviene o con la ripetizione letterale del detto divino, per esempio al versetto 3 «Dio disse: “sia la luce” e la luce fu» che in ebraico è ancora più forte per la mancanza di segni di interpunzione e gli effetti grammaticali che rendono possibile un perfetto rispecchiamento fra detto e fatto. In una trascrizione molto approssimativa: *Vajòmer Elo–him jehi or va–jehi or*; oppure semplicemente con la dizione “e così fu” (per esempio v. 8). In ebraico: *vajehi ken*. Si noti che come il sì italiano, esattamente come anche l'ebraico “ken”, vuol dire “così” ma anche “sì”, dal che promana nel testo originale un senso di obbedienza e di rispecchiamento fra volontà e mondo.

26. Va notato che anche qui, come sarà poi nel brano del Filebo che abbiamo citato sopra e in tutti i passaggi che ne deriveranno in seguito, il principio della valutazione positiva è ottico. Qualunque cosa voglia dire il “vedere” divino, esso rimanda alla creazione come a uno “spettacolo” (la radice indoeuropea è “spek”, guardare), cioè a un reale in quanto visibile, che è la stessa figura dell' *opsis* del Filebo.

mostra chiaramente *l'imposizione di un ordine al caos attraverso la nomenclatura, la distinzione e la separazione*. Il cielo e la terra sono creati “nel principio” in un certo senso per contrapposizione fra loro²⁷; allo stesso modo la luce e le tenebre, le “acque di sopra” da quelle “di sotto”, queste ultime dall’asciutto, il giorno dalla notte, il luminaire maggiore, cioè il Sole, da quello minore, cioè la Luna, ecc. sono tutte coppie che vengono distinte e contrapposte. Altre classificazioni più complesse, che non possiamo analizzare qui²⁸ sono quelle dei vegetali e degli animali (nei versi successivi). Questa creazione che classifica e estrae la distinzione dall’“informe”, si fa subito linguaggio, un dire che diventa chiamare o nominare. Ogni passo di questo processo di ordinamento e di attribuzione di linguaggio, cioè di senso, è quindi valutato positivamente. Ciò che è ripetutamente “visto come bene” (*ki tov*) in questo testo capitale, è proprio l’ordine, la distinzione, l’intelligibilità, il senso, il discorso imposto al mondo in forma di *decoupage*.

La distinzione e la classificazione è una delle strutture ideologiche fondamentali della Bibbia ebraica, un *mindframe* che si espande e si specifica per tutta la sua complessa redazione, anche e soprattutto nelle parti giuridiche e non narrative della *Torah*, come mostrano per ultimo gli studi della grande antropologa Mary Douglas sul libro dei *Numeri*²⁹ e sul *Levitico*³⁰. L’agency divina è descritta immediatamente come garante del senso del mondo, inteso come ordinamento *linguistico* della realtà, classificazione dei vegetali, degli animali e in genere delle cose “secondo la loro specie”, come abbiamo letto sopra al versetto Gn. 1,12.

Lo stesso concetto di sacralità o santità, espresso in ebraico dalla radice *q-d-sh*, significa in ebraico innanzitutto “separatezza, distinzione”³¹. Da questo punto di vista la celebre intimazione di Levitico 19,1 (“Siate santi, perché io, il Signore, Dio vostro, sono santo”) implica non tanto un imperativo morale, che sarebbe una richiesta eccessiva e

27. Così sostiene anche Agostino d’Ippona (*Confessioni*, Libro X)interrogandosi a lungo sul loro senso.

28. L’ho fatto più approfonditamente nel capitolo dedicato all’“Immaginario delle origini”, in questo libro.

29. Mary Douglas, *In the wilderness*, Oxford University Press, 1993.

30. Mary Douglas, *Leviticus as Literature*, Oxford University Press.

31. cfr. Jay P. Green, *A concise Lexicon of the Biblical Languages*, Sovereign Grace, Lafayette Indiana 2001: 205.

paradossale, o una via di ascesi (che non risponde in questi termini allo stile della spiritualità ebraica) quanto l'obbligo di mantenere la "distinzione" nella creazione e nella vita dei fedeli, secondo l'ordine divino della creazione: molti dei comandamenti pratici del Pentateuco, di tipo alimentare, sessuale e perfino agricolo e vestimentario (non mescolare negli abiti lana e lino, non aggioiare animali di specie diverse, non seminare vegetali diversi nello stesso campo, non avere relazioni sessuali con persone che non appartengono alla condizione corretta ecc.) contenuti per esempio nel cap. 22 del Deuteronomio, sono basati su questo valore dell'ordine basato sulla distinzione e lo rendono esplicito. Del resto, se vogliamo trovare un termine di paragone, un significato non troppo diverso (separazione, confine, limite) si ritrova anche alla base delle parole latine *sacer* e *sanctus*, come spiega splendidamente Emile Benveniste³². Sennonché in questo caso la separazione serve a contenere il numinoso, il mistero delle teofanie; mentre nell'ebraismo risponde al compito quotidiano e infinito di dare senso e ordine al mondo, di "addomesticarlo".

Insomma nella Bibbia ebraica il divino è ordinatore e garante dell'ordine. Non è un'intuizione isolata. La stessa forma mentis è per esempio testimoniata in Platone, non solo nel *Simposio*, quando (178 b) Fedro nel suo discorso iniziale chiama a testimone Esiodo che "per primo fu il Caos", ma soprattutto nel complesso ragionamento del *Timeo* riguardo all'azione del Demiurgo. Non possiamo seguirlo qui in maniera adeguata, ma mi limito a citare il suo passo conclusivo (68b-c):

essendo queste cose in disordine, dio mise in ciascuna, e con se stessa e con le altre, una giusta proporzione in tal grado e maniera che esse potessero essere simmetriche e proporzionate. Perché allora niente era disposto a questo modo se non per caso, né v'era cosa che meritasse d'essere *chiamata con i nomi che hanno ora le cose*, come fuoco e acqua o altro che sia, ma dio innanzitutto ordinò tutte queste cose, e di poi da esse compose quest'univoco, animale unico, che ha in sé tutti gli animali mortali e immortali [corsivo mio].

Anche in questo caso il divino (l'intelligenza) ha il senso di ordinare e di rendere *nominabile* il mondo, che originariamente è caotico e

32. Emile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Einaudi, Torino 1976: 426-429.

disordinato. Il concetto è meno specificato e analizzato, rispetto alle prescrizioni bibliche, ma l'universo mentale presenta delle somiglianze evidenti. L'ordine va imposto a una realtà che di per sé sarebbe confusa e informe, materia insensata, quel che in Aristotele³³ è definito *hyle* e in maniera più enigmatica (prevalentemente come porzione di spazio) in Platone *chora*.

È da questa intuizione, comune al pensiero ebraico e a quello greco, del mondo come naturalmente caotico e dell'ordine come introdotto artificialmente (cioè da un Artefice) che dipende l'argomento cosmologico e la definizione dell'agency divina. Lo ripeto, non sono interessato a discutere la fondatezza di questo argomento. Basta notare che l'intuizione di partenza non è scontata. Che la natura *sia stata ordinata* (secondo la voce verbale passiva) e non *sia ordinata* (secondo il mero participio) o, se si vuole *sia stata abbellita e resa intellegibile* invece di *essere bella e intellegibile* è un'intuizione che oggi, nella nostra cultura contemporanea, pochi condividono, e che è estranea a molte visioni del mondo organiciste, panteiste, animiste, meccaniciste che si ritrovano in numerose culture diverse nella storia e nella geografia dell'umanità.

Per concludere: quel che è in gioco nell'idea creativa o demiurgica è la dimensione metafisica della nozione di agency, l'attribuzione del senso (e della rete di opposizioni che lo rende possibile) a un regno trascendente rispetto ai fatti, dunque una sorta di metafisica della semiotica. Solo se i segni (le cose fornite di senso) non sono di questo mondo, ma necessitano di una mente per venire all'esistenza, solo se ogni significazione è attribuzione o donazione di senso e dunque artificio metafisico, l'ordine e la bellezza del mondo, cioè il suo senso, rimandano a un'intelligenza trascendente. E di converso: se il mondo ha un senso e se questo senso non dipende da noi e se esso non può essere semplicemente naturale, allora si pone il problema dell'agency del tutto: per riprendere Platone, se "l'insieme di tutte le realtà, ciò che chiamiamo tutto, lo governino una intelligenza e una mirabile saggezza ordinatrice" o esso sia "solo determinato dal caso, dall'irrazionale e dal fortuito".

Che questo tipo di domanda (con la risposta che ne consegue regolarmente) si siano presentate soprattutto in culture "logocentriche"

33. *Metafisica*, libro VI.

come quella greca o “davarcentriche” come quella ebraica³⁴, non è affatto casuale. Nelle dieci diciture (*imrot*³⁵) che realizzano la Creazione (e che la tradizione ebraica fa corrispondere alle dieci Parole del Decalogo — *Asseret hadibberot*³⁶), come nell'azione del Demiurgo platonico che rende dicibile il mondo, è facile scorgere la struttura enunciato/enunciazione. La semiotica dimostra che ogni enunciato conserva sempre implicitamente le tracce di un'enunciazione, producendo diverse forme di “simulacri enunciazionali”. Se il mondo si staglia contro il caos come una serie di enunciati reali o virtuali, essi contengono la stessa necessità di un enunciatore. Cioè di un Agente.

34. Davar nell'ebraico della Bibbia è parola, ma anche cosa.

35. Da *amar*.

36. Da *davar*.

L'immaginario delle origini

Uno strumento per la semiotica della cultura

I.

Il concetto di immaginario codificato nei dizionari è decisamente *limitato e peggiorativo*. Lo troviamo definito (come aggettivo): ciò «che è solo effetto dell'immaginazione, della fantasia, della mente»¹, «privo di fondamento o corrispondenza con la realtà»², ciò “che non esiste nella realtà”³, aggiungendo (nel caso sostantivato) «l'insieme delle credenze proprie di un individuo o una collettività, che ne condizionano il rapporto con la realtà»⁴; o con mossa analoga, da un aggettivo designante ciò «che esiste nella mente ma non ha riscontro nella realtà», un sostantivo indicante in primo luogo «l'insieme di immagini prodotte dalla mente» e solo dopo «il patrimonio di simboli e di miti nella cultura di un popolo»⁵.

Assumendomi qui il compito di indagare se e come si possa utilizzare questo concetto *dal punto di vista semiotico*, e dunque nell'ambito delle scienze sociali, mi permetterò di ignorare in questo articolo non solo l'accezione negativa che presenta l'immaginario come *mera immagine* “prodotta” da una qualche facoltà mentale e dunque per definizione “irreale” (anche se questo diffuso pregiudizio sulla falsità delle immagini è certamente un tema semiotico interessante), ma anche la definizione psicologica dell'immaginario sostantivo come *prodotto della mente*. Che “nella mente” dei singoli individui vi siano o meno

1. http://dizionari.hoepli.it/Dizionario_Italiano/parola/immaginario.aspx.

2. Devoto–Oli (1971:1092).

3. <http://it.thefreedictionary.com/immaginario>.

4. *Ibid.*

5. http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/I/immaginario.shtml.

“immagini”, che rapporto abbiano queste con la percezione, quale sia il loro meccanismo di formazione, se esista un’“immaginazione” che le crei, se questa abbia la natura dell’astrazione e dello schematismo rispetto alla realtà percepita o sia una qualche forma di proiezione o di creazione autonoma, se prese insieme queste immagini costituiscano davvero un *immaginario* coerente: sono temi classicamente filosofici, passati però sempre più nell’ambito di ricerca di laboratorio della psicologia e delle “scienze cognitive”, su cui oggi il semiologo ha poche possibilità *autonome* di discorso scientificamente *fondato*. Eviterò pertanto anche di ragionare sulla classificazione dei prodotti psichici in “immaginari”, “simbolici” e “reali” di Lacan (per esempio 1956), benché essa sia assai diversa e più ricca del senso banale o dizionariale di questi termini e appaia di evidente derivazione semiotico/linguistica⁶.

Mi concentrerò dunque sull’aspetto sociale dell’immaginario⁷, quel che Sabatini e Colletti chiamano in maniera un po’ ridondante “il patrimonio di simboli e di miti nella cultura di un popolo”, evitando però, con il prendere sul serio l’ultima precisazione (“di un popolo”), la *trappola dell’inconscio collettivo* e degli archetipi alla Jung (1989) o Durand (1960). Intendo discutere dunque di immagini sociali comunque *oggettivate*, cui non è possibile al singolo aggiungere o togliere quel che desidera, ma che si modificano e quindi hanno una forma di esistenza tipicamente storico-culturale. Esse vanno pertanto reperite in qualche presenza intersoggettiva, non meramente estrapolate per intuizione del ricercatore; insomma rinviano a una *testualità*. Immaginario è per noi una certa dimensione dei testi o dei gruppo di testi.

Per chiarire questo approccio, propongo in sostanza di considerare

6. È facile stabilire una corrispondenza con la classificazione segnica di Peirce/Morris (simbolico, icona, reale, indice), come lo stesso Lacan sottolinea in qualche passo, per esempio (1976:33), cfr. Muller 1996: 31. La semiotica implicata nella teoria lacaniana è interessante e certamente sviluppata in maniera originale rispetto ai calchi jakobsoniani da cui ha preso origine. Come è noto Lacan ha influenzato profondamente le posizioni di autori del canone semiotico come Barthes e Kristeva, ma le sue intuizioni più innovative sulla struttura del linguaggio, del segno e della comunicazione non sono state finora integrate sufficientemente nel pensiero semiotico.

7. Il quale peraltro ha un forte influsso sull’individuo, ovviamente. Come sostiene per esempio Castoriadis (1975:152), l’individuo alienato «est dominé par un imaginaire vécu comme plus réel que le réel, quoique non su comme tel, précisément parce que non su comme tel. L’essentiel de l’hétéronomie — ou de l’aliénation, au sens général du terme — au niveau individuel, c’est la domination par un imaginaire autonomisé qui s’est arrogé la fonction de définir pour le sujet et la réalité et son désir».

la parola "immaginario" dal punto della sua formazione linguistica come "acquario", "erbario", "terrario" e altre espressioni che indicano *una collezione di qualche genere* specificato dalla prima componente della parola: dunque *un deposito o una classificazione o perfino una sorta di "arredamento" di immagini*. Si parla in questo senso abbastanza comunemente di immaginario dantesco, immaginario barocco ecc. Voglio dunque ragionare qui della raccolta, magari implicita e incosciente, ma ricostruibile, delle immagini presenti in un certo testo o complesso di testi: la Divina commedia, l'opera di Giotto, gli Uffizi, la televisione italiana contemporanea.

Ma è importante considerare che nel significato corrente del termine e anche in quel che di esso può riuscire interessante per l'analisi semiotica, non si tratta semplicemente di *un insieme chiuso*. L'immaginario *non è un catalogo, ma somiglia piuttosto a un'enciclopedia* (anche e soprattutto all'"Enciclopedia" nel senso di Eco)⁸, anche per il dettaglio essenziale che essa sempre può e deve crescere e modificarsi. Per essere più precisi dal punto di vista semiotico questo significato implica non tanto la ricerca di un elenco di immagini, che è sempre dipendente dai limiti dei testi presi in esame, quanto lo stabilirsi di una *certa pertinenza che lo genera*. Essa può essere decifrata e resa esplicita dall'analisi semiotica. Parlare di pertinenza significa che *solo certi elementi* (certe immagini) con certe caratteristiche vi sono possono essere integrati, altri meno o niente affatto. Un immaginario, come tutte le strutture, è anche *un meccanismo di esclusione*.

Non vi è se non in senso molto parziale libertà individuale di aggiungere all'immaginario nuovi elementi, l'immaginazione non è libera (anche se è una "facoltà del possibile", così Sartre 1940); ma *non tutto vi è possibile, anzi ciò che è percepito come possibile è un dato storico-contingente* perché è sempre relativo a un certo immaginario: per noi non sono davvero possibili angeli e draghi, trecento anni fa non erano possibili aerei e computer, che ovviamente non erano pensabili; ma non era *immaginabile* allora forse neppure il suffragio universale e la libertà delle donne, che non sono fatti dipendenti dalla tecnologia.

L'immaginario insomma è *un sistema semantico*, che come è oggi abbastanza chiaro a tutti salvo alcuni filosofi analitici, non può essere pensato come un *codice chiuso*, come un "dizionario" nella terminolo-

8. Eco 1975: 140-182, 1979: 11-26, 1984: 55-140, 1990: 127.

gia di Eco, o un sistema di corrispondenze univoco fra parole e cose; ma va visto piuttosto come *un sistema di relazioni di senso aperto al mondo e ai suoi cambiamenti*. È dunque *un'enciclopedia parziale*, rizomatica, che vista simultaneamente come entità totale sarebbe contraddittoria e che pertanto si può considerare seriamente solo nei suoi tagli locali.

Ma l'immaginario, anche così dinamicamente inteso, ha una sua specificità semantica che non si può ignorare: se è un'enciclopedia, lo è *per immagini*: segue dunque la modalità iconica, che è densa e permette la costruzione di modelli e la simulazione. D'altro canto non vi sono solo immaginari realizzati nella *sostanza visiva dell'espressione*; per esempio anche ai poeti viene comunemente attribuito un'immaginazione e un immaginario. Spesso in questo come in molti altri casi alle *immagini* vere e proprie possono essere accostate le *figure*, nel senso della figuratività del testo letterario⁹. Se accettiamo questa impostazione possiamo chiamare "immaginari" non solo i repertori del visivo in senso proprio e dei suoi formanti figurativi, ma anche *i corrispondenti elementi del linguaggio* e delle descrizioni che vengono prodotte con le più diverse sostanze del contenuto per designare il mondo, sortendo un più o meno accentuato *effetto di realtà*.

In altri termini, l'immaginario così definito ci appare quella porzione della cultura che costituisce, utilizza, modifica la sua "semiotica del mondo naturale"¹⁰; o se si vuole, esso è il correlativo oggettivo di una "forma di vita", quel "mondo arredato"¹¹ in cui vivono i membri di una cultura. Il che significa che l'immaginario contiene una sorta di inventario di quei ritagli della realtà che sono ritenuti *in un certo contesto sociale* "aver forma" ed "essere oggetti autonomi": li chiameremo "esistenti" seguendo un antico suggerimento filmologico di Casetti e Di Chio (1990), peraltro non sfruttato appieno in semiotica generale, che suggerisce nella sua terminologia un legame interessante fra

9. Su questo tema molto discussi, rimando a Lancioni 2009.

10. Greimas 1970; Greimas & Courtés 1979 *sub voce* "Mondo naturale", "Figurativizzazione".

11. Per chiarire: la realtà è ovviamente comune a tutti; ma il "mondo" è il frutto dell'elaborazione concettuale, categoriale e immaginativa della realtà che è specifica di ogni cultura. La foresta amazzonica è quel che è, ma ovviamente le tribù che vi vivono distinguono in essa dettagli e aspetti che sfuggono a un cittadino; e viceversa, la capacità di distinguere dalla forma una chiesa da un palazzo da una scuola da un condominio, cioè di "leggere" l'architettura occidentale dipende dall'assimilazione del nostro immaginario (Krampen 1986).

semiotica dell'immaginario e ontologia culturale. Potremmo specificare figurativamente questa idea parlando di *arredamento figurativo* del mondo, con l'avvertenza ovvia dal punto di vista strutturalista che un arredamento non è semplicemente un cumulo di mobili, ma la loro *organizzazione secondo certe relazioni di complementarità di congiunzione e di opposizione*. Inoltre ognuno degli oggetti dell'arredamento si presta a certe azioni (nel caso dell'arredamento vero della casa ha certe *affordances* (Deni 2002); nel caso più generale che stiamo discutendo qui induce certi *programmi narrativi* e ne esclude altri, si presta a certi "eventi" (ancora nella terminologia di Casetti e Di Chio). E inoltre che come sotto ogni arredamento realizzato vi è una grammatica degli oggetti socialmente e culturalmente determinata (anche se non sempre esplicita), così ogni immaginario non è semplicemente una collezione strutturata di immagini e figure, ma un loro *sistema di produzione*.

Può essere interessante in molti casi distinguere su questo piano dinamico da un lato un *immaginario interno o implicito*, inteso come schema culturale per la produzione di immagini e figure, rispetto a cui si pone come abbiamo visto il problema dell'immaginazione sociale (di ciò che è socialmente immaginabile in una cultura), ma anche quello dei *formati* degli "esistenti", per esempio della loro definizione in termini di prototipi o di tratti pertinenti (Violi 1997, Gaeta e Luraghi 2003) o dei sistemi metaforici che reggono la figurativizzazione (Lakoff e Johnson 1980. Lakoff 1987); e dall'altro lato un *immaginario esterno o istituzionale*, sistema materiale di produzione e conservazione delle immagini, che può avere dimensioni artigianali o industriali, dalle botteghe di pittura alla grande industria fotografica e cinematografica. È a questo proposito, dell'immaginario esterno, cioè della produzione *materiale* dell'immaginario sociale che si pongono problemi come quello dell'iconoclastia di certe società o dell'iconofilia in cui è immersa la nostra, del controllo sociale della produzione delle immagini, del loro funzionamento tecnologico ed economico.

Sia nell'immaginario interno che in quello esterno è interessante studiare il meccanismo dei cambiamenti. Essendo sia l'immaginario esterno che quello interno insieme *depositi e meccanismi di generazione* di nuove immagini (dunque produttori di esclusioni e di pertinenze che generano nuovi sintagmi a partire da paradigmi e regole grammaticali) anche il loro lato paradigmatico è dinamico e capace di marcare e valorizzare diversamente i suoi elementi. In ciò essi seguono le

leggi della moda, con in più il fatto che, nell'immaginario esterno, queste procedure sono direttamente *finalizzate e commisurate alla comunicazione*, dunque fabbricate da un gruppo per un altro gruppo, e in definitiva hanno a che fare con le aspettative che il primo gruppo ha sul secondo. Come nelle mode, anche nell'immaginario ci sono modificazione di diverso livello che possiamo distinguere almeno con Eco (1975) in cambiamenti "radicali" e "moderati"; questi ultimi sono varianti dentro paradigmi che si modificano davvero solo con i rari cambiamenti radicali.

2.

In questo saggio voglio attirare in particolare l'attenzione su un gruppo speciale di immaginari, quelli oggettivati nei racconti della creazione del mondo delle diverse culture; li chiamerò "immaginari delle origini". In particolare intendo analizzare l'immaginario delle origini contenuto nella Scrittura ebraica (la Torah) e nella Bibbia cristiana (che su questo punto non presentano differenze significative), nei primi due capitoli del libro della *Genesi* (in ebraico, con la titolazione d'uso tratta dalle prime parole più la specificazione di libro: **ספר בראשית**, *Sefer Bereshit*). Si tratta di un testo capitale per la cultura religiosa di tutto l'Occidente, su cui esiste ovviamente una letteratura vastissima¹². Qui intendo occuparmene *dal punto di vista dell'immaginario*, nel senso dell'arredamento del mondo (o dell'ontologia sociale) e delle azioni possibili su questo arredamento, sulle linee ipotizzate nel paragrafo precedente.

I testi fondatori (delle religioni, mitologie, sistemi scientifici, ontologie di qualunque genere) spesso infatti contengono un *immaginario originario*, un elenco delle cose delle origini e del loro modo di entrare nell'esistenza, che beninteso non è originario nel senso enunciativale di venire per primo, ma solo in quello enunciativo di dar conto dell'inizio delle cose. Gli immaginari originari sono caratteristici e possono usati per definire lo stile di una cultura, ciò che per essa è immediatamente pensabile, i modi di relazione e classificazione. Essi infatti non consistono mai in semplici elenchi, ma contengono insie-

12. Alle cui prime tre parole io stesso ho dedicato un ampio saggio (Volli 2008a).

me le cose (o le persone) dell'inizio, le relazioni fra loro e le azioni cui sono sottoposte, prima di tutto quelle che li portano all'esistenza. È così che l'immaginario come elenco si lega all'immaginario come capacità di produrre nuove immagini/figure.

Ecco qui di seguito il testo che intendo analizzare, il primissimo segmento del *Sefer Bereshit*, il cosiddetto Primo racconto della creazione, nel I capitolo della Genesi (1-30) e nei primi versetti del Cap. 2. (1-4). Al testo ebraico faccio seguire la traduzione italiana canonica¹³.

Gen. 1

1 In principio Dio creò il cielo e la terra. 2 La terra era sterminata e vuota e le tenebre erano sulla faccia dell'abisso e lo spirito di Dio si librava sulla superficie delle acque. 3 Dio disse: «Sia luce!». E luce fu. 4 Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre. 5 Dio chiamò la luce giorno e chiamò notte le tenebre; così fu sera e fu mattino: un giorno. 6 Dio disse poi: «Sia una distesa in mezzo alle acque che separi le acque dalle acque». 7 Dio fece la distesa e separò le acque che sono sotto la distesa, da quelle che sono al di sopra di essa. E così fu. 8 Dio chiamò cielo la distesa. Così fu sera e fu mattino: un secondo giorno. 9 Dio disse: «Si riuniscano le acque che sono sotto il cielo in un sol luogo sì che appaia l'asciutto». E così fu. 10 Dio chiamò l'asciutto terra e chiamò mari l'ammasso delle acque. E Dio vide che era cosa buona. 11 E Dio disse: «La terra produca germogli, erbe che facciano seme, alberi da frutto, che diano frutti, ciascuno della propria specie, contenenti il loro seme, sulla terra ». E così fu: 12 la terra produsse germogli, erbe che fanno seme secondo la loro specie e alberi da frutto contenenti ciascuno il seme della propria specie. Dio vide che era cosa buona. 13 E così fu sera e fu mattina: un terzo giorno. 14 Dio disse: «Siano luminari nella distesa del cielo, per far distinzione fra il giorno e la notte; siano anche indici per le stagioni, per i giorni e per gli anni. 15 e funzionino come luminari nella distesa del cielo per far luce sulla terra». E così fu: 16 Dio fece dunque i due grandi luminari, il maggiore per presiedere al giorno e il minore per presiedere alla notte, e le stelle. 17 Dio li pose nella distesa del cielo per far luce sulla terra. 18 e per presiedere al giorno e alla notte e per far distinzione fra la luce e le tenebre. Dio vide che era cosa

13. Ho scelto la traduzione ebraica Toaff 1995 non solo per rispettare l'appartenenza culturale di questo testo all'ebraico, ma soprattutto per la sua maggiore letteralità. Il linguaggio di tutta la Torah è molto concreto e lessicalmente ripetitivo; questo brano lo è ancor di più. Se si confronta il testo con le principali versioni cattoliche (per esempio Testa 2010) è facile vedere che non emergono differenze teologiche evidenti, ma l'immaginario del testo è meno rispettato, probabilmente a vantaggio della sua capacità comunicativa.

buona. **19** Fu sera e fu mattina: un quarto giorno. **20** Dio disse: «Le acque brulichino di un brulicame di esseri viventi; volatili volino sulla terra, sulla superficie della distesa celeste». **21** Dio creò i grandi mostri acquatici e tutti gli esseri viventi che si muovono, di cui le acque brulicano, di varia specie, e tutti i volatili alati delle diverse specie. Dio vide che era cosa buona. **22** Dio li benedisse dicendo: «Prolificate, moltiplicatevi, empite le acque dei mari; il volatile si moltiplichi sulla terra». **23** Fu sera e fu mattina: un quinto giorno. **24** Dio disse: «La terra produca esseri viventi di specie varie: animali domestici, rettili e bestie selvatiche di specie diversa». E così fu. **25** Dio fece bestie selvatiche di varia specie, animali domestici di specie diverse e ogni sorta di striscianti sulla terra. Dio vide che era cosa buona. **26** E Dio disse: «Facciamo l'uomo a Nostra immagine, a Nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sui volatili del cielo, sugli animali domestici, su tutta la terra e su tutti i rettili che strisciano sulla terra». **27** Dio creò l'uomo a Sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò. **28** Dio li benedisse e Dio stesso disse loro: «Prolificate, moltiplicatevi, empite la terra; rendetevela soggetta, dominate sui pesci del mare e sui volatili del cielo e su tutti gli animali che si muovono sulla terra». **29** Dio disse: «Ecco, Io vi do tutte le erbe che fanno seme che sono sulla faccia di tutta la terra e tutti gli alberi che danno frutto, producente seme: vi serviranno come cibo. **30** Agli animali tutti della terra, a tutti gli uccelli del cielo e a tutti gli striscianti sulla terra che hanno un afflato di vita, tutte le erbe verdi serviranno di cibo». E così fu. **31** Dio vide quanto aveva fatto, ed ecco, era molto buono. Fu sera e fu mattino: il sesto giorno.

Gen. 2

1 Il cielo e la terra e tutte le loro esercito erano ormai completi. **2** Nel settimo giorno Dio aveva compiuto l'opera Sua che aveva fatto, così nel settimo giorno cessò da tutta la Sua opera che aveva compiuto. **3** Dio benedisse il settimo giorno e lo santificò, perché in esso aveva cessato da tutta la sua opera che Egli stesso aveva creato per poi elaborarla. **4** Tali sono le origini [lett. generazioni] del cielo e della terra, quando vennero creati, quando il Signore Dio fece cielo e terra.

È facile rendersi conto che questi versetti rientrano perfettamente nella definizione data sopra di "immaginario delle origini": vi è infatti un certo numero di oggetti, descritti nel testo come l'"opera" diretta di Dio, vi è il narrazione della loro apparizione, vi sono certe operazioni compiute su di loro e certe relazioni che fra loro si instaurano: insomma l'immaginario non solo in senso statico ma anche dinamico.

La prima cosa che colpisce in questa elencazione solenne è l'*estrema parsimonia* di questa ontologia originaria, vale a dire il numero limitato di questi oggetti, che in 34 versetti per circa 740 parole¹⁴ sono solo 46 (di cui due sole persone, Dio — chiamato con due nomi diversi — e l'uomo; e un unico vero nome proprio, il Tetragramma divino)¹⁵. Lo scenario della storia è ovviamente vastissimo ma la descrizione risulta assai precisa e allo stesso tempo molto *concreta*. Gli aggettivi mancano quasi del tutto, la descrizione è *fattuale e non valutativa*. La creazione insomma non viene narrata usando un elenco lungo di entità o di nomi, bensì si stabilisce — come vedremo — come una fitta rete gerarchica complessa fra pochi "esistenti" assai significativi.

Il testo si mostra consapevole di tale economia specificando quando (più volte) un "esistente" citato è nome collettivo o tecnicamente un *nomen generis* (ma sempre sufficientemente concreto: uccelli, alberi da frutto) che esso dev'essere inteso come indicante "le sue diverse specie". In ebraico tutti i nomi sono grammaticalmente sostantivi semplici, nomi comuni (salvo il "nome proprio" della divinità, come ho accennato, che compare solo in un versetto del capitolo 2), anche quando nella traduzione italiana compaiono aggettivi e participi. Un'altra distinzione significativa fra testo ebraico e traduzioni sta nel fatto che queste ultime inevitabilmente moltiplicano i sinonimi (ma anche le congiunzioni) sopportando male lo stile paratattico e ripetitivo del testo. L'elenco che segue dunque prescinde dalle ridondanze introdotte dalle traduzioni e identifica gli oggetti elencati per il loro *sensu*, piuttosto che i nomi usati. In certi casi ho specificato l'equivalenza di due parole. Eccoli in ordine di apparizione:

Dio, cielo, terra, tenebre, abisso, spirito, acque, superficie (letteralmente "faccia"), sera mattino luce, giorno, notte, distesa, asciutto, mare, germogli, erbe, alberi, semi, frutti, luminari, indici, stagioni, giorni, anni, stelle, esseri viventi, specie, volatili, animali marini (=pesci), animali domestici, rettili (=striscianti), cibo, uomo, schiera, opera, Signore.

14. Riguardando la traduzione italiana, il dato è ovviamente del tutto indicativo.

15. "Adam" è in effetti sempre citato con l'articolo, cosa impossibile per un nome proprio in ebraico. È dunque inizialmente un nome comune, che viene trattato come proprio solo a partire dalla fine dell'episodio dell'Eden, in Gen. 3:17. Per i nomi divini e le loro complesse caratteristiche semiotiche, per cui ritengo che il Tetragramma possa essere considerato a pieno titolo un nome proprio vedi Volli 2008c.

Sono oggetti che appaiono visti dall'esterno, secondo una relazione distaccata, non affettiva e non polemica, come di uno sguardo che li contempla tranquillamente. Il narratore è esterno ed extradiegetico, la focalizzazione segue le azioni divine dall'esterno ma con un sapere totale che è paragonabile all'onniscienza divina: chi poteva essere lì dall'"inizio" se non quella stessa divinità che è chiamata in causa in terza persona? Dunque vi è una sorta di tensione narratologica fra l'onniscienza del testo e il *débrayage* dell'azione divina: un artificio narrativo che implicitamente sembra confermare il carattere *metafisico* del testo, la sua preesistenza alla Creazione, che è un tema ben presente al commento ebraico¹⁶.

Se si cerca di ricostruire l'esperienza racchiusa in questo elenco, risulta abbastanza chiara che si tratta di oggetti materiali di un mondo fisico, se non proprio selvaggio almeno agricolo-pastorale, in cui vi sono sì animali domestici e alberi da frutto, ma non costruzioni e tanto meno relazioni, sentimenti, istituzioni sociali. È l'esperienza (o piuttosto il repertorio che può essere usato per descrivere l'esperienza) di una persona sola — di uno sguardo solo — che vaghi in un paesaggio assai differenziato (una sorta di grande panoramica che fa zoom dalla totalità del mondo verso la vicenda umana di Adamo ed Eva — che sarà illustrata subito dopo il nostro brano). È ragionevole individuare in questo sguardo non tanto quello del narratore, quanto piuttosto quello del lettore modello, cioè del destinatario della Rivelazione¹⁷. Si tratta dunque sempre di oggetti concreti, tangibili, materiali, ben comprensibili anche ai membri più umili di una civiltà arcaica e pastorale; il massimo grado di astrazione è quello dei nomi di genere come "rettili" o "animali domestici".

Che la creazione consista di pochi oggetti concreti e agricolo-

16. *Talmud Bavli*, in *Shabbat* 88b; in *Pirqa* — *de Rabbi Eli'ezer*; Yaqlut Shim'oni, *Bereshit*; *tSanhedrin* 8,7-9; *ySanhedrin* 4,9. Per esempio: "In Principio Dio creò" (*Bereshit Barà Elohim*) (Gen 1:1) e così Dio, guardando la Torah, creava il mondo, perché non c'è altro *reshit* (principio) che la Torah, per questo è scritto (*Proverbi* 8,22) "Il Signore mi possedette al principio della sua via, prima delle sue opere più antiche". (*Bereshit Rabbà* 1,1); "Dal principio con sapienza la parola (*memra*) del Signore creò e perfezionò i cieli e la terra" (*Targum Neofiti*, *Genesi* 1,1). Lo stesso commento di Rashi alla parola *Bereshit* allude a questa dottrina.

17. Il che è certamente accettabile anche da un punto di vista religioso ebraico: "La Torà parla la lingua degli uomini" (*Talmud Bavli*, trattato *Yebamot*, 74a; R. Jishmael, *sifre a Nm* 15,31) Crfr. Maimonide (2005) 1.26.

naturali, non di fatti sociali o astrazioni, può sembrare un'osservazione ovvia, dato che mentre essa si svolge l'uomo, per non parlare della società, deve ancora emergere compiutamente; ma in realtà questo modo di esporre non affatto è banale, come sarà facile verificare considerando altri immaginari delle origini: lo farò qui con quello greco. Scorrendo la letteratura antropologica, non può esservi dubbio che siano possibili altre ontologie della creazione ben più fiorite.

Essendo assai economico l'immaginario delle origini del *Sefer Bereshit*, esso è però fittamente strutturato, vale a dire che gli oggetti citati non sono semplicemente elencati ma messi fortemente in relazione fra loro. Anche questi rapporti logico-classificatori sono peraltro presenti in numero piuttosto limitato. Vi è una relazione di opposizione (che indicheremo secondo l'uso semiotico con la sigla "vs" per versus), una relazione di congiunzione (\leftrightarrow), una di identità o denominazione (quando si dice che un certo x viene chiamato y, e scriveremo $x=y$). Ecco un elenco delle relazioni, come appaiono nel nostro testo, con l'indicazione del versetto relativo:

Cap. I.

- 1 [(cielo vs terra) (ma anche cielo \leftrightarrow terra)] vs Dio
- 2 (terra informe e deserta) vs [(tenebre \leftrightarrow abisso) vs (spirito Dio \leftrightarrow acque)]
- 3-4 luce vs tenebre
- 5 (luce=giorno vs tenebre=notte) \leftrightarrow (sera vs mattina)
- 6-7 (acque sopra vs acque sotto) \leftrightarrow (distesa=cielo)
- 9-10 (acque sotto = mare) vs (asciutto = terra)
- 11 terra vs (germogli \leftrightarrow erba \leftrightarrow alberi) "*delle loro speci*"
- 14 — luci nel firmamento *per distinguere* (giorno vs notte) *indici* per (stagioni \leftrightarrow giorni \leftrightarrow anni), luci per *illuminare* terra
- 16-18 (luce maggiore vs minore) vs stelle \leftrightarrow giorno vs notte
- 20-22 (acque \leftrightarrow esseri viventi *secondo la loro specie* \leftrightarrow moltiplicatevi) vs terra vs (cielo \leftrightarrow uccelli *secondo la loro specie* \leftrightarrow moltiplicatevi)
- 24 terra \leftrightarrow esseri viventi *secondo la loro specie* (= bestiame vs rettili vs fiere, *secondo la loro specie*)

- 26 (uomo immagine ↔ somiglianza Dio) domina (pesci vs uccelli vs (bestiame ↔ fiere ↔ esseri striscianti (=rettili))
- 7–28 [(maschio vs femmina) ↔ moltiplicatevi] domina (pesci ↔ uccelli ↔ (bestiame ↔ esseri striscianti))
- 29 uomini nutrimento (erbe da seme vs alberi da seme) vs (fiere ↔ uccelli ↔ esseri striscianti) nutrimento (erbe)

Cap 2.

- 1 (cielo ↔ terra) ↔ schiere
- 2. settimo giorno vs opera
- 4. origini (generazioni) ↔ (cielo ↔ terra) vs (Signore ↔ Dio)

Si può facilmente identificare una caratteristica struttura oppositiva binaria o al massimo (in certi casi) ternaria. La *realtà tutta*, in quanto oggetto di creazione, viene inizialmente contrapposta al *divino* ed è a sua volta definita dall'endiadi (in seguito oppositiva ma all'inizio congiuntiva) *cielo/terra*¹⁸. Le *acque* (che il testo sembra porre in relazione quasi sinonimica con l'abisso e le tenebre) si suddividono in *acque inferiori* e *acque superiori*, quelle inferiori sono identificate col *mare*, quelle superiori col *cielo* (che senza l'endiadi con la terra è in sostanza l'atmosfera); alle *acque marine* si contrappone per separazione la *terra*.

Per mezzo di una doppia contrapposizione binaria gerarchica vengono così stabiliti tre ambienti fondamentali (acqua, terra, cielo¹⁹), cui corrisponderanno i tipi animali (*uccelli*, *animali marini* e *terrestri*), divisi

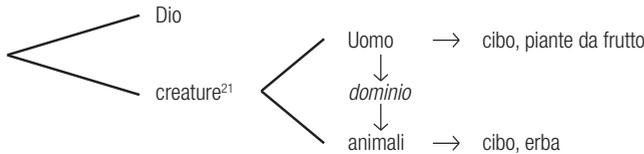
18. Che "il cielo e la terra" stiano per "tutta la realtà" ce lo assicura non solo il commento, per esempio di Rashi; ma soprattutto i versetti 1 e 4 del Cap. 2. L'argomento di Rashi non è esplicito, ma è suggerito dalla sua interpretazione dei primi versetti, assai diversa dall'usuale. Secondo cui bisognerebbe intendere, in maniera non cronologica: all'inizio della creazione del cielo e della terra (e dunque di tutto), mentre la terra era in forma e vuota e lo spirito di Dio aleggiava sull'abisso, Dio disse "sia la luce". Le prime due frasi sarebbero cioè sovraordinate al processo della creazione vero e proprio, che inizierebbe al versetto 3.

19. I rapporti fra acqua e cielo sono resi complessi da due caratteristiche dei relativi nomi *maim* e *shamaim*. Il primo fatto è che a un orecchio ebraico entrambi questi sostantivi appaiono declinati al duale (come fossero "i due cieli", "le due acque"), il che facilita la divisione binaria; il secondo è che essi appaiono molto simili e addirittura il nome del cielo *shamaim* potrebbe essere interpretato come *she maim* cioè "che (è) acqua" facilitando lo scambio fra i due termini, con la conseguenza di una parziale possibile circolarità della classificazione.

questi ultimi in *domestici*, *selvatici* e *rettili*) È interessante notare che quelle dei viventi sono le sole autentiche divisioni ternarie di questo testo che non si possono ridurre a coppie di opposizioni binarie. In parallelo abbiamo lo stabilirsi dell'opposizione *luce/tenebre*, cui corrisponde quella fra *giorno* e *notte* e fra *luminare maggiore (sole)* e *luminare minore (luna)*.



Un'ulteriore doppia contrapposizione riguarda l'uomo, creato a parte e dunque direttamente contrapposto/relazionato al divino secondo le due note modalità dell'immagine e della somiglianza,²⁰ ma allo stesso tempo messo in relazione, quanto alla necessità del nutrimento e al dominio, con gli animali (sempre suddivisi nei tre grandi generi *selvaggi*, *domestici*, *rettili*). La contrapposizione è ribadita dal cibo (*erbe* per gli animali, *alberi da frutto* per l'uomo).



L'ultima contrapposizione, per così dire metacreativa, riguardante l'opera della creazione (*lavoro*) con il *settimo giorno (riposo)* si apre alla fine della trattazione e ha la particolarità di investire qui il divino ma di diventare nel seguito della Torah²² modello obbligatorio del comportamento umano.

È certamente possibile, ma non appare conveniente ridurre tutta questa rete a una strutturazione per semplici quadrati semiotici. È chiaro comunque che ha forte peso in tutti gli schemi la contrapposizione fra termini superiori o maggiori (fisicamente o spiritualmente) e termini inferiori o minori.

20. Tema complesso, elaborato per tutta la storia della tradizione ebraica, che qui non è possibile neanche iniziare a discutere.

21. La categoria comune ad uomini e animali non è resa esplicita in questo brano, ma lo è altrove nella Torah sotto il nome di *basar*, "carne vivente".

22. Per esempio in Esodo (*Sefer Shemot*) 31:13-17.

Anche le azioni e relazioni (che ricostruisco in maniera semplificata a partire dai verbi) di questa narrazioni sono in numero molto limitato e segnati da una forte strutturazione. Li elenco, ordinati per versetti:

Gen I.

- 1 creò
- 2 *era* ricopriva *era* si librava
- 3 disse *sia*/*fu*
- 4 **vide** separò
- 5 chiamò
- 6 disse *sia* separi *fu*
- 7 fece separò *fu*
- 8 chiamò
- 9 disse riuniscano **appaia** *fu*
- 10 chiamò chiamò **vide**
- 11 disse produca *fu*
- 12 (fece germogliare) **vide**
- 14 disse *siano*/*furono*
- 15 *siano*/*furono*
- 16 fece per regolare per regolare
- 17 pose per illuminare
- 18 per regolare per regolare
- 19 **vide**
- 20 disse brulichino *fu*
- 21 fece brulicano **vide**
- 22 benedisse *siate* fecondi moltiplicatevi riempite moltiplichino
- 24 disse produca *fu*
- 25 fece **vide**
- 26 disse facciamo dominare

- 27 fece fece fece
 28 benedisse disse siate fecondi moltiplicatevi riempite dominare
 29 disse producono producono
 30 do
 31 **vide**

Gen 2.

- 1 ~~furono~~ ultimati
 2 ~~concluse~~ aveva fatto ~~essò~~ aveva fatto
 3 benedisse consacrò ~~essò~~ fatta creando
 4 creò

È facile vedere che la struttura delle azioni è ancor più ristretta e ripetitiva di quella degli “esistenti” Vi sono una novantina di forme verbali in questi versetti, ma quasi tutti si raccolgono in cinque categorie in tutto: il *fare* (indicato qui sopra con la doppia sottolineatura), le attività verbali (sottolineato), il *vedere e l'apparire* (neretto), il *ces-sare* (barrato), il moltiplicarsi (sottolineato a punti), l'*essere* (neretto corsivo), ciascuno dei quali è espresso da una gamma molto limitata di radici verbali. Vi sono distinzioni importanti, per esempio fra il brulicare e il moltiplicarsi, fra il fare creativo e quello delle creature, fra il creare, il separare, l'unire, il porre; ma questi campi semantici sono certamente legati. E non si tratta di una struttura a caso o dovuta a mancanza lessicale, come si vede dai passi successivi che comprendono storie molto complicate come quella dell'albero del bene e del male, dell'omicidio di Abele o del diluvio. Al contrario vi è una ragione strutturale molto precisa in questa economia: l'idea di un numero limitato di attività rilevanti che caratterizzano l'ambito della creazione: fare e astenersi dal fare, nutrirsi e riprodursi, vedere e apparire, unire e separare. È la *matrice semantica del mondo* (della concezione del mondo di questo immaginario delle origini), che qui

appare²³.

Vale la pena di notare una notevole presenza di *termini di denominazione o significazione o ordinamento*, cioè termini semiotici. La creazione consiste in buona parte di divisioni, classificazioni, nominazioni, distinzioni, istituzioni di indici, che sono stati indicati in corsivo nell'elenco delle relazioni. Non solo la creazione è strutturata, ma essa è anche costituzione esplicita di strutture semiotiche.

La creazione, in questo immaginario delle origini, ha l'importantissima peculiarità di avvenire *per via verbale* (tanto che poi il testo che la riecheggia nella Bibbia cristiana, l'inizio del Vangelo di Giovanni, afferma che "all'inizio era il Logos"). Vi è dunque sempre un *dire* (espresso dal verbo *lomar*, che ricorre spessissimo in tutta la Torah indicando la presa di parola da parte di qualunque soggetto) e ha qui il contenuto di un comando o meglio di una parola performativa. Nella traduzione italiana questo effetto linguistico è indicato da un congiuntivo presente alla terza persona (che si può intendere come imperativo: per esempio "Sia luce!" al v. 3). In ebraico è usato il futuro, che talvolta si raddoppia nella successiva dichiarazione della felicità performativa (il buon effetto) dell'ordine; esso è logicamente al tempo perfetto, viene espresso anch'esso al futuro (tecnicamente, nell'aspettualità imperfettiva) a causa di una peculiarità linguistica dell'ebraico biblico che usa invertire il tempo verbale quando al verbo è attaccata la congiunzione "ve". Il secondo versetto, per esempio, si legge in ebraico "vaiomer Elohim "(lett. *e dirà Dio*, che a causa dell'inversione congiuntiva vale "e disse Dio") "jechì or" (lett. *sarà luce*, cioè "sia luce") "vajechì or" (lett. *e sarà luce* che per l'inversione diventa "e luce fu"): una ripetizione che produce un effetto poetico²⁴.

Su questo *dire* vi è un'importante riflessione nell'ermeneutica ebraica, la quale sottolinea per esempio il fatto che le diciture (*Maamarot*) di questo brano sono esattamente dieci²⁵, come le "parole" (*Dibberot*)

23. Per analogia ricordo che l'elenco delle attività proibite nello Shabbat è stabilito nella tradizione ebraica sulla base di quelle descritte dal testo per la costruzione del Tabernacolo: anche qui abbiamo una matrice semantica dell'attività umana (Heshel 1951).

24. La poesia semitica privilegia fortemente una struttura riflessiva: ogni verso è diviso in due emistichi che si riflettono, riproponendo lo stesso contenuto con due espressioni diverse o più raramente dando alla stessa espressioni o a espressioni omofone o simili significati diversi.

25. "Con dieci diciture fu creato il tutto" Bahasarah Maamarot nibrá haholam, *Pirké*

del decalogo. Quest'espressione greca traduce infatti la definizione rabbinica di "asseret hadibberot" (dieci parole), ben diversa dai "dieci comandamenti" che si usano in italiano per nominare lo stesso brano. Fra le dieci diciture della creazione e le dieci parole del Sinai è percepita una relazione e una differenza *tipicamente linguistica*, quella fra il dire (*lomarr*) e il parlare (*ledaber*), che in ebraico è significativa come e più che in italiano, contrapponendo la viva enunciazione linguistica che agisce (*amirà*) alla sua traccia mnestica o scritta, quella "parola" che è così oggettivata da essere anche "cosa" (*davar*). Le dieci diciture della Creazione sono *performative*, agiscono immediatamente; le dieci parole del Sinai sono dette (incise sulla roccia) *per restare* a guida del comportamento etico dei fedeli. Fra esse vi è la differenza che corre fra oralità e scrittura, o meglio il modo in cui questa differenza è intesa dal pensiero ebraico: un altro tema importante che non è possibile affrontare in questa sede.

Nel racconto della Creazione, fra il *dire* e l'*essere* che lo realizza spesso si frappone un *fare* divino, che quasi sempre ha un doppio carattere: da un lato è separazione, distinzione, ordinamento, ripartizione; dall'altro è un assegnare missioni, un finalizzare, un assegnare compiti, poteri e domini. Dunque un'attività progettuale e semiotica insieme, una classificazione che è anche una progettazione funzionale. La creazione si realizza *per mezzo* del linguaggio ma è essa stessa *attività di ordinamento* del caos primigenio.

Non si trova con certezza nel nostro testo alcuna traccia *esplicita* della teoria della creazione *ex nihilo*²⁶, che entrerà nella tradizione ebraica molto più tardi (se ne fa menzione esplicita per la prima volta nel libro dei Maccabei e diventa un punto di fede significativo solo in ambiente farisaico)²⁷. Dunque nella creazione, così com'è descritta nel nostro testo, molta parte dell'attività divina, se non tutta, consiste nell'ordinamento di quel caos primordiale che viene nominato nell'espressione problematica *tohu va bohu* (v. 2, tradotta come "sterminata e

Avot (Le massime dei padri), V,1. Nel numero dieci vi è una corrispondenza fra la creazione e il decalogo, ma anche con le dieci "sefirot" o emanazioni divine descritte dalla Kabbalah. I versetti interessati da queste diciture sono 3, 6, 9, 11, 14, 20, 24, 26, 28, 29 nel cap.1.

26. Il primo versetto non è di per sé una prova in questo senso, vi è un'importante tradizione ebraica di mondi precedenti la creazione, come suggerisce per esempio un midrash di Koelet Rabbah.

27. Per un inizio di discussione di questi problemi vedi il cap. IX di questo libro.

vuota”, aggettivi riferiti alla “terra”) e come *tehiom* (“abisso”) che una nota della traduzione canonica italiana della Bibbia ebraica definisce come quella “mescolanza” di “acqua” e di “asciutto” che sarà separata fra i vv. 6 e 10. È un fare trasformativo, che dà forma sì ad oggetti, ma è soprattutto agire semiotico, un mettere ordine e dare senso, in cui non vi è nulla di magico e molto di culturale. Dopo questa attività divina, che per lo più corrisponde letteralmente al dire iniziale, la constatazione della buona riuscita si riduce per lo più a un laconico “così fu”. Dal punto di vista semiotico, è chiaro che si tratta di quel momento centrale in ogni narrazione che è la *performance*.

Vi è poi però molte volte una quarta fase, che è ancora un’attività linguistica collegabile alla performance, il *chiamare*: avendo detto che una certa cosa dovesse realizzarsi in un certo modo, avendola fatta e verificata, Dio la *chiama* in un altro modo (per esempio la luce è *chiamata* giorno, l’“asciutto” è *chiamato* terra ecc.). Nel chiamare (*likrò*) vi è anche in ebraico come in italiano un’ambiguità semantica fruttuosa fra il *dare nome* e il *richiamare a sé*, che nelle lingue semitiche è complicata ulteriormente da una forte connotazione in direzione della *proclamazione*. La lettura pubblica di un testo (per eccellenza del testo sacro) è chiamata con la stessa radice, da cui deriva il nome ebraico della Bibbia (*mikrà*, cioè “lettura” — e non “scrittura” come nella nostra antonomasia “Le Scritture”, “La Sacra Scrittura”) e quello arabo del Corano.

Il processo non si conclude però con la chiamata o l’appellazione, ma ha un gradino ulteriore che è il *vedere*, più esattamente il *vedere come buono* (“vide che era cosa buona”, *iaré ki tov*). Si tratta di una vera e propria *sanzione positiva* che punteggia l’attività creatrice in corrispondenza con la sua strana scansione in “giorni”²⁸.

Dalle considerazioni che abbiamo fatto risulta che vi è una progressione standard *dire*→*fare*→*chiamare*→*vedere (buono)* che si può evidentemente far corrispondere facilmente a uno schema narrativo canonico della semiotica, con la variante dell’appellazione e con l’ovvia omissione della fase della competenza, che è data dalla qualità divina dell’agente:

28. Le sanzioni visive sono sette come i giorni, ma non vi corrispondono esattamente. Su questo fatto e sul “molto buono” che ricorre solo alla fine vi sono alcune interpretazioni midrashiche interessanti, che però non possiamo seguire qui.



Al di là della sanzione del vedere (buono) vi è poi *una seconda sanzione*, ribadita in maniera martellante nei primi quattro versetti del capitolo 2, che consiste nella conclusione dell'opera e nel "riposo" divino del settimo giorno, lo shabbat, che viene "benedetto" (espressione usata prima solo per l'uomo) e "santificato" (o piuttosto, come suggerisce un'etimologia generalmente riconosciuta "distinto", nel senso di separato e differenziato). Sono i versetti che vengono impiegati nella liturgia ebraica del sabato e che riconnettono la festività direttamente alla creazione.

Da questa ontologia delle origini deriva dunque una liturgia, ma soprattutto ne viene una teologia, una certa immagine per nulla scontata sulla natura del divino, che appare da subito come un Essere parlante (anche se non è affatto chiaro a chi si rivolga la parole), ordinatore e giudicante; una Volontà che punta a suddividere con grande precisione la realtà e a darle nomi ed è interessata al suo ordinato funzionamento. Insomma un Agente semiotico attivo prima ancora che si possa porre ogni questione di natura etica e ogni altro interesse; e pertanto un *Pensiero razionale*, in un certo senso *oggettivo e impersonale*, comunque lontanissimo da ogni dimensione mitica²⁹.

3.

Alcuni elementi di questo schema si perpetuano molto a lungo nel testo biblico. Prendiamo alcuni esempi senza discuterli nei dettagli. È particolarmente interessante vedere la storia della cosiddetta Seconda Creazione, che segue immediatamente la Prima, perché secondo le teorie della critica biblica, praticamente unanime su questo punto, la Prima Creazione va attribuita alla fonte sacerdotale "P", che sarebbe tarda, addirittura postesiliaca, nonostante l'aspetto di arcaica maestà

29. Questa, vale la pena ribadirlo, è l'*immagine* del divino che è *implicata* nel testo di apertura della Torah e mai esplicitamente enunciata (i tredici attributi o *Middot* proclamati in Es. 34:5-7 sono di natura etica e riguardano il rapporto degli uomini con Dio). Quando e da chi fu concepita e redatta quest'immagine, il problema centrale della critica biblica, è una domanda che non rientra nelle possibilità di un'analisi semiotica.

del brano che abbiamo letto; mentre la Seconda Creazione apparterebbe alla fonte “J”, che è variamente collocata fra il regno di Davide e il VI secolo³⁰. Considererò brevemente Gen. 2:5–10, cioè la parte di quel brano che riguarda sicuramente la Creazione e non l’episodio successivo del serpente.

5 Non c’era ancora sulla terra alcun arbusto della campagna. Nessuna erba della campagna era ancora germogliata, perché il Signore Dio non aveva fatto piovere sulla terra, e non c’era alcun uomo per coltivare il terreno; 6 ma un vapore saliva dalla terra e bagnava tutta la superficie del suolo. 7 il Signore Dio formò l’uomo di polvere della terra, gli ispirò nelle narici un soffio vitale e l’uomo divenne essere vivente. 8 il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi pose l’uomo che aveva formato. 9 il Signore Dio fece germogliare dal terreno tutti gli alberi dall’aspetto piacevole e dal frutto buono a mangiarsi, l’albero della vita in mezzo al giardino e l’albero della conoscenza del bene e del male. 10 Un fiume usciva da Eden per bagnare il giardino, e di là si divideva in quattro bracci.

E facile vedere che anche qui gli esistenti sono relativamente pochi e che buona parte di essi è presente anche nel racconto precedente (segnati qui in neretto): **terra, arbusto**, campagna, **Signore, Dio, uomo**, vapore, **superficie (=faccia)**, terreno, narici, soffio, **vivente**, giardino, Eden, oriente, **alberi, frutto**, vita, conoscenza, bene, male, fiume, bracci

Lo stesso si può dire per le azioni: **era, germogliare**, piovere, coltivare, bagnare, salire, formare, ispirare, piantò, **mangiare**, uscire, bagnare **dividere**.

Si può riconoscere qualche dettaglio in più rispetto all’episodio precedente — il che è ovvio, visto che il primo è presupposto — e in particolare qualche tratto più astratto. E non si vede più la struttura narrativa completa che ho descritto sopra e neppure quella per giornate. Ma in effetti è difficile trovare insensata l’opinione dell’ermeneutica tradizionale per cui in questo testo non vi è affatto una ripetizione, ma una *continuazione in dettaglio e una spiegazione* del processo creativo³¹. In ogni caso, evitando di affrontare qui questo tema controverso, le ca-

30. Non è il caso di discutere qui l’“ipotesi documentaria” che suddivide la Torah in quattro “documenti” indipendenti e paralleli. Essa ha una storia complessa, che dal *Tractatus Theologico-politicus* di Spinoza arriva fino ad oggi. Per una discussione storica rimando a Nicholson 2003, per un’esposizione divulgativa a Friedman 1987 e 2003.

31. Per un’argomentazione esplicita, cfr. Cassuto 2006.

ratteristiche formali dell'immaginario delle origini risultano piuttosto costanti.

In realtà si tratta del linguaggio della Bibbia "elittico" e oggettivo e conciso, come mostra il classico studio di Auerbach (1946, cap 1). Facciamo ancora un paragone, considerando la visione di Ezechiele 1.4-28 che proprio insieme al racconto della creazione dà origine ai due principali filoni del misticismo scritturale ebraica (rispettivamente il *maasé bereshit* — "l'opera della creazione" — e *maassé merkavà* "l'opera del carro" divino):

4 Io guardavo ed ecco un uragano avanzare dal settentrione, una grande nube e un turbinio di fuoco, che splendeva tutto intorno, e in mezzo si scorgeva come un balenare di elettro incandescente. 5 Al centro apparve la figura di quattro esseri animati, dei quali questo era l'aspetto: avevano sembianza umana 6 e avevano ciascuno quattro facce e quattro ali. 7 Le loro gambe erano diritte e gli zoccoli dei loro piedi erano come gli zoccoli dei piedi d'un vitello, splendenti come lucido bronzo. 8 Sotto le ali, ai quattro lati, avevano mani d'uomo; tutti e quattro avevano le medesime sembianze e le proprie ali, 9 e queste ali erano unite l'una all'altra. Mentre avanzavano, non si volgevano indietro, ma ciascuno andava diritto avanti a sé. 10 Quanto alle loro fattezze, ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo; poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sinistra e, ognuno dei quattro, fattezze d'aquila. 11 Le loro ali erano spiegate verso l'alto; ciascuno aveva due ali che si toccavano e due che coprivano il corpo. 12 Ciascuno si muoveva davanti a sé; andavano là dove lo spirito li dirigeva e, muovendosi, non si voltavano indietro. 13 Tra quegli esseri si vedevano come carboni ardenti simili a torce che si muovevano in mezzo a loro. Il fuoco risplendeva e dal fuoco si sprigionavano bagliori. 14 Gli esseri andavano e venivano come un baleno. 15 Io guardavo quegli esseri ed ecco sul terreno una ruota al loro fianco, di tutti e quattro. 16 Le ruote avevano l'aspetto e la struttura come di topazio e tutt'e quattro la medesima forma, il loro aspetto e la loro struttura era come di ruota in mezzo a un'altra ruota. 17 Potevano muoversi in quattro direzioni, senza aver bisogno di voltare nel muoversi. 18 La loro circonferenza era assai grande e i cerchi di tutt'e quattro erano pieni di occhi tutt'intorno. 19 Quando quegli esseri viventi si muovevano, anche le ruote si muovevano accanto a loro e, quando gli esseri si alzavano da terra, anche le ruote si alzavano. 20 Dovunque lo spirito le avesse spinte, le ruote andavano e ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. 21 Quando essi si muovevano, esse si muovevano; quando essi si fermavano, esse si fermavano e, quando essi si alzavano da terra, anche le ruote ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. 22 Al di sopra delle teste degli esseri viventi vi era una specie di firmamento, simile ad un cristallo splendente, disteso sopra le

loro teste, 23 e sotto il firmamento vi erano le loro ali distese, l'una di contro all'altra; ciascuno ne aveva due che gli coprivano il corpo. 24 Quando essi si muovevano, io udivo il rombo delle ali, simile al rumore di grandi acque, come il tuono dell'Onnipotente, come il fragore della tempesta, come il tumulto d'un accampamento. Quando poi si fermavano, ripiegavano le ali. 25 Ci fu un rumore al di sopra del firmamento che era sulle loro teste. 26 Sopra il firmamento che era sulle loro teste apparve come una pietra di zaffiro in forma di trono e su questa specie di trono, in alto, una figura dalle sembianze umane. 27 Da ciò che sembrava essere dai fianchi in su, mi apparve splendido come l'eletto e da ciò che sembrava dai fianchi in giù, mi apparve come di fuoco. Era circondato da uno splendore 28 il cui aspetto era simile a quello dell'arcobaleno nelle nubi in un giorno di pioggia. Tale mi apparve l'aspetto della gloria del Signore. Quando la vidi, caddi con la faccia a terra e udii la voce di uno che parlava.

Gli esistenti sono ancora pochi, concreti e fittamente strutturati:

uragano, nube, fuoco, eletto, esseri animati, facce, ali, gambe, zoccoli, piedi, vitello, bronzo, lati, mani, uomo, leone, toro, aquila, spirito, baleno, carboni, torce, fuoco, ruota, topazio, cerchi, terra, firmamento, cristallo, trono, fianchi, splendore, arcobaleno, acque, tuono, tempesta, accampamento, pietra, zaffiro, voce, gloria.

Per quanto si tratti una visione mistica estremamente complessa e dettagliata del mondo superiore, mancano qualificazioni morali e in generale *l'aggettivazione è molto scarsa*. La trama dei fatti e delle metafore è molto *oggettiva*: si tratta di cogliere anche quel mondo così com'è, nella sua concretezza, senza astrazioni e senza qualificazione. Lo sguardo è nitidissimo, focalizzato, estremamente *preciso e parsimonioso*. Insomma, siamo ancora nello stesso stile fondamentale, che caratterizza evidentemente l'immaginario ebraico.

4.

Questo paragone risultano particolarmente illuminante se si ripete il gesto di Auerbach di confrontare la tradizione ebraica con quella greca. Scrive Auerbach (1946, cap I): « nella loro opposizione esse sono tipi fondamentali » dell'« antica letteratura epica. Mentre la prima può essere variata e arbitraria, sfaccettata nella sua caratterizzazione di

persone ed eventi, questa è l'epitome della narrazione dettagliata, organizzata e logica, derivante dalla tradizione retorica ». Mentre Auerbach confrontava la storia del "sacrificio" di Isacco con il riconoscimento di Ulisse, qui per mettere in contrasto il racconto biblico con il più caratteristico immaginario originario greco, non bisogna ricorrere a Omero, che non ha narrazioni delle origini, ma alla *Teogonia* di Esiodo (versi 115–153). Il risultato comunque non cambia molto³²:

E nacque dunque il Caos primissimo, e poi la Terra dall'ampio seno, sede incrollabile di tutti gli immortali che abitano la sommità del nevoso Olimpo, e il Tartaro tenebroso nelle profondità della grande Terra, e poi Amore, il più bello degli immortali, che irrorà del suo languore sia gli dei che gli uomini, ammansisce i cuori e trionfa dei più prudenti propositi. Dal Caos nacquero Erebo e la tenebrosa Notte. Dalla Notte Etere e il Giorno nacquero, frutti dell'amore con Erebo. A sua volta Gea partorirà il suo simile in grandezza, il Cielo stellato che dovrà ricoprirlo con la sua volta stellata e servire da dimora eterna per gli dei beati. Dopo essa genera le alte montagne, rifugio delle divine ninfe nascoste nelle loro felici valli. Senza l'aiuto di Amore, essa genera il Mare dal seno sterile, dalle agitate onde furiose. Poi, con Uràno giaciuta, generò l'Oceano profondo, e Coio, Crio, Giapèto, Mnemòsine, Tèmide, Rea, Iperione, Tea, l'amabile Tètide, e Febe dalla ghirlanda d'oro. Dopo essi, il fortissimo Crono venne alla luce, di scaltro consiglio, fra tutti i figli il più tremendo; e d'ira terribile ardea contro il padre. Ed i Ciclopi poi generava dal cuore superbo, Stèrope, Bronte, ed Arge dal cuore fierissimo: il tuono diedero questi a Zeus, foggiarono la folgore. In tutto erano simili essi agli altri Celesti Immortali, ma solamente un occhio avevano in mezzo alla fronte: ebbero quindi il nome: Ciclòpi; perché solo un occhio si apriva loro, di forma rotonda, nel mezzo alla fronte. Aveano forze immani, nell'opere grande scaltrezza. Ed altri nacquero anche figli alla Terra e ad Uràno, Cotto, Gía, Briarèto, figli di somma arroganza. Ad essi cento mani spuntavano dagli òmeri fuori, indomabili, immani, cinquanta crescevano teste fuor dalle spalle a ciascuno, sovra esse le membra massicce; e senza fine tagliarda la forza su l'orrido aspetto.

Si vede a prima vista che si tratta di un testo con caratteristiche assai diverse da quelle della Bibbia, un lungo elenco genealogico. Ecco la lista degli "esistenti":

Caos, Terra, sede, immortali, Olimpo, Tartaro, Amore, languore, dei, uomini, cuore, propositi, Erebo, Notte, Etere, Giorno, Cielo, volta, dimora,

32. Traduzione di Patrizio Senasi (con lievi modifiche): <http://www.readme.it/libri/Classici%20Greci/Teogonia.shtml>.

montagne, ninfe, Valli, Mare, onde, Urano, Oceano, Coio, Crio, Giapèto, Mnemòsine, Tèmide, Rea, Iperione, Tea, Tètide, Febe, Crono, consiglio, figlio, ira, padre, Ciclopi, Stèrope, Bronte, Arge, Zeus, folgore, tuono, occhio, fronte, forze, scaltrezza, Cotto, Gía, Briarèo, mani, omeri, teste, spalle, membra, forza, grandezza.

Qui gli esistenti sono assai più numerosi e diversi. Colpisce innanzitutto la quantità (62 su 306 parole) e ancor più quella dei nomi propri (33 su 62). Questi ultimi sono quasi tutti forze astratte personificate: gli oggetti concreti sono molto rari, perché il mondo è visto svilupparsi qui come il dispiegamento o meglio la generazione successiva di nozioni astratte personificate o di individui, più o meno portatori di una qualità astratta. Il numero degli esistenti diversi è dunque circa il triplo — in proporzione alle parole —, rispetto a quello del racconto biblico della creazione e quello dei nomi propri (o delle persone) superiore di parecchie decine di volte.

Un punto chiave è che si tratta di una genealogia: le azioni chiave sono qui *ghèneto*, *exeghenònto*, *egheínato*, tutte forme del verbo *ghènein* che vale “generare” ma è usato qui anche per “essere”, per esempio nel primo verso citato che si riferisce al Caos). Non si tratta dunque della creazione del mondo in senso proprio ma di una *teogonia*, di una generazione degli dei³³. Che anche in questo caso si parta da una figura di caos primigenio è un parallelismo interessante; ma non vi è un’Intelligenza o una Volontà che crei lo stato attuale del mondo distinguendo nel caos gli oggetti e tanto meno nominandoli; ma vi sono delle *forze personificate che si generano a vicenda*, secondo una metafora sessuale. Trattandosi di qualità astratte, esse sono a loro volta fortemente suscettibili di qualificazione e valutazione: infatti gli aggettivi, che erano praticamente assenti nel brano della creazione (a parte il *toy*, “buono” che la ritmava e i numerali) e anche in quello di Ezechiele, qui diventano frequenti e riguardano le qualità morali e caratteriali, insomma la dimensione dell’interazione fra queste entità. Che sono infatti caratterizzate da odio, amore, crudeltà reciproche,

33. Anche la Bibbia conosce genealogie, anzi ne è particolarmente ricca, a partire da quella di Caino (Gen 4,17) e quella di Adamo (Gen.5) anzi, si può dire che le genealogie costituiscono una sorta di scheletro storico-etnografico della narrazione biblica. Ma si tratta di genealogie *umane*, che raccontano la successione delle generazioni umane, non di principi astratti o ovviamente di divinità. E la Scrittura ebraica le include nella narrazione, non inizia da loro come fa per esempio il Vangelo di Matteo.

insomma da una rete di relazioni sociali un po' selvagge ma molto fitte. È insomma un immaginario diverso: molto più ricco, astratto, sociale, personificato, in un certo senso inflazionario. L'azione principale è generare (o castrare), non fare o dire o chiamare. La compiono diversi soggetti, non l'unico della Genesi.

Nella Torah abbiamo un immaginario *classificatorio, sostantivo e porfiriano* con un'unica origine e un'unica agency; l'immaginario esiodo è *aggettivale, rizomatico e multiagente*, in cui le qualità diventano potenze soggettive. Vale la pena di richiamare qui ancora qualche riga delle osservazioni di Auerbach che ho già citato, per comprenderne il fondamento:

Più sopra ho definito lo stile omerico stile di primo piano, perché Omero, nonostante i balzi avanti e indietro, tuttavia, di ciò che di volta in volta è raccontato fa pura cosa presente, e la lascia operare senza prospettiva. L'esame dei testi elohistici c'insegna che la parola si può impiegare in senso ancor più ampio e profondo. Si dimostra che perfino la persona singola può essere rappresentata "di sfondo": così nella Bibbia accade con Dio, che non è, come Zeus, circoscrivibile nella sua presenza. Appare sempre e soltanto "qualcosa" di lui; sprofonda sempre nelle lontananze. Ma perfino gli uomini, nei racconti biblici, sono "più di sfondo" che quelli omerici; essi hanno maggior profondità di tempo, di destino e di coscienza; e benché quasi sempre coinvolti in un avvenimento presente, non lo sono mai al punto da dimenticare quanto era accaduto loro prima e altrove; i loro pensieri e le loro sensazioni sono molto più complessi e intricati.³⁴

5.

Naturalmente l'immaginario contenuto nei tre brani "originari" che ho esaminato è estremamente limitato e non avrebbe senso paragonarlo all'Enciclopedia semiotica ebraica o greca — e neppure al dizionario (per fare un semplice paragone, il più autorevole dizionario dell'ebraico biblico in lingua italiana, Reymond 2001, si estende per quasi seicento pagine e comprende circa 15.000 voci; le radici ebraiche sono parecchie centinaia e danno origine a moltissime parole diverse). E però si tratta proprio di quei frammenti di Enciclopedia che le rispettive tradizioni letterarie e religiose hanno scelto *per descrivere*

34. Auerbach 1946, vol I, pp.13–15: "La cicatrice di Ulisse".

le origini e il fondamento del mondo, la sua interazione diretta con la divinità. Dunque, in un senso molto chiaro, come la parte più significativa della loro immagine della realtà. Che il mare, il cielo, la terra, la notte siano contenuti in entrambi mentre i laghi, le case, il deserto non compaiano in alcuno dei due testi; che la Torah metta in rilievo alberi da frutto e animali, mentre Esiodo privilegi Eros e passioni, non significa certamente che i popoli rispettivi non conoscessero o non considerassero importanti gli elementi mancanti, ma la loro scelta può essere letta come un *indizio significativo di una posizione culturale peculiare* degli “esistenti” inseriti nell’immaginario delle origini.

A maggior ragione risulta significativa l’organizzazione interna di questo immaginario, i nessi fitti, la parsimonia e la concretezza di quello ebraico e il carattere inflazionario, astratto e personalizzato di quello greco; la struttura narrativa tipica della Bibbia e la serialità generativa di Esiodo. Non sarebbe difficile mostrare che queste ultime forme sono tipiche anche se non esclusive, per esempio considerando brani “enciclopedici come il “Catalogo delle navi” o la descrizione dello “scudo di Achille”.

Insomma gli “immaginari delle origini” sono testi significativi per la semiotica delle culture e andrebbero considerati tutte le volte che è possibile, quando si tratta di tentare un’analisi culturale a partire da testi, con metodologia semiotica. Essi intrattengono con altre parti del macrotesto della cultura una relazione non solo ovviamente metonimica, ma hanno anche un legame profondo con la sua organizzazione, di cui sono indicati come cellula generatrice³⁵; è possibile che questo legame abbia spesso natura semisimbolica, nel senso tecnico che a questo termine attribuisce la semiotica: un rapporto fra *categorie* che organizzano il piano dell’espressione e quello del contenuto (Calabrese 1999).

Per esempio è evidente che non solo la singolarità del nome proprio di Bereshit 1–2 si oppone alla multinominalità della *Teogonia come il monoteismo al politeismo*; ma che il carattere dettagliato e concreto della

35. Anche in questo senso si può considerare una celebre annotazione del Talmud babilonese, trattato Sanhedrin 37 a «Badate, che l’uomo è stato creato uno, per insegnare che chiunque distrugge una vita è come se distruggesse il mondo intero, e chi invece mantiene una vita è come se mantenesse un mondo intero». Un tratto etico fondamentale deriva da una caratteristica tutto sommato formale dell’immaginario delle origini, il carattere singolare della creazione dell’uomo (mentre piante e animali sono creati al plurale).

descrizione biblica, il suo carattere assolutamente non sentimentale anche nell'effusione mistica corrisponde ad alcuni tratti fondamentali della ritualità ebraica e soprattutto che la divisione binaria e la tendenza verso la *separazione dei generi e delle specie* si sposa con un tratto fondamentale della legge ebraica che è la prescrizione della *divisione degli opposti* (di carne e latte nei pasti, di lana e lino negli abiti, di vegetali diversi nello stesso campo, dello Shabbat e dei giorni della settimana ecc.): una caratteristica che si ritrova tutta nella radice "k-d-sh" che compare a conclusione del nostro brano: normale attributo del divino, spesso tradotta con "santo" o con "sacro" ma fundamentalmente indicante *la differenza o distinzione*³⁶. L'immaginario greco è invece inflazionario e ricco di astrazioni personificate come il suo pantheon, la narrazione ha un carattere *aneddotico e agonistico* come i suoi miti, una certa tendenza già dall'inizio drammatica nelle contrapposizioni personali, non segue un ordine ma un accumulo in cui ogni figura tende alla sua propria definizione.

Insomma in parte maggiore o minore l'immaginario delle origini appare come *una cellula iniziale che è capace di differenziarsi e moltiplicarsi nei vari aspetti della cultura*; la quale è caratterizzata non solo dal suo catalogo, ma in maniera strutturata dall'insieme delle sue relazioni e proprietà. Il che significa che la nozione stessa di immaginario, così come ho cercato di precisarla, può avere una funzione importante per gli studi semiotici.

36. Si veda per esempio il commento di Rashì a Levitico 19; 2.

Al di là del principio di significazione

La teoria semiotica alla prova dei sogni di Freud

I.

Uno dei principi condivisi della semiotica contemporanea, almeno così come generalmente la si pratica in Italia, è che il senso abbia una natura narrativa, o in un'accezione più concreta e metodologica che l'analisi di qualunque testo si possa e magari si debba riportare a un modello greimasiano (più o meno fedele) di analisi della narrazione. Il quale va inteso innanzitutto secondo uno *schema verticale a pozzo*: il testo così com'è non sarebbe, secondo questo modello, nulla di più che la "manifestazione" superficiale di una "struttura profonda" sottostante, articolata in *livelli*, che darebbe conto tanto della *sintassi narrativa* del testo, soprattutto sulla base dello "schema canonico" in quattro tappe delle azioni pertinenti alla storia e della struttura attanziale corrispondente, quanto della sua *semantica* costruita per ruoli tematici, valorizzazioni, passioni ecc. Questa sommaria descrizione, certamente banalizzante, non implica affatto che il modello graimasiano stia tutto qui, o anche solo che sia corretto interpretarlo in questa maniera (non discuterò qui di tale tema), ma che *questo modello semplificato* sia diventato una sorta di vulgata o di strumentazione di base largamente insegnata e diffusa nelle analisi semiotiche contemporanee.

Vi sono naturalmente numerose obiezioni a tale modello. Una di esse è *il carattere atomistico* del suo approccio alle storie, il suo considerare i testi uno ad uno, evitando di tenere conto di convenzioni di genere, grammatiche narrative intermedie diffuse in un certo tempo e luogo, che di fatto possono avere notevole influenza sulle organizzazioni narrative creando sistemi di attese e forme di comprensione predefinite ma anche sistemi di valori accettati in blocco, ed essere in

sé un oggetto di studio più interessante dei singoli casi. La rinuncia alla semiotica dei codici degli anni Sessanta in favore di una semiotica del testo (singolo) ha comportato anche una scarsa considerazione di “aspetti della manifestazione” come sono i diversi “linguaggi” dei media (termine mal definito, su cui la semiotica ha rinunciato a lavorare), dei diversi generi e sottogeneri ecc.

Una seconda obiezione, in parte connessa alla prima, è che il modello non possiede le basi teoriche per dar ragione dei tipici e numerosi *effetti di superficie*, dalla suspense ai giochi di enunciazione del cinema, dai giochi di parole alle “voci” della narrazione letteraria, all’effetto di rime e altre strutture formali di superficie, per esempio della retorica, fino a ciò che è specifico di certe manifestazioni rispetto ad altre e quindi del problema delle traduzioni intersemiotiche, non a caso affrontato prevalentemente con altre metodologie. Il modello è anche relativamente indifferente alle concrete impersonificazioni e ambientazioni della storia, che, seguendo il modello proppiano della fiaba, sono considerati effetti di superficie. Il che naturalmente preclude o rende molto difficile prendere in considerazione la *diffusa finalità “realistica”* della narrativa di produrre un ritratto individuale o sociale credibile — degradato a semplice “effetto di reale”. Il modello può naturalmente rendere conto dei modi dell’attorializzazione o della spazializzazione, ma è incapace di trattare adeguatamente fenomeni come la traduzione intersemiotica, gli effetti formali del verso, le scelte lessicali, il montaggio cinematografico, ecc. Insomma la manifestazione e le sue strutture sembrano poco pertinenti, o almeno di fatto sono pochissimo considerate nell’analisi semiotica della narrativa. Ciò non significa che non vi siano state analisi di studiosi greimasiani attente a questi problemi, ma che essi hanno pochissimo posto nella teoria

È stato poi stata anche messa in dubbio la pretesa di *unicità dell’analisi profonda*, prevista dal modello ma difficile da realizzare ogni volta che “la stessa storia” sia narrata non solo secondo due programmi narrativi diversi, ma anche sulla base di diverse valorizzazioni e “agende”, come accade molte volte nel giornalismo e nella storia politica (per esempio la vicenda di una guerra o di un’elezione raccontata da parti contrapposte). Anche di questo aspetto non mi è possibile però discutere qui.

Il punto più critico è costituito però dal successo stesso del modello, dalla sua capacità di applicarsi (con gli opportuni accorgimenti,

per esempio elidendo delle fasi o raddoppiandole, considerando impliciti degli attanti o moltiplicandone l'espressione attoriale) a *tutte* le narrazioni o addirittura a *tutte* le testualità appena articolate. Che dietro o sotto ogni narrazione vi sia in maniera più o meno esplicita un qualche modo di fissare un obiettivo e di designare chi deve ottenerlo, seguito da un periodo di preparazione, dall'esecuzione e dal riconoscimento dell'azione svolta (tutti momenti soggetti a successo o fallimento) equivale a dire poco più che gli esseri umani sono capaci di intendere come narrazioni solo *azioni finalizzate* (non caotiche o casuali, dunque, non spontanee, non statiche, non troppo ripetitive ecc.). Quel "poco più" è peraltro importante, perché è costituito da una *sintassi*, vale a dire dalla specificazione delle *categorie* sotto cui ricomprendere i diversi fattori che definiscono un'azione finalizzata.

Il paragone con la sintassi della frase è stato spesso sottolineato fin dalla proposta del nucleo centrale (Soggetto e Oggetto) dello schema narrativo, come pure quelli con la logica e l'insiemistica, per parziali che siano (Disgiunzione e Congiunzione). Va notato che questi elementi generatori del modello greimasiano sono segnati da un progetto universalistico, rapportandosi alla "grammatica universale" chomskiana, alle "leggi del pensiero" della vecchia logica, ecc. La ragione è che anche dal lato "semantico" dello schema (temi e figure, quadrati, valorizzazioni), la teoria ci dà sostanzialmente schemi astratti di sintassi, definendo livelli e forme astratte di relazione e non contenuti, largamente applicabili per la loro natura metalinguistica, non perché individuino caratteristiche empiriche comuni. Forse è inevitabile che sia così, dato che ci si pone a questo livello, ma quel che viene a mancare con questo stile d'analisi è proprio la possibilità di interrogarsi su come certi specifici contenuti producano il senso della narrazione; o come questa sia in grado di veicolarli. Al massimo si riscontrano le coerenze (isotopie) che reggono un testo, si notano le variazioni rispetto allo schema base; ma la possibilità di un'analisi su che cosa dica *specificamente* una certa narrazione, sulla sua *semantica peculiare* vi è difficilmente integrabile.

Detto in altri termini, la vulgata greimasiana autorizza a porsi il problema della *comprensione* del testo narrativo e non invece della sua *interpretazione*: è una distinzione che ho sviluppato in Volli (2008), cui rimando: altra cosa è la semplice *comprensione* elementare e letterale di ciò che vien detto in un testo, altro è interpretarne il *senso* vero,

l'importanza, il valore, ciò che vi viene realmente messo in gioco, anche nella maniera più legittima e coerente con l'*intentio operis*. Non si capirebbe nulla dell'incipit della "Divina commedia" se non si andasse oltre il senso letterale verso un complesso regime metaforico che motiva la narrazione, non si comprenderebbe il ragionamento che Germont fa a Violetta Valery su sua figlia senza intendere le implicature tacite tratte dalla morale della società borghese ottocentesca, eccetera. Spesso la semiotica parte da una pre-comprensione di questi fatti e cerca di rintracciarne le tracce nel testo; ma si tratta di un procedimento circolare, che richiederebbe una fondazione metodologica ulteriore.

Sono *i dettagli della manifestazione* che permettono gli spostamenti che il testo chiede per essere adeguatamente compreso: ruoli tematici, nomi, dettagli narrativi, inquadrature, stili aggettivali, fonosimbolismi, ambienti, personalità, quelle caratteristiche della superficie testuale molto problematiche che vengono etichettate come isotopie e semi-simbolismo e mille altri dispositivi della manifestazione servono a stabilire le tracce sempre diverse per l'interpretazione. La maggior parte delle analisi testuali riuscite utilizzano questi indizi senza denunciarli come guida e prova per la costruzione di percorsi generativi che rispettano formalmente la grammatica testuale greimasiana ma sono adeguati solo perché fanno uso di dati ad essa esterni.

2.

Per indicare più concretamente questa mancanza e insieme per esplorare qualche alternativa possibile, non vi è di meglio che ragionare su altre metodiche di analisi dei testi narrativi, con una maggiore vocazione interpretativa — non nel senso peirceano, che tutto sommato nonostante il nome non si presenta affatto come una metodica di interpretazione testuale, ma in quello appena delineato. Avendo lavorato a lungo sulla tradizione ermeneutica ebraica della Bibbia (Volli 2012) e cercato di chiarire i suoi principi, in particolare quella corrispondenza intratestuale che ho chiamato "piega" e il principio immanente in essa della motivazione narrativa dei nomi, ho pensato che fosse inte-

ressante per questo capitolo ritornare¹ invece a considerare la teoria narrativa di Freud, in particolare la sua proposta di interpretazione dei sogni (Freud 1900), come vedremo che presenta interessanti corrispondenze, biografiche ma anche teoriche², con quella grande tradizione ermeneutica.

Com'è noto, la proposta di un'analisi delle narrazioni oniriche è il primo grande trattato freudiano e in un certo senso il gesto teorico fondamentale della psicoanalisi, perché a partire di qui i suoi risultati e le sue metodologie saranno da un lato generalizzati da Freud ad altre materie, come i lapsus e perfino certe narrazioni biografiche e letterarie (da Mosè a Gradiva a Leonardo); dall'altro serviranno da basi allo sviluppo ulteriore della psicoanalisi, saranno usati nei casi clinici e inquadrati in maniera via via più dettagliata in schemi metapsicologici e ipotesi genetiche. Non ne parlerò qui: nel seguito mi occuperò innanzitutto di estrarre dal grande testo freudiano, il cui tema generale è entrato nella cultura comune ma che è stato assai poco esaminato nei dettagli fuori dall'ambiente psicanalitico e soprattutto in quello semiotico, gli elementi più significativi dal punto di vista semiotico, esaminando quindi brevemente la loro utilizzabilità.

È necessario citare in partenza un ostacolo preliminare. È chiaro che *il sogno di per sé non è un testo* ma una condizione psichica, *un'esperienza*, che (essendo involontario, episodico e incontrollato, di solito irripetibile)³ solo con qualche fatica potrebbe essere inquadrato semioticamente nella categoria della *pratica*; pure esso viene perce-

1. Dico "ritornare" perché vi è stato negli anni Sessanta e Settanta del Novecento un interessante dibattito semiotico-linguistico sulle teorie freudiane, motivato dal tentativo di Jacques Lacan (1966) di introdurre in psicoanalisi la teoria linguistica. Su questo tentativo è intervenuto criticamente Jakobson (1963) e fra gli interventi successivi va menzionato quello di Lyotard (1974: 253 sgg.) e anche qualche pagina di Luisa Muraro (1981: 14 sgg.), su cui ritornerò in seguito.

2. Il rapporto di Freud con l'ebraismo è assai complesso e velato dalla volontà del fondatore della psicoanalisi di non identificare la sua disciplina con una scienza ebraica. Cfr Klein 1981 e Meghnagi 1992.

3. Dissento in generale dalla definizione estremamente allargata che Gianfranco Marone (2011) dà di testo. Dal mio punto di vista il testo è sempre fissato in qualche modo, dato che si contrappone al discorso, analogamente a quel che accade con la scrittura rispetto all'oralità. Il carattere fondamentale del testo mi sembra la sua oggettivazione, che lo distacca istituzionalmente e definitivamente dal soggetto che lo produce e lo apre necessariamente all'interpretazione. Non è questo peraltro il luogo in cui discutere di un problema così generale.

pito e descritto come una narrazione per immagini, o potremmo piuttosto dire noi, *un dispositivo produttore di storie figurative*. Peraltro anche queste *storie vissute* non sono *in quanto tali* analizzabili dalla semiotica e neppure dalla tecnica analitica, proprio perché *l'esperienza come tale non è condivisibile intersoggettivamente*; ma possono essere ricordate in maniera più o meno precisa almeno per qualche tempo dopo il risveglio, benché in genere si riscontri una forte tendenza a dimenticarle presto. Finché sono percepibili nella memoria possono poi essere trascritte o raccontate, anche se niente garantisce che il racconto corrisponda davvero pienamente all'esperienza. È a questo *terzo livello di elaborazione* — il sogno fissato e comunicato — che la psicanalisi lavora e la semiotica ne può certamente parlare come *testi*.

Si tratta senza dubbio di testi che *appaiono come narrativi*, che quindi possono abbastanza facilmente essere caratterizzati almeno in parte secondo fasi dello schema semiotico canonico, per ruoli attanziali e tematici, valorizzazioni e timismi, insomma che soddisfano relativamente bene il paradigma greimasiano, anche se di solito si tratta di storie assai *incomplete*, in cui quasi mai si realizza compiutamente lo schema. Spesso tale frammentarietà fa emergere quel che appare un montaggio di diverse storie parziali, apparentemente poco legate fra loro. Di queste caratteristiche incontreremo subito qualche esempio canonico. È facile vedere che le narrazioni oniriche si caratterizzano inoltre per un forte *embrayage* (c'è quasi sempre un "io" che partecipa all'azione o almeno si limita a osservarla, ma la cui presenza è fortemente enfatizzata) e da altre caratteristiche che riguardano l'enunciazione (per esempio l'imperfetto così frequente nelle "trascrizioni" dei sogni, che probabilmente ha un valore abbastanza diverso da quello narrativo standard, indicando un diverso livello di "sospensione dell'incredulità", e in generale il sofisticato gioco temporale che mette in relazione il contenuto onirico con la situazione attuale).

3.

Per procedere nel discorso è opportuno riportare qui un certo numero di questi sogni. Fra i moltissimi che Freud (1900) racconta, ho scelto i seguenti:

a) Il paziente va a passeggio con suo padre in un posto che è sicuramente il Prater, perché si vede la Rotonda e, davanti a questa un piccolo portico al quale è fissato un pallone frenato, che sembra piuttosto floscio. Suo padre gli chiede a che cosa serva tutto ciò; egli è stupito, ma gli risponde. Quindi arrivano in un cortile in cui è distesa una grossa lamiera. Suo padre ne vuole strappare un grosso pezzo per sé, prima però si guarda intorno per accertarsi che nessuno lo osservi. Lui gli dice di avvisare il guardiano, dopodiché potrà prenderne quanto vorrà. Da questo cortile una scala conduce in un pozzo, le cui pareti sono morbidamente imbottite come una poltrona di pelle. Alla fine di questo pozzo c'è una lunga piattaforma, e poi inizia un altro pozzo. . .

b) Un grande salone — stavamo ricevendo numerosi ospiti. — Tra di essi c'era Irma. Io la presi subito in disparte, come per rispondere alla sua lettera e rimproverarla di non aver ancora accettato la mia «soluzione». Le dissi: «Se hai ancora dei dolori è davvero solo colpa tua». Mi rispose: «Se solo tu sapessi che dolori ho ora in gola, nello stomaco e nel ventre, mi soffocano». Io mi spaventai e la guardai. Era pallida e gonfia. Pensai che dopo tutto dovevo aver trascurato qualche disturbo organico. La portai vicino alla finestra e le guardai la gola, e lei mostrò una certa reticenza, come le donne con la dentiera. Io pensai che veramente non c'era bisogno di farlo. Poi lei aprì bene la bocca e sulla destra trovai una grande macchia bianca; in un altro punto vidi delle estese croste grigiastre su delle forme notevolmente incurvate, che imitavano evidentemente i turbinati del naso. Chiamai subito il Dr. M. ed egli ripeté l'esame e lo confermò. . . Il Dr. M. sembrava molto diverso dal solito, era pallido, zoppicava e non aveva la barba. . . Anche il mio amico Otto era ora vicino a lei, e il mio amico Leopoldo stava percuotendo il suo petto e diceva: «Ha un'area ottusa in basso a sinistra». Indicò anche che una parte della pelle sulla spalla sinistra era infiltrata (lo sentii come lui, nonostante il vestito). . . M. disse: «Non c'è dubbio, si tratta di un'infezione, ma non importa; interverrà la dissenteria e le tossine saranno eliminate». . . . Noi conoscevamo subito anche l'origine dell'infezione. Non molto prima, quando lei si sentiva poco bene, il mio amico Otto le aveva fatto un'iniezione di propile. . . propili. . . acido propionico. . . trimetilammina (e vidi davanti a me la formula stampata in grassetto). . . Iniezioni di quel genere non si dovrebbero fare così sconsideratamente. . . E probabilmente la siringa non era pulita.

c) Avevo scritto una monografia su una certa pianta. Il libro era davanti a me e in quel momento lo stavo sfogliando dove c'era una tavola colorata ripiegata. In ogni copia c'era anche un esemplare seccato della pianta, come se fosse stato preso in un erbario. (Freud 1900: 190)

d) Vide tre leoni in un deserto, di cui uno rideva; ma lei non aveva paura. Ma in seguito dev'essere scappata, perché cercava di arrampicarsi su un albero; ma scoprì che sua cugina, insegnante di francese, era già lassù. (Freud 1900:445)

e) Era all'Opera. Si eseguiva un'opera di Wagner, che durava fino alle sette e tre quarti del mattino. C'erano dei tavoli issati tra le poltrone, dove la gente mangiava e beveva. Suo cugino, che era appena tornato dalla luna di miele, sedeva a un tavolo con la giovane moglie e un nobile sedeva vicino a loro. La moglie del cugino se lo era portato dietro dal viaggio di nozze, così come si può portare un cappello, apertamente. In mezzo alle poltrone c'era una torre alta che aveva in cima una piattaforma circondata da una ringhiera di ferro. Su in cima c'era il direttore d'orchestra, che aveva i lineamenti di Hans Richter. Egli continuava a girare intorno alla ringhiera e sudava terribilmente, e da quella posizione dirigeva l'orchestra, che era raggruppata intorno alla base della torre. Lei sedeva in un palco con un'amica (che io conosco). La sorella più giovane voleva lanciarle un grande pezzo di carbone dalle poltrone, per il fatto che non sapeva che sarebbe stato così lungo e che a quel punto si doveva essere gelata. (Come se i palchi avessero dovuto essere riscaldati durante la lunga rappresentazione).

A parte i sogni a), b), d) che sono riportati dall'analista in terza persona, tutte le narrazioni sono interne e omodiegetiche. Tutte hanno un forte carattere frammentario. Il sogno c) sembra limitarsi alla fase della sanzione, com'è il caso, in maniera più complessa anche di b). Gli altri sogni riportati sembrano invece preludere a una futura contrattualità, che non è ben chiara, a parte d) che, pure ellittico, permette di ricostruire uno schema narrativo completo e e) che pare mescolare fasi diverse di possibili racconti diversi. I ruoli tematici sono piuttosto tradizionali, com'è ovvio, anche se le incongruenze non mancano.

4.

È probabile che messo di fronte a testi del genere il semiotico "ortodosso" (secondo il modello che stiamo discutendo) dovrebbe limitarsi a segnalarne l'incongruenza, l'insufficienza della struttura isotopica, l'assenza o la debolezza di quel meccanismo teleologico che nei casi normali produce letteralmente il *sensò* del racconto. Allo stesso tempo però è facile vedere che nonostante tutto non si tratta di "insalate di parole" incomprensibili sul piano grammaticale, sintattico e nemmeno nella griglia delle anafore; i testi si lasciano certamente comprendere sul piano letterale/grammaticale e come descrizione di un mondo possibile (o una serie di mondi giustapposti). Ma a un altro livello tutti questi sogni "gridano: interpretami" come dice a proposito di qualche

versetto non onirico della Bibbia il grande commentatore medievale Rashi. Il problema dell'interpretazione (in senso forte) di questi testi onirici è esattamente quello che si pone Freud fin dal titolo del suo trattato, dando per scontata la comprensione letterale e la concatenazione narrativa standard, il sistema delle anafore, degli attanti e delle modalità. Il problema di Freud è penetrare che cosa *voglia dire* quel certo sogno, non la sua struttura sintattica più o meno completa e ben formata. Il ragionamento freudiano parte dal rifiuto di due "metodi tradizionali" di interpretazione (1900:124):

Il primo di questi procedimenti considera il contenuto del sogno come un insieme e cerca di sostituirlo con un altro contenuto che sia comprensibile e sotto certi aspetti analogo all'originale. Questa è l'interpretazione *simbolica* dei sogni; e inevitabilmente crolla di fronte a quei sogni che non sono solamente incomprensibili, ma anche confusi. Un esempio di questo procedimento si può vedere nella spiegazione del sogno del Faraone data da Giuseppe nella Bibbia⁴ [...]. L'idea che i sogni riguardino principalmente il futuro e possano predirlo è un residuo dell'antico significato profetico dei sogni e fornisce un motivo per trasportare il significato del sogno, raggiunto attraverso l'interpretazione simbolica, nel tempo futuro. È naturalmente

4. La storia è nota, ma il testo forse non altrettanto (Genesi 41, 10–29). Ecco: 14 Il Faraone mandò a chiamare Giuseppe; lo trassero dalla prigione, ed si rase, si cambiò gli abiti e andò dal Faraone. Il Faraone gli disse: «Ho fatto un sogno e non c'è chi l'interpreti, ed io ho sentito dire di te che sai interpretare un sogno che ti raccontino». 16 Giuseppe rispose al Faraone: «non io! Dio darà una risposta tale da far tranquillo il Faraone». 17 Il Faraone raccontò: «In sogno mi trovavo sulla riva del Nilo. 18 Quand'ecco che dal fiume salivano sette vacche grasse e belle e pascolavano fra le erbe palustri; altre vacche misere, bruttissime a vedersi e magre, salivano dopo di esse; non ne avevo viste di così brutte in tutta la terra d'Egitto. 20 Le vacche brutte divoravano le prime vacche grasse. 21 Erano entrate nel loro ventre ma non se n'accorgeva perché il loro aspetto era brutto come prima, mi destai. 22 Poi vidi, sempre in sogno, sette spighe piene e belle che sorgevano su da un unico stelo. 23 Sette spighe secche, sottili, sbattute dallo scirocco, germogliavano dopo di esse. 24 Le sette spighe sottili inghiottivano poi le spighe belle. Raccontai il sogno ai maghi ma non ci fu chi sapesse dir qualche cosa». Giuseppe disse al Faraone: «Il sogno è uno solo; annunzia al Faraone una cosa che sta per fare. 26 Le sette vacche belle rappresentano sette anni, e sette anni rappresentano le sette spighe belle; il sogno è uno. 27 Le sette vacche magre e brutte che salivano dopo di esse, rappresentano sette anni, e le sette spighe vuote sbattute dallo scirocco saranno sette di carestia. 28 È quello che dicevo al Faraone; Dio gli indica che cosa fare. 29 Sette anni di grande abbondanza stanno per venire in tutta la terra d'Egitto. 30 Verranno successivamente sette anni di carestia sì che in terra d'Egitto sarà dimenticata tutta l'abbondanza; la carestia finirà il paese. Non si riconoscerà più nel paese l'abbondanza precedente a causa della carestia, tanto questa sarà grave. 32 L'essersi ripetuto al Faraone il sogno per due volte significa che la cosa è ormai stabilita da Dio e che Egli ha deciso di attuarla. (*Nota mia: uv*).

impossibile dare istruzioni sul *metodo* per arrivare all'interpretazione simbolica. Il successo è una questione di acutezza, di intuizione diretta, e per questo motivo è stato possibile esaltare l'interpretazione simbolica dei sogni come attività artistica dipendente dal possesso di doti particolari.

Il secondo dei due metodi popolari per l'interpretazione dei sogni non ha tali pretese. Si potrebbe chiamare metodo di «decifrazione», poiché considera i sogni come una specie di crittografia, in cui ogni segno può essere tradotto in un altro segno che abbia un significato noto secondo una chiave prefissata. Supponiamo, per esempio, che io abbia sognato una lettera e un funerale. Se consulto un «manuale dei sogni», trovo che «lettera» si deve tradurre con «dispiacere» e «funerale» con «fidanzamento». Poi non mi resta che collegare le parole chiave che ho decifrato in questo modo e, ancora una volta, trasferire il risultato al futuro. [. . .]

Indubbiamente nessuno dei due procedimenti popolari per l'interpretazione dei sogni può essere impiegato per una trattazione scientifica dell'argomento. Il metodo simbolico è ristretto nelle sue applicazioni e non può essere esposto in linee generali. Nel caso del metodo di decifrazione, tutto dipende dall'esattezza della chiave, cioè del manuale dei sogni, e di questo non abbiamo alcuna garanzia.

Il terzo metodo è quello dello stesso Freud, cui è dedicato il libro; ma esso non è semplice da esporre e probabilmente non è possibile sistematizzarlo davvero in maniera generale. Si tratta del saper-fare dello psicoanalista, che Freud esemplifica riccamente e da cui si sforza di estrarre alcuni principi di funzionamento, che è però obiettivamente difficile trasformare in strumenti di analisi, almeno fuori dal contesto della cura. Vediamo di riassumerli, prima di valutarne l'utilità. In primo luogo il procedimento di Freud è idiosincratico. Come quello di Artemidoro di Daldeia (il paragone è dello stesso Freud), esso prende in considerazione non solo il contenuto del sogno, ma anche il carattere e le circostanze che riguardano il sognatore; cosicché lo stesso elemento onirico avrà un significato diverso per il ricco, l'ammogliato e, diciamolo pure, l'oratore da una parte, e per il povero, lo scapolo, il commerciante dall'altra.

Ad esempio, Freud riporta questa analisi parziale ma molto significativa del sogno a), in cui esso viene compreso come un ricco e complesso insieme di indizi che riguardano il suo autore e gli vanno rapportati:

La Rotonda rappresenta il **suo** organo genitale, il pallone frenato che si vede dalla piazza è il pene, di cui **si lamenta** perché "floscio". Si può allora

tradurre che il piccolo portico sia lo scroto. Nel sogno il padre **gli** chiede il significato di tutto ciò, cioè lo scopo e l'uso dei genitali. È evidente che la situazione vada ribaltata, in modo che **egli** diventi quello che pone la domanda. Dato che non ha mai potuto rivolgere tale domanda al **padre**, bisogna considerare il pensiero del sogno come un desiderio di ricevere spiegazioni in merito a quello che nella **sua** infanzia e adolescenza è stato un **suo** grande quesito, e l'insoddisfazione portata dal non appagamento del desiderio, è rimasta nella **mente del giovane paziente** particolarmente impressa. Il cortile, nel quale è distesa la lamiera, non è da prendere simbolicamente, ma proviene dal **ricordo del negozio del padre**. Era infatti accaduto che il **sognatore** fosse entrato **nel negozio del padre**, rimanendo negativamente colpito dall'illegalità con la quale questi ricavava i suoi guadagni. Il significato di questo passaggio del sogno potrebbe essere interpretato compiendo una ricostruzione logica, basata sul **suo** desiderio inappagato di interrogare il padre circa i suoi dubbi sulla sessualità: se **gli** avesse posto le suddette domande... questi **lo** avrebbe probabilmente ingannato, così come truffava nel suo lavoro. **Il paziente** usa il termine *strappare*, che in questo contesto rappresenta dunque la scorrettezza commerciale. I particolari del primo pozzo, al quale segue una lunga piattaforma, quindi un nuovo pozzo, **li spiega lui stesso come biografici**: in **giovane età ha avuto** una vita sessuale regolare, che **ha interrotto** molto presto per tutta una serie di inibizioni createsi in seguito, e in questo periodo della **sua** vita spera di riprendere con l'aiuto della cura. Verso la fine però il sogno diventa oscuro, e si può supporre un riferimento **alla madre**, in quanto il pozzo rappresenta l'organo genitale femminile, **della madre** appunto, come ricorda la descrizione che lo vede *morbidamente imbottito*.⁵

L'interpretazione consiste dunque nello stabilire *una serie di equivalenze*, che però non sono tratte da un dizionario generale del senso dei sogni, ma da ipotesi biografiche:

Rotonda = organo genitale del paziente
 pozzo = organo femminile e madre del paziente ecc.

L'analisi non si focalizza sull'azione, ma sul valore dei singoli elementi e ne cerca il senso *non nel testo del sogno ma nella biografia del paziente*. L'interpretazione consiste nella decifrazione di aspetti della superficie testuale (nomi, forme verbali, oggetti che entrano nella

5. I neretti sono miei e indicano i più evidenti riferimenti indicali al sognatore, cioè, secondo la consueta terminologia semiotica debrayages enunciazionali (sempre che ammettiamo che il testo di Freud riporti esattamente la testimonianza del sognatore, volgendola solo alla terza persona. Se mettiamo in conto l'esistenza testuale del narratore/Freud, si tratta invece di debrayages enunciativi).

narrazione e loro caratteristiche evidenziate nel racconto) indipendentemente dalle azioni che svolgono nel racconto. Il punto centrale dell'interpretazione, come la intende Freud, è collocare questi caratteri rilevanti *in un'altra narrazione*, quella della vita psichica del paziente, o meglio *ricostruire* attraverso la narrazione onirica e altre fonti testuali questa seconda narrazione, che non è nota, anzi è in senso forte *nascosta*. Lo si può fare, secondo Freud *ricollocando* (ma anche *cambiando*, *decostruendo*, letteralmente *analizzando* come accennerò) tali elementi. È il *principio enigmistico*: l'interprete è un investigatore del senso nascosto, non un grammatico del senso palese; ma il tipo dell'enigma somiglia a quello del rebus, piuttosto che quello del puzzle. Non si tratta di rimettere a posto un testo confuso, ma di usare quel che c'è, compresa la confusione, per comporre *un altro testo che spieghi il primo*.

Il sogno e) è letto analogamente come segue:

Anche se il sogno era ben centrato su un'unica situazione, per altri riguardi era tuttavia abbastanza assurdo: la torre in mezzo alle poltrone, per esempio, e il direttore che dalla cima dirigeva l'orchestra! e soprattutto il carbone che le dava la sorella! Deliberatamente mi trattenni dal chiederle un'analisi del sogno. Ma poiché ero un po' al corrente degli **affari personali della sognatrice**, riuscii ad interpretarne alcune parti indipendentemente da lei. Sapevo che **aveva avuto una grande simpatia** per un musicista, la cui carriera **era stata prematuramente troncata** dalla *pazzia*. Perciò decisi di prendere metaforicamente la torre tra le poltrone. Allora venne fuori che l'uomo che **lei aveva voluto vedere** al posto di Hans Richter *torreggiava* al di sopra degli altri membri dell'orchestra. La torre si potrebbe descrivere come un'immagine composta, formata da un'apposizione. La parte inferiore della sua struttura rappresentava la *grandezza* dell'uomo; la ringhiera in cima, dietro la quale correva come un prigioniero o un animale in gabbia (questa era un'allusione al nome dell'uomo infelice), rappresentava il suo ultimo destino. Le due idee probabilmente erano state collegate dalla parola "Narrenturm".

Avendo così scoperto il sistema di rappresentazione adottato dal sogno, potremmo provare ad usare la stessa chiave per risolvere la sua seconda assurdità apparente, il carbone dato dalla sorella alla sognatrice. "Carbone" deve significare "amore segreto":

Nessun *fuoco*, nessun *carbone* / può ardere tanto quanto *l'amore segreto*, / di cui nessuno sa nulla.

Lei stessa e l'amica erano rimaste zitelle (td. «sitzen ge-blieben», letteralmente "lasciate sedute"). La sorella minore, che **ha ancora** probabilità di sposarsi, le porge il carbone "perché lei non sapeva che sarebbe du-

rato così a lungo”. Ciò che durerà così a lungo non è detto nel sogno; in un racconto completeremmo: “lo spettacolo”; nel sogno possiamo considerare la frase in sé stessa, dichiararla ambigua e soggiungere: “prima di sposarsi”. L’interpretazione “amore segreto” viene poi sostenuta dall’accenno al cugino che siede in platea con sua moglie e dall’aperta relazione amorosa attribuita a quest’ultima. Il contrasto fra amore segreto e amore manifesto, tra il fuoco della sognatrice e la freddezza della giovane donna, domina il sogno. In un caso come nell’altro, inoltre, un “atlocato” fa da parola intermedia tra l’aristocratico e il musicista che aveva destato grandi speranze.⁶

Il problema è naturalmente come recuperare questi significati idiosincratici, che riguardano l’enunciatore del sogno e non sono accessibili in linea di principio che a lui — ma come vedremo, in condizioni normali per lo più non lo sono nemmeno a lui stesso. Infatti il sogno per Freud è uno strano atto pseudo-comunicativo, destinato a nascondere o a travestire i suoi contenuti più che a farli intendere in maniera chiara e univoca. Vi è qui una *scommessa ermeneutica*, che riguarda non solo la persona extradiegetica del sognatore, ma anche quella dell’interprete, che “decide”, “completa”, “scopre”, “prende” il sogno in una maniera che gli sembra efficace pragmaticamente (sul piano terapeutico). Vi è dunque nell’interpretazione non solo una fuoriuscita dal testo onirico verso altri co-testi, ma anche un’*invasione* del testo da parte dello psicoanalista. Tutto ciò produce un’interpretazione certamente idiosincratica.

È evidente che questo è un punto molto critico dal punto di vista semiotico. Senza dubbio tutti i testi richiedono per la loro interpretazione (comprensione non banale) l’accesso a un’informazione idiosincratica e più ricca di quella che è semplicemente contenuta nel codice linguistico. Per dirla con la metafora efficace di Umberto Eco (1984: 108–112), per capire un testo non banale, non basta conoscere i significati assegnati dal dizionario alle sue espressioni linguistiche, anche ammettendo una efficace selezione dei semi sulla base della loro reciproca combinabilità; ma è necessario tener conto dell’Enciclopedia dell’autore, conoscere le sue credenze, aspettative, valutazioni

6. Anche qui i corsivi derivano dal testo freudiano, i neretti indicano il ricorso a elementi che non stanno nel testo ma nel co-testo dell’enunciazione/terapia. Ho sottolineato invece i punti in cui l’attività interpretativa emerge nella sua dimensione volontaristica e legata all’attività pragmatica dell’analista.

sul mondo.

E però: altra cosa è presupporre alla comprensione un'Enciclopedia *pubblica*, in qualche modo *socialmente condivisa*, vale a dire la dimensione sociale e comunicativa del linguaggio, un insieme di pratiche, credenze e conoscenze comuni che sono presupposte alla comunicazione, come insegnano anche Sperber & Wilson (1986/1995); questa sembra una condizione facile da giustificare sul piano empirico per la funzionalità comunicativa del linguaggio. Comprendersi significa sempre sapere come l'altro può capire le mie espressioni, sulla base del sapere comune presupposto.

Altra cosa invece riferirsi ai *dettagli della vita privata* di una singola persona, magari quelli così inquietanti che essa stessa ha dimenticato, tralasciato o rimosso, e magari rifiuta di riconoscere. Per quanto riguarda Freud, infatti, questa specificazione del contenuto non è data dalle spiegazioni razionali e dalla biografia accettata del paziente, almeno non solo; essa è invece realizzata attraverso varie informazioni contestuali legate comunque all'enunciatore e principalmente col metodo delle "associazioni libere", cioè esplorando non il testo, ma ciò che al soggetto che lo narra *viene in mente* in relazione alla narrazione, e che apparentemente "non c'entra" o magari è offensivo e improprio e disturbante, secondo la famosa "regola fondamentale" della psicanalisi:

Si avvia il trattamento invitando il paziente ad assumere un atteggiamento di auto-osservazione attenta e spassionata, a leggere di volta in volta sempre e soltanto la superficie della propria coscienza e a impegnarsi da un lato a essere completamente sincero e dall'altro a non escludere dalla comunicazione nessuna idea improvvisa, neppure quando 1) la dovesse avvertire come troppo sgradevole; 2) dovesse reputarla insensata; 3) troppo irrilevante; 4) non pertinente a ciò che si ricerca. (Freud 1922: 442)

Questo principio operativo è il cuore del metodo analitico, come Freud stesso sottolinea in diversi luoghi; e costituisce anche la sua grande differenza rispetto ai principi di analisi ritenuti corretti nelle scienze filologiche e linguistiche inclusa la semiotica. Non che queste scienze ignorino *la dimensione inconscia* (o piuttosto se vogliamo comprometterci meno con i presupposti teorici di Freud: inconsapevole) dei fenomeni comunicativi — si pensi alla posizione delle strutture linguistiche non coscienti nella teoria saussuriana, per esempio al

suo lavoro sugli anagrammi, o all'analisi di Lévi Strauss sulle grandi strutture sociali che non sono presenti alla coscienza di chi ne è influenzato. Ma si tratta di nuovo di un inconscio enciclopedico, sociale, tale proprio perché non dipende dai singoli individui: è la società che lavora attraverso di loro, come accade in molti fenomeni collettivi (per esempio la moda, le imitazioni ecc.).

In psicoanalisi, invece, proprio quello individuale è il piano rilevante. L'inconscio interessante qui non è ciò cui i parlanti *non badano* perché lo presuppongono e lo condividono, ma quel che i pazienti *non vogliono vedere* e che va estratto per così dire *lateralmente*, aggirando la loro "resistenza". Il senso (un senso individuale, psichico, ben diverso dal senso linguistico) del testo onirico viene dunque cercato in un co-testo fatto costruire appositamente allo stesso narratore empirico stando appositamente fuori dal principio di pertinenza e di sensatezza, che sono attributi della mente consapevole, e risultano invece fondamentali per qualunque interpretazione non psicoanalitica, e estratto attraverso una procedura di confronto fra testo e co-testo:

La tecnica che sto per esporre si differenzia da quella antica in un punto essenziale: essa impone il lavoro dell'interpretazione al sognatore stesso, rifiuta di prendere in considerazione, per ogni elemento onirico, quel che viene in mente all'interprete e accetta quel che viene in mente al sognatore. (Freud 1900: 101)

È chiaro che una metodologia del genere richiede la disponibilità dell'autore o comunque la presenza di co-testi rivelativi. Essa esplora piuttosto la sua *motivazione* che il *sensu interpersonale* del testo prodotto, vede questo come sintomo e non come segnale, dunque appare a prima vista inutilizzabile dal punto di vista semiotico.

Ma, possiamo anticipare, vi sono almeno due modi di modificare questo metodo per ottenere dati interessanti intorno a testi pubblici: in primo luogo si può usarlo per cercare di comprendere la dipendenza di un testo dai suoi precedenti, dal suo ambiente, dal suo co-testo — e magari delle sue "disletture", sottolineate da Bloom (1975) come un elemento centrale in ogni produzione testuale e di solito ignorate dalla semiotica. In secondo luogo, l'interpretazione stessa dei lettori può essere descritta in questa maniera. Il modo in cui essi *reagiscono* al testo, leggendolo a torto o a ragione a partire dai loro interessi, riscrivendolo o ricordandolo con deformazioni più o meno grandi,

fondendolo con altri materiali, introduce una dimensione *laterale* che presenta certamente delle analogie col quadro analitico freudiano.

Un'altra caratteristica del metodo è, come ho già accennato, che l'analisi va svolta prevalentemente *sui singoli elementi* presenti nel sogno, trattandoli "atomisticamente" come disomogenei fra loro e tutti potenzialmente rilevanti, e *non sulla struttura* della narrazione, che viene semplicemente intesa un collante ovvio che tiene assieme delle parti già *significative*, in cui sta celato il "contenuto latente":

L'essenza del procedimento di decifrazione consiste nel fatto che il lavoro di interpretazione non considera il sogno come un insieme, ma ogni parte del sogno indipendentemente, come se il sogno fosse un conglomerato geologico in cui ogni frammento di roccia richieda una valutazione separata.

In relazione a questi principi Freud distingue fra due diversi livelli di contenuto del sogno, il primo essendo quello *vissuto* da chi sogna e raccontato all'analista o appuntato al risveglio, dunque narrativo, in linea di principio pubblico, comprensibile anche se non interpretabile da chiunque, anche se spesso insieme bizzarro e incompleto; il secondo quello *personale*, frammentato, da decifrare come abbiamo detto.

Contrappongo il sogno, quale mi si presenta nel ricordo, al materiale ad esso corrispondente trovato con l'analisi, e chiamo il primo contenuto onirico manifesto, il secondo (, ecc.) contenuto onirico latente. (Freud 1901: 121)

Se naturalmente è il contenuto latente che produce quello ricordato (vedremo in seguito come) secondo un percorso *ascendente*, obiettivo dell'analisi del sogno (e degli atti mancati, dei lapsus, delle associazioni e delle altre fonti di ricerca analitica) è il *passaggio discendente dal testo onirico manifesto* ("il sogno quale si presenta al ricordo") a quello *latente*, naturalmente ipotetico, che ne costituirebbe il *sensu*. Sulla base di questo percorso discendente, che dev'essere confermato più volte da interpretazioni diverse ma isotopicamente legate, l'analista può procedere a diagnosticare la *seconda storia*, quella della vita psichica rimossa del soggetto, che costui dovrà poi riconoscere e in un certo senso ripercorrere per superare le costrizioni nevrotiche che ne derivano. L'obiettivo dell'analisi è dunque una sorta di autonarrazione o

riconoscimento dei contenuti latenti — condotta a certe condizioni che qui non ci interessano (il transfert ecc.)

Possiamo dunque pensare all'analisi come una sorta di *secondo percorso generativo* coinvolto verso l'alto nella produzione del contenuto manifesto del sogno e che bisogna percorrere verso il basso per comprendere il significato autentico del sogno. Ma vi è una differenza importante rispetto al concetto semiotico corrispondente. Il contenuto manifesto *non è l'espressione, il significante, la manifestazione* del contenuto latente che avrebbe il compito di portarlo alla luce dandogli forma, ma al contrario *maschera* il vero contenuto del sogno, lo *confonde*, lo *traveste*, tanto che esso in linea di principio rimane irriconoscibile alla coscienza del sognatore.

Questa deformazione e occultamento è un meccanismo fondamentale della teoria freudiana sul sogno; essa dipende dall'opera di un'istanza psichica che Freud definisce "*censura*", proponendo un paragone esplicito con la censura politica e con gli sforzi di travestimento del senso che uno scrittore può fare per aggirarla. Il sogno per Freud, come in semiotica, è il prodotto di una *tensione agonistica*, ma questa è *enunciazionale*, non enunciativa, ha a che fare con il conflitto di due istanze psichiche, una disposta o desiderosa o bisognosa di esprimere i suoi contenuti e una preposta a nasconderli e interdirla. La prima, nel luogo psichico dell'inconscio, produce il testo latente o la sua parte principale, la seconda cerca di interdire la sua comunicazione, obbligando al cambiamento e al travestimento. Pur di dire qualcosa, l'inconscio finisce col produrre *altro* rispetto ai suoi contenuti. Ci si potrebbe interrogare su questa urgenza di esprimere, che Freud sembra presupporre, sulla spinta così forte da non poter essere del tutto bloccata dalla censura; è un tema legato ad alcuni dei problemi più interessanti e oscuri posti da Freud, che certamente esce dalla competenza semiotica. Vedremo che per la psicoanalisi il singolo sogno, se non la produzione onirica nel suo complesso, risponde al richiamo del *desiderio*.

L'occultamento avviene soprattutto con la *mescolanza* di materiali diversi. Le due istanze (quella produttiva e quella censoria) non hanno necessariamente simulacri enunciativi nel sogno, sono per lo più puramente enunciazionali. L'ipotesi sul loro intervento nel percorso di generazione del sogno è però condizione della sua decifrazione indiretta e obliqua ad opera dell'analista. Proprio ciò che emerge dalle

associazioni del sogno permette infatti di individuare il livello latente e di comprenderne la fondamentale eterogeneità:

Il materiale che emerge nel corso dell'interpretazione non è [però] tutto dello stesso valore. Una parte è costituita dai pensieri essenziali del sogno, quelli che [...] se non ci fosse censura nei sogni, sarebbero sufficienti per sé a sostituirlo. Il resto del materiale è generalmente di minore importanza. [...] I primi] emergono come un complesso e di pensieri e ricordi di struttura estremamente intricata [...] catene di pensieri che partono da centri diversi, anche se hanno dei punti di contatto. Ogni catena di pensiero è quasi sempre unita al suo complemento contraddittorio, collegato da un'associazione antitetica. (1901: 313)

I materiali in questione sono derivati infatti da fonti diverse e soprattutto di diverso valore, sulla cui natura Freud si affatica molto. Per riassumere, parte di essi vengono dai ricordi delle attività e delle impressioni del *tempo di veglia recente* del sognatore: in particolare, ma non esclusivamente quelli in cui il desiderio sia stato represso. Parte dagli *stimoli fisici endogeni* (fame, sete) e *ambientali* (temperatura, luce, suoni) semi-percepiti dal dormiente durante il sogno e più o meno direttamente introdotti nella narrazione onirica. Parte infine — lo strato più significativo ma più difficile da individuare — viene invece da quel *deposito di elementi depositati nella psiche* ma spesso rimossi e nascosti che viene definito “inconscio”. Alcuni di questi ultimi riguardano *situazioni della prima infanzia*, che per Freud sono determinanti nel definire il funzionamento psichico di ogni individuo. Altri risalgono a periodi diversi e possono avere una natura più o meno profonda, un carattere più o meno inquietante, essere più o meno decisamente nascosti.

Tutti questi elementi *non si presentano* però alla superficie del sogno per ciò che sono davvero; ma vengono sottoposti a *trasformazioni semiotiche complesse* che ne mascherano la natura e li compongono assieme in una narrazione *diversa* che ne conserva accenni ma insieme li nasconde. Il sogno per Freud è *denso di segni*, cioè composto essenzialmente di *elementi che stanno per altro*; ma questa relazione di rappresentazione onirica è il contrario di quella che è normalmente intesa come segnica: non serve cioè a presentificare ciò che è assente, ma al contrario a *nascondere*; dunque non comunica il significato autentico o diretto del suo dire ma lo *oculta* dietro a significanti che

insieme conservano un qualche nesso col loro “vero” significato e ne sviano l’attenzione mostrando di rimandare ad altro. Il segno come “maschera”, piuttosto che come “medium” o “rappresentante”.

Si veda ad esempio qualche frammento della notissima e assai lunga interpretazione del sogno a) (Freud 1900: 74 sgg.):

Durante l’estate del 1895 avevo curato con la psicoanalisi una giovane signora che era in rapporti di amicizia con me e la mia famiglia. Si può prontamente comprendere come una relazione mista di questo genere possa essere fonte di molti turbamenti per un medico e in particolare per un psicoterapeuta. [...] *Rimproverai Irma per non aver accettato la mia soluzione; dissi: «Se hai ancora dei dolori, è colpa tua».* Potrei averle detto questo da sveglio e probabilmente l’ho fatto davvero. [...] *Era pallida e gonfia.* La mia paziente aveva sempre un colorito roseo. Cominciai a sospettare che [nel sogno] **qualcun altro si era sostituito** al suo posto.⁷

In questi due frammenti si vede la sovrapposizione fra elementi tratti dallo stato di veglia e altri che si insinuano a “sostituire” quello che si suppone rappresentino con altro, da determinare.

Mi spaventai all’idea di non aver notato una malattia organica. Questa, come si può facilmente comprendere, è una fonte continua di preoccupazione per uno specialista che cura solo pazienti nevrotici e che ha l’abitudine di attribuire all’isterismo un gran numero di sintomi che gli altri medici curano come organici. D’altra parte un debole dubbio si insinuò nella mia mente, non so da dove, che la mia paura **non era completamente sincera**. Sé i dolori di Irma avevano un fondamento organico, di nuovo io non potevo essere ritenuto responsabile della sua guarigione; la mia cura serviva solo a superare dolori *isterici*.

Esaminando le sostituzioni e le invenzioni del sogno e gli stati passionali che li colorano, Freud applica una sorta di principio legale del “cui prodest”, cioè si interroga sul *suo desiderio* che potrebbe motivare la determinazione del racconto. Essendo creato dal paziente (in questo caso dall’autore) per esprimere dei contenuti che desidera tirar fuori senza poterlo fare, *il suo mondo possibile onirico viene costituito in base a desideri*; la sua interpretazione corretta è condizionata dall’individuazione di tali desideri. In questo sogno Freud fa da psicoanalista di se

7. Qui e nel seguito di questa interpretazione i neretti sottolineano i luoghi della sostituzione e del mascheramento del sogno.

stesso e questo complica i riferimenti enunciazionali. Ma la situazione standard è diversa: lo psicoanalista in maniera più o meno attiva aiuta il paziente a individuare i percorsi molteplici che in questo caso Freud trova da sé. Capire il testo meglio di quanto lo capisca l'autore (o si capisca da sé) è una delle ambizioni dell'interpretazione. In questo caso è altamente significativo che ciò che viene compreso meglio sia dell'ordine delle intenzioni e dei desideri. Spesso chi pensa che la ricezione comunicativa debba essere decodifica il più possibile esatta si riferisce a delle "intenzioni" (per Eco vi è un'intenzione dell'opera, oltre che una dell'autore). Uno dei punti più interessanti della proposta teorica di Freud è che tali intenzioni non siano affatto trasparenti, contraddicano la buona coscienza del loro autore (il sognante) e vadano faticosamente decrittate, superando gli ostacoli della censura. Non solo è opaco talvolta il testo, ma lo sono ancora di più le sue motivazioni. Far ricorso alle intenzioni per chiarire il testo è dunque cercare di chiarire qualcosa con un materiale ancora più oscuro; è vero semmai l'inverso, che il complesso dei co-testi è forse in grado di illustrare intenzioni che nel testo sono occultate, travestite, negate. Questa è la situazione del sogno, secondo Freud, ma non è detto che non sia anche quella della poesia e della narrativa. Dopotutto pensando a questa opacità, Jacques Lacan non trovò motto migliore di quel "je est un autre", che è un motto tipicamente letterario di Rimbaud.

È importante sottolineare infine la molteplicità o "iperdeterminazione" del sogno: i singoli elementi ed eventi non vanno ricondotti semplicemente a ciò che sembrano essere e così il desiderio che li anima:

*La portai vicino alla finestra per guardarle in gola. Ella mostrò una certa reticenza, come le donne che hanno una dentiera. Io pensai che veramente non c'era bisogno di farlo. Non avevo mai avuto occasione di esaminare la cavità orale di Irma. Ciò che accadde nel sogno **mi faceva venire in mente un esame fatto qualche tempo prima** ad una governante: **a prima vista sembrava** un quadro di bellezza giovanile, ma quando si trattò di aprire la bocca, aveva preso **delle precauzioni per nascondere** la sua dentiera. Questo mi fece ricordare altri esami medici e **piccoli segreti** che venivano fuori nel loro corso, senza far piacere a nessuno [...] Irma ha un'amica intima che stimo moltissimo. Una sera, facendole visita, la trovai presso la finestra nella situazione riprodotta nel sogno, mentre il suo medico, lo stesso dottor M., dichiarava che aveva una placca difterica. La persona del dottor M. e la placca ritornano nel seguito del sogno. Mi viene in mente ora che negli*

ultimi mesi avevo avuto ogni buona ragione di ritenere isterica anche quella donna. [...] I denti finti mi avevano **ricondotto** a quella governante; ora sono propenso ad accontentarmi di denti malati. Poi mi viene in mente un'altra persona cui **potrebbero alludere** quei tratti. Anche questa non è mia paziente né io vorrei averla come tale, perché ho notato il suo imbarazzo di fronte a me e non la ritengo una malata docile. Di solito è pallida; in un periodo particolarmente buono era gonfia. Ho dunque confrontato la mia paziente Irma con altre due persone che si ribellerebbero anch'esse al mio trattamento. [...] Quel che vedo in gola: una macchia bianca e conche nasali ricoperte di croste. La macchia bianca **ricorda** la difterite, quindi l'amica di Irma; inoltre la grave malattia di mia figlia maggiore, quasi due anni fa, e lo spavento di quel brutto periodo. Le croste sulle conche nasali **ricordano** le preoccupazioni per la mia salute. In quel tempo facevo spesso ricorso alla cocaina per reprimere moleste tumefazioni al naso e pochi giorni prima avevo appreso che una paziente, che come me faceva uso della cocaina, era stata colpita da un'estesa necrosi della mucosa nasale.

Ogni cosa qui significa *altro* rispetto alla sua ovvia comprensione narrativa, è un oggetto o un'azione diversa da quel che appare. O meglio: richiama il nesso con altre storie, che spesso sono più d'una in relazione a un singolo "segno" onirico e sono espresse a loro volta da una pluralità di tali "segni". L'attore della storia onirica ha un ovvio ruolo attanziale in essa, ma è soprattutto attante di un'altra narrazione, cui può corrispondere un diverso attore. O più di un attante, più di una storia, più di un attore.

Fra il livello della manifestazione testuale e quello delle ragioni fondamentali del sogno si interpone una rete semantica complessa e potenzialmente "interminabile" (Freud 1937), perché ogni oggetto è iperdeterminato. È questa un'intuizione semiotica profonda, che non vale certo solo per i sogni o la crittografia, ma si ritrova per esempio anche in molte manifestazioni artistiche.

Il segno interpretato da Freud è come quello di Eraclito: «Il Signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né nasconde, ma indica [*semainei*]» (93 DK). Normalmente si interpreta quell'indicare (in altre traduzioni: accennare) della divinità come un grado inferiore e impreciso di comunicazione; in questo modello (e forse anche nell'intuizione teologica non solo greca) esso è invece una comunicazione d'ordine superiore, in cui le diverse possibilità sono compresenti (questa è la tipica ambiguità degli oracoli, la loro possibile lettura molteplice, come nel caso di Edipo). Il *semainein* divino o il sognare, insomma, avrebbe al suo

centro il gesto paradossale e virtuosistico di condensare nel significante lineare (il *testo*) una rete di senso complessa e anche contraddittoria, che sta assieme grazie all'intreccio narrativo delle isotopie e al differimento delle azioni e delle presenze consentito dalla temporalità della storia. All'opera d'arte spesso si attribuisce lo stesso potere semiotico paradossale. E sarebbe difficile escluderlo da moltissimi fenomeni del quotidiano, non solo i lapsus e i Witz e la psicopatologia della vita quotidiana studiate da Freud, ma tutti i fenomeni di sovra e sottodimensionamento dell'espressione, le presupposizioni e le ambiguità, le connotazione e i carichi passionali, le allusioni e le reticenze.

Almeno il rapporto fra parola percepita come divina e dunque eccedente la comprensione ma sommamente significativa, da un lato, "ispirazione" (vocabolo di origine teologica) dell'artista dall'altro, e sogno non appare affatto certamente casuale ed è stato del resto variamente esplorato dalla cultura novecentesca: per fare solo l'esempio più canonico, dal Surrealismo. In tutti i questi casi è centrale quell'effetto che Barthes definiva come connotazione e che non è affatto vaghezza. Secondo il suo modello ben noto, non vi è nella connotazione solo un significante semplice che rimandi a un significato, bensì un segno completo che rinvia a un significato secondo: il doppio rimando è caso tipico nei sogni e nelle profezie: le immagini del sogno di Giuseppe significano spighe e vacche, la quali significano però anni; la placca in gola significa difterite (di un'altra paziente), ma anche tumefazione nasale (di Freud) e in generale malattia organica). Ma nel sogno la connotazione è molteplice, circolare, labirintica, reticolare, interminabile. E questa probabilmente per Freud è la condizione originaria (mentale) della significazione: un modello che possiamo chiamare *testuale* assolutamente eterogeneo rispetto alla definizione banale di segno.

L'effetto di molteplicità è consentito innanzitutto dal travestimento dei significanti onirici e dalla vertigine di senso che esso produce. Questa funzione di occultamento o di enigma è richiamata da Freud col nome di "geroglifico" e con numerosi accenni all'enigmistica (i rebus funzionano naturalmente alla stessa maniera); la semiotica ha mancato di teorizzarla, anche se — piuttosto raramente — ha provato a decifrarne degli esempi in certi lavori di semiotica dell'arte, sulla traccia del paradigma iconologico. Da questo punto di vista, comprendere un segno (un sogno) richiede di invertire il depistaggio, di leggere

il significante meglio di quanto sappia o voglia fare il suo autore (il sognatore: l'interprete è sempre un altro, nella Bibbia come nell'analisi); di decifrare insomma il percorso che ha portato alla manifestazione, di separare i significati molteplici che per lo più vengono *condensati* in un significante onirico, di individuare quelli che sono stati *spostati* su un significante in apparenza non pertinente e così via. I meccanismi della condensazione e dello spostamento sono stati talvolta assimilati (per esempio da Lacan (1966: 511) alla contrapposizione jakobsoniana fra metafora e metonimia, asse del sistema e del processo; si tratta di un accostamento solo in parte giustificato. Il punto centrale è che la condensazione corrisponde a una *pluralità* di significati potenziali per lo stesso significante attuale (non a una pluralità virtuali di suoi sostituti). Il suo risultato è un segno *iperdeterminato*, a un elemento che dice contemporaneamente più cose ai diversi livelli — il che di nuovo è caratteristico del linguaggio sacro e di quello artistico. Si pensi alla teoria dei quattro sensi testuali espressa da Dante, o a quella analoga della tradizione ermeneutica ebraica (cfr. Volli 2012). Uno stesso frammento testuale, al limite una parola o una lettera, può dire allo stesso tempo cose diverse a livelli diversi, senza che l'una falsifichi l'altra: un'idea profondamente eversiva nei confronti della nozione stessa di segno⁸. È questo che Freud ritrova nei sogni.

8. Do per scontato che un segno, nel senso rigido di identità bifacciale (secondo l'immagine di Saussure) di *un* significante con *un* significante depositata nella *langue* e dunque socialmente stabilita e (sincronicamente) rigida è un'ipotesi facilmente falsificata dai fenomeni di omonimia, sinonimia, pluralità di semi sotto uno stesso semema ecc. In genere si ripara a questa inadeguatezza della definizione di segno spostandone la posizione nell'ambito della *parole*, dove finalmente si stabilirebbe il rapporto fra un significato e un significante (che si presuppongono a vicenda, come si incominciò a dire a partire da Hjelmslev). A parte il fatto che l'ipotesi di una simmetria fra piano dell'espressione e piano del contenuto non regge alla considerazione del carattere empirico e materiale del primo e di quello invece postulato e immateriale del secondo, la lezione di Freud ci mostra che anche e soprattutto nell'atto di parola (onirico, ma anche artistico e perfino quotidiano), non avviene affatto una disambiguazione del significante, ma al contrario si realizza un suo ulteriore irriducibile carico di significazione, per via dei fenomeni di iperdeterminazione e condensazione. Nella tradizione semiotica (per esempio in Eco sulla scorta di Peirce e anche in un certo Barthes) si trova talvolta la consapevolezza dell'insufficienza del modello saussuriano e ancor più hjelmsleviano della significazione come correlazione inscindibile di *un* significante e *un* significato; ma in linea di massima non si è preso atto del carattere strutturalmente ambiguo e iperdeterminato dei fenomeni di significazione, del fatto che una relazione segnica univoca è eccezionale, se non proprio inesistente. La presa d'atto che non esiste una significazione autentica che la semiotica

Bisogna notare che questo percorso complesso non è affatto deterministico. Musatti (1962) riporta per esempio estesamente una serie di diversi sogni influenzati da uno stesso materiale del primo tipo (lo stimolo di una sveglia), il quale viene trasformato in molti modi diversi a seconda dei processi di *condensazione* in cui entra (il tintinnio dei campanelli di una slitta, il suono delle campane, ecc.). Uno stesso significato (materiale “latente”) può produrre numerosi significanti diversi, secondo percorsi molto diversi che implicano diversi tipi di legami (metaforici, metonimici, di assonanza ecc.): la scelta dipende dalla possibilità di “condensarli” con altri, sia creando un *significante condiviso* o “iperdeterminato”, sia inserendolo senza troppe stonature nella storia onirica.

5.

L’obiettivo dell’analisi è dunque di ricostruire ogni volta singolarmente ciò che Freud chiama “lavoro onirico”, per individuarne i “contenuti latenti” o i “veri” “pensieri del sogno”. È essenziale per noi sottolineare che già per Freud, (oltre che come è noto per Jacques Lacan, per esempio (1966)) il lavoro onirico ha un funzionamento fortemente linguistico:

Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Si cadrebbe evidentemente in errore, se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica. (Freud 1900: 257)

La terminologia di Freud è spesso oscillante: “il valore di immagine” è qui ciò che abbiamo sentito chiamare prima “contenuto manifesto”, la “relazione simbolica” quello latente. Si tratta comunque di una denominazione interessante, perché implica che la manifestazione onirica, pur essendo narrativa, ha *un regime di senso analogo a quello delle immagini* (di qui il geroglifico: torneremo su questo punto), e che si tratta di decostruire questa complessa figuratività sovradeterminata,

potrebbe ricostruire è profondamente eversiva rispetto alla tradizione semiotica anche sul piano epistemologico.

per ricavare i “pensieri del sogno” che la motivano, sempre di ordine narrativo, come si è potuto notare negli esempi.

Una traccia importante per analizzare il senso della manifestazione onirica consiste, come abbiamo visto, nel principio generale per cui il contenuto del sogno viene individuato come *la soddisfazione di un desiderio*, o meglio «l'appagamento (mascherato) di un desiderio (represso, rimosso)» (Freud 1900: 154). Si tratta dunque di individuare, come matrice dei “pensieri del sogno” una costellazione di desideri. La chiave dell'interpretazione sta qui: nel sogno entrano, travestiti o “mascherati” o “spostati”, i desideri “repressi”. Naturalmente questo implica una teoria della repressione che rimanda a sua volta a una psicologia dello sviluppo della personalità e della sua struttura, in sostanza l'Edipo, che è il contributo più ambizioso della metapsicologia freudiana; ma su questo punto non ci soffermeremo, perché il suo fondamento (o la sua infondatezza) è certamente fuori dalla competenza semiotica. Ci interessa qui il Freud analista di testi, non il teorico dell'erotismo infantile.

Nel testo freudiano resta però comunque una forte ambiguità a proposito di tale desiderio onirico⁹, spesso presentato come “inconscio”, ma soprattutto della “soddisfazione” che il sognante può trarne. La semiotica ha iniziato a occuparsi del problema fondamentale della relazione di piacere che un testo può suscitare in chi ne fa esperienza a partire da un saggio di Roland Barthes, non a caso fortemente influenzato da Lacan (Barthes 1973) Si tratta di un tema molto delicato e però importante, perché in esso emerge la posizione centrale della relazione enunciazionale rispetto al valore e all'interesse del testo, almeno dalla parte del lettore (vi è anche un desiderio e un piacere dell'autore, semioticamente inesplorato, che però nel caso onirico è anch'esso importante, dato che i due poli enunciazionali nei sogni in qualche modo coincidono: si tratta dei *miei* sogni, che ho *fatto* io, anche se non posso deciderne, modificarli, farli cessare, produrli a comando).

Nel caso del sogno, Freud non approfondisce molto questa dimensione del “piacere” o “soddisfazione”, ma si limita a postularla e a mostrarne degli esempi. In essi la soddisfazione del desiderio viene

9. Per una discussione approfondita sul tema del desiderio e della sua ambiguità, rimando a Volli 2002.

per lo più da una *realizzazione virtuale* cioè *intraonirica* del desiderio, come nel caso della signora incinta che sogna macchie di latte sul suo vestito (perché vorrebbe poter nutrire al petto il suo nuovo bambino meglio di quanto le è accaduto col primo). È chiaro che una tale soddisfazione intraonirica non può cambiare la realtà, e nemmeno lo stato di piacere o di preoccupazione che l'attesa di un figlio provoca in quella signora, il sogno figurativizza solo una speranza che può farsi brevemente illusione, come in moltissimi altri casi riportati nell'*Interpretazione*.

È chiaro che la sceneggiatura di desideri di questo tipo non è molto significativa, e infatti la censura e lo spostamento del sogno sono molto deboli. Quel che conta qui è il meccanismo: la soddisfazione intraonirica del sogno consiste nella costruzione e nell'arredamento di un mondo possibile dove implicitamente un desiderio (più o meno cosciente e confessabile) sia realizzato, eventualmente in maniera vicaria, attraverso la proiezione (o come si dice talvolta nella teoria femminista del cinema — per esempio in De Lauretis (1989) —), la *sutura* con attori che stanno lì per questo. In questo caso, tutto sommato, l'analisi di Freud non si discosterebbe troppo dall'idea semiotica che il cuore della narrazione (e il suo piacere annunciato) stia sempre nella valorizzazione di un Oggetto e nella congiunzione di un Soggetto con un Oggetto di valore, se non per il fatto, già notato, di un forte *embryage* fra personaggio del sogno e dormiente (il quale sarebbe poi, in maniera inconscia, anche il Destinante di questa azione) e soprattutto per il carattere implicito, presupposto, spesso solo obliquamente e sotto mentite spoglie alluso della congiunzione.

È interessante che un meccanismo del genere sia caratteristico anche del banale "piacere del testo" (ma non invece del suo "godimento" sovversivo — Barthes 1973), e dunque soprattutto nelle narrazioni di genere (giallo, rosa ecc.) e spieghi in generale la forte spinta verso performance e sanzione che fornisce la direzionalità delle narrazioni. Spesso però i sogni raccontati da Freud si presentano già in questa fase finale della narrazione, benché spesso occultata; non badano dunque al percorso e alla dilazione del piacere, che sono altrettanto caratteristici delle narrazioni vere e proprie. Il sogno non serve a modellare e riempire il tempo in forma gradevole in direzione di una realizzazione vicaria, come fanno le narrazioni popolari, ma presenta in forma allucinata l'oggetto del desiderio come già ottenuto e dunque ha il

senso di rassicurare il soggetto almeno sulla possibilità che il desiderio si avveri.

Vi sono però altri esempi freudiani in cui il vantaggio può essere definito *reale*, nel senso di modificare davvero la condizione del sognatore. Per esempio Freud racconta dello studente di medicina che sogna di essere in ospedale onde evitare la sveglia richiesta per arrivarci davvero in tempo e poter così dormire *realmente* un po' di più. L'inganno in questo caso è nella storia, ma la soddisfazione riguarda la sua vita effettiva. È un caso completamente diverso. Accostando le due funzioni, non si capisce insomma se il piacere sia rappresentato nel sogno o guadagnato con esso, in termini semiotici se sia enunciazionale o enunciativo.

Bisogna ipotizzare infine, sotto a entrambi queste soddisfazioni, una *spinta* all'espressione dei materiali inconsci, che dev'essere abbastanza forte da superare la censura e certamente dell'ordine del desiderio, come se vi fosse nella mente una *tensione* generale a comunicare in qualche modo i bisogni, le paure, i traumi registrati nell'inconscio, sebbene la loro espressione non modifichi la situazione. Nei suoi scritti più generali sulla struttura della mente Freud descrive spesso questo impulso secondo una metafora idraulica, come se si trattasse di dar sfogo all'eccesso di *pressione psichica* prodotta dalle pulsioni non attuate, che però non appare chiara né soddisfacente dal punto di vista semiotico.

Com'è noto, Freud ha invece una sua teoria metapsicologica (e a maggior ragione metanarrativa) su quali siano i desideri più importanti e comuni degli esseri umani (la figura dell'Edipo ecc.) e anche su quale sia l'ambito centrale del desiderio (la sessualità). Essa può apparire ai nostri occhi come la sua *teoria semantica fondamentale*, che si può leggere come un dispiegamento narrativo del timismo umano e cioè dunque l'origine necessaria di ogni *percorso generativo passionale esperito*: ogni desiderio sarebbe di sua natura sessuale (per lo più però "spostato" e legato all'Edipo). Questa figura sarebbe dunque il luogo e la qualificazione di tale desiderio fondamentale: ancora un percorso di natura narrativa.

Non ci interessa discuterlo qui, come semiotici non siamo interessati né competenti a lavorare su questo piano di ipotesi psicologiche generali. Anche perché i singoli sogni sono di solito legati, nell'interpretazione freudiana, a episodi che stanno molto a valle rispetto

a questo meccanismo. Si può dunque prescindere nei casi pratici, considerando nello strato semantico della narrazione onirica i singoli desideri del soggetto del sogno, come del resto accade di fatto nelle interpretazioni che Freud offre. Resta la mossa per così dire narratologica di trasferire la domanda sul significato (enunciativo) del sogno in quella sul desiderio del sognatore (enunciazione, non espresso chiaramente ma occultato nel testo del sogno), in cui emerge come motivazione fondamentale all'attività narrativa e al suo consumo la dimensione del desiderio. E resta da considerare alla semiotica l'idea di una riduzione del timismo alla sessualità, con la sua natura relazionale e la spinta al cambiamento che si ritrova nel "romanzo familiare" dell'Edipo.

6.

Torniamo ora al *lavoro onirico*, il processo che genera il sogno manifesto dai materiali originari: questo è certamente il campo più immediatamente interessante per la semiotica. In un denso capitolo centrale Freud individua quattro "fattori" o piuttosto meccanismi del "lavoro onirico", che hanno carattere nettamente linguistico, operando al livello della manifestazione. Si tratta di una classificazione molto eterogenea, che risulta difficile da accettare sul piano teorico, ma che ha evidentemente per Freud un valore ermeneutico e ci può suggerire degli utili raffronti. I meccanismi sono:

1. *Spostamento*. Per esempio la sostituzione di una persona con un'altra nel testo onirico, che abbiamo trovato più volte negli esempi. La relazione emotiva fondamentale del sognatore con la persona rimane uguale (amore, odio, interesse, timore), ma essa viene *trasferita* su un'altra persona, legata alla prima per qualche dettaglio (la dentiera di Irma ecc.). La relazione fra i due oggetti scambiati è naturalmente di somiglianza, il che situa lo spostamento sulla direttrice della selezione o del sistema. Vi è insomma nella costruzione del sogno una libertà di movimento di persone, oggetti, circostanze sull'asse del sistema, per cui ogni cosa e persona appare sostituibile e magari più di una volta, quasi un meccanismo metaforico fondamentale (per una

discussione e una messa in dubbio del carattere metaforico dello spostamento, vedi Muraro 1981).

2. Un caso particolarmente importante di spostamento è l'*identificazione*. Il sognatore può dislocare se stesso in altre persone attribuendo loro i suoi stessi sentimenti o facendo assumere loro comportamenti che egli si vieta pur desiderandoli. O può alludere a se stesso attribuendo ad altri comportamenti analoghi ai suoi. È un meccanismo tipico del "piacere del testo" che abbiamo nominato prima col nome di "sutura".
3. *Ambivalenza*. Quando il soggetto si fa sostituire in sogno da un altro personaggio, nascondendo così il suo desiderio, mette anche in luce la propria ambivalenza riguardo a tale desiderio, per esempio sessuale. L'interpellazione paradossale che il sogno pone al proprio soggetto è sempre filtrata dalla censura e dunque appare spostata proprio perché è insieme desiderata e temuta, voluta e proibita. Dunque il testo onirico mette in luce un *conflitto di valorizzazioni*, che non necessariamente rimanda al carattere agonistico delle narrazioni, come nella teoria greimasiana, ma si manifesta per il semplice fatto di allontanare il valore dall'enunciatore che lo valorizza, attraverso il meccanismo del *débrayage*. È una funzione che si potrebbe probabilmente ritrovare anche in molte narrazioni non oniriche, ma che viene raramente evidenziata, per la scelta metodologica di tenere l'enunciatore fuori dal quadro analitico.
4. *Condensazione*: Accade quando un elemento del sogno (tema, persona, ecc.) ne raggruppa molti, per esempio un personaggio del sogno può condensare caratteristiche di più personaggi, un oggetto può significare contemporaneamente cose diverse, un atto o una scena può rimandare a linee di significazione plurali o convergenti. Ciò comporta che il sogno manifesto costituisca una versione molto condensata dei pensieri, sensazioni e desideri che compongono il contenuto onirico latente, magari nascondendo l'uno dietro gli altri per meglio ingannare la censura. Si tratta di un caso frequentissimo, che è una delle radici dell'*iperdeterminazione* che Freud riscontra nel testo onirico. Ogni elemento può anzi deve essere decifrato secondo diversi percorsi indipendenti, che non sono alternativi ma aggiuntivi, possono risultare cioè tutti validi contemporaneamente. Il so-

gno non è mai composto di segni univoci, ma sempre ciascuno è il punto di partenza di una pluralità di rimandi, costituisce un nodo in cui si incontrano percorsi isotopici diversi.

Particolare interesse, rispetto a un punto di vista semiotico va poi accordato ai “mezzi di rappresentazione dei sogni”, che secondo Freud sono limitati e di per sé deformanti. Freud sembra pensare che il significato vero del sogno, il suo “testo latente”, abbia una forma linguistico–discorsiva, mentre il testo manifesto è pensato come l’esplosione di immagini, una specie di film, che ha comunque una natura *figurativa*. Proprio a causa di questo passaggio dal linguistico al figurativo, i sogni in genere «non hanno a disposizione i mezzi per rappresentare le relazioni logiche fra i pensieri del sogno» (1900:313). Per esempio «essi riproducono la connessione logica mediante la simultaneità nel tempo» (314) «Per le relazioni causali [...] è possibile] impiegare la frase dipendente come sogno introduttivo e la frase principale come sogno principale. [Comunque] la parte più lunga del sogno corrisponde sempre alla frase principale» (316). Bisogna notare in questa spiegazione una terminologia linguistico/grammaticale che descrive la trasformazione non di una condizione logica in un corso d’azione, ma di una condizione sintattica (frase principale/dipendente) in una relazione narrativa (sogno introduttivo/principale, parte corta/lunga).

Alternativamente, sempre per la rappresentazione della causalità, si incontra la messa in scena della «trasformazione di un’immagine del sogno, sia essa una persona o un oggetto, in un’altra». (317). Ciò che rappresenta nel sogno la causa subisce cioè una metamorfosi e diventa ciò che rappresenta l’effetto. Ancora, «l’alternativa ‘o–o’ non può essere espressa nei sogni in alcun modo. Entrambe le alternative sono inserite nel testo del sogno come se fossero ugualmente valide». (317). «I sogni non hanno i mezzi per esprimere la relazione di una contraddizione», di un contrario, di un “no”. (326) Solo “la relazione di somiglianza” «è molto favorita dal meccanismo di formazione dei sogni» (320), perché costituisce la base della sua logica.

Anche su questo punto la trattazione dell’*Interpretazione* è diffusa ma poco sistematica. Non vi è il tentativo di individuare una *sintassi onirica* obbligatoria, probabilmente perché Freud non pensa che vi sia un dispositivo del genere, ma si descrivono *espediti ad hoc* con cui il *lavoro onirico* cerca di tradurre i contenuti onirici nel discorso

per immagini del sogno, aggirando i suoi “limiti” o sfruttandoli per nasconderli meglio. L’analista deve addestrarsi a riconoscere queste *tattiche di senso* e a decifrarle. Anche questa è un’idea che sarebbe utile trasferire all’analisi dei testi: al posto di un’applicazione meccanica di uno schema rigido, che presuppone le pertinenze, sarebbe meglio imparare a considerare il senso e in particolare il senso narrativo una questione di tattiche, che trovano strade sempre nuove per trasmettere la complessità del loro senso.

Bisogna notare che questi limiti individuati da Freud non hanno sempre necessariamente a che fare con la censura, ma coincidono con i vincoli caratteristici del figurativo o dell’iconico (almeno di quello puro, dove non si trova sovrapposizione di segni sintattici di natura simbolica — come accade invece nei segnali stradali, nelle immagini con didascalia, nel cinema sonoro ecc.). In particolare le immagini trovano difficoltà a esprimere le relazioni logiche; per questa ragione la negazione nei segnali stradali di divieto è sovrapposta all’immagine con un dispositivo simbolico (la barra rossa trasversale), e la determinazione di causa ed effetto è realizzata con l’accostamento di due immagini in quadri come la “Flagellazione” di Piero.

Per Freud questa presa d’atto dei limiti del discorso onirico è una conclusione logica dato che i sogni sono sì espressi nell’analisi da testi verbali, e noi li possiamo lavorare solo in quanto tali; ma a quanto pare sono esperiti principalmente nel registro visivo della mimesi, senza mediazioni diegetiche evidenti. Il sogno analizzato è stato dunque prima sottoposto a una sorta di traduzione intersemiotica, che però non può modificare il suo carattere fondamentale che se non propriamente visivo è certamente *figurativo*.

Per converso molte delle considerazioni che Freud fa sul lavoro onirico si possono forse riportare al meccanismo semiotico dei testi visivi e soprattutto di quelli audiovisivi, rispetto a cui la semiotica si è occupata prevalentemente di costruire il livello sintattico proprio (categorie plastiche e figurative, analisi del montaggio ecc.) ma ha lavorato troppo poco sul grande registro degli effetti semantici indiretti, come quelli che interessano a Freud. Che il cinema abbia una dimensione onirica è del resto stato spesso sostenuto; questa tesi affascinante ma generica, espressa finora più dalla filmologia che dalla semiotica del cinema, potrebbe diventare più concreta se si potessero analizzare con maggiore esattezza meccanismi di senso analoghi. I dispositivi

semiotici all'opera nel lavoro onirico, o nel lavoro inverso dell'analista sono comunque molteplici.

Un ulteriore utile esempio può essere un frammento ulteriore dell'analisi che Freud dà del sogno e), di cui ho già riportato l'inizio. Predomina qui come altrove l'effetto rebus, il gioco di figurativizzazione di unità semantiche (a livello di sema, ancor più che di semema). È interessante la considerazione con cui Freud, proprio a proposito di questo sogno, prova a teorizzare il lavoro di "traduzione intersemiotica" del lavoro onirico

Con questa spiegazione abbiamo finalmente scoperto un terzo momento determinante, la cui partecipazione alla trasformazione dei pensieri del sogno in contenuto del sogno non va sottovalutata: la considerazione della raffigurabilità nel peculiare materiale psichico di cui si serve il sogno, vale a dire soprattutto la sua capacità di essere raffigurato in immagini. Tra i diversi annodamenti secondari ai pensieri essenziali del sogno, sarà preferito quello che permette una raffigurazione visiva; il lavoro onirico non teme la fatica di trasfondere, in un primo tempo, il pensiero grezzo in un'altra forma linguistica, anche se questa è la meno consueta, purché renda possibile la raffigurazione e ponga così fine al travaglio psicologico del pensiero impedito. Questo "travasamento" del contenuto ideativo in un'altra forma può però mettersi contemporaneamente al servizio del lavoro di condensazione e creare rapporti altrimenti inesistenti con un altro pensiero che, a sua volta, può aver mutato in precedenza la sua espressione originaria per poter venire incontro al primo [*sottolineature mie, uv*].

Il carattere figurativo non è però mai integrale, Freud sottolinea spesso una forte interferenza dell'altro sistema semiotico caratteristico dell'uso del materiale onirico nella psicoanalisi, o piuttosto dei "pensi del sogno" in sé, cioè la dimensione del significante linguistico, i giochi di parole, le assonanze, le similitudini verbali. Qui ritroviamo questa dimensione associativa ritroviamo nelle considerazioni sulla torre, che potrebbe significare matrimonio e nel "restare sedute" come zittellaggio, entrambe condensazioni spiegabili grazie a caratteristiche idiosincratice del sistema significante del tedesco. Questo è evidente nell'interpretazione del sogno c) (288)

L'elemento più vistoso di questo sogno è la monografia botanica. Questa deriva dalle impressioni del giorno prima; avevo visto effettivamente nella vetrina di una libreria una monografia sul genere "ciclamino". [...] La

“monografia botanica” rivela immediatamente il suo rapporto con il lavoro sulla cocaina, che ho scritto una volta; dalla cocaina il collegamento d’idee giunge, da un lato, allo scritto pubblicato in occasione di una celebrazione e a certi fatti capitati in un laboratorio dell’università, dall’altro, al mio amico, l’oculista dottor Königstein, che ha contribuito all’utilizzazione pratica della cocaina. Alla persona del dottor Königstein si ricollega inoltre il ricordo della conversazione interrotta, che ho avuto con lui la sera prima [...]. Questo colloquio è dunque il vero e proprio spunto attuale, promotore del sogno; anche la monografia sui ciclamini è un elemento attuale, ma di natura indifferente; la “monografia botanica” del sogno, lo vedo, si rivela un “termine medio comune” tra i due episodi del giorno, [...] congiunto all’episodio psichicamente significativo mediante estesissimi collegamenti associativi. Ma non soltanto la rappresentazione composta “monografia botanica”, bensì anche ciascuno dei suoi elementi: “botanico” e “monografia”, separatamente, penetra sempre più a fondo, mediante molteplici collegamenti, nell’intrico dei pensieri del sogno. A “botanico” appartengono i ricordi che si riferiscono alla persona del professor Gärtner [Giardiniere], alla sua fiorente consorte, alla mia paziente che si chiama Flora e alla signora di cui ho raccontato [altrove] la storia dei fiori dimenticati. Gärtner porta di nuovo al laboratorio e alla conversazione con Königstein; della stessa conversazione fa parte l’accento alle due pazienti. Dalla signora con i fiori si dirama una serie di pensieri verso i fiori preferiti di mia moglie [...]. Inoltre, “botanico” ricorda un episodio ginnasiale e un esame di università, mentre un nuovo argomento toccato in quella conversazione, l’argomento cioè delle mie attività preferite, si ricollega per mezzo del mio fiore preferito — così chiamo per scherzo il carciofo — alla catena ideativa che parte dai fiori dimenticati; dietro “carciofo” si cela da un lato il ricordo dell’Italia e dall’altro quello di una scena infantile, con cui ho dato inizio ai miei rapporti, fattisi poi intimi, con i libri. “Botanico” è dunque un vero punto nodale, in cui per il sogno convergono numerose successioni di pensieri [...] Ci troviamo qui nel centro di una fabbrica di pensieri.

”Fabbrica di pensieri”, “estesissimi collegamenti associativi”, “catena ideativa”, sono espressioni che ai semiotici non possono non ricordare il modello semantico del rizoma proposto da Umberto Eco e in effetti il modello di percorso per la rete semantica sembra piuttosto simile. Solo che in questo caso si tratta, per così dire, di un *rizoma personale*, emotivamente marcato, in la forza di espressione dei nodi sono più o meno forti, le equivalenze semantiche sono nascoste da trasformazioni più o meno arbitrarie, e i percorsi si fondono in figure ambigue.

7.

È evidente che la maggior parte dei nessi che Freud ricostruisce sono collegamenti fra significanti, relativamente indifferenti ai loro significati. È questa rete isotopica a livello dell'espressione che costituirebbe la struttura caratteristica dei sogni e della loro narrazione. Questa caratteristica comporta sul piano metodologico quell'atteggiamento che Lacan ha definito "primato del significante", cioè l'idea che vi sia sempre una certa autonomia dell'espressione rispetto ai suoi contenuti, un residuo di significazione in ogni cosa percepita che non viene mai esaurito dalle relazioni segniche in cui essa si può inserire, un'efficacia che va al di là della sua funzione rappresentativa.

Non si può mai considerare trasparente il significante; l'operazione di saltare oltre alla manifestazione per cercare di costruire una *sintassi dei contenuti*, che è caratteristica dell'analisi narrativa corrente, va considerata come una limitazione impropria dell'analisi. Anche senza accettare necessariamente tutta la teoria freudiana, questo è un punto che appare convincente per l'analisi dei sogni e non solo dei sogni. La capacità di significazione è mobile e surdeterminata (plurale) non solo nei testi onirici, ma anche in molti altri. Tanto più si considera fissato, costruito definitivamente, interamente voluto un testo (è la posizione metodologica che è necessario assumere per le opere d'arte e per i testi sacri, se si vuole adeguare l'analisi alla *pretesa* degli oggetti di studio, e che Freud adotta anche per i sogni), tanto più ricca diventa la rete semantica che è necessario richiamare per cercare una spiegazione, tanto più vario e abbondante il co-testo pertinente.

Questo è un punto molto rilevante di tensione con la vulgata semiotica tradizionale, comunque intesa. Si tende normalmente a presentare i segni come relazioni (o addirittura *presupposizioni reciproche*) fra un significante e un significato, magari costruiti entrambi analogamente da forma e sostanza. Si usa cioè pensare a una fondamentale simmetria fra i due piani. L'analisi freudiana costruisce uno schema assai diverso. Solo il significante ci è dato inizialmente: questo è un punto che di solito si trascura, ma è evidente in tutti i casi di "traduzione radicale", per dirla con Quine (1960), cioè in tutte le situazioni in cui ci troviamo a un atto di significazione che riconosciamo come tale ma è compiuto in un contesto culturale cui non abbiamo accesso: le scritte o le trasmissioni radiofoniche (senza la mediazione del linguaggio del

corpo) in lingue che non conosciamo, ecc. Vi sono dei casi intermedi, come le faticose versioni in lingue poco note o la comprensione di iconografie culturalmente lontane; ma nella generalità dei casi noi siamo vittima dell'illusione della trasparenza del significante, cioè che ci sia dato *un* significato e che esso sia altrettanto chiaro ed evidente del significante. Ma in realtà in questa maniera, nella migliore delle ipotesi, accediamo a solo *un* livello o a *un* filone di senso — col rischio di considerarlo *unico* e di prendere come “usi”, “figure” e in particolare “metafore” (etimologicamente, spostamenti) tutto ciò che la rete dei co-testi pertinenti apporta.

Le cose cambiano se accettiamo invece l'idea che viene spesso attribuita a Joyce di un funzionamento del senso come “sounds [ma naturalmente anche altri tipi di significante] looking for meaning”. Sembra l'opposto di quel che sostiene Freud, ma non è così. I suoni (le immagini) del sogno non cercando di essere comprese, anzi; hanno un senso ma lo nascondono. Siamo noi che però cerchiamo il senso di queste narrazioni enigmatiche, come facciamo sovente anche per la poesia, per i vaticini, e perfino per i discorsi casuali dentro una conversazione amichevole o sentimentale: “che cosa vorrà *davvero* dire questo”, ci chiediamo, pur avendo capito benissimo il senso ovvio del racconto che ci fa una persona cara, o la vicenda descritta da un sonetto, con tutte gli schemi attanziali e le funzioni narrative a posto. E più sensi troviamo, contemporaneamente, più legami con altre situazioni e altri racconti individuiamo, meglio comprendiamo il nostro testo.

È opportuno considerare la questione anche dall'altro lato. Proviamo a rileggere in senso inverso le interpretazioni di Freud, chiedendoci non cosa significhi il testo manifesto, ma come esso si produca a partire da quello latente (un problema molto significativo anche dal punto di vista delle metodologie semiotiche, che certo non si può dire del tutto risolto). Il pensiero semiotico greimasiano tende a credere che, almeno a livello logico, la generazione di un testo nasca a “livello profondo” da una struttura astratta e semplice e diventi in seguito più complesso e concreto via via che si avvia alla manifestazione. Fatti in apparenza molto importanti come l'elenco e le proprietà degli attori, i ruoli tematici, il tempo e il luogo, secondo la vulgata greimasiana, vengono aggiunti solo in questa fase tardiva. Prima insomma vi sarebbero delle opposizioni astratte di valori e solo dopo verrebbero

costruite le figure che se ne fanno carico.

Per Freud probabilmente le cose sono diverse: innanzitutto sembra esservi un nucleo significativo (o probabilmente più d'uno), come un dettaglio della giornata appena trascorsa dal sognante, su cui viene poi caricata la rete dei collegamenti con altri episodi pertinenti e infine messo in una forma più o meno blandamente narrativa. Lo dimostra anche il fatto che non di rado nell'analisi di Freud risultano sogni molteplici che sviluppano lo stesso tema a partire da dettagli diversi. Insomma, il principio della rete orizzontale, della concretizzazione alla maniera dei cristalli da nuclei di condensazione diversi sembra prevalente. Il sogno spesso vuole esprimere non un'opposizione astratta, ma un dettaglio concreto, un "desiderio", ma non può dirlo e supera la barriera fondendolo e confondendolo con altri dettagli concreti, tratti dall'esperienza recente. Il tutto è messo in forma narrativa più o meno sommaria e imperfetta.

È un processo vero solo per i sogni? È lecito dubitarne. I grandi valori e le grandi strutture narrative generali non sono quel che caratterizza le narrazioni, se no sarebbe vero quel che Borges afferma in un celebre passo di *El oro de los tigres*: che per tutta l'umanità esistono solo quattro storie: una ricerca, un viaggio, il sacrificio di un dio, una città sotto assedio. O anche una sola: un Destinante che manipola un Soggetto a unirsi con un Oggetto, la sua ricerca di Competenza attraverso Aiutanti magici, seguita da una Prova decisiva e da una Sanzione. Il che può essere vero a un certo livello, ma non certo il più interessante.

L'interesse dell'*Interpretazione* freudiana sta proprio nel indicare un altro percorso orizzontale che suggerisce il modo in cui viene arredato quantomeno il livello della manifestazione delle narrazioni; è chiaro che questo percorso, non essendo certamente un modello formale, non è incompatibile con quello dominante in semiotica, che ha naturalmente sviluppato le sue premesse strutturali e cioè relazionali in una direzione prevalentemente sintattica — proprio la zona che l'atomismo del senso freudiano trascura.

Ma non è questa la sola utilità che la semiotica potrebbe trarre dalle osservazioni di Freud per ampliare il suo arsenale analitico, come ho cercato di indicare nelle numerose osservazioni incidentali che il testo mi ha suggerito finora: la dimensione figurativa e dunque sintatticamente limitata di molte storie, il primato del significante, la

sua iperdeterminazione, il carattere proiettivo che spesso lo affetta, la complicata struttura enunciazionale che forse non caratterizza solo la produzione onirica, ma tutta quella più o meno velatamente autobiografica. Una delle vie di far crescere la teoria semiotica in futuro può essere quella di integrare questi strumenti, permettendole di dare ragione di nuovi fenomeni e nuovi livelli di pertinenza.

«Il logos è un potente signore»*

I.

È certamente un indizio significativo che dei maggiori sofisti ci sia pervenuto solo un numero assai limitato di frammenti, per numero e qualità assai inferiore alle testimonianze che li riguardano. Si tratta in parte di un destino comune ai cosiddetti “presocratici” — come li classificano anche Diels e Krantz; ma in realtà sul piano biografico questa collocazione è impropria: almeno Gorgia, grazie alla sua lunghissima vita (485–375 circa) molto sottolineata dalle fonti¹ è anche un “post-socratico”, contemporaneo e a quanto si dice anche lettore di Platone, tanto da aver apprezzato ironicamente il dialogo intitolato a suo nome².

In parte questa scarsa conservazione è certamente anche il risultato di un atteggiamento di disistima, se non proprio di una *damnatio memoriae*, ereditata dalla polemica socratico-platonica e continuato nei secoli. In parte dell’idea connessa e diffusa che i sofisti fossero essenzialmente retori e che il loro pensiero fosse semplicemente distruttivo e non degno di attenta considerazione. Non è un caso dunque che di

* «Logos dynastes megas esti» DK 82B11(8).

1. Per esempio D–K 82A11–13.

2. DK 82A15 a. ATHEN. XI 505 D: Si dice che Gorgia, dopo aver letto lui stesso agli amici il dialogo che porta il suo nome, esclamasse: «Con che arte Platone sa prendere in giro!». Il verbo tradotto da Giannantoni e altri con “prendermi in giro” è *iambizein*, letteralmente “scrivere giambi” ed è chiarito da un altro aneddoto, tramandato da Erminippo (Herminipp., Fr. 53 Muller), non riportato in DK: “Quando Gorgia giunse ad Atene dopo aver dedicato la propria statua d’oro a Delfi, a Platone che appena lo vide disse ‘Ecco il nostro Gorgia bello e d’oro’, replicò ‘Bello e nuovo questo Archiloco che Atene ha generato!’” (cfr Bernardi e Veneri 1981, Gentili 2006). Per capire il senso della battuta di Gorgia, ci si può riferire al giudizio di Pindaro su Archiloco, contenuto nella seconda Pitica: «amante del biasimo, che s’ingrassa con l’odio dalle gravi parole», un’immagine psicologica più o meno condivisa da tutti i giudizi greci su Archiloco, che naturalmente contrasta molto con quel che siamo abituati a pensare di Platone.

Protagora Diels e Kranz riportino solo undici numeri di frammenti non considerati spuri o imitativi, tutti di dimensione molto limitata, a fronte di ventinove testimonianze, mentre di Gorgia le testimonianze siano trentacinque e i frammenti accettati ventisette. di cui solo tre di una certa dimensione: quello tratto dal trattato usualmente definito “*Peri tou me ontos*” (“Intorno al non essere o della natura”)³, l’“Encomio di Elena”⁴ e l’“Apologia di Palamede”⁵. Queste ultime due opere, anche se in alcuni luoghi corrotte e testualmente problematiche, sono le sole che possiamo considerare integrali. Di nuovo, non è un caso che esse siano in genere considerate puri esercizi retorici, poco significative sul piano del pensiero. Del resto lo stesso Gorgia, alla fine dell’*Encomio* definisce il suo lavoro “*Elenes men enkomion, emon dé paignion*”, “per Elena encomio⁶, per me gioco dialettico” — usando un termine su cui vale la pena di riflettere⁷. E anche il “Palamede”, pur essendo costruito in maniera notevolmente diversa, condivide lo stesso carattere.

3. DK82B1–5.

4. DK 82B11.

5. DK 82B11a.

6. Encomio sembra a noi parola abbastanza neutra, con una vaga tinta burocratica (l’“encomio solenne” dei militari). Bisogna però ricordare che nell’Atene classica era una composizione recitata nelle processioni e dunque riservata agli dei, o nei banchetti (*komos*, da *komiao*, stendersi). Dunque il tipico discorso di encomio è quello su Eros che conosciamo dal *Simposio*, dove infatti l’argomento viene proposto da Fedro in questi termini: “Non è curioso che per gli altri dei sono stati composti dai poeti inni e peana, per Eros invece [...] nessuno di questi poeti abbia mai composto un solo encomio? Se prendi a considerare i migliori sofisti, per esempio l’ottimo Prodicò, scrivono sempre in prosa encomi di Eracle ed altri” (177b) (la parola greca è la stessa usata da Gorgia: *enkomion*). Elena è, come spiega diffusamente Gorgia, di condizione semidivina; resta una consonanza con l’uso platonico e forse anche l’atmosfera un po’ giocosa del *symposion*.

7. Così traduce Giannantoni; Moreschini più bruscamente suggerisce “elogio di Elena e passatempo per me”. Nella traduzione inglese di Brian Donovan e quasi sempre in inglese “plaything”, “gioco” o “giocattolo”. La parola usata è *paignion*, termine che sarà usato dai neoterici e da Callimaco per indicare il puro esercizio letterario (Hunter 2011) — ma sarebbe probabilmente improprio antedatate quest’uso al V secolo. Per una discussione sull’uso di Gorgia, cfr. Boyarin 2009:99. Dal punto di vista dizionariale, la parola viene definita “trastullo, sollazzo, giocattolo, balocco, gioco, passatempo” ma anche “scherzo”, come conferma il legame col verbo *paizo*, che significa fondamentalmente sia giocare che prendersi gioco. cfr. Rocci 1967 *ad loc.* In un brano delle *Leggi* (797b) Platone usa *paignon* (tradotto in genere qui come “gioco” come un genere di *paidia* (tradotto spesso come “divertimento”). È interessante notare come Platone nel *Fedro* e Gorgia qui mettano entrambi in relazione la scrittura l’uno con *paidia* l’altro con *paignon*: accostamento certamente casuale, ma rivelativo.

In effetti la fortuna di questi testi corrisponde a tale impostazione: celebri fin dall'antichità come "giochi" retorici, sono stati per lo più apprezzati come testimonianza di virtuosismo oratorio, anche per il linguaggio raffinato e l'abbondanza sfrenata di figure retoriche dell'espressione, allitterazioni, ripetizioni, omologismi, chiasmi lessicali⁸ e naturalmente in certa misura anche di metafore particolarmente interessanti. Tutta una tradizione di storia della retorica classica attribuisce a Gorgia l'invenzione di un nutrito numero di figure, se non di tutte quelle importanti e lo definisce in sostanza il fondatore della disciplina. Proprio per il loro valore di modello formale ci sono probabilmente stati conservati questi due testi, con il risultato però di farne apparire in genere poco rilevante il contenuto, soprattutto dal punto di vista filosofico, come se un "gioco dialettico" fosse per definizione insignificante. La conoscenza del destino filosofico e scientifico novecentesco della metafora del gioco applicato al linguaggio, da Saussure a Wittgenstein a Lévi Strauss, dovrebbe peraltro renderci lettori più attenti di questi "passatempo". Per superare una lettura distratta o sbrigativa di questi testi, può essere opportuno l'uso dello strumento semiotico. È quello che questo articolo si propone di fare rispetto all'"Encomio di Elena".

2.

Com'è noto, l'"Encomio di Elena" è una composizione abbastanza breve, di circa 1300 parole nel testo greco. Diels e Kranz ne accettano la tradizionale divisione in ventun paragrafi, cui si farà riferimento nel seguito fra parentesi tonde per individuare i luoghi del testo. L'"Encomio" si presenta come *logos*⁹ "scritto" (21), il che naturalmente

8. Gorgia "mise in uso per primo figure retoriche ridondanti e notevoli per la loro artificiosità, come antitesi, isocolie, parisosi, omoioteleuti, e altre di questo genere; che allora, per la novità delle trovate, potevano meritare consenso, ma ora appaiono come preziosità inutili, e il più delle volte ridicole e stucchevoli" Diodoro, DK82redA4; «Egli fu il primo a dare efficacia espressiva ed elaborazione tecnica all'aspetto oratorio della cultura; e introdusse l'uso di tropi, metafore, allegorie, ipallagi, cataresi, iperbati, anadiplosi e epanallesi e apostrofi e parisosi» Suida DK82A2; questa "invenzione della retorica" gorgiana è ancora un luogo comune, tanto da essere riprodotta nel grande deposito del "sapere comune", Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/Oratoria>.

9. Per le ragioni che emergeranno subito, preferisco non tradurre il termine *logos*. Farò lo stesso con *psyché* ed *eros* — tutte parole che nel testo di Gorgia hanno un senso

presenta una certa tensione lessicale se non proprio un ossimoro: si pensi alle osservazioni polemiche del *Fedro* contro la scrittura dei discorsi, ma anche alla assai vantata capacità di improvvisazione su qualunque tema di Gorgia¹⁰, dunque di una competenza tipicamente orale, che verrebbe qui sostituita dalla scrittura evidentemente ben meditata di un “discorso” — come per lo più viene tradotto il *logos* del testo almeno nella sua occorrenza nel paragrafo (21) — che però a quel che ne sappiamo non fu mai pronunciato.

La scrittura del *logos* viene attribuita nello stesso luogo a un “io” che peraltro ritroviamo con evidenza per tutto il percorso dell’“Encomio” (2,5,9,15,21). Praticamente nessuno si è sottratto, fra coloro che hanno discusso l’Encomio, alla pacifica equiparazione di questo “io” con la persona di Gorgia. In generale, però, nei testi è sempre vero il motto di Rimbaud “*je est un autre*”. In termini più rigorosi, ogni enunciato è soggetto a un processo di *débrayage* enunciativo, per cui esso è riferito a un altro tempo, un altro luogo ed altri personaggi rispetto alle circostanze in cui si è costituito (Manetti 2008, Greimas & Courtés 1979, voci “enunciazione, “débrayage”). Se nel testo compaiono espressioni come “oggi”, “io”, “qui” ecc. esse devono essere esaminate con molta attenzione per vedere se costituiscano un reale ritorno alle circostanze dell’enunciazione o non propongano invece un’“enunciazione enunciata”, che implica un soggetto costruito e tacitamente presupposto, con proprietà che possono essere assai diverse da quelle dello scrittore reale. Le prime persone, per fare solo un esempio, che compaiono qua e là in romanzi come *A la recherche du temps perdu* o nell’opera di Conrad, sono evidentemente costruite, finzionali; e altrettanto si potrebbe sostenere di grandi testi filosofici come le *Meditationes* cartesiane in cui è in gioco un soggetto esemplare e generale, sia pure accostato sapientemente al Cartesio reale per certi dettagli biografici (per esempio la rievocazione di un quartiere invernale); ma non accade così, o almeno non programmaticamente delle *Confessiones* agostiniane, che hanno riferimenti molto più fitti alla biografia dell’autore.

Che Gorgia fosse a conoscenza della tecnica della prima persona

piuttosto diverso dai termini che si usano per tradurli nelle lingue moderne.

10. Sembra che Gorgia sia stato il primo a improvvisare discorsi; fu lui infatti che, presentatosi in teatro agli Ateniesi, osò dire: «Proponetemi un tema», e fu il primo a pronunciare questa frase arrischiata, mostrando così che sapeva tutto e che poteva parlare su tutto, affidandosi all’estro del momento. Filostrato DK82A1a.

finzionale è evidente dal “Palamede”, che è un’orazione in prima persona che il testo finge tenuta dall’antieroe omerico. E anche qui, sia detto fra parentesi, vi è un tratto ironico nel finale, quando l’oratore conclude: “che voi, primi tra i primi — e Greci tra Greci — non abbiate prestato attenzione o non ricordate le cose dette, non è neppur da pensarlo”. (82BII a.37). L’autodifesa inventata e certamente ignota ai posteri profetizza falsamente — ironicamente — che sarà ricordata. . .

Che l’“io” dell’Encomio, benché extradiegetico al contrario di quello del “Palamede”, sia almeno in parte finzionale e non direttamente identificabile con la persona fisica di Gorgia, lo si vede già da quella chiusa che ho citato sopra, in cui lo stesso io attribuisce al suo lavoro la qualifica di “paignion” e di “enkomion”. Che lo scritto vada considerato uno scherzo o un gioco o un passatempo, è chiaro che esso non è qualcosa da prendere sul serio, incluso il suo soggetto: vi è cioè una cornice finzionale intorno al testo. Il quale peraltro non parla direttamente di Elena, ma riporta le considerazioni di “io” intorno a lei, sottolineando dunque in maniera abbastanza inconsueta il filtro soggettivo del discorso. Dunque bisogna vedere almeno due “io” in questa storia, quello che argomenta all’interno della cornice e quello che invece dice di scherzare: forse lo si può davvero identificare con Gorgia per il fatto di essere distaccato dal primo e in un certo senso di negarlo.

Siamo perfettamente nel dominio dell’ironia, non solo nel senso antico esplicitato da Trasimaco (lui stesso sofista) nella *Repubblica* (337a) come metodo di inganno dialettico attuato evitando di affermare alcunché, ma anche in quello più moderno teorizzato molti secoli dopo da Quintiliano come una figura del linguaggio o tropo in cui *contrarium ei quod dicitur intelligendum est* (*Institutio oratoria*, 9, 2, 44). Qui, come vedremo, non si tratta proprio di affermare il contrario di ciò che è detto nel testo (cioè l’eventuale colpevolezza di Elena, da cui comunque l’orazione parte e che non interessa specialmente a Gorgia), ma una diversa valutazione della persuasione e della violenza. L’ironia non verte sull’enunciato, ma sull’enunciazione: l’io esterno afferma e insieme nega di voler restaurare con il suo discorso la “verità” su Elena non per mettere in dubbio la vicenda mitica, bensì per attaccare la possibile verità o capacità di rivelazione [*aletheia*] dei discorsi e sostituirla col loro “potere” [*dynamis*].

Inoltre per un autore il quale sostiene che “l’essere, in quanto è

oggetto esterno a noi, non può diventare il nostro *logos*” cioè in sostanza è in conoscibile e che “anche si potesse comprendere, sarebbe incomunicabile agli altri” (DK 82B1 83–85, affermazioni riportate dall’allievo diretto Isocrate e dunque non sospette di forzatura polemica), è ovvio che l’argomentazione razionale su un evento storico o mitico (comunque esterno, dunque in conoscibile, incomprensibile, in comunicabile) non può che essere per l’appunto “uno scherzo”, cioè non possa implicare l’impegno personale dell’oratore alla verità e neppure dunque la sua adesione al *logos*. Il che, fra l’altro costituisce una seconda ragione per evitare di identificare la persona di Gorgia con l’“io” che agisce nel brano.

Vi infine è una terza ragione, di nuovo interna al testo, per sostenere che l’io che afferma l’innocenza di Elena non veicola delle convinzioni di Gorgia, ma va considerato una figura ipotetica e finzionale, decisamente ironica. Si tratta proprio dell’inizio dell’*Encomio* (82B11.1), dal punto di vista strutturale simmetrico al *paignon* della conclusione citata prima: una premessa che dovrebbe porre la ragione per giustificare l’obiettivo dell’orazione, cioè discolpare Elena:

È decoro (*kosmos*) allo stato una balda gioventù; al corpo, la bellezza; all’animo, la sapienza; all’azione, la virtù; al *logos*, la verità (*aletheia*). Il contrario di questo, è disdoro. E uomo e donna, e *logos* ed opera, e città e azione, conviene onorar di lode chi di lode sia degno; ma sull’indegno riversar onta; poiché è pari colpevolezza e stoltezza tanto biasimare le cose lodevoli, quanto lodare le riprovevoli.

È evidente che questi sono topoi generici, di buon senso etico, fatti per essere accettati da qualunque uditorio come motivazione di un *logos* serio, non fatto “per gioco”. Ma essi, con la teoria del decoro, della lode e del biasimo, presuppone esattamente il contrario delle grandi tesi di Gorgia, vale a dire che le cose siano, che siano in un certo modo, che siano conoscibili per come sono, comunicabili adeguatamente e valutabili nel bene e nel male. L’*Encomio* inizia cioè — senza nessuna vera ragione, perché queste premesse non saranno più usate — avanzando presupposti etici del tutto opposti alle teorie ontologiche epistemologiche e comunicative del suo autore, che li smentirà alla fine¹¹.

11. Si può richiamare a questo proposito il commento di Cicerone (*Brut.* 12,47) «Anche

È chiaro che anche qui abbiamo una forma molto esplicita di ironia, un parlare del contrario di quel che si crede allo scopo di mostrarne l'assurdità. Leggiamo una rivendicazione della verità, della virtù, della sapienza, mescolate senza troppi riguardi alla bellezza (che Elena certamente per il mito aveva) e della baldanza o coraggio (attribuiti comunemente agli eroi greci che scesero in guerra per lei), in capo a una "dimostrazione" che pretende — senza usare fatti nuovi, per pura forza di persuasione — di rovesciare un giudizio che fa parte dei luoghi comuni culturali greci (la colpevolezza di Elena fedifraga, causa con le sue scelte di una guerra terribile, che chiude l'epoca degli eroi). Dunque intende stabilire provocatoriamente con la sola forza delle parole quel che doveva apparire come una ovvia non-verità e perfino una provocazione etica, volendo anche restituire l'onore a una donna che secondo i criteri greci certamente non poteva dirsi virtuosa. In definitiva l'"io" dell'*Encomio* parte affermando verità e virtù in un discorso che ha lo scopo di stabilirne il carattere indecidibile e irrilevante. Dice e disdice, di Elena, del *logos*, della virtù e anche di se stesso¹².

Si tratta di un paradosso evidente e sfrontato, che si dichiara come tale. Non siamo dunque di fronte a una semplice finzione, al gioco di immaginare una difesa di Elena, ma alla falsificazione di questo stesso gioco, alla *finzione di una finzione*: Non solo Gorgia non difende davvero Elena, perché questo sarebbe fuori tempo e luogo, ma neppure finge davvero di farlo. Finge di fingerlo, usa la finzione a pretesto per parlare d'altro, in particolare di sé e del *logos*, come vedremo subito.

Gorgia compose dei 'luoghi comuni'; infatti di ogni singolo argomento scriveva insieme l'elogio e il biasimo, giudicando egli esser questo il compito precipuo dell'oratore: saper innalzare un argomento con l'elogio, e poi dopo demolirlo col biasimo». Cfr. Platone, *Fedro* 267a-b: «Tisia e Gorgia, i quali videro come il verosimile sia da tenere in conto più del vero e con la forza del discorso fanno apparire grande ciò che è piccolo e piccolo ciò che è grande, vecchio ciò che è nuovo e al contrario nuovo ciò che è vecchio».

12. È un atteggiamento già notato nell'antichità. Scrive per esempio Cicerone (Brut. 12, 47) «Anche Gorgia compose dei 'luoghi comuni'; infatti di ogni singolo argomento scriveva insieme l'elogio e il biasimo, giudicando egli esser questo il compito precipuo dell'oratore: saper innalzare un argomento con l'elogio, e poi dopo demolirlo col biasimo». È una contraddizione enunciazionale che in sostanza costituisce il primo chiaro esempio di nichilismo, un modo più sofisticato di dire ciò che venti secoli dopo Shakespeare attribuirà alle streghe di Birnam: "Fair is foul, and foul is fair" (*Macbeth* I,1).

3.

La struttura dell'Encomio presenta un'introduzione (paragrafi 1 e 2), una conclusione (paragrafo 21), e un'argomentazione centrale, secondo uno schema semplificato o forse ancora primitivo dell'articolazione canonica dei discorsi, come sarà poi sviluppata dalla *dispositio* della retorica classica. L'argomentazione centrale, a sua volta, è strutturata "secondo un metodo logico" [*logismon*] (2) suddividendo il fatto in discussione secondo un certo numero di possibilità subordinate: «ella fece quel che fece o per cieca volontà del Caso, e meditata decisione di dèi, e decreto di Necessità; oppure rapita per forza; o indotta con parole» (6). È un metodo molto preciso, che troviamo anche nel "Palamede" e che presenta fra l'altro un grado notevole di somiglianza del ragionamento dialettico dei dialoghi socratici. Si finge cioè di accettare la conclusione che si vuole smentire, la si suddivide in casi subordinati e se ne mostra l'impossibilità di ciascuno di essi per falsificare la premessa. Nel "Palamede" il ragionamento è molto intricato e si giustifica spesso analogamente alla dialettica platonica per via di suddivisione logica¹³, ma nell'*Encomio di Elena* è invece semplicissimo.

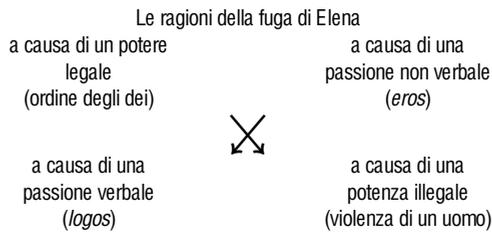
Contrariamente alla discolpa di Palamede, che è organizzata tutta per negare il fatto che è attribuito al soggetto (il tradimento), qui Gorgia ammette senza tentativi di smentita che Elena sia davvero fuggita con Paride a Troia, come vogliono tutte le fonti fedeli a Omero¹⁴.

13. Si veda, per un esempio fra i tanti, il paragrafo 82B11 a. 7: «ammettiamo che la cosa sia avvenuta mediante un colloquio: io m'intendo con lui e lui con me, in qualche modo. Ma chi, con chi? Io, greco, con lui barbaro. E in che modo ascolto e parlo? forse da solo a solo? ma non ci comprenderemo a vicenda. O forse con un interprete? ma allora egli diviene terzo testimone di cose che van tenute nascoste».

14. Ma è noto che vi è un certo numero di narrazioni per cui Elena non è mai andata a Troia, sostituita da un fantasma (*eidolon*). La più nota di queste versioni è contenuta nella tragedia di Euripide *Elena*, rappresentata per la prima volta nel 412. Dato che l'"Encomio" non è datato, è impossibile stabilire se Gorgia la conoscesse prima di scrivere il suo discorso. Ma certamente ne venne a conoscenza nell'ambito del suo periodo di attività, dato che visse fino al 375 circa e continuò a operare fino all'ultimo. Ed è lecito supporre che Euripide non si sia inventato completamente il rovesciamento del mito, per cui le sue fonti probabilmente erano disponibili anche a Gorgia, che comunque scelse di non usare questa versione. Un'altra fonte celebre e più antica, certamente nota a Gorgia è la "Palinodia" di Stesicoro (630-555): «Οὐκ ἔστιν ἔτυμος λόγος οὗτος / οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐς ἑλμοῖς / οὐδ' ἴκεο Πέρραμα Τροίας» (Non vi è nulla di vero in questo discorso, non andasti mai sulle fitte navi, non giungesti sulle mura di Troia).

Né si prova a smentire in generale che una donna volontariamente fuggitiva dal tetto coniugale sia colpevole. Discute invece sulle cause di questa fuga, secondo l'idea generale che se un'azione ha una causa, allora è determinata da questa e chi la compie non ha responsabilità (il che in prospettiva porterebbe a eliminare qualunque colpa, dato che, secondo la formulazione leibniziana, *nihil est sine ratione*).

Le possibili ragioni discusse nell'*Encomio* sono quattro (senza che peraltro sia data una giustificazione neppure implicita per la loro individuazione o per l'esclusione di altri motivi). Si dice che Elena può essere fuggita con Paride o per violenza (stupro o rapimento), o per volontà divina ("degli dei, del Caso o di Necessità", specifica Gorgia che peraltro fu accusato di ateismo dagli ateniesi e costretto a fuggire dalla città) o perché convinta dai *logoi* di qualcuno (probabilmente dello stesso Paride) o per *eros*. È facile organizzare le quattro ragioni in un quadrato semiotico:



Le ragioni sulle diagonali si contraddicono, quelle sul piano orizzontale si oppongono. Tutte assieme sviluppano e dispiegano l'argomento fondamentale dell'argomentazione di Gorgia, cioè che Elena non si mosse liberamente, ma fu costretta a farlo. Lo schema fa vedere come questa costrizione può avere una causa individuale o impersonale, essere connessa a un dire oppure inarticolata, avere natura divina (anche Eros è un dio) o umana¹⁵.

I casi dell'intervento divino e del ratto sono citati per primi, probabilmente in quanto sono i più facili da enunciare e da portare a sostegno della tesi dell'innocenza. Sono innanzitutto "legendariamente veri", nel senso che sono entrambi attestati nella versione

15. È interessante notare che le stesse posizioni di senso, non date come alternative ma come tappe di un percorso, si possono ritrovare nelle formulazioni di Stesicoro e Euripide citate nella nota precedente che assolvono "Elena" per non aver commesso il fatto" (ma la sottopongono a tentazioni di diverso genere, una dopo l'altra).

dominante del mito. Quanto all'intervento divino, Afrodite promette a Paride, come premio (o "bustarella") se la farà vincere il "concorso" del pomo d'oro, l'amore della donna più bella del mondo, cioè proprio Elena, Poi onestamente, come traduce efficacemente Monti "di funesto amor contento il fece"¹⁶. È dunque Afrodite che fa innamorare Elena. Ed è chiaro da tutta la mitologia che alla volontà degli dei è impossibile opporre resistenza.

Che quello di Paride fosse un rapimento, dunque un atto di violenza, è poi un luogo comune non solo della poesia ma anche della storiografia greca, sistemato com'è proprio all'inizio dell'opera di Erodoto (*Storie*, 1,3)¹⁷. In un caso e nell'altro Elena è solo oggetto di un'azione altrui, non ha libertà di scelta e dunque la sua innocenza è difficilmente contestabile.

A Gorgia in realtà questi casi servono non tanto per argomentare sulla condizione di Elena, quanto per stabilire una teoria dell'azione come imposizione totalmente meccanica, in cui non vi è possibilità di scambio, di discussione, di negoziazione, ma semplicemente qualcuno obbliga qualcun altro a fare: «Naturale è infatti non che il più forte sia ostacolato dal più debole, ma il più debole sia dal più forte comandato e condotto; e il più forte guidi, il più debole segua». (6) È la teoria che leggiamo difesa nel dialogo platonico a lui dedicato se non dallo stesso Gorgia, ma dall'allievo Callicle e da Trasimaco, anche a lui un sofista probabilmente allievo di Gorgia, nel primo libro della *Repubblica*.

Qui ha un valore strategico: *kratos*, *dynamis* e *bia*, le parole chiave della discussione sul potere degli dei e sulla violenza degli uomini, si applicheranno, come vedremo, in maniera peculiare anche al *logos*. Esse innervano tutta l'argomentazione, comparando più di tredici volte direttamente nel breve scritto. Insieme a *psyché* (15 ricorrenze), *doxa*

16. *Il.* 24–25–30. Versioni più ampie del mito in Ovidio (*Heroides* 16.71ss., 149–152 and 5.35s.), Luciano (*Dialoghi degli Dei* 20) e Igino (*Fabulae* 92).

17. 1,3. «Raccontano poi che alla generazione seguente Alessandro, figlio di Priamo, volle procurarsi mediante un rapimento una donna greca — avendo egli avuto notizia di questi accadimenti — ben consapevole che non avrebbe dovuto risponderne, dal momento che neppure coloro ne avevano dovuto rispondere. Così, dunque, quando egli rapì Elena, i Greci per prima cosa decisero di inviare degli ambasciatori per chiedere che Elena venisse restituita e che il rapimento venisse risarcito. Tuttavia, a queste richieste quelli che l'avevano rapita risposero rinfacciando il rapimento per parte loro di Medea ed il fatto che costoro chiedessero dagli altri soddisfazione senza averla essi stessi data e senza aver restituito quello che a loro veniva richiesto».

(7 ripetizioni), *peitho* (10 repliche) coi loro derivati e soprattutto a *logos* e *legein* (36 volte, che si dovrebbero raddoppiare includendo la terminologia legata, come *aletheia*, *onoma* ecc.) queste parole costituiscono l'ossatura semantica dell'*Encomio*, una serie di catene isotopiche fittamente intrecciate che trasmettono il suo senso con la loro ripetizione, prima che con il peso degli argomenti.

Prima di esaminare questa rete di riferimenti, conviene prendere in considerazione le altre due possibili cause esposte da Gorgia come determinanti (e dunque scusanti) della fuga di Elena. Partiamo da *Eros*. È evidente che non si tratta dell'amore nel senso usuale nella nostra cultura moderna: Gorgia lo descrive come un fatto quasi esclusivamente ottico, cioè il fatto che "lo sguardo di Elena, diletto dalla figura [*soma*] di Alessandro"¹⁸, ispirò all'anima fervore [*prothymia*] e zelo d'amore [*milla erotos*]" (19), giustificando quest'analisi in termini teorici e poi con vari esempi. In generale accade che "la natura delle cose che vediamo non è quale la vogliamo noi, ma quale è coesenziale a ciascuna; e per mezzo della vista, l'anima anche nei suoi atteggiamenti ne vien modellata" (15). «Sicché certe cose per natura addolorano la vista, certe altre l'attirano» (18). Così per esempio la visione del nemico in guerra produce timore al di là del bello e del giusto, vera e irresistibile follia (16–17). Mentre i pittori, "diletto la vista" producono al contrario "dolci visioni" con la stessa "potenza" che "sconvolge l'anima". "Eros è un dio" e quindi è "potente" ma esercita la sua forza in questa maniera ottica e inarticolata. Per questa ragione «è un'infermità umana e una cecità della mente [*anthropon sema kai psyches agnoema*], non è da condannarsi come colpa, ma da giudicarsi come sventura; venne infatti, come venne, per agguati del caso, non per premeditazioni della mente [*gnomes*]; e per ineluttabilità d'amore, non per artificiosi raggi».

Anche qui l'idea è quella di una vera e propria determinazione psichica da parte della vista, si tratti di immagini o di oggetti reali, in particolare di "corpi", come nel caso di Elena: una determinazione incontrollabile, non negoziabile, che ha le stesse caratteristiche dell'azione fisica. La "bellezza del corpo" di Paride agisce con la stessa

18. Alessandro è un altro nome di Paride. Che l'amore parta da un "corpo bello" è teoria condivisa dal Platone del *Simposio* che ne colloca la visione alla base del percorso di ascesa all'universale (211 B — C). Un corpo bello, dice Platone, o piuttosto Diotima, "genera bei ragionamenti".

violenza di un suo effettivo rapimento ed è altrettanto irresistibile. L'oggetto passivo di questa azione è la *psyché*, che in questo caso appare certamente meglio tradotta con "mente" che con "anima", come spesso di fa. L'influenza della vista sulla mente è ovviamente individuale, ma ha anche effetti collettivi: produce paura e fuga al di là dell'onore e della legge (16–17): «Molti poi cadono in vani affanni, e in gravi malattie, e in insanabili follie; a tal punto la vista ha impresso loro nella *psyché* le immagini delle cose vedute». Vi è un tono compiaciuto in queste considerazioni, e un'evidente stima nei confronti di chi è capace di determinarle (i pittori [*grafeis*]).

La stessa tesi fondamentale viene sostenuta a proposito del *logos*, infallibile anch'esso, naturalmente non governato dai pittori ma dai sofisti. Il *logos* "persuade" e "illude la *psyché*", esso infatti è "è un potente signore [*dynastes megas*], che con piccolissimo corpo e invisibilissimo, divinissime cose sa compiere" (8). Vi sono "incantesimi ispirati di parole" [*entheoi dia logon epoidai*] che «blandiscono e persuadono e trascinano col loro fascino», di cui si sono trovate «due tecniche di fascinazione e magia basate su errori della *psyché* e inganni dell'opinione [*doxa*]» (10). Di conseguenza vi è un «imperio della persuasione, la quale, pur non avendo l'apparenza dell'ineluttabilità, ne ha tuttavia la potenza. Infatti un *logos* che abbia persuaso una *psyché*, costringe la *psyché* che ha persuaso e a credere nei suoi detti e a consentire nei fatti» (12) sicché "la persuasione, congiunta con il *logos*, riesce anche a dare alla *psyché* l'impronta che vuole. (13). Vale la pena di notare che la "costrizione" (viene usato una forma derivata da *ananke*, con una evidente connotazione di necessità) è spiegato qui con l'immagine dell'"impronta" [*typos*]: cioè di nuovo di un'azione fisica diretta. In definitiva «C'è tra la potenza del *logos* e la disposizione dell'anima lo stesso rapporto che tra l'ufficio dei farmaci [*pharmakon*]¹⁹ e la natura del corpo. Come infatti certi farmaci eliminano dal corpo certi umori, e altri, altri; e alcuni troncano la malattia, altri la vita; così anche dei *logoi*, alcuni producono dolore, altri diletto, altri paura, altri ispirano coraggio agli uditori, altri infine, con qualche persuasione perversa, avvelenano l'anima e la stregano» (14).

Sono effetti potentemente emotivi. Nella sua forma poetica, il *logos*

19. L'immagine del *farmakon*, com'è noto, ha un ruolo importante anche nella discussione platonica sulla scrittura, cfr. Derrida 1972.

produce «un brivido di spavento, da una compassione che strappa le lacrime, da una struggente brama di dolore, e la *psyché* patisce, per effetto delle parole, un suo proprio patimento» (10). Allo stesso modo “un brivido di spavento, da una compassione che strappa le lacrime, da una struggente brama di dolore, e la *psyché* patisce, per effetto del logos, un suo proprio patimento” (17) Anche qui, dunque, la causazione è quasi fisica: non c'è differenza per Elena fra essere stata rapita da Paride e aver sentito un suo discorso ben costruito.

4.

È evidente che Gorgia sta formulando qui una teoria della comunicazione, la sta anche propagando — e allo stesso tempo cerca di praticarla, influenzando i suoi lettori non a favore di Elena, ma di se stesso. Non si tratta semplicemente di un pezzo di bravura, che pure si ritrova nell'originale greco del testo (non nell'italiano dove praticamente tutte le fioriture e le figure retoriche dell'espressione vanno perdute): con il pretesto di fingere di difendere Elena, Gorgia non solo dà mostra della sua abilità retorica, ma difende e propaga il suo ruolo culturale e sociale. Vi è dunque nell'*Encomio* un notevole annidamento di livelli. In primo luogo fuori dal testo vi è un mondo per cui Elena è un personaggio lontano. Il testo si apre e si chiude con l'enunciazione di un soggetto che pretende di difenderla dalle calunnie, che peraltro nel mondo reale sono solo pallide connotazioni antiche, luoghi comuni letterari, non ardenti condanne politiche o civili con riscontri nell'attualità. Il compito viene svolto allineando i quattro tipi di violenza che Elena avrebbe potuto subire per costringerla al suo tradimento, uguali fra loro nella loro forza trascinante e dunque nella capacità di scusarla per il malfatto evidentemente involontario o comunque irresistibile — ma anche nel loro fortissimo carattere emozionale in cui l'attrazione e il terrore sono entrambi subiti con la forza di una teofania. Fra gli esempi e gli argomenti apparentemente usati per sostenere la costrizione subita da Elena e dunque per discolparla, si cela il vero senso dell'operetta, cioè l'affermazione del potere sovrumano, rapinoso, erotico del *logos*.

Non si tratta semplicemente di un'interpretazione più o meno maliziosa. Vi sono due dati testuali che indicano nella *promozione del logos*

il centro dell'opera. Innanzitutto troviamo una serie convergente di tracce isotopiche che si intrecciano nei paragrafi dedicati al *logos*. Esse sono in primo luogo **a**) le tracce che rimandano all'attività discorsiva (oltre al significante *logos*, che non ho tradotto per mantenere la sua apertura, vi sono espressioni come *biasimare, lodare, confutare, verità, testimonianza* ecc.); poi **b**) in relazione fitta con queste vi è il filo costante della *persuasione* e la sua influenza **c**) sulla *psyché* che viene descritta con termini **d**) che riguardano *forza, energia, potere* e produce **e**) *fama, opinione*, con forti **f**) *effetti emotivi e passionali*. Queste sei catene isotopiche insieme coprono quasi un quarto delle parole significative dentro il testo e sono disseminate in maniera tale da ricoprirlo tutto, ma spesso una per volta (per esempio nel paragrafo (6) è presente quasi solo la linea della *forza*, nel (17) e (18) solo gli *effetti emotivi*, dall'(1) al (3) solo i riferimenti discorsivi ecc.). Esse invece convergono e si intrecciano nei paragrafi centrali dall' (8) al (14) in cui si parla della possibilità che Elena sia stata per così dire rapita dal *logos*. Centrali nell'architettura del discorso, questi paragrafi esprimono anche il suo obiettivo fondamentale, sono il suo asse logico, quelli in cui si esalta il potere persuasivo del *logos*, il suo dominio sulla *psyché*, la sua forza irresistibile.

Non a caso, questo è l'altro dato testuale rilevante, la parola *logos* coi suoi derivati è la più frequente fra i vocaboli significativi ed è la più pervasiva. È *logos* l'autoriferimento a "questo discorso" (2), (5), (21); sono chiamati *logoi* le articolazioni interne dell'*Encomio*, le singole ragioni addotte (15) e anche la razionalità o il metodo impiegato (2), la facoltà di parlare (7). È *logos* il mezzo della seduzione verbale di Paride (12) e la parola che in astratto persuade (12), (13), (14) ecc. e in generale il dire (2). Sono *logoi* quelli dei fisici, dei filosofi e soprattutto i discorsi pubblici di natura politica o giudiziaria che Gorgia sta in certo modo vendendo: quei «*logoi* coercitivi degli agoni oratori, in cui un *logos* diletta una gran folla e la persuade se è scritto con arte [*techne*], e non se è detto secondo verità [*aletheia*]» (13). Quest'idea della tecnica del *logos* contrapposta alla sua verità è evidentemente ciò che ha di mira Gorgia, la sua definizione più completa e fondata di *logos* e anche la ragione della contrapposizione con il *logos* socratico e platonico che ci verrà conservato dalla linea dominante della tradizione filosofica ma anche religiosa dell'Occidente (si pensi all'incipit del Vangelo di Giovanni).

Il *logos* di Gorgia è performativo, efficace, è un'azione che ha effetti sulla *psyché* individuale e collettiva, che è capace dunque di determinare passioni e azioni, piaceri e angosce, ma anche di plasmare la *doxa*, di regolare il comportamento collettivo. Vi sono evidenti affinità con ciò che oggi chiamiamo comunicazione, con la sua capacità persuasiva, di intrattenimento, di formazione dei comportamenti collettivi. E vi è in questo testo un inizio, certamente troppo meccanico ma interessante, di teoria dell'uso del linguaggio come atto linguistico e non semplicemente come informazione. In questo senso In questo senso «il *logos* è un potente signore [*dynastes megas*], che pur dotato di un corpo piccolissimo [*smikrotatos*] e invisibile [*afanestatos*] compie le opere più divine [*theiotatos*]». (8). Piccolissimo e invisibile, oggi noi diremmo piuttosto “immateriale”, ma potentissimo: come non intendere così il funzionamento della comunicazione?

Non bisogna naturalmente sopravvalutare queste somiglianze, che non hanno nessuna base storica, fra un sofista bandito dalla linea principale della riflessione filosofica europea ventiquattro secoli fa e meccanismi sociali che hanno preso peso e visibilità teorica solo nel contesto culturale contemporaneo, anche se certamente in certa misura hanno sempre regolato la convivenza collettiva. Ma può essere interessante ripensare oggi, dal nostro punto di vista, a questo testo singolare e intrigante.

Previsione, profezia, senso

I.

Previsione, nel modo in cui oggi in ambito scientifico tendiamo a comprendere questo concetto, è il *calcolo degli effetti di una certa azione in una certa situazione, secondo certe leggi generali*. In termini più concreti, la previsione comporta l'analisi dell'evoluzione di un modello matematico dato come rappresentazione di una certa realtà. Questa struttura di pensiero caratterizza fortemente la scienza contemporanea, anche grazie allo sviluppo delle pratiche di simulazione al computer, ma è stata tradizionalmente usata anche per definire la qualità empirica della ricerca scientifica. Dall'economia alla fisica, la scienza che fa previsioni verificabili (e dunque sufficientemente precise) permette sì di *usare tecnicamente* e dunque utilmente le sue previsioni (per esempio di costruire strutture architettoniche che stiano in piedi, di conoscere il tempo meteorologico con qualche giorno di anticipo e pianificare le opportune attività, di conoscere il risultato di una reazione chimica o l'andamento futuro dell'economia), ma soprattutto consente anche di *verificare la capacità predittiva della teoria e del modello*, di correggerne i difetti o di rifiutarle del tutto. Questo criterio delimita un certo gruppo di scienze in cui la sperimentazione è possibile (sperimentazione e previsione sono pratiche fortemente apparentate), ma ne esclude delle altre, non solo fra le discipline umanistiche ma anche fra scienze "dure" che catalogano fatti avvenuti, come la geologia, la paleontologia ecc.

Si può certamente dissentire sulla validità di tale criterio come *discrimine* per la scientificità di una disciplina, almeno nella sua forma più semplice e dogmatica, che spesso è stata usata. Non è mia intenzione discutere qui questo problema, soprattutto perché esistono ragioni

assai più vaste, che rendono la nozione di previsione pertinente non solo rispetto al discorso scientifico, ma in realtà rispetto a qualunque sistema semiotico o linguistico. Sono queste ragioni a interessare di più la semiotica e a permettere una distinzione, essenziale ma non facile, anche se oggi sembra ovvia, fra il regime linguistico della previsione e quello della profezia; il che a sua volta ha delle importanti ricadute sulla definizione del discorso scientifico. Iniziamo dunque dall'esaminare la rilevanza della previsione all'interno dei sistemi semiotici e linguistici.

2.

Il passaggio dal significante al significato di un qualunque fenomeno semiotico, vale a dire la sua *comprensione*, non è mai un semplice processo di equivalenza dizionariale — che in realtà può accostare ed equiparare solo due significanti o meglio un significante e un gruppo più o meno complesso e strutturato di significanti, mai superare la barra che separa espressione e contenuto. Tale passaggio comprende invece sempre un processo complesso che ha degli aspetti *inferenziali*. Questo fatto, spesso trascurato nelle illustrazioni didattiche della nozione di segno, era ben noto già agli stoici, che consideravano questo passaggio non già come un'equivalenza, quanto piuttosto come un'inferenza: il fumo è segno del fuoco perché mi permette di inferirlo (Calabrese 2001: 28; De Ioanna 2002: 49–50). È nota la ripresa di Pierce di questi temi e la sua concezione “abduittiva” del segno (Bonfantini 2003, Eco e Sebeock 1983). Ciò su cui spesso non si riflette abbastanza è che *ogni pensiero inferenziale del segno, comunque inteso, implica un punto di vista predittivo*. Qualche volta tale predizione è intesa come previsione pura e semplice, cioè *anticipazione dell'ordine cronologico dei fatti* (la rondine che è segno — oppure no — della primavera incipiente, la nuvola nera che significa l'arrivo della pioggia, l'aggravarsi dei sintomi che fanno prevedere un brutto esito di una patologia). Talaltra invece *la predizione può riguardare il passato* (quando uno arrossisce è segno che ha mentito) o il *presente* (il fumo segnala il fuoco che sta bruciando proprio allora); ma questa struttura temporale vale sul piano della “storia oggettiva”, per dirla con Ferraro, mentre su quello della “storia soggettiva”, cioè dal processo di conoscenza del

lettore del segno, questo processo prelude sempre a una possibile conoscenza ulteriore, cioè è una possibile *previsione di quel che si saprà compiutamente solo dopo aver decifrato il segno*, anche se di fatto ciò che si apprende è avvenuto prima.

Un altro tema che può far riflettere sull'aspetto previsionale della comunicazione sta in quel complesso di fenomeni che Sperber & Wilson (1986) hanno chiamato "relevance". Senza entrare nel merito della loro teoria, possiamo ricordare che vi si nota come centrale alla comunicazione il fatto che gli interlocutori di qualunque scambio comunicativo sono chiamati a obbedire fra l'altro all'imperativo austiniiano di fornire il minimo di informazione necessario per far passare all'altro il messaggio che interessa trasmettere. Vi è dunque in ogni atto comunicativo un *calcolo* di ciò che l'altro sa già, di che cosa *bisogna* dirgli per fargli *percepire* quel che secondo noi deve capire; si calcola così la formulazione del messaggio più veloce o più facile o meno impegnativa che possa bastare a tale scopo. Non è il caso di discutere qui queste affermazioni. Non si può non accettare però il punto di vista per cui il senso si costituisce non solo negli scambi conversazionali ma anche in contesti ben più impegnativi come le opere d'arte, le narrazioni, i discorsi politici ecc. sulla base di un *calcolo delle conoscenze previe* (l'Enciclopedia) dello spettatore o del lettore ("modello") e di un'attenta *valutazione ipotetica dei risultati* che la formulazione del testo potrebbe avere sui lettori empirici. Ogni testo, insomma, *prevede* i propri risultati e spesso gioca con essi, li accenna, li smentisce, propone alternative ("disgiunzioni isotopiche") che risolve nel senso meno banale ecc. Quest'attività predittiva è dunque una parte importante del "lavoro comunicativo" di qualunque testo o discorso. Umberto Eco (1979) ci ha spiegato che i testi sono dispositivi "pigri" e proprio per non affaticarsi troppo, o piuttosto per non stancare il loro lettore con un eccesso di banalità, prevedono il suo comportamento comunicativo, calcolano in anticipo le sue mosse, lo pre-vedono.

C'è un senso ulteriore e più radicale per cui ogni attività di senso è predittiva. Per indicare il nodo del problema è utile seguire la trattazione che ne dà Heidegger, nella celebre sezione di *Sein und Zeit* (1927) dedicato all'analisi dell'interpretazione, anche se il filosofo tedesco non è l'unico a seguire una linea di pensiero analoga. Si parte dall'idea che il senso si costituisca fondamentalmente in un contesto pratico e non teorico, che sia determinato cioè a quello che in termini

husserliani chiameremmo “mondo della vita” e non all’ambito posteriore, in quanto più astratto, della conoscenza pura. Nei termini di Heidegger, lo sguardo sul mondo dell’Esserci *quotidiano*, cioè dell’uomo concreto nella sua vita normale (uno sguardo che egli nomina significativamente “visione ambientale preveggennte”) è caratterizzato dalla ricerca dell’ “appagatività”, cioè di possibilità d’uso che soddisfino dei bisogni. L’ente che si incontra in questo modo manifesta la propria “utilizzabilità”. L’interpretazione fondamentale che l’essere umano dà del mondo coglie l’ente nella sua natura di mezzo (per una considerazione analoga in ambiente esplicitamente semiotico cfr Prieto 1975), o, come dice Heidegger (1927, par. 31–34) nel suo gergo, coglie il suo “per”:

Muovendo dalla significatività, aperta nella comprensione del mondo, il pendente cura esser–presso l’utilizzabile giunge a conoscere quale appagatività possa aver luogo con l’ente che via via si incontra. Che la visione ambientale preveggennte scopra, significa che essa interpreta il ‘mondo’ già compreso. [...] Ogni apprestare, ordinare, assestare, migliorare, completare, si realizza in modo tale che l’utilizzabile ambientale sia esplicitato nel suo ‘per’ e divenga oggetto del prendersi cura proprio in base a questa esplicitazione. [...] L’indicazione del ‘per–che–cosa’ non è semplicemente la denominazione di qualcosa; ciò che è denominato viene compreso in quanto costituisce ciò che in quanto tale è chiamato in questione. [...] L’‘in quanto’ esprime la struttura esplicativa del compreso; come tale costituisce l’interpretazione.

In sostanza l’interpretazione *organizza* il mondo per ciò che ci si può *attendere* da esso o fare con esso; e questa struttura pratica, concreta, se vogliamo “esistenziale” del senso, che naturalmente coinvolge anche il modo in cui comprendiamo le parole del linguaggio, ha un carattere previsionale.

L’interpretazione si fonda sempre in una pre–visione che “assegna” il pre–disponibile ad una determinata interpretabilità. Il compreso, mantenuto nella pre–disponibilità e preso di mira “nella previsione”, è elaborato concettualmente ad opera dell’interpretazione. L’interpretazione può far scaturire la concettualità appropriata all’ente da interpretare da questo ente stesso, o può elaborarla in concetti a cui questo contraddice [...] In ogni caso l’interpretazione ha già deciso. [...] Essa si fonda in una pre–cognizione.” Pre–disponibilità, pre–visione e pre–cognizione caratterizzano dunque l’interpretazione alla radice. Rispetto a questa struttura ontologica che è con-

dizione di possibilità del comprendere come scoprimento dell'ente intramondano, il "senso", costituisce «ciò in cui si mantiene la comprensibilità [di questo stesso ente. . .] Il senso è il "rispetto-a-che" del progetto in base a cui qualcosa diviene comprensibile in quanto qualcosa. [. . .] Il senso deve essere concepito come la struttura formale-esistenziale propria della comprensione». Poiché interpretazione e comprensione si costituiscono in virtù di una pre-struttura (disponibilità, visione, cognizione), essi si muovono sempre in un orizzonte pre-costituito di senso. In ciò sta la circolarità ineliminabile del comprendere. Ogni interpretazione si muove nella struttura del "pre" che abbiamo descritta. L'interpretazione, che è promotrice di nuova comprensione, deve aver già compreso l'interpretando. [. . .] Ma se l'interpretazione deve sempre muoversi nel compreso e nutrirsi di esso, come potrà condurre a risultati scientifici senza avvolgersi in un circolo, tanto più che la comprensione presupposta è costituita dalle convinzioni ordinarie degli uomini e del mondo in cui vivono?

Qui si apre il problema della circolarità della comprensione, inevitabile se essa è pre-visione e dunque in senso molto ovvio pre-giudizio. Non ci inoltreremo su questo terreno e non discuteremo qui ulteriormente le complesse e spesso oscure teorie heideggeriane su senso, interpretazione, segno, linguaggio. Ci basti indicare il fatto che il senso — linguistico e più vastamente semiotico — si basa necessariamente su una *confidenza* col mondo (non importa se appresa con l'esperienza individuale, trasmessa per via culturale e sociale o addirittura geneticamente determinata) e cioè sulla possibilità di prevedere naturalmente non il *comportamento effettivo* delle cose ma bensì *l'ambito in cui esso può variare*, la sua configurazione tipica, per così dire il loro *raggio di possibilità* e dunque il rapporto che possiamo intrattenere con esse. È un dato che spesso non viene considerato a sufficienza nelle discussioni semiotiche: se hanno senso le espressioni che sono capaci di riferirsi alla realtà, vere o false che siano, è alla realtà o al nostro rapporto con essa che appartiene il senso, e in particolare però non a come *effettivamente* essa è, ma a come *potrebbe essere*, secondo quanto scrive Aristotele nella *Poetica*: «la poesia è più filosofica e più elevata della storia: la poesia esprime piuttosto l'universale, la storia il particolare». (1451b).

La nozione di *possibilità* è certamente essenziale per la costituzione del senso; magari essa non può essere usata nella forma troppo letterale dei "mondi possibili" cui pensava trent'anni fa Umberto Eco [(1979), per una discussione critica cfr. Volli 1976]; ma certamente il carattere

controfattuale di molte definizioni (per esempio quella dei predicati “disposizionali” come /solubile/) implica che nella costituzione di ogni semantica, anche di quelle più referenzialiste, non si possa fare a meno di considerare circostanze che non sono attuali e che sono solamente prevedibili (Kripke 1980). Un altro modo per notare più o meno lo stesso importantissimo principio è quello di George Steiner, che nel suo gran libro sulla traduzione (1975) argomenta che il linguaggio non è utile tanto per esprimere lo stato di cose esistente, quanto per inventare, immaginare, esprimere stati di cose che non ci sono, insomma per mentire (per Aristotele la verità consiste nel dire «di ciò che è, che è; di ciò che non è, che non è»), il che richiama ancora la celebre dichiarazione di Eco (1975) per cui il campo semiotico inizia dove la comunicazione ha gioco sufficiente per ammettere la possibilità della menzogna, cioè per permettere una referenza inattuale ma concepibile, tale da poter entrare nell’ambito delle possibilità.

Dà certamente da pensare il fatto che la comunicazione animale e anche quella puramente iconica e onirica (Freud 1899) solo con grande fatica e in maniera molto indiretta, facendo ricorso spesso a procedimenti sostanzialmente simbolici, siano in grado di esprimere la negazione, tanto sul piano enunciativo dei fatti (“questa non è una pipa”) quanto su quello enunciazionale o del dire (“non affermo che questa sia una pipa”). *Possibilità e negazione sono intimamente legati con il concetto di previsione*, almeno nel senso del calcolo semiotico e non nella modalità enfatica della profezia (su cui discuterò nel seguito di questo articolo), perché quest’ultima è esplicitamente posta come *una possibilità* che non vi è ancora o non è ancora percepibile, ma che appare probabile e dunque degna di essere presa in considerazione. Perciò solo la capacità del linguaggio articolato e dei sistemi semiotici più complessi di integrare possibilità e negazione permettono di introdurre previsioni; e solo il carattere previsionale della costruzione del senso che vi avviene permette loro di lavorare con ciò che non vi è, cioè di *fingere*, compiere *esperimenti mentali*, produrre *fattispecie giuridiche*, progettare *esperimenti* ecc.

Le conclusioni di questo veloce percorso riassuntivo in un lato poco frequentato dei fondamenti di una teoria del senso sono:

- che *non è possibile concepire né il segno, né la comunicazione e neppure il senso se non all’interno di un “calcolo delle possibilità”*

- cioè di una dimensione previsionale;
- che essi non si situano con la pesantezza voluta da molte analisi tradizionali come “cose” statiche e ben presenti,
 - che il senso in particolare non è qualcosa come una sostanza, quella sorta di fluido magico di cui molti testi semiotici immaginano, quanto piuttosto dei rapporti complessi, dinamici, ipotetici, in cui la scommessa sul futuro è un costituente centrale.

Per quel che si è appena detto appare necessario esplorare meglio il pensiero della previsione e della possibilità che però non è certo particolarmente approfondito in filosofia del linguaggio. Una strada per arrivare più vicini al nucleo problematico della questione è quella che ritroviamo in molte fonti religiose e anche in alcuni riferimenti narrativi a questioni religiose (per esempio in Omero e nelle tragedie greche) a proposito della profezia.

3.

Profeta è per i dizionari «Chi predice avvenimenti futuri e insegna precetti morali per ispirazione divina» (*Gabrielli* on line sub voce), «chi predice o prevede avvenimenti ispirato da un dio; chi prevede o pretende di rivelare il futuro» (it.wiktionary.org/wiki/profeta). Questa è la nozione comune associata al termine, largamente condivisa e consegnata al buon senso: il profeta è chi dice il futuro. Ma naturalmente noi non abbiamo nel nostro mondo profeti né serie pretese alla profezia: anche per le maggiori religioni monoteiste il dono della profezia si è estinto con la chiusura dei loro canoni scritturali. Mancando di contenuti concreti di esperienza, una definizione può anche essere semplicemente *sbagliata*, nel senso di non applicarsi ai suoi prototipi. Questo è probabilmente il caso della definizione di profezia, che vogliamo discutere qui.

Gli esempi prototipici della profezia nella cultura occidentale sono due, quello ebraico (riconosciuto anche dal cristianesimo e prolungato nei suoi caratteri centrali anche nei testi profetici del “Nuovo testamento” come *l'Apocalisse di Giovanni*) e quello greco. Vi si potrebbe utilmente aggiungere quello islamico, dato che Muhammad vi è

definito per antonomasia “il profeta”, ed è anche considerato l’ultimo a meritare questo titolo, il profeta definitivo; ma, nei limiti degli interessi di questo saggio, si tratta di un’aggiunta che non cambierebbe le cose. Nei limiti in cui ne discutiamo qui, la definizione della profezia islamica non differisce fundamentalmente da quella della Bibbia.

Dal punto di vista linguistico, il termine /*profeta*/ deriva dal latino *propheta*, che viene a sua volta dal greco *prophètes*, derivato da *pro-femi*; letteralmente vuol dire “colui che parla davanti”, ed è dunque portatore di una felice ambiguità dato che si può usare sia nel senso di parlare pubblicamente (davanti ad ascoltatori) dunque di essere un oratore, sia nel senso di parlare in nome e per conto (al posto di) di Dio, dunque di essere un Suo portavoce. È difficile interpretare questa espressione in senso puramente temporale, come se fosse un *parlare prima*, che richiederebbe una diversa formazione della parola. In ebraico il termine è נְבִיאִי *nevi*, collegato a un verbo *leavi*, intensivo di “portare”, che implica per la parola anche un significato di “araldo” o “portavoce”.

Ci sono nella cultura greca delle persone dotate della capacità di prevedere il futuro; ma il loro destino è di non essere comprese o ascoltate. È il caso di Cassandra, che prevede e denuncia fin da bambina il ruolo di Paride nella distruzione di Troia, senza mai essere creduta, come non lo è da Agamennone, quando prevede la loro morte per mano della moglie Clitemnestra e del suo amante Egisto (Eschilo, *Agamennone* e *Oresteia*; per una felice versione romanzesca che si interroga su questo tema, cfr Wolf 1983). Destino in un certo senso analogo è anche quello di Tiresia, che nel primo episodio (vv. 216–462) dell’*Edipo re* prima rifiuta di rivelare a Edipo il nome dell’assassino del padre (la figura del silenzio o comunque del trattenimento del senso è un’altra caratteristica importante dei profeti greci, come vedremo), poi, costretto dalle sue minacce, gli rivela che l’assassino è lui stesso e non viene creduto — ma tutto ciò riguarda nella linea dei fatti il passato, non il futuro, è bene sottolinearlo; dunque è profezia per l’intreccio, non per la fabula (cfr. Boris Tomaševskij, *La costruzione dell’intreccio*, in Todorov 1965) —, e infine gli profetizza, ancora non creduto e questa volta per il futuro anche della fabula, esilio, cecità e mendicizia. Né è creduto da Creonte nell’*Antigone*, quando prevede la sciagura della famiglia che sarebbe seguita alla condanna dell’eroina, e neppure da Penteo nelle *Baccanti*, quando il profeta cerca di convincere il re ad

accogliere Dioniso come un dio. È creduto invece Calcante, quando interpreta la volontà di Apollo, inducendo Agamennone a sacrificare la figlia per permettere alla flotta greca di raggiungere Troia (*Ifigenia in Aulide*) o quando gli spiega che l'epidemia nei quartieri dell'esercito deriva dal danno fatto a Crise, sacerdote di Apollo, sottraendogli e schiavizzandogli la figlia. (*Iliade*, libro I).

Non è questo il luogo per entrare nei dettagli di un'analisi sulla profezia greca, vale però la pena di aggiungere che tutte queste figure sono in qualche modo connesse a temi erotici: Tiresia, testimone di un accoppiamento di serpenti, uccide il maschio ed è egli stesso trasformato in donna, per tornare uomo dopo sette anni di nuovo uccidendo una serpe — questa volta femmina — durante l'accoppiamento; viene poi coinvolto in una disputa fra Zeus ed Era sul rapporto fra piacere femminile e maschile. Dando torto alla dea, sostenendo cioè che il piacere femminile è nove volte maggiore di quello maschile, Tiresia viene accecato e (come poi lo sarà Edipo, incapace di ogni previsione, ecc.) e compensato con la profezia. Cassandra proprio col dono della profezia è sedotta da Apollo, o da certi suoi serpenti, e viene condannata a non essere mai creduta per aver respinto il divino spasimante. Appare suggestivo seguire chi (per esempio Fabbrichesi 2006) vede la costituzione del segno come legata alla dimensione erotica del *symbolon* quale viene indicata già da Platone nel *Simposio*: trovare il senso vorrebbe dire ricongiungere due metà che si desiderano e dunque l'eros è la via autentica per la comprensione anche nell'itinerario ascetico del *Fedro*. In definitiva questo sarebbe il piano in cui si costituirebbe la facoltà semiotica, di cui il discorso profetico è il luogo eminente. Di qui questa sessualizzazione della profezia che ci colpisce.

Resta il fatto che il discorso profetico in genere *non si compie*, è una comunicazione che non sa trasferire la sua verità. Risultano qui dunque pertinenti per noi le figure di blocco o *ritenzione del senso* del discorso sul futuro (a) che *si trattiene* dall'essere detto, (b) oppure che *non è creduto* (c) o che è ambiguo e si presta ad *equivoco*, fino al punto topico di *provocare con l'equivoco la propria realizzazione* com'è il caso del vaticinio su Edipo che per l'oracolo di Delfi era destinato a uccidere suo padre e proprio per questo viene allontanato da casa, ma dopo anni finisce con l'ucciderlo in una banale lite di strada per non averlo (ri)conosciuto (*Edipo re* vv. 512–862). Seguito in maniera insufficientemente radicale (perché Edipo non viene ucciso come

vorrebbe Laio per scongiurare la profezia), il vaticinio è causa di se stesso — un tema che è ripreso nella celebre tragedia di Calderon de la Barca, *La vida es sueno*.

A questo tipo di previsione si riferisce senza dubbio il famoso frammento di Eraclito 93 DK: «Il Signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né cela, ma accenna», dove accennare è *semainein*. Dunque l'oracolo significa in quanto non è inteso, realizza la sua verità non trasmettendola¹. Vi è un nesso fra l'oscurità dell'espressione del profeta e la natura del segno. Non si tratta di una coincidenza puramente verbale, se ancora molti secoli dopo Eraclito gli Stoici parleranno del segno come «ciò che sembra rivelare qualcosa», «ciò che è indicativo di una cosa oscura» (Sesto E., *Adv. math.*, VIII, 148 sgg.; Calabrese 2001:26). Certamente vi è un *paradosso pragmatico* ben noto, che rende difficile ogni profezia (almeno ogni profezia negativa accettata): se io conosco le circostanze di una disgrazia, farò il possibile per evitarle. Le figure della ritenzione del senso servono ad aggirare questa difficoltà. È il caso di Edipo, ma è un tema non raro anche sul piano letterario (si veda per esempio Uspenskij 1982) L'oscurità del futuro, si potrebbe ragionare, si presta al carattere indiretto e complesso della significazione rispetto all'asserzione.

Delle figure greche della previsione fa parte però anche il polo opposto della *metis*, quell'abilità che potremmo definire "intelligenza pratica" su cui vi è il grande libro di Detienne e Vernant (1974; ma vedi anche Volli 2007): l'arte delle trappole e delle truffe sportive, degli agguati e anche dell'ingegneria, che ha personificazioni nella divinità minore Metis (prima sposa di Zeus e madre di Atena) e anche in Prometeo e suo fratello Epimeteo: «Tutti conoscono la storia di Prometeo, colui che prima pensa e poi agisce, pochi conoscono la storia di suo fratello Epimeteo, colui che prima agisce e poi pensa», scrive Karol Kerényi (1951).

In tutti e tre questi personaggi la previsione, il destino, l'intelligenza e la socialità si intrecciano in un atteggiamento pratico che è il punto di origine della moderna cultura pragmatica e tecnica e del precipuo senso che essa ha (come ho mostrato sopra anche in Heidegger, suo consapevole nemico) del rapporto fra significato e previsione, fra espressione sensata e attesa dei suoi risultati. Il primo eroe di questa

1. Per una discussione vedi sopra il capitolo I.

storia è Odisseo, colui che sa gestire i segni (si pensi al Cavallo di Troia) o dissimulare la sua espressione (Volli 2007). Non è un caso che, come accennato sopra, il solo profeta di successo nella tradizione greco sia Calcante, colui che sa consigliare in maniera *nemertés* (cioè esatta come una freccia che colpisce il bersaglio: Detienne e Vernant 1974). La sua insomma è una profezia pratica, che funziona perché *propone e non espone*, assegna direttamente i giusti stratagemmi e non proclama come andrà il mondo.

È interessante che l'immagine della freccia che *non* colpisce il bersaglio sia all'origine della parola usata dall'ebraismo per significare il peccato, *het*. Questa concezione del peccato come errore (cognitivo) si ritrova naturalmente anche alla base dell'intellettualismo etico di Socrate: non è possibile fare apposta il male, ripete il maestro di Platone più o meno in tutti i dialoghi che ne rispecchiano il pensiero. Solo un'insufficiente comprensione, dunque una mancanza di conoscenza, spiega le azioni immorali. Non si può naturalmente appiattire il pensiero socratico su quello arcaico della verità come la nozione di *nemertes* discussa da Detienne e Vernant; resta il fatto che vi è un nesso nella tradizione greca fra il *semainein* degli dei e una comprensione della situazione che non è né produce una pura predizione del futuro, ma genera invece un sapere pratico su come vadano fatte le cose, su quale sia l'atteggiamento giusto e la giusta valutazione dei fatti. La versione laica di questo pensiero sarà quella *fronesis* o prudenza e comprensione pratica che è il principio etico/politico fondamentale per Aristotele. La previsione pratica, che funziona, riguarda più i mezzi che il senso, o piuttosto appiattisce l'erotica e infinita profondità del senso della logos (Eraclito, 45 DK) nella meccanica superficiale del "mezzo" e dunque del segno come strumento utilizzabile.

4.

Nella profezia ebraica, (riconosciuta come paradigmatica anche dalle varie confessioni cristiane) il carattere predittivo è ancora più complesso (per una visione d'insieme vedi Neher 1955, Buber 1987). Vi sono profezie per il tempo messianico o apocalittico, sia positive che negative; non mancano previsioni a medio termine e qualcuna a breve (per esempio in Geremia), che però si sostanziano in consigli, per lo

più non seguiti dai re. Vi è una dimensione profetica nella Torah, tale che Mosè è descritto da tutta la tradizione ebraica come il più grande dei profeti; ma anch'esse sono per lo più previsioni a lungo e medio termine («quando sarete arrivati nella Terra che io vi sto per dare. . .»), mentre vediamo spesso Mosè incerto su cosa fare e bisognoso di una diretta guida divina (per esempio nell'episodio del rovetto ardente). In generale la profezia ebraica si caratterizza per la sua *vocazione pedagogica*, che la fa *condizionale* rispetto a un'*alternativa*. Il capitolo 28 sulle benedizioni e la maledizioni che chiudono il Deuteronomio sono in questo senso esemplari e per nulla isolati:

Se tu ubbidisci diligentemente alla voce del Signore tuo Dio, avendo cura di mettere in pratica tutti i suoi comandamenti che oggi ti do, il Signore, il tuo Dio, [dice Mosè in nome di Dio], ti metterà al di sopra di tutte le nazioni della terra; e tutte queste benedizioni verranno su di te e si compiranno per te, se darai ascolto alla voce del Signore tuo Dio: Sarai benedetto nella città e sarai benedetto nella campagna. Benedetto sarà il frutto del tuo seno, il frutto della tua terra e il frutto del tuo bestiame; benedetti i parti delle tue vacche e delle tue pecore. Benedetti saranno il tuo paniere e la tua madia. Sarai benedetto al tuo entrare e benedetto al tuo uscire. (Dt 28, 1-6) [. . .] Ma se non ubbidisci alla voce del Signore tuo Dio, se non hai cura di mettere in pratica tutti i suoi comandamenti e tutte le sue leggi che oggi ti do, avverrà che tutte queste maledizioni verranno su di te e si compiranno per te: sarai maledetto nella città e sarai maledetto nella campagna. Maledetti saranno il tuo paniere e la tua madia. Maledetto sarà il frutto del tuo seno, il frutto della tua terra; maledetti i parti delle tue vacche e delle tue pecore. Sarai maledetto al tuo entrare e maledetto al tuo uscire. (Dt 28: 15-19)

Questo tema della profezia condizionale pedagogica è centrale nell'opera dei profeti e si estende a tutti i possibili raggi temporali: dal passato (avete trasgredito e quindi, ecc.) al presente e al futuro prossimo e remoto. Essa è presente anche nel secondo brano (Dt. 11:13-21) del principale atto di fede ebraico, denominato dalle prime parole che lo compongono *Shemà Israel* ("ascolta Israele"), che gli ebrei osservanti recitano mattina e sera e in tutte le funzioni, in cui questa previsione retributiva è espressa nella forma più chiara e esplicita. Naturalmente partendo da definizioni come quelle riportate all'inizio si potrebbe negare che qui si tratti di profezie e definirle piuttosto come promesse e minacce, o come ammonimenti. Resta il fatto che la maggioranza dei testi riconosciuti come profetici dalla tradizione ebraica (e anche

dal cristianesimo e in seguito dall' Islam) ha questa forma, costituisce la previsione di un nesso *etico* fra certi comportamenti e certe azioni espressa in maniera verbale articolata e non nella forma allucinatoria di un futuro dato già come presente.

La visione è esplicitamente negata in favore del linguaggio anche nel momento più alto di profezia collettiva, la rivelazione del Sinai (Dt, 4: 11-18). Se si vuol studiare il grande concetto comunicativo di profezia, non avrebbe senso farlo in un'accezione che nega la maggiore esperienza culturale che lo organizza, quella biblica. Secondo molte ricostruzioni i profeti di Israele sono organizzati in scuole, corporazioni o congregazioni, senza dubbio esistono fra loro rapporti di discepolato, ma non possono usare il loro dono profetico come aggrada loro, al contrario sono obbligati a parlare e a "accennare" o significare in maniera talvolta esagerata e pericolosa: per esempio Ezechiel si taglia i capelli e li suddivide in tre mucchi: brucia il primo, distrugge il secondo con la spada e disperde il terzo nel vento; Osea si sposa con una prostituta per raffigurare nella sua vita il rapporto adulterino di Israele con Dio, eccetera.

Il caso più evidente da questo punto di vista è il piccolo, ma polarissimo libro profetico di Giona. Lasciando da parte i dettagli pittoreschi (la nave, la burrasca, la balena, l'albero inaridito), si vede che il nucleo della narrazione tematizza proprio la funzione della profezia. In primo luogo infatti il profeta è investito suo malgrado dalla «parola del Signore» (v. 1,1) che gli ordina di andare a Ninive e «proclamare contro di lei» (1,2). Lo stesso carattere passivo, di invasione divina non sollecitata si trova in molti altri luoghi profetici, è anzi una caratteristica della profezia autentica come è intesa nella tradizione ebraica. Il più chiaro è forse l'incipit del libro di Geremia:

4. La parola del Signore mi fu rivolta in questi termini: 5. «Prima che io ti avessi formato nel grembo di tua madre, io ti ho conosciuto; prima che tu uscissi dal suo grembo, io ti ho consacrato e ti ho costituito profeta delle nazioni». 6. Io risposi: «Ahimè, Signore, Dio, io non so parlare, perché non sono che un ragazzo». 7. Ma il Signore mi disse: «Non dire: "Sono un ragazzo", perché tu andrai da tutti quelli ai quali ti manderò, e dirai tutto quello che io ti comanderò. 8. Non li temere, perché io sono con te per liberarti», dice il Signore 9. Poi il Signore stese la mano e mi toccò la bocca; e il Signore mi disse: «Ecco, io ho messo le mie parole nella tua bocca. 10. Vedi, io ti stabilisco oggi sulle nazioni e sopra i regni, per sradicare, per

demolire, per abbattere, per distruggere, per costruire e per piantare».

Il profeta è dunque una sorta di portavoce, addirittura in termini moderni un megafono, che ha “le parole del Signore nella sua bocca” e le dice così come le riceve. La previsione del futuro, se c’è, non è lo scopo ma il mezzo, eventualmente uno stratagemma per legittimarsi. L’intento è pratico, correggere peccati, suggerire linee di condotta opportune, intervenire insomma sulla storia in maniera opportuna.

Questa posizione discorsiva è chiarissima, in negativo, nella storia di Giona. Infatti, com’è noto il profeta designato non accetta il compito assegnatogli, e secondo il parere di alcuni esponenti della tradizione ebraica lo fa pur essendo consapevole dell’onnipotenza divina proprio perché prevede giustamente che se, come gli vien chiesto, andrà profetizzando nella città di Ninive, capitale degli assiri e nemica storica di Israele, la popolazione della città nemica potrà pentirsi e ottenere salvezza, a discapito del suo popolo. Dunque fugge: «Ma Giona si mise in viaggio per fuggire a Tarsis, lontano dalla presenza del Signore» (v.I,3). Com’è noto il tentativo di fuga fallisce con gran dispendio di mezzi sovrumani (una burrasca fatta apposta per stanarlo, un soggiorno nel ventre di una balena, ecc.), e la storia ricomincia esattamente dall’inizio: La parola del Signore fu rivolta a Giona, per la seconda volta, in questi termini: «Alzati, va’ a Ninive, la gran città, e proclama loro quello che io ti comando». (3,1-2) Questa volta il profeta fa il suo mestiere, va dove gli è ordinato e «cominciò a inoltrarsi nella città per una giornata di cammino e proclamava: Ancora quaranta giorni, e Ninive sarà distrutta!» (3,4). Gli abitanti si pentono e «Dio vide ciò che facevano, vide che si convertivano dalla loro malvagità, e si pentì del male che aveva minacciato di far loro; e non lo fece». Dunque si assiste a questo paradossale, che la previsione esplicita e ufficiale della profezia (la distruzione della città) è falsificato, ma questo rappresenta un successo; e il contenuto implicito della previsione per così dire privata di Giona è verificato, ma questo è un insuccesso per lui che

ne provò gran dispiacere, e ne fu irritato. Allora pregò e disse: «O Signore, non era forse questo che io dicevo, mentre ero ancora nel mio paese? Perciò mi affrettai a fuggire a Tarsis. Sapevo infatti che tu sei un Dio misericordioso, pietoso, lento all’ira e di gran bontà e che ti penti del male minacciato. Perciò, Signore, ti prego, riprenditi la mia vita; poiché per me è meglio morire piuttosto che vivere». (4,1-3)

La replica divina è netta: era giusto aver pietà di «Ninive, la gran città, nella quale si trovano più di centoventimila persone che non sanno distinguere la loro destra dalla loro sinistra, e tanta quantità di bestiame» (4.II) Dunque la profezia è un esercizio morale che ha finalità pratiche. Certamente si basa su un sapere perfetto (quello divino), ma non contiene un'immagine statica e immutabile del futuro, ma si articola secondo una pedagogia o una grande retorica del possibile, per ottenere i migliori risultati dal punto di vista etico. Insomma, dal punto di vista ebraico, ancor più che da quello greco, la profezia è un atto di comunicazione, un calcolo sulle possibili reazioni dell'altro e non una previsione nel senso di "visione anticipata" di ciò che sarà (ma dal punto di vista dell'eternità in qualche modo è già). Il profeta (e il divino dietro di lui) si mette su un piano pedagogico e quindi adotta un punto di vista prospettico rispetto al presente, in cui il futuro non è determinato neppure dagli annunci che vengono formulati nella stessa profezia: minacce e promesse, più che pre-visioni.

5.

La conclusione di questo percorso un po' sommario, ma credo eloquente, verte intorno alla natura della previsione. Anche se dal punto di vista di una teoria fisica classica o relativistica (non quantistica), lo spazio-tempo è tutto dato nei fatti del presente e quindi la previsione non è altro che la deduzione dei fatti futuri dai dati; anche se la stessa fissità del futuro sembra emergere da una concezione dell'eternità e dell'onniscienza divina — pure appare difficile concepire e provare a realizzare la previsione in un senso così statico ed attuale. Al contrario, la previsione ci appare dal punto di vista comunicativo come il luogo stesso della possibilità, in un certo senso la conseguenza della libertà umana. Essa sembra invece descrivibile in maniera efficace solo dal punto di vista comunicativo, soprattutto perché la comunicazione stessa ne condivide la natura. Previsione, comunicazione, senso, interazione sono dunque intimamente legati e determinano profondamente la produzione e la circolazione del senso. Uno dei modi in cui si potrebbe provare a ridefinire la semiotica è dunque lo studio delle modalità di previsione inerenti ad ogni atto comunicativo.

PARTE III

GENERI ANOMALI

Il testo della città

Riscrivere il testo urbano... ma è davvero un “testo” la città, un messaggio che si possa scrivere e riscrivere? O essa è piuttosto una “macchina per abitare”, secondo la nota metafora funzionalista di Le Corbusier sugli edifici, che si può facilmente estendere dalla casa ai più vasti complessi urbani? Oppure si tratta di un “organismo”, come si sostiene per esempio nel recente volume a cura di Maria Teresa Lucarelli (2006)? O ancora è un prodotto essenzialmente sacrale (Franceschi 1977), o utopico (Choay 1973, Olivetti 2001)? Una concentrazione ecologica (Aa.Vv. 1996) o piuttosto un fenomeno economico (Camagni 2002, Evans 1998)? Una rete? Un’opera d’arte? La base materiale di una società? Un fatto etologico, paragonabile ad alveari e tane di altre specie animali? O infine essa ha un carattere totalmente autonomo, che ne autorizza l’analisi solo nei suoi propri termini, secondo le metodologie caratteristiche della progettazione urbanistica?

È chiaro che dal punto di vista sostanziale le città non *sono davvero* testi, o non solo ciò; quella testuale è una metafora o un modello, il che peraltro non le impedisce di poter avere un valore importante dal punto di vista cognitivo (Montuschi 1993). Di fatto le metafore o i modelli che si possono applicare al fenomeno urbano sono molteplici, in grado di rivelarne con differenti capacità esplicative aspetti diversi. Se il funzionamento concreto della realtà urbana è così multiforme da non permetterci di scegliere facilmente un’ipotesi invece dell’altra, neppure il linguaggio ci aiuta granché a deciderci fra questi differenti percorsi metaforici: “città” è “civitas”, legato a una radice sanscrita **kei* che ha una connotazione affettiva (“cara”); “urbe”, non indoeuropeo, è probabilmente legato a “orbis” che forse veicola il senso di un’inclusione; “polis” è in relazione col sanscrito *pur*, fortezza; ma vi sono anche i “posti” come il greco *astyn* e il germanico *stad*, i recinti e le fortezze come *town* e *grad* (Benveniste 1969, I, cap. VI). La città

non nasce secondo un'essenza unica, ma è un prodotto storico, che ha caratteristiche diverse a seconda delle culture.

Dunque è necessario ribadire preliminarmente che non vi è un'idea unica, un'essenza della città: non solo per la pluralità dei percorsi di conoscenza che abbiamo appena accennato citando alcune delle possibili metafore fondanti, ma anche proprio nei fatti, come si verifica facilmente confrontando la struttura e l'aspetto di Bologna e di Los Angeles, di Gerusalemme e di Tokio, dell'Atene Classica e della moderna New York — oggetti tipologicamente e analiticamente assai diversi.

Cosa sia propriamente una città e cosa un villaggio, una “conurbazione”, un accampamento, una metropoli o una rete di insediamenti — è una decisione che dipende dal modo in cui una certa società di fatto abita ma anche da come *pensa* nel profondo il proprio modo di abitare: il rapporto fra abitazione e pensiero è uno dei temi importanti della filosofia del Novecento (Heidegger 1954). Molte culture, fra cui per esempio esplicitamente la tradizione ebraica nella Bibbia e nel Talmud, distinguono radicalmente fra “città murate” (le sole vere città) e non murate (sostanzialmente i villaggi — ma dal punto di vista religioso¹ non conta la situazione attuale ma quella del momento in cui gli ebrei sono entrati in *Eretz Israel* ai tempi di Giosuè), per cui nessuna più delle nostre sarebbe una città nel senso proprio. Altre culture pensano che una sola sia la città per eccellenza, la loro capitale (Atene, Roma, Gerusalemme, Costantinopoli); queste metropoli sono spesso indicate linguisticamente come “la città”. Altre ancora distinguono accuratamente fra un centro rappresentativo (*city*) e una zona più fittamente abitata (*town*), oppure gerarchizzano metropoli, città, cittadine, borghi e paesi, come le lingue neolatine. In certi casi la nozione di città è chiaramente giuridico-politica e implica certe libertà o immunità per i propri “cittadini” diverse da quelle degli abitanti del contado. È stato così nell'epoca dei Comuni e ancora per secoli nell'ordinamento giuridico italiano il titolo di città veniva assegnato dall'autorità politica. Che la città implichi un modo di essere diverso dalla campagna si vede anche da espressioni come “urbano” per gentile e invece “cafone” (vale a dire originariamente contadino) per male educato.

In altri casi la nozione è religiosa (la sede di un vescovado). In certi

1. *Talmud bavli*, trattato “Meghillah”.

casi invece le città si costituiscono sulla base di un criterio astrattamente geometrico (si pensi a Brasilia o ad altre città americane edificate al centro geometrico degli Stati di cui saranno capitali). Talvolta il criterio è quantitativo o demografico. Il territorio urbano può essere definito all'europea per una stretta continuità, o all'americana in maniera molto più lasca. Città nuove nascono dall'unione di villaggi, oppure si distinguono nella continuità territoriali per ragioni solo amministrative (Milano e Sesto San Giovanni). Si potrebbe continuare ancora a lungo.

La molteplicità delle denominazioni linguistiche degli ambienti urbani corrisponde dunque a quella delle concezioni della città. E queste concezioni a loro volta informano i progetti e le pratiche dell'abitare, diventano case e strade e piazze. Per quest'analisi e per ogni decisione sulla definizione della città, bisogna partire dal fatto ovvio che la città non è affatto un fenomeno naturale, una cosa del mondo come le isole e le montagne, anche se possiamo certamente identificarla nell'oggettività del costruito. È al contrario un fenomeno storico-sociale, il frutto di un'attività umana dipendente da pensieri, credenze, ideologie come da interessi e fatti di potere. È il risultato di un progetto. Somiglia in questo ad altri fenomeni materiali istituiti, come il sistema economico e quello giuridico e quello artistico: insiemi di cose che dipendono da un senso e dunque sono il frutto specifico di una cultura.

La città non è dunque ovviamente un genere naturale come un cipresso, ma il suo modo di essere risulta dall'oggettivazione di un sistema di pensiero come accade per un santuario o un ufficio. Non si capisce la sua realtà concreta se non si pensa alla sua funzione e dunque al sistema di valori specifico che motiva questa funzione, contribuendo a plasmare la sua stessa forma. Anche oggi, sotto l'apparenza di uno stile internazionale sempre più monotono e ripetitivo che non è sostanzialmente variato neppure dalla voluta stranezza di costruzioni intese come sculture, la concezione delle città e la loro struttura è ampiamente divergente in diverse culture storiche. È necessario così contrapporre per esempio i centri antichi ben definiti della maggior parte delle città europee (nonostante i crescenti fenomeni di "schiuma metropolitana" che le circondano: Volli 2005) alla rete delle autostrade che caratterizza le città nuove di buona parte del continente americano, la periferia intesa come suburbio benestante delle città statunitensi

al suo uso come favola desolata della maggior parte del Terzo Mondo e così via.

La nostra domanda dev'essere dunque riformulata. Non dobbiamo chiederci se *la città sia* un testo, ma se sia opportuno applicare il modello testuale (o *un* modello testuale) agli oggetti complessi che la nostra cultura chiama città (sia nel nostro tempo che nel passato). È funzionale il criterio testualista alla comprensione dei diversi fenomeni urbani, o almeno di una parte significativa di essi? Per rispondere bisogna prendere molto brevemente in esame il portato metaforico e concettuale della nozione di testo.

Alcune delle caratteristiche della testualità si applicano certamente senza problemi, anzi banalmente a tutti gli ambienti urbani. In particolare accade così le due accezioni di Colombo e Eugeni (1996): la città è certamente un *textum*, un tessuto complesso composto di persone, cose, storie di vita, mezzi di produzione e di abitazione; ed inoltre è anche, più o meno volontariamente, sempre *testis*, testimone del proprio passato che perdura e continua a portare senso ben oltre il momento della sua produzione. La città infatti dura. Queste due caratteristiche non sono il portato di una modellazione teorica, non sono metafore o modi di dire, appartengono *inevitabilmente* a qualunque cosa noi possiamo chiamare città, dato che sono le conseguenze inevitabili rispettivamente di una certa numerosità di insediamento e del suo carattere stabile, che è impossibile eliminare da qualunque definizione ragionevole dei fenomeni urbani. Ma questi sono anche requisiti veramente minimi, che sarebbero soddisfatti anche da un bosco visto da un ecologo o da una sezione di crosta terrestre esaminata da un geologo. . .

La metafora testuale ci dice di più. Quando parliamo di testo urbano intendiamo mettere in evidenza almeno un'altra qualità, la quale nei testi verbali, visivi, audiovisivi, informatici ecc. è di solito sottaciuta perché è data per scontata, cioè che si tratti di un dispositivo di comunicazione o di registrazione che interviene nei rapporti sociali con quella caratteristica *efficacia simbolica* che è propria dei segni. I testi sono rilevanti nella vita sociale non solo per ciò che sono materialmente, ma per la loro capacità di richiamare altro da sé, secondo la celebre definizione agostiniana del segno come *aliquid pro aliquo*; cioè di suscitare e far agire un livello semantico, un piano del contenuto che agisce in maniera non casuale, non puramente psicologica e

associativa, ma convenzionale, normata e regolare sulla mente delle persone.

In generale le città non sono considerate in questa maniera. Come abbiamo visto in parte anche all'inizio di questo capitolo, altre funzionalità sono in genere considerate più rilevanti e certamente più discriminanti: l'abitare, il produrre, lo scambio dei mercati, l'aggregazione delle persone e la circolazione dei materiali necessari alla loro esistenza, la difesa dai pericoli esterni, i rituali sacri e così via. Proporsi di analizzare la città come un testo significa dunque innanzitutto mettere tra parentesi queste funzioni (non certo negarle ma semmai farne astrazione, sia pure solo in parte, come vedremo). In positivo vuol dire concentrarsi sulla capacità e sulle modalità specifiche di comunicazione che si esercitano su ogni città e di cui essa stessa è in diversi modo soggetto e in particolare sulla sua capacità di veicolare senso, di produrre azioni su chi le abita non semplicemente attraverso i propri vincoli fisici (come i muri che materialmente sbarrano certi percorsi), ma anche ponendo obblighi, divieti, possibilità come sensi del luogo (per esempio i percorsi religiosi, turistici e di shopping, le regole della circolazione ecc.: vincoli non puramente fisici, anche se incorporati fisicamente in una segnaletica).

Senza dubbio un flusso di comunicazione, una densità di senso, negli ambienti urbani esiste e non è difficile cogliere un gradiente di intensità, quantità e qualità che li contrappone all'esterno. L'esperienza dell'arrivo e dell'ingresso in città dai suburbi è stata più volte descritta in molte opere letterarie e si qualifica sempre come un'intensificazione, anche spaesante rispetto all'esterno, dell'influenza reciproca, dei vincoli sociali, del frastuono, dell'attività delle persone, della segnaletica, degli stimoli estetici, dei ricordi e dei luoghi sacri collettivamente marcati (monumenti) ecc., cioè sostanzialmente come un gradiente comunicativo che subentra alla "quiete" della campagna circostante.

Non vi è dubbio dunque che la città sia un *teatro* di azioni o un *ambiente* comunicativo molto denso. Un contenitore dai contenuti semanticamente molto ricchi. Ma questa capacità di ospitare comunicazione ne fa davvero un testo? Televisioni spente, tele non dipinte, quaderni non scritti possiedono forse una qualche testualità, se non altro dell'ordine della virtualità negata della comunicazione; ma si tratta di una testualità certamente assai povera, benché vi sia stato chi ha sostenuto che "Il medium è il messaggio" (McLuhan (1964);

vale la pena di richiamare qui il suo rapporto importante di questo autore con il tema della città, se non altro attraverso l'influenza di solito insufficientemente sottolineata di Lewis Mumford [per esempio (1961)] e Harold Innis [soprattutto (1950)].

Senza entrare qui nel merito delle tesi mediologiche di McLuhan, il fatto è però che i dispositivi di cui abbiamo parlato sono innanzitutto dei supporti, cioè degli oggetti che presentano una qualche *superficie di iscrizione*: se un tale dispositivo non è usato, esso sussiste sebbene vuoto e povero di senso attuale. Senza dubbio però la città non ha questa caratteristica: essa non si può *distinguere dalla sua eventuale iscrizione*. Essa è già in sé significativa, sempre già una scrittura, comunque sia, a prescindere da quanta comunicazione vi venga proiettata *sopra*. La città è un testo, non un mezzo di comunicazione da riempire. Essa non si identifica con la sua segnaletica e neppure con l'animazione delle folle che la percorrono o dei commerci che vi si svolgono. Certamente esistono le città vuote, non solo le tracce archeologiche, ma anche le ghost town ancora quasi intatte come quelle lasciate dalla corsa all'oro in California (cfr. per esempio Piatt 2003); ma l'"effetto comunicazione" che le avvolge, senza persone né discorsi vivi, può essere rarefatto ma non sparisce. Anche le città vuote sono iscritte.

Vi sono diversi modi per provare a caratterizzare questo effetto di comunicazione, analizzandone il funzionamento, e probabilmente vanno usati tutti assieme per cogliere la complessità dell'oggetto. Ne cito alcuni. Altrove (Vulli 2005) ho sottolineato l'importanza di un *criterio cronologico*. Le città in genere hanno cicli di vita molto lunghi, che in alcune aree come il bacino del Mediterraneo, la mezzaluna fertile medio-orientale o certe zone della Cina si possono misurare in parecchie migliaia d'anni. Alcune caratteristiche fondamentali delle città, come l'orientamento di base della rete stradale, l'orografia e la presenza di corsi d'acqua con le loro conseguenze in termini dell'individuazione delle zone centrali e delle loro difese o ancora certi edifici e luoghi particolarmente cospicui hanno la stessa durata. Edifici, strade e monumenti hanno una durata che tipicamente può essere di un ordine di grandezza inferiore (centinaia d'anni); facciate, alberi e decorazioni varie di decine d'anni; segnaletiche insegne, negozi ed elementi di "arredo urbano" possono durare anni; i contenuti delle vetrine, i manifesti le scritte e gli striscioni mesi o settimane, fino alla presenza effimera ma significativa di persone e mezzi che si misura in

minuti. La città vive nella sovrapposizione di tutti questi diversi ritmi, che si influenzano a vicenda. Ogni sguardo situato in un momento preciso, li coglie tutti contemporaneamente, come in una *sezione*.

È importante capire che per ciascuno di questi sistemi di elementi vale il principio enunciato da Roland Barthes per cui, in un ambiente sociale (qual è per eccellenza la città) ogni cosa diventa *segno del suo uso possibile*, quindi assume una sorta di seconda natura comunicativa. Una strada indica la propria funzione di collegamento, oltre a esercitarla, un'edificio si struttura quasi sempre in modo da permettere a chi vi passa davanti ed è fornito di normale competenza di sapere se è una fabbrica o una chiesa, un castello o una scuola. Dunque l'edificio si dice e parla della funzione sociale che vi si esercita (la giustizia e la preghiera, il potere militare e il lavoro) definendo i suoi valori.

I ritmi diversi delle strutture urbane corrispondono naturalmente ad analoghi tempi della loro comunicazione. Di nuovo, però essi sono colti *in sezione*, tutti assieme a partire da uno sguardo prospetticamente situato. La città va dunque pensata nei termini di una *polifonia di sensi* estremamente complessa e continuamente modificata. Bisogna considerare anche che, letteralmente, questi oggetti caratterizzati da diversi ritmi comunicativi *si sovrappongono* e spesso *si coprono a vicenda*. La base materiale dell'archeologia è il fatto che le strutture urbane si stratificano in maniera temporalmente ordinata. Ma anche nel presente manifesti e striscioni, per esempio, *ricoprono* le facciate che *avvolgono* le strutture degli edifici, nelle quali sono *contenuti* arredamenti che *ospitano* vite quotidiane di persone e attività produttive. Possiamo dunque parlare di "palinsesti" per analogia alle pergamene su cui si sovrappongono diversi testi. Alla gerarchia temporale si può accostare dunque in maniera almeno parzialmente coerente una gerarchia spaziale degli elementi significativi che costituiscono la città come testo. Questo è un terzo criterio di organizzazione della comunicazione urbana, dopo quello dei ritmi temporali e delle funzioni rappresentate.

Due avvertenze metodologiche si impongono però a questo punto. La prima indica il rischio che ovviamente considerando la "seconda" natura comunicativa di cose come case, arredi, fortezze, indumenti, facciate noi non teniamo conto della loro natura primaria di luoghi di abitazione o di difesa, oggetti d'uso, coperture corporee o mezzi di isolamento di locali. Questa messa fra parentesi è certamente una possibilità, molto spesso una necessità metodologica, ma essa

non significa certamente *negare* queste funzionalità materiali, bensì semplicemente prendere in considerazione a parte il modo in cui queste funzioni si rappresentano rispetto ai loro utenti e spettatori occasionali.

Vale la pena di notare a questo punto che è difficile trovare nella storia e nella geografia delle città, esempi in cui questa dimensione comunicativa non sia presa in conto e esplicitamente perseguita, a tutti i livelli. È quest'attività di previsione, calcolo, di realizzazione della dimensione comunicativa delle più diverse strutture urbane che intendiamo parlando di "scrittura" urbana (o di "riscrittura", quando la sovrapposizione spaziale e temporale abbia le caratteristiche di riuso e rifacimento programmato). Vedremo fra poco che essa dipende fortemente dall'*esteriorità* che caratterizza sempre la struttura urbana (come del resto i testi: Volli 2008)

La seconda osservazione consiste nel fatto che buona parte dei manufatti che abbiamo indicati come portatori della testualità urbana sono *oggetti autonomi* che possono essere considerati anche come testi indipendenti. In realtà questa è una situazione abbastanza frequente in ogni tipo di testualità: si pensi per esempio a un giornale, testo diacronico composto di singoli numeri, in cui possiamo distinguere sezioni, pagine, rubriche, articoli, titoli, illustrazioni, didascalie, pubblicità, che sono a loro volta per lo più manifestazioni testuali complesse e scomponibili. Lo stesso vale per la coerenza di una marca rispetto ai suoi prodotti, di una rete televisiva rispetto alle singole trasmissioni, dell'arredamento di un locale ecc.

Il problema di stabilire l'oggetto testuale che ci si propone di analizzare è una questione pratica della ricerca, che spesso viene indicata con l'etichetta del "ritaglio" o *decoupage* del testo. In termini molto generali, è ragionevole affermare che ha senso ipotizzare l'utilità di ricorrere a un testo di ordine superiore se si suppone che vi sia una coerenza fra i testi inferiori, una *rete di isotopie* che li omologhino e che facciano sì che la loro *effettiva* capacità di produrre senso dipenda fortemente dal *contesto* in cui sono collocati. In altri termini, quando il testo superiore "dice di più" dei suoi componenti. Questo è certamente il caso dei giornali, dell'arredamento, ma lo è anche delle città: basta pensare a effetti come i panorami, le skyline, i colori e gli stili prevalenti, le interazioni fra i monumenti e in genere "il carattere" di una certa città, che spesso è facilmente riconosciuto dai suoi utenti,

fino a diventare luogo comune turistico, “cartolina”.

Da quel che si è detto finora risulta chiaro che tentare di analizzare le città in termini testuali non significa affatto presupporre l'esistenza di un qualche “linguaggio urbano” unitario e autonomo, né tanto meno di un numero più o meno vasto di elementi minimi specifici che lo caratterizzerebbero specificamente, come si voleva un tempo. È l'intreccio e l'interazione estremamente ricca di altre forme testuali a realizzare la comunicazione urbana.

Per questa ragione la scrittura delle città, o la loro progettazione, riguarda sempre in concreto gli *oggetti minori* che le compongono (strade, piazze, edifici, segnaletiche) in rarissimi casi di fondazione programmata (Brasilia, Pienza ecc.) anche la loro collocazione e il loro orientamento. Anche a questo proposito si impongono delle precisazioni ulteriori.

La prima sta nel fatto che dal punto di vista della comunicazione della città (non certo del suo funzionamento materiale), quel che conta soprattutto è l'*esteriorità* delle sue parti. È l'organizzazione delle facciate, non l'interno delle case e dei luoghi di lavoro, l'aspetto delle piazze, non ciò che il loro pavimento nasconde, la molteplice segnaletica che costituisce lo strato più esteriore dell'arredo urbano a determinare in buona parte il funzionamento comunicativo della città. Ma è chiaro che questa “scrittura esterna” determina in buona parte la percezione e l'apprezzamento estetico dell'ambiente urbano.

Dunque non si tratta affatto di una superficie decorativa “senza valore”, per citare una nota tesi funzionalista dell'architettura razionalista del secolo scorso. E non ha senso pensare in questo caso a forme che seguano pacificamente le funzioni: una chiesa o un palazzo non sono solo luoghi utili per pregare o per il funzionamento personale o burocratico del potere; esse servono altrettanto e forse di più a segnalarne l'importanza, a produrre reverenza e timore, o sicurezza e protezione. La stessa differenziazione dell'ambiente urbano che dà identità uniche e inconfondibili alle grandi città d'arte italiane ed europee è in buona parte dovuta alle superfici esterne e non alle strutture che ne sono delimitate. La scrittura della città ha quindi un carattere sempre esteriore e, come si accennava sopra, di un'*esteriorità sovrapponibile*.

Questo fatto, insieme al sistema delle durate temporali cui si accennava sopra, fa sì che la scrittura urbana sia per sua natura quasi essenziale una *riscrittura*, un aggiungere o sovrapporre strati di senso,

un togliere, un riempire, un rettificare che si sovrappone all'organismo preesistente modificandolo continuamente in parte. Questo fenomeno della riscrittura è compiuto insomma costantemente in forma di *bricolage*, lavorando su materiali preesistenti: una casa è ridipinta con un colore più "adeguato" (al momento); le sue pareti sono deturpate (o arricchite, a secondo dei punti di vista) da graffiti, scritte, affissioni pubblicitarie. Nelle sue mura si aprono negozi che portano vetrine, insegne, altri materiali pubblicitari. Di fronte ad essa si affollano le automobili parcheggiare, i mercati rionali, i gruppi di persone che passeggiano o manifestano. Una casa è abbattuta e al suo posto si apre un giardino, o se ne costruisce un'altra. Una strada è prolungata, delle mura abbattute lasciando lo spazio per viali e parchi. Si erigono statue e affiggono lapidi. Si piantano alberi, siepi, aiuole; si erigono palizzate e si espongono cartelli.

Tutto questo continuo bricolage dell'apparenza urbano è regolato da *tre limiti* molto diversi fra loro. Uno è l'esistenza di abitudini, tecnologie, materiali che rendono certe apparenze molto più probabili di altre e con ciò fonda delle isotopie. Materiali come il cotto in buona parte della pianura padana, il legno dei villaggi alpini, la pietra bianca veronese e trentina; tecnologie come l'arco a tutto sesto romano, le colonne greche, i contrafforti gotici, il cemento armato moderno segnano profondamente l'apparenza di una città. E così pure scelte collettive che si traducono nella prevalenza di portici, merli, facciate decorate o meno.

La seconda forza, che spesso ne deriva è la regolazione da parte dell'autorità su forme, materiali, colori delle strutture urbane, che diventa progressivamente più stringente in Europa fino al sistema di autorizzazioni attuali. I limiti di altezza degli edifici che caratterizzano le città storiche italiane, ma anche l'uniformità del colore di certe città ne derivano fortemente.

Infine vi sono interventi diretti del potere politico: grandi strutture di servizio come ponti e strade, palazzi rappresentativi e chiese, grandi scelte urbanistiche, ma anche (al confine col punto precedente) la costruzione di contesti omogenei come Place Vendome e Place Royale a Parigi, San Marco a Venezia, numerosi spazi urbani torinesi. Un esempio particolarmente significativo è quello di operazioni di arredo urbano uniforme e programmato, specie nel caso di grandi eventi come sono state le Olimpiadi torinesi del 2006.

Tuttavia di solito le grandi forze in gioco per disegnare l'immagine della città sono più d'una e si fronteggiano, come spesso nelle città italiane si confrontano la chiesa e il palazzo comunale o signorile, o oggi il potere pubblico e quello dei proprietari di aree e imprenditori. Ancor più spesso accade che tale confronto avvenga al di là del tempo, fra il lascito di epoche diverse: le rovine romane e il palazzo signorile e la piazza del mercato e i segni della moderna civiltà industriale, che confermano la dimensione di tessuto del testo urbano, la sua intrinseca pluralità. Salvo che in rari casi di interventi violentissimi (come quelli compiuti da Ceausescu a Bucarest), è difficile anche al più assoluto dei poteri cancellare interamente le tracce del passato dal volto della città e dunque eliminarne la polisemia. Anche gli interventi d'autorità in realtà rientrano nella dimensione della riscrittura secondo il bricolage.

Anche nei più raffinati e "armoniosi" tessuti urbani bisogna dunque saper cogliere la trama polemica (e dunque narrativa, secondo una tesi fondamentale della semiotica). I grattacieli di New York ci devono parlare della concorrenza come in un contesto del tutto diverso le torri di Bologna o di San Gimignano. La fortezza che sovrasta Volterra dando le spalle al Palazzo Comunale ci dice del dominio mediceo che abolì il Comune, il rapporto fra Duomo e Palazzo Reale a Torino ci fa capire le relazioni fra Stato e Chiesa come le stratificazioni di Aghia Sofia a Costantinopoli quelle fra Cristianità, Islam e Stato laico. Parte di questi conflitti urbani sono taciti e vanno interpretati al lume della storia; ma parte sono assolutamente dichiarati: operazioni fatte per significare esplicitamente e programmaticamente prese del potere e predomini, come Via della Conciliazione a Roma o Via Roma a Torino.

Queste tre forze assieme sono comunque decisive nella costruzione dell'immagine coerente della città, invece dell'aspetto caotico anche sul piano comunicativo che sarebbe il frutto naturale di un bricolage non organizzato.

Concludendo, le città certamente non sono testi primari allo stesso modo delle lapidi affisse ai loro muri o le statue che eventualmente decorano le loro piazze. Ma la lettura testuale delle città permette di cogliere un carico comunicativo particolarmente complesso e articolato. Che ci si occupi delle ragioni per cui le città sono plasmate in un certo modo o della maniera in cui cittadini, immigranti, turisti le interpretano, è difficile fare a meno delle grandi metafore testualiste e delle linee di ricerca che esse evocano

Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane

I.

Nella ricerca semiotica degli ultimi vent'anni la nozione di pratica è stata spesso invocata come spiegazione e anche proposta come oggetto specifico; ma finora non ha certamente ottenuto uno statuto epistemologico soddisfacente. Come scriveva Marcel Mauss (1934) a proposito di un concetto analogo, quello di “tecnica” — non la grande Tecnica con la maiuscola dominante della filosofia (Heidegger 1929, Severino 2002) e della sociologia apocalittica a partire dagli anni Venti, ma le umili tecniche del corpo e delle cose, le arti del fare, per dirla con De Certeau (1974) —, si tratta di una “categoria residuale” di un cassetto in cui si butta tutto ciò che non si sa collocare adeguatamente in categorie veramente esplicative.

Le illustrazioni che se ne danno sono chiaramente tautologiche: dire che la pratica consista in un fare, o che ogni fare o ogni attività sia una “pratica”, significa semplicemente accostare parole. Il massimo aiuto definitorio che, come semiotici, possiamo invocare nella nostra strumentazione tradizionale è riferire le pratiche piuttosto agli enunciati che colgono una *trasformazione* (quelli che non a caso Greimas 1970 chiamava “del fare”) in contrasto con quelli che descrivono uno stato di fatto. Inoltre, per essere un'azione deve essere intestata a un *agente consapevole*, qualificata dunque come volontaria; possiamo anche essere tentati di accostare questa specificazione con la fase della *performance* di un programma narrativo; infine per essere pensata come una pratica vera e propria, piuttosto che a un intervento casuale o contingente, l'azione deve avere una certa possibilità di essere ripetuta, una qualche *abitudinarietà*, se non proprio una regolarità. Potrebbe sembrare che in questa maniera abbiamo fatto dei progressi in un

percorso di specificazione, se non di definizione; ma ci troviamo a questo punto davanti due grandi ostacoli, uno di principio, uno di fatto.

L'ostacolo di principio si rivela considerando che, nell'applicazione del nostro sguardo semiotico, siamo insensibilmente passati da un discorso sulla *realtà* o sul *mondo* (comunque si vogliano qualificare) a un discorso sulle loro *descrizioni* o *narrazioni*. Per un decostruzionista o un pensatore debole i due livelli si possono forse semplicemente sovrapporre, ma per la semiotica la differenza è grande e va tenuta ferma. In altri termini, abbiamo implicitamente e senza accorgercene varcato il percorso fra la pratica o più semplicemente l'azione e il suo enunciato. Porgere un fiore è tutt'altra cosa che "porgere un fiore": per parlare solo di alcuni aspetti più evidenti, l'azione non è composta di un verbo e di un complemento, mai può capitare in realtà che astrattamente "si" porga "qualcosa" ma sempre vi è uno *specifico qualcuno* che porge, e non costui può mai porgere "un" fiore, ma solo *quel certo fiore determinato*, e vi è sempre un altro *ben preciso qualcuno* cui il fiore è porto, un tempo, un luogo, dei testimoni, una luce, dei suoni, dei precedenti e delle conseguenze, tutti dati assieme e legati da mille relazioni di fatto, senza la grandiosa semplificazione della struttura linguistica. Dunque, facendo riferimento alla struttura linguistica degli *enunciati* del fare, noi non ci stiamo affatto riferendo alla *pratica* o anche solo alla singola *azione*, ma sempre alla sua *descrizione* già normalizzata, ridotta e tradotta in un dominio semiotico.

Se dunque volessimo davvero cercare di realizzare una semiotica dell'azione, insomma, evidentemente dovremmo rassegnarci a partire da descrizioni già date (descrizioni che sono testi e non azioni, testi a proposito di pratiche e non pratiche); ma descrizioni fatte da chi, ritagliate da chi, con che autorità o con che metodologia? Insomma, se lo sport è una pratica, la semiotica di questo sport può essere forse solo barthesianamente (Barthes 1967) semiotica delle cronache sportive (o delle riprese audiovisive che noi sappiamo bene essere testi e non certo riproduzioni pure del fatto). Cronache o riprese che al semiologo sono *date*, e non frutto ingenuo della sua percezione.

Se le descrizioni sono in qualche modo socialmente autorizzate, come nel caso del giornalismo o della letteratura, noi abbiamo certamente strumenti per fare analisi di questi testi, che però saranno da rubricare come semiotica del giornalismo e delle riprese sportive,

non certo analisi in presa diretta dello sport. Se non le abbiamo, come quando volessimo descrivere noi stessi il comportamento degli avventori di un ristorante o dei viaggiatori alla stazione ferroviaria, ci troveremmo (spesso ci troviamo) nell'imbarazzante situazione di essere i produttori dei testi che vogliamo analizzare. Il che non solo presenta l'illusione di sapere troppo bene quel che dice il testo, col rischio di identificare *intentio operis* e *intentio auctoris* (Eco 1990), ma soprattutto di ignorare la straordinaria operazione di filtraggio, di pertinentizzazione, di domesticazione insomma, che le descrizioni, anche quelle audiovisive, inevitabilmente comportano. Se prendessimo come basi le descrizioni di altri, sarebbero questi testi, non le pratiche intorno a cui pretendono di vertere, ad essere analizzati.

Il problema di dare un fondamento alle testualizzazioni, descrizioni o generalizzazioni che siano, in definitiva dell'estrazione di dati pertinenti dalla realtà, ha profondamente travagliato e modificato le scienze umane per tutto il Novecento, distogliendo la psicologia dall'introspezione e portandola alla sperimentazione di laboratorio; spingendo prima l'antropologia dalla classica etnografia oggettivane verso il ritrovamento di strutture sottostanti e poi verso una teoria delle descrizioni dell'altro che mette in causa il testimone; facendo prevalere in sociologia metodologie quantitative come i sondaggi; esaltando e poi fortemente limitando l'impatto della psicoanalisi con la sua teoria del transfert e controtransfert; introducendo nelle scienze cognitive, inclusa la linguistica, prima il modellismo ripreso dallo studio del software, poi l'uso di strumenti sofisticati di imaging per ritornare a una epistemologia delle localizzazioni funzionali. Non potrà certo essere la semiotica, che si è definita a lungo teoria del testo, a confondere realtà e descrizione, oggetto e linguaggio, magari anche linguaggio e metalinguaggio teorico, sulla base di una nozione introspettiva dell'"esperienza" — popolari nel nostro mondo oggi come una sorta di controparte soggettivistica delle pratiche.

Da questo primo ostacolo dobbiamo insomma restare avvertiti sui limiti fondamentali di qualunque discorso che pretenda di porsi come semiotica diretta delle pratiche, senza tener conto della discontinuità introdotta dall'inevitabile opacità di ogni descrizione.

Il secondo ostacolo è che se noi parliamo delle pratiche nei termini di un fare attribuito a un agente e moderatamente regolato e ripetitivo, praticamente *tutto* nel mondo sociale è una pratica, dal lavarsi i denti

all'annodarsi i lacci delle scarpe allo scrivere e discutere le tesi di laurea; dal pranzo al ristorante alla notte in discoteca, dalla guida del jet di linea alla vendemmia, dalla lingua al bagno, dall'operazione a cuore aperto allo shopping, dalla messa allo sci di fondo, dall'aperitivo al sesso, dai funerali alle escursioni, dalla cucina all'etichetta della tavola. È chiaro che tutti questi corsi d'azione sono parzialmente regolati da *frames* e *scripts*, copioni, presupposizione ecc. Ma il modo in cui le regole sono stabilite, la loro complessità e la loro obbligatorietà e soprattutto la loro significatività sono estremamente differenziate.

Prendiamo il caso della pratica di parlare, che è stata studiata da vicino da un gruppo di discipline abbastanza prossime alla semiotica da poter essere date qui per note. La pratica del parlare, dopo Saussure, è detta "*parole*"; ma la linguistica moderna nasce per l'appunto rinunciando a essere una teoria della *parole* e proponendo un oggetto astratto, la "*langue*", di natura metafisicamente molto sospetta. La difficoltà si sintetizza in una domanda: dove sta? nella "testa" dei parlanti? di tutti? uguale per tutti? o "fra" loro? oppure sta "nella" società? Dove esattamente? È annidata per caso "sotto" i testi? Alla loro "radice"? "In profondità"? Forse nei libri che la descrivono? Nessuno l'ha capito, è come l'araba fenice di Da Ponte, "che ci sia ciascun lo dice, dove sia nessun lo sa"; ma noi ne abbiamo bisogno, magari nella variante americana della "*competence*" e non permettiamo che nessuno ci cacci dal paradiso che abbiamo scoperto, o inventato. Le varie teorie della pratica, dalla sociolinguistica all'analisi della conversazione alla pragmatica si sforzano a loro volta di trovare regolarità e presupposizioni, cioè a loro modo dei frammenti di *langue* che per qualche ragione sfuggono alla definizione grammaticale tradizionale.

Una cosa è comunque chiara, che la *langue* non è una pratica, anzi è un oggetto immobile in quanto necessariamente sincronico (come ha mostrato Saussure) e non un processo. Tant'è vero che la pratica (questa sì una pratica, anche se alquanto controversa) dei linguisti che estraggono la *langue* (o piuttosto una sua descrizione?) dalle altre pratiche linguistiche che studiano o che testimoniano o cui partecipano, è molto controversa, sia sul piano teorico-filosofico (si pensi alla questione della "traduzione radicale" di Quine 1960, o ai "giochi linguistici" di Wittgenstein 1953), sia su quello più propriamente tecnico. Il fatto è che anche se *ci fosse* una *cosa* come la *langue* e se noi sapessimo come catturarla, produrla o descriverla, questa non sarebbe

affatto una teoria delle *pratiche* linguistiche, ma piuttosto una matrice della loro possibilità. Tutta la pragmatica, la sociolinguistica, l'analisi della conversazione sono lì per convincercene se ne dubitassimo.

Ma anche se superassimo questo problema con un'opportuna gerarchia di conoscenze, siamo sicuri che la pratica dello sci da discesa o del valzer debba o possa essere descritta alla stessa maniera? Una semiotica delle pratiche dovrebbe estrarre una sorta di "langue" dell'alpinismo, del passeggio cittadino o della cottura del risotto? Certo, esistono regole, etichette, sistemi di gusto, condizionamenti fisico-chimici, regole legali, che si applicano diversamente ai vari casi. E tutti hanno, oltre i vincoli della loro base materiale, anche quelli di essere sistemi (parzialmente) espressivi e dunque storico-culturali.

Ma di qui a supporre che sia possibile trarne un sistema organizzato di regole sufficientemente vasto e permanente da cogliere la pratica e non l'azione, e abbastanza ricco e complesso da non riuscire banale, ce ne passa. Alcuni casi ad hoc, per esempio nelle analisi microsociologiche di Goffman (1967, 1969) si possono riconoscere. Ma per l'appunto sono descrizioni di costumi estremamente locali, nel tempo, nello spazio e nella funzionalità. In particolare appare improbabile che vi possa essere una regola generale o un formato universale delle pratiche — anche se è agevole ammettere che in genere i "praticanti" di una stessa cultura condividono abbastanza bene le regole delle pratiche più diffuse nel loro tempo e spazio, tanto da produrle e recepirle abbastanza bene. Ma, per dirla con Eco 1975, qui è questione di enciclopedia e non di dizionario. Si tratta di sapere che coltello e forchetta si impugnano in Italia in una certa maniera, che le bacchette giapponesi vanno usate in un'altra, le mani nel Medio Oriente raccolgono il cibo secondo certe regole (la destra e non la sinistra!) e le stesse mani non devono toccare il cibo da noi (con l'eccezione del pane e di certa frutta: chi mangerebbe una ciliegia con coltello e forchetta, ma chi invece, *a un pasto formale*, si metterebbe in bocca la banana con le mani nude?). Ancora: le mani vanno tenute da noi sulla tavola, mentre si mangia e mai in grembo come in Gran Bretagna, coi gomiti aderenti al corpo e non sul tavolo, eccetera eccetera. Informazioni estremamente variabili e poco *significative* nel senso di "specificamente significanti": sia mangiare gli spaghetti tagliandoli da noi, sia tenere le bacchette in due mani in Giappone, sia vestirsi in maniera disordinata producono sui praticanti competenti un effetto di senso semplice negativo (si tratta

di uno straniero, un maleducato, un bambino) che può essere usato per significare rifiuto delle regole; dunque non esiste una semantica particolarmente interessante di ciascuno di questi errori come tali, ma solo una generica capacità di veicolare senso.

Questo esempio si potrebbe moltiplicare all'infinito, sempre rilevando variabilità spazio-temporale, non sistematicità, scarsità semantica, carattere enciclopedico e contingente. Ma bisogna ammettere che vi è una grande differenza di organizzazione e di implementazione fra le regole della circolazione stradale (normate legislativamente) quelle dello sci (determinate dalla struttura degli attrezzi, dalle proprietà fisico-chimiche della neve e dalla biomeccanica del corpo umano) quelle della cucina (che derivano congiuntamente da fatti fisiologici e dal "buono da pensare" della società) e quelle dell'etichetta (fortemente convenzionali ma spesso non codificati esplicitamente). Più di un'Enciclopedia bisognerà parlare qui di una Multipedia, fortemente idiosincratice, variabile con straordinaria velocità nel tempo, nello spazio, nei settori sociali, nelle generazioni, nei registri d'uso, nei tipi di tecniche ecc. ecc. Inoltre probabilmente queste sensibilissime variazioni fanno solo parzialmente corpo e come in sociolinguistica i loro tratti mutano indipendentemente l'uno dall'altro, non lasciandosi ridurre se non molto parzialmente a fasci organizzati.

Insomma, la molteplicità delle pratiche, presa sul serio, induce un forte scetticismo a proposito di una semiotica intesa come teoria generale delle pratiche significanti. Più promettente sembrerebbe in teoria ancora l'antico progetto antropologico di una descrizione delle pratiche di una cultura a partire dalla sua coerenza di senso complessiva (Levi Strauss 1958); perché solo a questo livello si potrebbero forse dare spiegazioni e non semplicemente descrizioni dei caratteri semantici e contingenti delle pratiche espressive come la cucina o il culto. Ma questo progetto etno-grafico appare ormai abbandonato dal filone principale dell'antropologia. Né più promettente appare la metafora wittgensteiniana (1953) delle "forme di vita" che è stata assunta un po' distrattamente in semiotica come una sorta di sorgente e insieme di raggruppamento di pratiche, senza che nessuno non solo provasse seriamente a giustificarne o specificarne l'esistenza (individuale? collettiva? etnica? storica? di classe? culturale? di gruppo?) ma anche provasse solo a descriverne o nominarne una: termine reso prestigioso dalla sua origine colto e utile dalla sua indeterminatezza.

Un ultimo punto dev'essere affrontato prima di entrare in merito al discorso sulle pratiche urbane. Non vi sono *cose* come le pratiche, per le ovvie ragioni grammaticali che abbiamo accennato all'inizio. Le pratiche *accadono*, non sono. Dal punto di vista teorico, affrontare l'analisi di temi rilevanti dal punto di vista delle pratiche e non d'altro (per esempio non dei testi, che invece *sono*) significa privilegiare gli accadimenti rispetto alle cose. È una scelta metodologica, il privilegio di un certo modello. Nessun principio di adeguazione ci obbliga in generale a farlo. Se dunque scegliamo di analizzare qualcosa, per esempio la città, dal punto di vista delle pratiche invece che da quello dei testi o degli oggetti, compiamo un'opzione metodologica che dobbiamo giustificare in termini di convenienza, di potere esplicativo e di esattezza. Proprio di questo discuterò nel paragrafo successivo.

2.

Si può parlare di pratiche urbane? Certamente si può. La città stessa, volendo, può essere considerata in sé una pratica. Le metafore organiche nel pensiero urbanistico e storico si sprecano: le città nascono, muoiono, crescono, si ammalano, si espandono. La città ha confini precisi nel tempo, come nello spazio, e spesso si suppone che agisca, contenga un qualche soggetto interno: per esempio può arricchire, impoverire, mutare funzione ecc. Ha un'individualità, identificata dal fatto di portare un nome come le persone. Può anche essere pensata come l'espressione di un "genio" locale e etnico, che ne sarebbe il soggetto vero. Niente, a parte certe idiosincrasie dell'italiano ci impedisce di affermare che Manhattan *neworkeggia* da quattro secoli, che Torino *impone* ai suoi abitanti un certo ordine perpendicolare, al contrario di Milano (Eco 1963), o che il popolo ebraico abbia gerusalemmitato costantemente da tremila anni. Le città insomma potrebbero benissimo essere pensate come verbi invece che come sostantivi ed è probabile che in parecchie lingue questo sia il caso. Resta da dimostrare l'utilità di prendere sul serio una simile modellizzazione. Da semiologi ci basta però notare come un'immagine del genere soffra di sproporzione fra punto di vista e oggetto: noi certamente non possiamo "vedere" davvero il processo della città, se esiste, perché esso è fuori scala rispetto a noi nel tempo e nello spazio; possiamo eventualmente "ricostruirlo"

con un lavoro storico, geografico, urbanistico, in cui la competenza semiotica non può che avere una parte assai secondaria. E questa ricostruzione non può che partire proprio da ciò che esso intende negare: la città oggetto, le cose depositate nello spazio e nel tempo, i fatti. Se ci proponiamo un'indagine semiotica della città, tanto vale dunque fare a meno dell'ipotesi metafisica della sostanzialità del processo generale e andare a considerare i dettagli del funzionamento urbano.

Anche qui ci si offre però la scelta fra considerare le cose, i fatti, le tracce, quello che possiamo chiamare senza troppo sforzo metaforico il testo della città, o le sue pratiche. Non vi è dubbio che tali pratiche accadano. La città è il luogo per eccellenza in cui si abita, si lavora, si commercia, si produce, si studia, si prega, si comunica ci si diverte ecc. Se ci fosse il modo di fare un inventario ragionevole delle pratiche in atto in un certo tempo e di attribuir loro una collocazione spaziale (l'ipotesi è meno strana di quel che sembra, ci sono rilevazioni del traffico, localizzazioni di fabbriche, negozi, ristoranti, scuole, ecc. e anche del numero delle persone che le frequentano — anche se in questo caso le pratiche sono individuate attraverso le loro tracce testuali, il che dovrebbe dare da pensare); se dunque fosse possibile localizzare le pratiche, è chiaro che le città si potrebbero definire come punti singolari, addensamenti esponenziali di pratiche (naturalmente però non di tutte: in città più che altrove si parla e si cucina, si cita, si fanno iniezioni e volteggi alla sbarra; ma è dubbio che si veleggi di più che nei golfi, si coltivino pomodori più che nei campi, si scali più che in montagna, si voli più che nelle rotte fra gli aeroporti principali, si cavalchi più che in campagna, o si respiri più che nella pura proporzione degli abitanti ecc.) La concentrazione delle pratiche *deriva* infatti naturalmente dalla concentrazione della popolazione, *anche se in parte la provoca*. Ma certamente essa dipende da una tipologia complessa: vi sono pratiche urbane, cose che si fanno in città, pratiche che non lo sono, cioè cose che si fanno prevalentemente altrove e cose che invece sono indifferenti al contesto.

Naturalmente, fra tutte le pratiche hanno un rilievo particolare quelle che sul piano storico sono considerate cause dell'esistenza stessa della città: il commercio del mercato, la guardia della guarnigione, l'amministrazione del signore, il culto del santuario, l'interscambio delle merci al porto, l'addestramento militare dei cittadini e così via. Senza dubbio chi volesse tracciare la storia dei destini delle singole

città non potrebbe non partire dagli sviluppi, dalle vicissitudini, dalla sovrapposizioni di pratiche del genere. Esse di nuovo però presentano i due problemi accennati prima: non sono ricostruibili se non a partire dalle loro tracce testuali e comunque nella maggior parte dei casi fuoriescono dai confini disciplinari della semiotica.

Altre pratiche urbane altrettanto fondative sono più promettenti, quelle che danno luogo all'istituzione e alla cancellazione formale della città. Ne troviamo traccia, fra molti altri luoghi, nei testi di Tito Livio che parlano della fondazione di Roma (Livio Livio *Ab urbe condita*, I, VII) e della distruzione di Cartagine (Livio Livio *Ab urbe condita*, *Periochae* del libro LI). Sia la fondazione che la cancellazione rituale implicano gesti rituali (la divinazione del nome; il tracciare la linea delle mura, vietando di superarle, da un lato; il passaggio con l'aratro che riduce il terreno urbano a spazio agricolo, depotenziandolo, e lo spargere sale che in maniera apparentemente contraddittoria ma sostanzialmente concorde gli toglie fertilità anche agricola, dall'altro: vedi l'analisi in Volli 2012). Non è possibile qui analizzare tali riti, ma è evidente che si tratta di pratiche simboliche e spesso comuni a tempi e culture diverse. Esse hanno la caratteristica comune di istituire o di negare la differenza significativa fra lo spazio urbano e quello circostante, sono perciò da considerare iscrizioni con un significato peritestuale che istituisce o cancella il testo urbano.

Qualcosa del genere troviamo nell'episodio della Torre di Babele (Genesi, XI, 1-9) dov'è sì questione in primo luogo di lingue confuse e di torri; ma come sottolinea Zumthor (1997) la torre è sempre congiunta nel testo alla città, che è l'elemento ideologicamente dominante; e la lingua è definita nel testo ebraico da una parola (*sefat*) che letteralmente significa "labbro", "bordo". La confusione delle lingue è qui anche e forse soprattutto cancellazione del confine, dispersione dell'urbano fuori di sé, come mostro in un altro mio lavoro (Volli 2012). Questa incursione nella dimensione mitica ci mostra forse che la pratica veramente semiotica originaria dell'urbano è la delimitazione, il che però oggi non è più vero, o è almeno fortemente depotenziato dai fenomeni di schiuma metropolitana (Volli 2008) che hanno espanso, o circondato o dispero questa dimensione tradizionale dell'urbano a partire dalla metà del secolo scorso.

Proseguendo in questa paziente rassegna di pratiche urbane, ve n'è un altro gruppo che ha carattere idealmente fondativo, anche se

avviene in maniera ben più quotidiana della creazione delle città. Si tratta dell'*edificazione*. È chiaro che materialmente la città è un insieme organizzato di costruzioni, strade e altre strutture e infrastrutture e che queste sono il frutto di pratiche edilizie, dalla pianificazione alla costruzione, dalla decorazione alla manutenzione e al restauro. Queste pratiche possono essere più o meno spontanee, soggette ad autorizzazione, pianificate, decise da un unico soggetto, personale o istituzionale, o negoziate fra molti. È anche chiaro che esse cambiano in maniera consistente nel corso del tempo e dello spazio. Studiare come si sviluppa l'organizzazione dei cantieri edilizi delle cattedrali fra gotico o romanico o mettere in contrasto la pianificazione urbanistica molto soggetta a regolamentazione della tradizione europea rispetto a quella assai più liberistica delle città americane è certamente interessante e utile, ma va naturalmente molto al di là di una definizione disciplinare ragionevole della semiotica. Certo, l'oggetto di molte se non di tutte queste pratiche è la costruzione di un testo riccamente significativo come quello urbano, che sempre è discusso e prefigurato nelle pratiche politiche e tecniche della progettazione. Ma il modo più ovvio di comprendere tale ricchezza di senso consiste nel prendere in esame il testo urbano, le sue eventuali varianti ricostruibili da altri testi, e non certo la pratica che li ha generati.

Arriviamo infine alle pratiche che si svolgono *dentro* la città, gli *usi* dell'ambiente urbano che non siano né fondativi né edificativi o progettuali. Abbiamo già osservato che essi sono numerosissimi e difficilmente individuabili, aggiungiamo ora che la maggior parte di queste pratiche sono indifferenti a tale contesto: mangiare dormire leggere cantare discutere dipingere amare in città o in una villa di campagna, per fare solo qualche esempio, non sembra troppo diverso.

Si può fare eccezione forse soprattutto per le pratiche che mettano in gioco i percorsi, che nell'ambiente urbano sono soggetti a densità e a vincoli che altrove sono piuttosto diversi o non possono esistere: la circolazione stradale, il passeggio, lo shopping, la visita, le manifestazioni, gli assembramenti, la ricerca di indirizzi e di specifiche attività ecc. Possiamo considerare queste pratiche come ragionevoli candidate di uno studio dell'ambiente urbano distinto dal suo testo stabilito. Resta però il doppio problema metodologico, di cui abbiamo già spesso parlato: la difficoltà di rilevare in maniera adeguata e non puramente intuitiva queste pratiche o la loro regola o *langue* o

codice, e la pertinenza semiotica della descrizione di attività come quella del *flâneur*, già tanto raccontata in letteratura e in saggi critici, da Baudelaire a Benjamin.

3.

Alla fine di questo percorso tipologico fra possibili pratiche urbane, ci resta in mano poco di costruttivo. Ma una risposta negativa è comunque utile. Ci sono due ragioni principali per abbandonare le pratiche urbane come possibile fuoco delle ricerche semiotiche sulla città. La prima ragione riguarda la natura della città. Se guardiamo l'uso linguistico dominante, è evidente che noi chiamiamo città uno spazio geografico non pensando in primo luogo alle pratiche che vi si svolgono, ma degli oggetti che vi si raccolgono. Una città è in primo luogo un particolare addensamento di edifici e di popolazioni in un'area geografica limitata. Così il Devoto-Oli, per esempio, parla di "collettività risultante da un accentramento culturale, economico e amministrativo [...] esplicito nell'ambito di un aggregato di costruzioni più o meno pianificato e determinato da particolari condizioni storiche e ambientali", il Gabrielli la definisce come "Centro abitato di notevole estensione, costituito di edifici pubblici e privati" il Sabatini Colletti come "centro abitato piuttosto esteso", ecc. Tutto ciò rende naturale partire nell'analisi dall'oggetto fisico spaziale ben individuato e piuttosto persistente che è una città, come del resto fanno geografi e archeologi, per collocarvi eventualmente delle pratiche significative (quelli che per vocazione disciplinare possono interessare la semiotica) e non viceversa.

Questa osservazione ci riporta a considerare un aspetto della metodologia semiotica così generale che neppure si nota — ed è il secondo motivo per escludere che la semiotica della città possa partire dalle pratiche urbane: dal punto di vista semiotico, è l'analisi dei testi che ci può mostrare come vi si inneschino pratiche interpretative, di uso ecc. È dall'esistenza di isotopie concorrenti, di molteplici livelli semantici, di ambiguità strutturali ecc. che si innescano pratiche diverse del testo. Una pratica del testo è spiegata in quanto generata da questo, non accade mai che un testo sia compiutamente spiegato (semioticamente) in quanto generato da una pratica. Certamente le pratiche generano

testi, lo scalpello produce la statua e il percorso della penna produce scrittura. La condizione perché una pratica sia intesa semioticamente è però che essa si depositi in un testo, si tratti del suo prodotto o della registrazione in qualche modo ottenuta di quel fare. Lo stesso vale per la città. Dal punto di vista semiotico la città è un testo multistratificato e molte volte “riscritto”, che in una certa fase della sua storia esibisce la tracce della dialettica che l’ha prodotta e indica i modi della sua ulteriore produzione. È il testo città o se si vuole il palinsesto città che lascia trasparire le tracce delle attività che l’hanno “scritto” e indirizza nuove scritture a poter essere un affascinante oggetto semiotico.

La comunicazione della salute Fra paradigmi medici e mondo della vita

I.

Il sapere medico ha natura pratica, applicandosi a organismi complessi e mirando alla salvaguardia o al restauro di uno stato necessariamente maldefinito e variabile, come la “normalità” della fisiologia, spesso insidiata da variazioni assai diverse fra loro (infezioni, traumi, stati degenerativi, ma anche solo cambiamenti di ritmi o di dimensione di vari parametri fisiologici ecc.) che possono assumere soggettivamente un aspetto di dolore e inabilità e oggettivamente il rischio della distruzione dell’organismo, peraltro inevitabile a lungo termine. Il suo funzionamento diagnostico dipende dunque da una macchina abducente estremamente complessa che comprende (a) elenchi di sintomi traendoli dalla morfologia del corpo e dei suoi parametri, oltre che dalla sensibilità del paziente (“semeiotica medica”), (b) elenchi di configurazioni possibili per questi sintomi (“sindromi” o “morbi” o “malattie”), che a loro volta sono associazioni di sintomi, (c) elenchi di possibili cause o condizioni di rischio per queste malattie: esterni (virus, batteri, parassiti, agenti patogeni inorganici, esposizione a radiazioni elettromagnetiche o nucleari ecc.) o interni (fattori ereditari cioè anomalie del DNA, autoimmunità, vecchiaia ecc.). Vi sono inoltre (d) repertori farmacologici con possibili effetti positivi e collaterali, protocolli di pratiche chirurgiche e d’altro tipo, insomma un arsenale di “rimedi” che si possono tentare per rimediare alle patologie riscontrate.

Di questo insieme di conoscenze di sistema emergono le possibili cure per le condizioni patologiche riscontrate in ogni paziente, che possono essere verificate in via ipotetico-sperimentale per associazione ed esclusione. A partire dalla “nascita della clinica” però,

tale meccanismo autoreferenziale ha trovato fondamento su saperi scientifici (teoretici) dalla fisica alla chimica alla biologia e via via ha “scaricato” la sua macchina abduktiva e i suoi metodi di reperimento degli indizi (“esami sperimentali”) su spiegazioni causali tratte da tali conoscenze. Di conseguenza il sapere medico è diventato, almeno in parte, un tassello di un’immagine scientifica del mondo fondata su una quantità immensa di verifiche sperimentali e operative. I suoi concetti sono stati progressivamente riportati a quelli delle scienze “dure”. La medicina scientifica non è solo un saper–come ma anche un saper–perché.

Le cosiddette medicine dette alternative o complementari non solo non hanno compiuto tale fondamentale ancoraggio al sapere scientifico sul mondo, che fonda la medicina come conoscenza valida, e restano dunque puramente abduktive; ma si fondano inoltre su concetti vaghissimi e puramente qualitativi e usano metodi incompatibili con una fondazione scientifica. In alcuni dei casi la loro efficacia si ridurrebbe a effetti minori e piuttosto approssimativi (ma non riconosciuti come tali dagli “alternativi”) di fenomeni ben conosciuti dalla medicina scientifica (es. agopuntura come sollecitazione al rilascio di endorfine, non certo come azione su misteriosi “meridiani” cinesi, ecc.) ma nella maggior parte dei casi per poter funzionare davvero la medicina “alternativa” richiederebbe il rovesciamento di saperi scientifici fondamentali molto ben conosciuti e dimostrati (si veda per esempio l’ostinata battaglia degli omeopati contro il numero di Avogadro e il patetico tentativo di proporre una “memoria dell’acqua”). La loro azione e il loro innegabile successo attuale ha dunque a che fare più coi meccanismi della seduzione e del marketing che con quelli del sapere. In questo le “medicine alternative” si trovano di nuovo alleate con forme di divinazione come l’astrologia, il cui meccanismo rivendica di nuovo un fondamento puramente abduktivo, ma la cui verità sarebbe però palesemente incompatibile con alcuni principi fondamentali di fisica e astronomia. Sono in sostanza macchine retoriche che vanno studiate soprattutto nei termini dell’efficacia della comunicazione persuasiva (Volli 1988).

Per approfondire tale punto, è necessario studiare nelle diverse società e anche nella nostra la *pratica* medica, ovvero l’insieme delle tecniche efficaci o meno, fondate o meno, convergenti o meno con una visione generale della realtà. Vi sono pratiche basate sull’efficacia

simbolica (Lévi Strauss 1958, cap. IV), pratiche empiriche di diverso tipo che nascono da osservazioni più o meno casuali o organizzate sull'effetto di certe sostanze, pratiche fondate su teorie a loro volta più o meno razionali e dimostrate. Tutte queste pratiche variano sul piano etnografico (cioè in definitiva secondo variabili geografiche) e su quello storico all'interno di ciascuna società.

Che possa esservi una *storia* della medicina e dunque un divenire storico delle malattie e delle cure, non dipende solo dall'evoluzione di virus, batteri e altri agenti iatrogeni, che modificano la loro azione interagendo con la popolazione umana secondo una dinamica ecologica; né solo dal modo in cui società e persone si raffigurano la malattia, scegliendo certi sintomi come significativi (Shorter 1992) e neppure dal fatto che le tecniche mediche e l'organizzazione sociale delle cure cambiano nel tempo. Vi è anche una storia *concettuale* della medicina, che studia il cambiamento del modo in cui i malesseri sono classificati in malattie, considerati socialmente e di conseguenza curati. Questa concettualizzazione degli stati patologici ha a che fare con una scienza del corpo umano, il quale a sua volta ha una dinamica storica; ma anche col modo in cui questo sapere viene condiviso al di fuori del mondo medico e socializzato, dunque *comunicato*.

Vi è una storia e una geografia (o piuttosto un'etnografia ricchissima) sul modo in cui le diverse società hanno classificato, prima ancora di curarle, le patologie sofferte dai loro membri: griglie diversissime corrispondenti a principi eziologici altrettanto disparati, anche se naturalmente il corpo umano varia solo minimamente fra le diverse società e altrettanto i possibili sintomi — anche se naturalmente la prevalenza di malattie da raffreddamento o di morbi tropicali non può che variare assai fortemente fra la Scandinavia e la regione dei Grandi Laghi africani. Questa variabilità non dipende però solo dalla geografia, ma anche dalla storia.

Com'è stato ampiamente dimostrato ed è facilissimo da riscontrare in testi anche letterari, la società europea ha coltivato teorie estremamente diverse sull'origine e la classificazione delle malattie. Lasciando fuori dalla nostra riflessione tutto il pensiero magico o religioso sulle possessioni diaboliche, l'intarantolamento, il malocchio ecc. è facile distinguere una lunga fase pre-moderna in cui prevale la teoria antica dei temperamenti e dei fluidi (sangue, flegma, bile gialla, bile nera), a loro volta collegati ai quattro elementi e a tutta la narrazione astrologi-

ca o alchemica della realtà. Le malattie deriverebbero da squilibri fra questi fluidi, magari provocati a loro volta da “in-flussi” esterni, per esempio dai “vapori” o “miasmi” che caratterizzano la “mal-aria”.

La medicina moderna a vocazione scientifica nasce fra il Seicento e il Settecento con l’affermarsi di una doppia teoria dell’osservazione: quella dell’anatomia e quella della “clinica”. In un’opera di cinquant’anni fa che è rimasta un classico del pensiero “archeologico” sulle pratiche e sui saperi, Michel Foucault (1963) distingue tre tappe, in realtà non rigidamente cronologiche, in questa “nascita della clinica”: la medicina delle “specie”, quella dei “sintomi” e quella dei “tessuti”. La prima costituirebbe una sorta di classificazione linneana delle malattie, intese come essenze immutabili che si esprimerebbero in vari modi, a seconda della costituzione del malato, dell’ambiente ecc., ma resterebbero sempre se stesse. La seconda prende come oggetto reale i “segni” che il medico rileva sul paziente, di cui alcuni, quelli decisivi, sono “sintomi” che colpiscono la funzionalità dei vari organi. La terza infine, basata sull’anatomia patologica, passa dalla nozione di organo (tridimensionale e individuato in una certa parte del corpo) a quella di tessuto (bidimensionale e spesso presente in più organi). Secondo questo terzo approccio le malattie attaccherebbero in maniera caratteristica i tessuti, con effetti analoghi anche quando essi si trovano in parti diverse del corpo e per la stessa affezione (per esempio l’inflammazione delle membrane) producono sintomi diversi.

Non intendo discutere qui della fondatezza dell’analisi storica di Foucault e delle trattazioni successive che sono state prodotte intorno a questo tema. Mi interessa solo prendere in considerazione il legame che si ritrova fra ontologia medica e pratiche cliniche. A seconda che si considerino “reali” (cioè originariamente esistenti) i quattro “umori”, le malattie come essenze, i sintomi o i tessuti, cambia lo sguardo del medico, la sua relazione col paziente, gli strumenti di indagine che utilizza, la diagnosi o la cura. La medicina dei sintomi richiede per esempio un ascolto del paziente ben più dettagliato di quella delle specie, che si limita a individuare la malattia nella grande sistematica dei morbi, o di quella dei tessuti, che si basa sull’osservazione dei cadaveri per riconoscere nel paziente i tessuti compromessi.

Questa determinazione è vera ancora oggi, dopo che sono trascorsi, nella medicina scientifica dell’ultimo secolo e mezzo, diversi altri paradigmi ontologici, innanzitutto quello degli agenti microscopici,

poi quello delle alterazioni cellulari, quello evoluzionistico, quello genetico, quello biochimico che considera basilari le modificazioni fisico-chimiche che avvengono a un ordine di grandezza più “basso” della cellula, per esempio nei suoi organelli o nella superficie della membrana che la delimita. Non sempre i diversi approcci si contraddicono o si eliminano a vicenda: l’individuazione del bacillo di Koch risolve l’“essenza” tubercolosi nell’azione di un certo microorganismo; ma non elimina la considerazione dei suoi sintomi; la conoscenza del funzionamento fisico-chimico della reazione immunitaria alle infezioni non rende meno pertinente il loro carattere batterico o virale, né toglie il legame fra tessuti attaccati e sintomi.

Quel che muta è la focalizzazione dello sguardo del medico e il sistema esplicativo che egli adotta. Lo sviluppo dell’AIDS può essere spiegato con le interazioni fra certi frammenti del retrovirus e la struttura chimica delle membrane cellulari; oppure come una competizione fra sistema immunitario e virus invasori, o ancora, a livello dell’organismo, con l’insorgere di certe malattie secondarie che “approfittano” del deperimento del sistema immunitario, o ancora secondo schemi statistici con i meccanismi caratteristici delle epidemie.

2.

Foucault ripercorre il discorso medico specialistico usando come fonti soprattutto trattati universitari. Evita cioè di prendere in considerazione il discorso popolare e folkloristico sulla malattia, che probabilmente ai tempi che sono oggetto del suo libro era il solo altro grande sistema discorsivo sulla medicina, facendo corpo con quello dei “ciarlatani” che vendevano rimedi popolari. Il linguaggio medico era allora ed è ancora in parte volutamente ermetico, non di quell’incomprensibilità truffaldina che prendeva in giro già Molière nel *Malato immaginario*, ma chiuso in un’esigenza di precisione tanto più importante quanto più l’immagine scientifica della malattia si staccava da quella popolare e le denominazioni dovevano essere precise, dunque linguisticamente artificiali.

Di malattia, medicina ecc. oggi si parla nelle famiglie, nei luoghi tipici del discorso interpersonale (gruppi di amici ecc.), naturalmente negli ospedali. Vi sono diverse grandi modelli sociali del discorso: ma-

lati che parlano ad altri della loro malattia e delle relative competenze (cure, effetti, medici, ecc.), sani che parlano a sani della malattia di altri conoscenti comuni (prognosi, commozione), sani che parlano a malati (incoraggiamento ecc.), malati che parlano a sani (lamentele, propositi). La relazione si specifica e si modifica quando i sani sono “supposti sapere” (Lacan): fra medici e malati vi è incoraggiamento, prescrizione, qualche volta spiegazione e previsione; fra medici e sani vi è spiegazione e previsione; sani e malati si rivolgono entrambi ai medici con quesiti, richieste ecc., sia pure con tono diverso. Esiste poi il discorso fra medici, che normalmente resta protetto nel “retroscena” (Goffman), non accede al discorso sociale generale (né a quello mediatico, a parte le riviste specializzate): oggettivo, tecnico ecc.

Ma questo discorso interpersonale è a sua volta oggi in buona parte influenzato, se non determinato, da quello mediatico, il quale ha a sua volta ripreso temi, nomi, sintagmi, atteggiamenti, da quello medico. Vi è stata insomma una *naturalizzazione* del discorso medico, collaterale alla sua *diffusione*; il discorso personale risulta dipendente da quello mediatico, il quale discende, in maniera più o meno diretta, da quello medico, anche se tende ad accettare altre fonti “alternative”. Oggi però queste relazioni si sono molto sviluppate. Vi è un imponente discorso sociale intorno a questi temi: giornali, film, siti, libri, ecc. Un discorso mediatico che produce continuamente testi di natura molto diversa. È necessario dunque cercare di capire se vi sono costanti relative al discorso al di là dei singoli testi. Il discorso sulla salute ovviamente viene prima dei media, sia sul piano ontogenetico del singolo paziente (quale tutti siamo prima o poi) sia su quello collettivo della vita sociale condivisa. Ma nella società mediatica li segue, nel senso che termini, ragionamenti, criteri di prova, ontologie che entrano in questo discorso, sono diffusi dai media e per lo più per questa via arrivano ai pazienti e a chi li circonda. Questo accade in molti modi, dalle fiction televisive ai romanzi fino all’informazione più “seria”. Ma certamente il modo più facile oggi per vedere i contenuti di questa dipendenza sono i media specializzati. Nel seguito di questo paper proporrò una ricognizione di tre pagine web specializzate di quotidiani italiani, rilevate al momento della stesura (2012). Si tratta di un sondaggio di superficie, che si basa solo su un’edizione di queste pagine e non può avere perciò carattere statistico; ma nondimeno permette di illustrare tendenze e strutture di pensiero.

3.

La pagina del *Corriere della sera* dedicata alla salute (<http://www.corriere.it/salute/index.shtm>) è un vero giornale o sito ben organizzato. Nell'edizione che ho studiato (ultimo accesso 4.II.12, tutte queste pagine cambiano molto di frequente e quindi le analisi non possono rilevare se non tendenze che possono modificarsi anche sensibilmente di giorno in giorno) contengono 18 titoli di articoli, 5 canali tematici, uno "sportello degli specialisti", tre forum, due blog, e sette "altri titoli". Le rubriche hanno un prevalente carattere di servizio e sono affidate a medici specialisti. Gli articoli riguardano consigli clinici come la necessità della riabilitazione dopo le fratture, argomenti di benessere come il sonno disturbato dalle pale eoliche o il problema dell'ansia per la matematica, il consiglio di fare ginnastica prima di colazione o la necessità di mangiare lentamente per dimagrire, temi politici come le cure minime garantite dopo i tagli alla spesa pubblica e il cambiamento della struttura ospedaliera o la protesta dei disabili, argomenti di ricerca più o meno rilevanti come la funzione dell'ormone relaxina, l'invenzione di nuovi cerotti "che non fanno male" o l'aumento del numero delle terapie disponibili per la sclerosi multipla, allarmi sociali come il fatto che un tredicenne su quattro comprenderebbe psicofarmaci online, storie di vita come quella di una donna che ha ricevuto un trapianto di mani.

Anche quello di *Repubblica* è un sito autonomo (<http://www.repubblica.it/salute/>, consultato l'ultima volta il 4.II.12). Nell'edizione che ho consultato presenta sedici articoli, tre "blog d'autore", sette "risposte di esperti" e vari altri servizi come "visite gratuite" obesimetro, etilometro, uno schema del corpo umano su cui puntare per verificare i propri sintomi, diversi test e rubriche interattive ecc. Per quanto riguarda gli argomenti, si parla più della dimensione "politica" della medicina (i primi due titoli sono sulla protesta dei malati di SLA e sulle cause di risarcimento per gli errori medici, poi ce n'è uno sul legame fra uso del cellulare e tumori cerebrali, uno sui "regali" delle case farmaceutiche ai medici, uno sul ritiro dei vaccini antinfluenzali), e di problemi personali (gli effetti del fumo, il modo di smettere, il disagio di una persona vaccinata con un vaccino inadatto), ma anche di ricerca (Glioblastoma, premio nobel per la medicina) e di benessere (farmaci "verdi", afasia, problemi psicologici degli ascensori), curiosità

(rappresentazioni del tumore nel cinema).

La Stampa (<http://www.lastampa.it/scienza/benessere/salute>, consultata l'ultima volta il 4.II.12) ha invece una pagina riassuntiva degli articoli pubblicati nell'ultimo periodo, in cui sono presenti soprattutto avvertenze e consigli (sulla possibilità di aver avuto un ictus senza accorgersene, sull'utilità dei legumi a tavola, sui danni del bere, sui rischi della terapia sostitutiva ormonale per la menopausa, sul rapporto fra cataratta e fumo, sugli antiossidanti che possono bloccare il cancro alla prostata, sui vantaggi del vaccino antinfluenzale. Anche qui sulla pagina si aggiungono blog e risposte di esperti.

Come si vede, le articolazioni delle pagine sono piuttosto diverse: più politica quella di *Repubblica*, più di servizio quella del *Corriere*, più giornalistica quella della *Stampa*. Questo dipende naturalmente dalle diverse impostazioni generali dei rispettivi giornali e anche dal ruolo in cui i supplementi specializzati sono progettati secondo il marketing di ciascuna testata, in definitiva dal "contratto di lettura" (Veron 1984).

Sempre da Eliseo Veron, e in particolare dalla sua proposta di studio delle identità delle reti radiofoniche, può essere utile riprendere un criterio di analisi dei testi complessi nel senso di estrarne delle "figure" che caratterizzano lo stile dell'emittente: "dei caratteri salienti, delle asperità, dei tratti di identità delle comunicazioni" (Fouquier e Veron 1986). Innanzitutto vanno elencate le figure che "organizzano la rappresentazione" rispettivamente dell'emittente, del ricevente e del mondo, per esempio secondo quei parametri o "strategie testuali" (come li considera Eco) che si chiamano autore modello, emittente modello, enciclopedia di riferimento. Vi sono però poi secondo gli autori delle altre figure che caratterizzano aspetti più complessi del testo. Così troviamo:

- a) le *figure d'allocuzione* che "specificano i rapporti messi in scena fra l'emittente costruito e il ricevente costruito") come quelle che vi costituiscono già prima della lettura "una relazione pedagogica, ludica, connivente, persuasiva, ecc.",
- b) le *figure di modalizzazione* le quali danno forma ai rapporti che legano l'emittente (sempre costruito) alla "realtà di cui si parla" o "mondo costruito": per esempio "entusiasmo o distanza" esibiti in qualche modo dal locutore nei confronti del suo oggetto;
- c) le *figure di implicazione* che caratterizzano i rapporti che il testo

- propone al ricevente di prendere riguardo alla realtà costruita (e sono naturalmente per lo più analoghe alla precedente, ma implicano anche degli atteggiamenti descritti nel testo per i simulacri del ricevente, come partecipazione, commozione, applausi del pubblico;
- d) le *figure d'espressione*, che descrivono le relazioni dell'emittente rappresentato col proprio messaggio, per esempio il livello di rivendicazione autoriale, la pretesa "artistica", il gioco delle citazioni ecc.;
 - e) le *figure di percezione* che costituiscono le relazioni proposte fra il ricevente e il messaggio, per esempio il suo grado di interazione e di libertà interpretativa;
 - f) le *figure della rappresentazione*, che descrivono i rapporti fra il messaggio e il mondo (beninteso sempre costruito), per esempio il grado di "realismo" del testo o il rapporto fra "notizia" e "commento".

Queste proposte di Veron sono preziose, perché ci permettono di capire meglio la funzione della stampa sul tema che ci interessa. Vi sono in genere tre figure di allocuzione presenti in questi siti: quella dominante, che caratterizza il tono di questi supplementi, è quella dell'alleato sollecito che intende aiutare, ma ha anche l'autorità necessaria per stabilire ciò che è utile e ciò che è dannoso, ciò che conviene e ciò che danneggia, ciò che avvicina e ciò che allontana dall'oggetto di valore che è la salute. La seconda voce, inclusa nella prima, produce un'allocuzione più autoritaria e paterna. È la presenza dei medici che possono parlare da soli ma più spesso rispondono a domande di un lettore o di un intervistatore; essi sono in possesso di una verità che non deve essere giustificata e hanno il diritto, anzi il dovere di consigliare; la terza allocuzione e la meno frequente è quella tipica del giornalista, cioè in termini semiotici di un attante informatore che riferisce sul funzionamento del mondo medico. Altrettanto importanti sono le figure di implicazione: il lettore è costruito come un soggetto più o meno ansioso, ma comunque interessato ad agire per la salute e il benessere proprio o dei propri cari, magari segretamente un po' restio o pigro, dunque bisognoso di incoraggiamento e di ammonizione, ma tendenzialmente rispettoso e obbediente, timoroso dei mali esposti nella rappresentazione testuale, mentre secondo le figure di

modalizzazione il giornale e i medici sono presentati come impegnati a lottare contro la malattia. Insomma, il contratto di lettura è molto diverso da quello giornalistico generale: non si tratta qui di informare, ma di guidare e di guarire, di imparare a stare meglio.

È molto significativo infatti che tutti e tre i supplementi presi in esame si intitolino alla “salute” (o addirittura alla salute e al “benessere”) e non alla medicina o alle malattie. Non si tratta solo della scelta ovvia di un discorso in positivo, ma anche dell’assunzione della centralità del punto di vista del lettore, che non si pensa interessato a un rapporto intellettuale oggettivo con la medicina, come quello che può avere il lettore di un supplemento scientifico generale, né è visto solo come portatore di un interesse di curiosità e di informazione, come per lo sport o gli esteri, ma è invece implicato nell’oggetto, come e più del lettore modello dell’economia. Chi legge questi supplementi, per il semplice fatto di aver scelto di farlo, è inteso come qualcuno che desidera “stare meglio”, sia egli malato o semplicemente interessato a migliorare il proprio benessere. Dunque si tratta, entro certi limiti, di parlargli di sé, di ciò di cui soffre o potrebbe soffrire, di come prevenire o curare. L’ottimismo è naturalmente inevitabile, data l’assunzione del punto di vista di questo lettore e così il privilegio per il mondo “dolce” delle terapie “naturali”.

Questo è il punto più significativo di scostamento fra il discorso giornalistico e quello medico (da cui il primo in definitiva deriva la propria autorità). Anche quando non vi è una difesa esplicita delle terapie “alternative”, come accade abbastanza spesso su *Repubblica*, si nota comunque una mescolanza fra pratiche terapeutiche vere e proprie e quell’ambito vasto e piuttosto indefinito che ha a che fare col “benessere”: terme, massaggi, creme ecc. Il centro di interesse non consiste infatti nel nesso malattia/cura, né nella diagnosi, che in fondo è il primo obiettivo della clinica, ma piuttosto si dirige verso il desiderio del “vivere meglio” che non naturalmente è solo del malato ma coinvolge chiunque, e non riguarda solo la dimensione fisica ma anche quelle psicologica e “spirituale”.

4.

Questa caratteristica ci permette di tornare a considerare i paradigmi medici elencati all'inizio seguendo la suggestione dell'analisi di Foucault. Anche in questo caso la situazione non è univoca. Gli articoli informativi sulle recenti scoperte medico-biologiche non possono che rispondere a una medicina contemporanea dunque *biochimica e genetica*, dove gli elementi considerati fondamentali sono *molecole* di vario tipo, enzimi, siti genetici ecc. I medici che danno consigli ragionano per lo più nei termini di una medicina *degli organi e dei sintomi*: come curare un fegato che mostra certi problemi, quando fare la fisioterapia per certe fratture ecc. Gli articoli che si occupano di sanità pubblica non possono che declinarla in termini epidemiologici, cioè sulla base della vigenza di certe *malattie*, cioè le *specie* foucaultiane, magari ricondotte alla diffusione di microrganismi.

Tutte queste informazioni riguardano il corpo così com'è considerato *oggettivamente* dalla medicina, cioè quel che la fenomenologia (Husserl 1931 §44) chiama *Koerper*, o ancor più un corpo medio, reso uniforme dalla statistica. Ma il punto di vista dei lettori è diverso, riguarda un'esperienza corporea individualizzata più vicina al *Leib* husserliano o ancor più alla *chair* di Merleau Ponty (1945). Per toccare questa esigenza, pur restando ancorati alla dimensione diegetica dell'articolo di giornale (dunque sempre allontanata da un *débrayage* molto evidente) questi articoli riportano volentieri storie individuali o parlano degli effetti di cure e trattamenti in termini sensoriali, e dunque hanno bisogno di risalire indietro a prima dello sguardo metonimico della cura, a un'integralità dell'esperienza corporea che non può essere quella della medicina scientifica e tecnologica. Vi è dunque, nel discorso medico dei media e nelle sue ricadute nel parlare comune, una fondamentale incongruenza, una difficoltà di cogliere l'oggetto che tende continuamente a scomporsi in due parti: da un lato ciò che emerge dagli "esami" e dalle terapie secondo modalità sempre più sottoposte a "protocolli" standardizzati; e dall'altra l'*esperienza* dell'individuo, nella sua irriducibile complessità. Una contraddizione che non viene mai risolta del tutto, ma solo giocata, rimandando la seconda tematica alla prima e applicando la prima alla seconda, nello spazio di oscillazione (di gioco) consentito dalla narrazione.

Seduzione spettrale

I.

Tutte le società e i gruppi umani producono continuamente, conservano e propagano *immaginari collettivi*, da intendersi come *collezioni organizzate di immagini*, figure, ruoli, ambienti, credenze, tipi di persone e di cose, script ecc. — in altri termini come *Enciclopedie* nel senso di Eco (Eco1975: 140–182, 1979: 11–26, 1984: 55–140, 1990: 127), cioè come griglie di interpretazione generale condivisa, ontologie sociali su cui si appoggiano tutte le attività interpretative che si applicano a concreti atti comunicativi, cioè sono presupposte nella “relevance” delle conversazioni linguistiche e d’altro tipo (Sperber e Wilson 1986). Per capire un testo, verbale, visivo o d’altro tipo, un presupposto essenziale è identificare in esso ciò che la semiotica chiama “temi” e “figure”, cioè l’appartenenza del caso individuale descritto, nominato, rappresentato ecc. a certe categorie, che di solito si muovono all’interno di certi tipi di storie, insieme a certe altre figure che sono loro legate da certi rapporti. Concretamente, se in un film vedo un giovanotto in sella a un cavallo con pistola e cappello largo, lo identificherò come un “cowboy” e mi aspetterò “indiani”, “sceriffi”, “saloon”, cavalli, paesaggi suggestivi ecc.; se in un articolo trovo un “portiere” che “para” un “rigore”, devo sapere che non c’entrano né i custodi dei palazzi, né la scherma, né l’austerità economica, ma il gioco del calcio e che devo aspettarmi notizie su “arbitri”, “palloni”, “punteggi in classifica”, “centravanti”, “ali” “zone Cesarini” ecc. Per far questo ho bisogno di informazioni (sceneggiature, inventari, notizie storiche e fattuali), valutazioni, istruzioni per l’uso, superstizioni ecc., che sono la sostanza degli immaginari. È infatti ragionevole pensare che la *densità* caratteristica di questi pacchetti di informazioni si accosti più alla dimensione figurativa che a quella verbale; che insomma la forma

di quella che Eco ha chiamato “enciclopedia” e Lotman “semiosfere” sia quella dell’immaginario,

Vi sono *immaginari fondativi*, che si collocano all’inizio della vita culturale delle società o al loro fondamento teologico o scientifico e ne determinano lo *stile ontologico*. È sempre interessante stabilire come si siano prodotti questi immaginari fondativi, il che però spesso può essere solo oggetto di ipotesi, ma anche come essi siano *testualmente insediati* e vengano tramandati e sviluppati, cioè in che testi speciali siano consacrati. È attraverso i testi, infatti, che l’immaginario, se non si genera, almeno si conserva e si trasmette. Più in generale, possiamo affermare che *a ogni testo o gruppo di testi corrisponde un immaginario* (composto dai suoi ruoli tematici, dalle figure corrispondenti, dai contenuti dei *debrayages* temporali, spaziali e attoriali ecc.)¹.

In questo capitolo mi propongo di far notare qualche caratteristica relativa non all’immaginario generale della società in cui viviamo (sia esso l’immaginario specificamente italiano o piuttosto quello della cultura occidentale globalizzata che la ingloba) ma a una sua sezione particolarmente significativa, la televisione, che ormai ha uno spessore storico di parecchi decenni e centinaia di produttori diversi (canali), ma che presenta notevoli fenomeni di costanza e insieme di evoluzione. Mi occuperò, piuttosto che dell’inventario dei temi e delle figure caratteristiche di questi discorsi e dei testi che ne sono usciti, della forma del mondo costituito di questi immaginario, non tanto della sua grammatica, quanto dei suoi fondamentali atteggiamenti discorsivi che ne determinano il flusso.

Esiste dunque un immaginario televisivo, perché vi sono condizionamenti tecnici e culturali, forme precostituite e immagazzinate che presiedono alla produzioni di questi testi; come esiste un immaginario romanzesco, uno specifico dei romanzi polizieschi, uno politico, uno sportivo, uno religioso, uno pornografico ecc. Naturalmente ogni testo (o piuttosto ogni discorso, dato che come vedremo la televisione si caratterizza per la ricorsività e generatività della sue produzioni) ha un suo immaginario ed è facile vedere che quello del *Grande fratello* è diverso da quello di *Buona domenica* o di *Chi l’ha visto?*; nondimeno esiste un *immaginario generale* del discorso televisivo, sovraordinato a quello delle singole produzioni: un modo di essere comune che

1. Non mi soffermo su questi temi, che ho discusso in un capitolo precedente.

assicura la comprensibilità di ruoli e posizioni. Per darne una caratterizzazione *generale*, non è importante dunque distinguere qui fra programmi e neppure fra reti e canali, perché quel che conta è proprio ciò che è comune a questi diversi discorsi televisivi: potremmo dire che voglio qui caratterizzare alcuni aspetti del loro asse del sistema, il repertorio da cui vengono tratti i singoli elementi utilizzati nelle diverse circostanze concrete. Lo farò puntando esattamente sulla loro dimensione di immagine, che si confà bene alla natura audiovisiva del discorso televisivo.

2.

Partiamo da questo dato elementare. L'immaginario televisivo, comunque sia inteso, è *fatto di pure immagini*, anche se queste si spacciano per parti di realtà. Non è una tautologia, è un fatto importante che lo differenzia da altri immaginari, in cui, come in quello narrativo si tratta di *espressioni linguistiche elaborate perché siano capaci di figuratività*, o di quelli del senso comune, del teatro, della politica, in cui variamente è conservata l'esperienza di cose, persone, ambienti *percepiti di persona*. L'immaginario televisivo invece colleziona solo *immagini in movimento*, come quelle del cinema. Naturalmente a queste immagini noi attribuiamo in diverso grado un'esistenza distinta dalla loro apparizione sullo schermo, ma si tratta di un effetto successivo. Quel che ci vengono comunicate dalla televisione sono configurazioni luminose (livello plastico) che immediatamente e senza alcuna apparente fatica interpretiamo come immagini (livello figurativo). A queste immagini attribuiamo poi una consistenza ontologica più o meno solida, per via della *sospensione dell'incredulità* caratteristica degli effetti mediatici.

Sappiamo che questa sospensione è particolarmente efficace nel caso televisivo, perché il mezzo si presenta come una "finestra sul mondo", etimologicamente come un "vedere lontano", dunque sempre nel mondo e non altrove. Ma questo è per l'appunto un effetto narrativo. Di fatto il mondo rivelato dalla televisione è sempre *virtuale*, fatto da *immagini luminose* che *pretendono* di mostrarci cose e persone "vere". Anche se accettiamo l'illusione ottica che ci dà il senso di "vedere attraverso" lo schermo televisivo in un "altrove", dobbiamo

prendere atto che questo altrove è artificiale, è fatto da cose e persone sottilmente diverse da quelle di tutti i giorni.

Chiunque abbia osservato una ripresa televisiva sa che il grado di costruzione della realtà virtuale è assai alto e che l'*elaborazione tecnica* dell'immagine elettronica ha un'importanza decisiva nell'ontogenesi di questo immaginario. Il luogo proprio della televisione, in cui si realizza questa ontogenesi è lo *studio* (anche se certe riprese avvengono all'aperto). Talvolta, piuttosto raramente, lo studio è *esibito* e acquista qualità di *metasegno* televisivo, per esempio in sigle e introduzioni a trasmissioni. Ma nel regime comunicativo normale esso è *occultato* e si impongono i suoi *effetti*: compresenza di figure lontane, luci "psicologiche", "circo della realtà" (Calabrese e Volli 1995), giochi di macchina, apparizioni ecc. Lo studio è un "profilmico" artificiale, ripreso accuratamente in modo da far vedere il prodotto della sua macchina da immagini, e non la macchina stessa. Le cose sono riprese solo se "possono essere viste", cioè se rispettano certe regole e convenzioni e pertinenze, e solo tecnicamente dal lato in cui possono esserlo. Lo studio ha sempre un rovescio non ripreso e così anche la maggior parte dei set televisivi fuori studio.

Da questo punto di vista, nonostante le diverse *pretese* semiotiche, vi sono evidenti somiglianze fra immaginario televisivo e cinematografico. È scontato ma non inutile precisare che vi sono anche numerose differenze fra essi, per esempio nel *luogo della fruizione*, non specifico nel caso televisivo e invece peculiare per il cinema, e nella *dimensione delle immagini* che per la tv è in generale *meno immersiva* ma *più invasiva* (almeno se il film è fruito nella sua sede tradizionale e non "dentro" la televisione o il computer): apparentemente noi *entriamo nel cinema*, mentre *la televisione entra nella nostra vita*, il primo ci assorbe in vista di un'*esperienza forte ed esclusiva*, la seconda si accomoda negli ambienti e li arricchisce di una seconda esperienza o spazio *a bassa intensità*, la cui fruizione è spesso *marginale*. In termini McLuhaniani, il cinema è un mezzo caldo, la televisione è fredda; il che incide anche sull'immaginario. Il primo ha la pretesa di presentarci dei *personaggi* altamente significativi in cui identificarci in un mondo possibile nuovo, costruito per essere coinvolgente; il secondo pretende di portarci a conoscere delle persone, che possono essere banali, ma hanno la pretesa di abitare e riguardare il nostro stesso mondo. In teoria dunque quello cinematografico è un immaginario più forte, più

costruttivo, più esigente; quello televisivo è un immaginario minore, a bassa intensità, strutturalmente seriale.

Le due differenze più significative riguardano però la temporalità e la percezione. L'immaginario televisivo (almeno quello centrale rispetto al mezzo) ha essenzialmente una *temporalità ciclica*: i contenuti più importanti più si ripresentano spesso, naturalmente con variazioni narrative, ma in sostanziale continuità tematica. Ambienti, personaggi, formati, argomenti *ritornano* con ciclo a volte quotidiano, a volte settimanale, o stagionale o irregolare, per una durata che può raggiungere molti anni. *Persistono indipendentemente da noi*, si sviluppano, vivono dei destini. Questo ci aiuta fortemente ad attribuire loro esistenza indipendente dal mezzo. Per chiarire questo punto è utile il paragone tradizionale con l'esistenza onirica.

Se il cinema è, come parecchi hanno sostenuto, un'esperienza onirica, l'eventuale carattere onirico della televisione è superato dal suo *continuo ritorno*, cioè dall'impossibilità di *delimitare* l'esperienza come un'*eccezione* spaziotemporale. Un po' come la variazione che Raymond Queneau apporta al classico apologo cinese, secondo cui Chuang-tzé sogna di essere una farfalla; ma come possiamo essere sicuri del fatto che non sia la farfalla a sognare di essere Chuang-tzé (che sogna di essere una farfalla)? È un tema ricorrente. Nei *Fiori Blu* di Queneau non si comprende se sia il Duca d'Auge (personaggio che ricomparirebbe ogni 175 anni) che sogna di essere Cidrolin (un ex carcerato che vive su un barcone sulla Senna) o Cidrolin a sognare di essere il Duca d'Auge. Qualcosa del genere accade con la televisione.

La decisione viene implicitamente affidata alla continuità e alla frequenza. Un sogno troppo ricorrente non è più del tutto sogno, un mondo possibile persistente tende ad attualizzarsi nella percezione del suo spettatore. Per questa ragione la semplice continuità, e ancor di più l'intricata ciclicità dei ritorni nell'immaginario televisivo producono un distinto effetto di realtà, che fa sì che il pubblico si trovi a *credere* all'esistenza del *Grande Fratello* e dunque a un suo certo grado di verità, come della famiglia Forrester di *Beautiful* o della strana isola di *Lost*, in maniera non troppo diversa da come credono alle vicende ricorrenti su Berlusconi, Ronaldo, Valentino Rossi o Obama. Naturalmente Obama e Berlusconi e gli altri hanno presenze diverse nel sistema delle credenze collettive, dove sono presentati con *pretese* differenti rispetto a Montalbano a Maria de Filippi o da Fabio Fazio e suscitano

sospensioni dell'incredulità di grado e qualità diverse. Essi rientrano certamente nell'immaginario televisivo, ma per così dire in secondo grado, come altre realtà che gli sono esterne (New York, Napoleone, gli elettroni, le perturbazioni atlantiche) e di cui la televisione può parlare, che può mostrare ed entro certi limiti introiettare, ma che non sono *suoi*.

Il secondo aspetto molto significativo che differenzia cinema e tv dal punto di vista di questa analisi è quello percettivo. L'immaginario televisivo è diverso da quello dei film (visti al cinema) che sono *ombre luminose* e ancor più da quello di superfici *pigmentate* o *retinate* (dunque viste per luce riflessa) come quadri e fotografie, per il fatto di essere *fluorescente*, dotato cioè di una *luminosità interna* molto particolare. Le immagini dello schermo televisivo (e poi del computer) sono le sole ad essere sorgenti autonome di luce in ogni punto, non effetti di luce riflessa. Hanno notevoli differenze rispetto alle immagini tradizionale, per esempio la composizione dei colori è additiva e non sottrattiva.

È un effetto cui siamo assuefatti, che ormai non notiamo più, ma che si vede con tutta evidenza nel caso della luce televisiva rifratta fuori dalle finestre di una camera in cui sia acceso il televisore (una figura classica dell'immaginario cinematografico): ne viene un tremolio azzurrino quasi di una fiamma elettrica. La composizione luminosa delle immagini televisive ha forti tratti bluastri ed elettrici, che nelle figure dà spesso una definizione irreali, ma complessivamente produce un effetto bluastro cangiante che è il *tono cromatico* generale della tele-visione. Veder lontano, secondo la nostra tecnologia, è fissare la composizione di piccole sorgenti luminose autonome e pulsanti, con la conseguenza di un effetto ipnotico subliminare ma chiarissimo. Quando si parla di "focolare elettronico" si allude a questo effetto di nuda attrattività della sorgente luminosa: vi sono prove sperimentali sulla sua capacità di attirare lo sguardo anche di neonati che non possono certamente attribuirgli alcun valore figurativo. Si tratta in effetti di un gioco continuo di luce interna che si ritrova anche nella fiamma; ma sono molte diverse le "temperature luminose": calda, rosso-giallastra quella del fuoco scoppiettante nel caminetto, bianco-bluastro e spettrale quella dei "fosfòri" dello schermo.

Non importa se oggi questa strana luminosità, che non avvertiamo quasi più tanto spesso vi siamo immersi, derivi da un limite tecnico degli schermi o dall'adeguamento in un certo senso preventivo delle

riprese. Per una sorta di convenzione generale, che dà un tono caratteristico all'immaginario televisivo rispetto ad altri, esse infatti sono fatte appena possibile in studi immersi in una luce già bluastra, ottenuta in maniera più o meno tradizionale: sono azzurri quasi tutti gli sfondi delle riprese, raramente virati invece verso il rosa o il fucsia, quasi sempre caratterizzati anch'essi da una tinta acida; spesso i riflettori emettono luce azzurrina o di un bianco abbagliante in cui la componente bluastra è importante; blu molti elementi di arredamento. Nei casi degli spettacoli più popolari e dei telegiornali, questi sfondi, e gli spazi stessi degli studi sono spesso percorsi da effetti elettronici mutevoli, luci che si accendono, si muovono ritmicamente e serpeggiano, schermi secondari o più spesso finestre con immagini di secondo grado proiettate elettronicamente dentro l'immagine principale. L'atmosfera viene così ulteriormente elettrizzata, come nella sera di un luna park che cerca di ipnotizzare con le luci eccessive delle baracche i suoi visitatori.

Tutti questi dispositivi, e anche le immagini che ne sono circondate, presentano un contrasto volutamente eccessivo rispetto alla penombra che per lo più le circonda, mancando spesso di morbidezza e sfumature, facendo sì che facce, corpi e oggetti sembrano sovente tirati con la biacca. L'emissione luminosa pura degli schermi indurisce questi contrasti e rende innaturalmente nitide le immagini. Il trucco dei volti è obbligatorio, spesso eccessivo, i colori degli abiti molto forti, tutti appaiono troppo abbronzati (o troppo pallidi), le scollature si sprecano per le donne come le magliette o le camicie bianche col collo aperto per gli uomini. Gli oggetti sono fortemente colorati, i movimenti eccessivi, le dentature bianchissime esibite nei sorrisi.

Quel che ne segue è che l'immaginario televisivo è *livido*, bluastro, elettrico, crepitante, insomma *spettrale*. Lo ripeto, non importa qui se ciò sia l'effetto di un fatto tecnico o di una scelta estetica condivisa o come è più probabile sia una combinazione delle due cose. Resta la caratteristica *spettralità* delle immagini televisive, almeno di quelle di studio, che sono la grande maggioranza (se si ignorano i film, lo sport e i reportages giornalistici). Guardando le trasmissioni, in particolare le più popolari, si viene rimandati a un clima crudo ed eccessivo che somiglia a certi thriller o a certa pornografia.

Si potrebbe pensare che questo carattere spettrale degli ambienti e quindi degli oggetti dell'immaginario televisivo ne depotenzi l'effetto

di realtà. Invece accade tutto il contrario, sia per il ritorno ciclico cui ho già accennato, e per la prevalenza delle immagini di piano breve, con i relativi effetti di teleamicizia (Meyrowitz 1986) sia per il fatto che ogni dettaglio delle immagini televisive appare internamente illuminato e radiante molto più di quanto lo siano gli oggetti quotidiani (il che, come si è accennato, deriva dal carattere irraggiato e non diffuso, dunque assi più “puro” della luce proveniente dai pixel degli schermi di tv e computer), sia infine perché la tecnica delle riprese, la sistemazione degli studi, i contrasti di forme e colore, l’abbondanza dei primi piani, la frequenza delle interpellazioni dirette al pubblico rendono *iperstimolante* l’immagine televisiva. L’effetto di realtà è tale che di tutti gli immaginari contemporanei quello televisivo è il più “immediato” (Bolter & Grousin 1999), il meno percepito come costruzione da comprendere il quanto tale, il più *creduto vero*, dunque anche il più *invidiato*.

Questa potenza verosimigliante dello spettro televisivo è stata coniugata in molti modi. Citerò quelli che mi sembrano più significativi. Nella preistoria della televisione italiana, fino agli anni Ottanta, poi a lungo nella prima rete Rai e ancora in certe televisioni nordiche e anglosassoni, la potenza dell’immagine televisiva è stata *trattenuta* e trasformata in *autorevolezza*. La barriera prossemica che chiude il mezzobusto, la morigeratezza dei costumi e dei colori, l’austerità dei gesti, il tono impostato della voce, in certi casi un certo aspetto familiare e quasi dimesso, hanno sottolineato il carattere veicolare, ufficiale dei personaggi televisivi, la loro dipendenza dal mezzo. Le eccezioni, che vi sono, vanno nel senso della *teleamicizia* con personaggi tranquillizzanti e familiari, capace di gestire la loro autorevolezza mediale senza farne imposizione autoritaria: Mike Bongiorno, Mario Riva, il Maestro Landi, Nicoletta Orsomando fanno parte di questa schiera, come (in altri sistemi televisivi) il commissario Derrik o Dan Rather. L’immaginario potente di questa modalità aspira soprattutto a riuscire tranquillizzante, ragionevole, benevolo, non perturbante.

2.

Quel che prevale oggi nella televisione italiana (e non solo) è però un altro immaginario, un regime di iperstimolazione che sfrutta tutte le

potenzialità del mezzo (come l'effetto ciclico, la potenza sensoriale, gli effetti di realtà, gli effetti speciali delle riprese e del montaggio) per produrre immagini seduttive e trascinanti, in concorrenza con altri dispositivi come la pubblicità, i clip, i videogames, non a caso tutti installati su una piattaforma video luminescente e tutti bisognosi di attrarre l'attenzione e l'emozione del pubblico. La spettralità televisiva, in questo regime che si è instaurato progressivamente nella televisione italiana a partire dagli anni Ottanta, ha spiccate caratteristiche feticiste (Volli 1997, 2002), con un caratteristico scambio fra persone e oggetti nello sguardo desiderante. Vi è infatti in questo immaginario un doppio movimento di seduzione / trasformazione. Sto parlando, lo ripeto, delle trasmissioni televisive in senso stretto, non dunque della ripresa di eventi esterni o nella proiezione di filmati e di fictions.

Si tratta per lo più di trasmissioni *di evasione*, che generano mondi *evasivi*, i quali devono per statuto essere *diversi* dalla realtà quotidiana (isole, case, studi allestiti come luoghi del lusso) ma si legano ad essa secondo un dispositivo seduttivo che mira a immergervi lo spettatore, *interpellandolo* con la presenza di astanti (ospiti, pubblico, intervistati, ballerini ecc.) selezionati in maniera da *rappresentarlo* e consentirgli di *suturarsi* con essi, secondo la stessa logica della pubblicità: il destinatario rappresentato dev'essere simile a quello desiderato (il *target*), solo un po' "migliore" (più bello, più ricco ecc.). La costruzione dell'immaginario televisivo, concretamente rappresentato dai personaggi ripresi, è dunque spesso un processo che comporta allo stesso tempo *ripetizione* e "*miglioramento*" della realtà (*evasione* e *seduzione*) e che quindi ha aspetti spersonalizzanti (dato che la sutura dev'essere possibile a un pubblico largo) e tipicizzanti.

In primo luogo le immagini delle persone perdono dunque la loro individualità e il radicamento specifico a luoghi e tempi, sono portati a un livello di genericità e uniformità che ne fa per lo più delle figure anonime e collettive, che agiscono insieme come nei balletti o nei pubblici plaudenti. Sono "concorrenti", "veline", "abitanti" dell'Isola dei famosi o della Casa del Grande fratello, "conduttori", "ospiti" "ragazzi" ecc. Talvolta diventano tutti semplicemente "personaggi televisivi", baciati dal quarto d'ora di celebrità promesso a tutti i postmoderni da Andy Warhol. È piuttosto facile produrre uno schema strutturale di questo immaginario, contrapponendo per esempio i generi (maschile e femminile, in cui si possono includere in posizioni subcontrarie mac-

chine e animali, bambini e pupazzi vari); oppure i ruoli (il comando del conduttore e la competenza dell'ospite), le età (ragazzi/anziani), i luoghi, studio/luogo estraneo ecc. Ma una classificazione di questo tipo risulta probabilmente poco interessante, almeno ai miei fini.

È significativo invece proseguire il mio discorso in negativo notando che questi personaggi vivono solo *nella* "televisione", non appartengono a un tempo (è sempre sera negli studi, fa sempre caldo abbastanza da suggerire abbigliamento estivi) né a un luogo (gli accenti sono omologati, nei limiti del possibile, ma lo sono soprattutto i tratti fisionomici). Il mondo possibile cui fanno riferimento è l'istituzione o il mezzo che li ospita, il che non è vero per i personaggi del cinema o della narrativa, che sono attribuiti a mondi possibili autonomi.

L'immaginario autenticamente televisivo (escluse le fiction e le notizie giornalistiche, dunque) è autonomo, autogenerato, riferito solo al proprio contesto mediatico. I tratti distintivi dei ruoli sono perciò molto chiari, l'abbigliamento è pressoché prescritto, i comportamenti sono stereotipati. I conduttori si comportano in maniera dominante anche fisicamente (in molti casi la loro immagine suggerisce che il feticismo televisivo viri verso immaginari sadomasochistici), il pubblico applaude, le veline ancheggiano, gli ospiti litigano, ognuno insomma interpreta col proprio corpo un'identità non individuale, ma di funzione.

E però questi ruoli sono presentati con un forte ancoramento al corpo, ai dettagli fisici, alla seduzione, sicché le pettinature, i colori, le scollature i movimenti, le voci sono valorizzati da ciascuno in modo da cercare di attirare l'attenzione. Ne viene una competizione seduttiva senza fine di dettagli, di pettinature, di vestiti colorati, perfino di oggetti (i trespoli di certi conduttori, gli ambienti della casa), cui la ripresa e la proiezione video danno una vitalità elettrica, un crepitio feticista di vita, una fosforescenza livida che attrae un'attenzione distratta e invidiosa, il desiderio generico e l'identificazione pigra dello spettatore. Il modo migliore per comprendere la tecnica che produce questi fenomeni è probabilmente quello di accostarli agli "stimoli scatenanti" dell'etologia e ai fenomeni di "mimetismo" che li accompagnano, "moduli comportamentali" stereotipati che "assumono una funzione di comunicazione", la cui "efficacia viene spesso rafforzata dall'aggiunta di strutture morfologiche particolarmente appariscenti" (Eibl-Eibersfeld 1967: 118, per l'applicazione agli esseri umani vedi Eibl-Eibersfeld 1967: 532-567 e Morris 1967).

Sia i “moduli comportamentali” che le “strutture” (vestimentarie) in gioco riguardano nell’immaginario televisivo non tanto stimoli biologici primari ma facilmente soddisfatti nel pubblico come la fame e il sonno, ma innanzitutto il desiderio sessuale. L’immaginario televisivo è fortemente sessualizzato, non esclusivamente ma prevalentemente nella sua sezione femminile. Abbiamo qui dunque una situazione simile a quel “sex appeal dell’inorganico” che sembrava a Walter Benjamin (1982: 124) buona definizione degli effetti di moda:

Le esposizioni mondiali edificano l’universo delle merci. Le fantasie di Grandville trasferiscono il carattere di merce all’universo. Lo modernizzano. L’anello di Saturno diventa un balcone in ghisa su cui gli abitanti di Saturno prendono aria la sera. . . La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce; Grandville estende i diritti della moda agli oggetti dell’uso quotidiano e al cosmo intero. Seguendola nei suoi estremi, egli scopre la sua natura. Essa è in conflitto con l’organico. Accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soccombe al sex appeal dell’inorganico, è la sua forza vitale. Il culto della merce lo pone al proprio servizio.

È importante comprendere che quel che individua Benjamin è un immaginario o una “fantasmagoria”:

Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che in principio è ancora dominata da quella del vecchio [. . .] corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini nelle quali il nuovo si compenetra col vecchio. Queste immagini sono proiezioni del desiderio, e la collettività cerca in esse sia di eliminare che di trasfigurare l’imperfezione del prodotto sociale, nonché le manchevolezze dell’ordinamento sociale della produzione. Emerge nel contempo, in queste immagini, lo sforzo energetico di staccarsi dall’invecchiato — e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano la fantasia configurativa, che dal nuovo ha tratto il suo impulso, al passato antichissimo. Nel sogno in cui, ad ogni epoca, si presenta in immagini la seguente, questa appare sposata ad elementi della preistoria, cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell’inconscio della collettività, producono, compenetrandosi col nuovo, l’utopia, che ha lasciato le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere.

Come afferma Adorno (1972: 233–247) questo immaginario individuato da Benjamin individua sintomi di un momento preciso dello sviluppo storico, quelle della modernità: «Tali immagini erano tuttavia per Benjamin qualcosa di più che archetipi dell’inconscio collettivo

come in Jung: per esse egli intendeva delle cristallizzazioni obiettive del movimento storico e le denominò col nome di immagini dialettiche»). In realtà Benjamin non parla della moda, non è interessato ai suoi cicli, all'innovazione, alla dimensione produttiva che la caratterizza, ma al nesso importante nella modernità fra "l'inorganico", cioè l'oggettuale, ciò che non vive e ha la natura del feticcio (Volli 1997) o dell'immagine e il desiderio, propriamente il desiderio erotico, la sessualità. Spiega a questo proposito Patrizia Calefato (http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/fashion_theory.html) commentando questo brano:

La moda rappresenta per Benjamin il trionfo della forma merce, in cui il corpo è reso cadavere, feticcio. In modo esemplare, nella moda si invertono marxianamente e si duplicano i rapporti tra vivente e inorganico: il corpo (femminile) mostra il fascino di una natura devitalizzata, estraniata, e resta come involucro, parure, supporto cadaverico dell'abito.

Questo rapporto "cadaverico" è il cuore dell'immaginario televisivo. Ogni personaggio che si trovi a comparire in televisione, essendo vivo e normalmente animato dal desiderio di essere desiderato — il che costituisce la modalità obbligatoriamente seduttiva della presenza televisiva —, ma non genericamente in quanto membro del circo della TV bensì in maniera specifica, in quanto lui stesso, cerca di caratterizzarsi con diverse strategie, spesso legate al corpo o al comportamento, lavora sul proprio aspetto o sui suoi modi di dire. Ma la dimensione industriale del mezzo lo massifica per forza, ne fa un ruolo tematico più o meno opportunamente variato, lo trasforma in una figura astratta e "inorganica". Ciò che lo rende desiderabile è proprio questo aspetto generico, il suo *ruolo* e non la sua *identità*, dunque proprio quella dimensione "fantomatica" che permette la sutura, l'immedesimazione del pubblico. È l'inorganico (l'immagine) in lui ad avere sex appeal, come hanno potuto ben misurare i numerosi ex personaggi della Tv, e come sanno i numerosi "bulimici" della comparsa televisiva, che non possono fare a meno dello specchio magico della *presenza amplificata* in televisione. Di quest'amplificazione che rende *luminosa* la presenza televisiva è una metafora quell'effetto percettivo spettrale, cui ho accennato. L'immaginario televisivo è abitato da spettri luminosi di ruoli sempre sostituibili e sempre rinnovati, da revenant di pixel illuminati. La loro autentica presenza è quella di apparizioni, che ritornano

docili al tocco del telecomando e allo stesso ordine si inabissano nel buio. Il rapporto con loro è caratterizzato da un desiderio destinato a essere insoddisfatto ma continuamente rinnovato, dislocato su oggetti innaturali, secondo le modalità del sadomasochismo. La potenza della televisione sta in questa perversione inconfessata ma esplicita in cui la luce pulsante è scambiata con la vita e la realtà diventa spettacolo “a bassa intensità” o “diffuso” (Debord 1967 §§ 63–70), un doppio “perturbante” (Freud 1919) di una “situazione”, per usare ancora una parola proposta da Debord: “Un momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito per mezzo dell’organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti. Lo scopo è la soddisfazione del desiderio, concretamente e senza sublimarsi”. Nell’immaginario televisivo non vi è sublimazione, ma simulacro e feticcio, un immaginario spettrale per la seduzione spettrale verso un piacere fittizio, ma non per questo meno coinvolgente.

False icone

Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo

I.

Preliminarmente a ogni indagine semiotica sul funzionamento attuale della fotografia nel giornalismo è ancora necessario chiedersi che cosa sia in generale la fotografia dal punto di vista semiotico, ovvero, cioè come essa funzioni davvero sul piano comunicativo. Le risposte possibili, e quelle effettivamente fornite a questa domanda sono numerose e alcune molto autorevoli¹; ma oggi, per l'esplosione della diffusione sociale della fotografia e delle tecniche connesse allo sviluppo dell'elettronica di consumo, trovo necessario considerare la questione di nuovo dal principio.

La risposta più ovvia è che la fotografia è una *tecnica*. Ma piuttosto nei quasi due secoli della sua vita essa è stata un *complesso* di tecniche *molto eterogenee* fra loro: realizzata su lastra, su pellicole e su memoria elettronica, stampata per proiezione dal negativo o per riproduzione tipografica su retino; realizzata per contatto (nei casi di certe immagini scientifiche) e a distanza con sistemi di messa a fuoco più o meno complessi, a raggi visibili o radiazioni di diversa lunghezza d'onda (raggi X, radar ecc.), a colori e bianco e nero, stampate, proiettate su schermo o fissate su carta, analogiche e digitali, elettroniche e chimiche, con l'elaborazione di un computer o senza, antiche e moderne, con diverse ottiche, sensibilità e durate.

Spesso si afferma qualcosa di più, cioè che essa sia invece un *medium* — qualunque cosa voglia dire questa parola che non si può non

1. Cito solo qui due grandi classici, Barthes 1980 e Sontag 1978, non essendo possibile in questa sede una rassegna completa. Per una disamina abbastanza completa benché datata di "idee sulla fotografia", rinvio a Marra 2001.

considerare ambigua e confusa. Ma in che senso potremo pensare le diverse tecniche fotografiche e i diversi usi che se ne fanno, dalla memoria personale all'immagine pubblicitaria, come un peculiare unico "mezzo" di comunicazione? Esso sarebbe strumento per che operazione, veicolo di che cosa, starebbe a metà fra cosa e cosa?

Una risposta più sofisticata la definisce *iscrizione*, *traccia*, addirittura *dif/ferenza* nel senso di Derrida; la fotografia è certamente una *registrazione*; ma si può chiamare iscrizione un'attività automatica e decisa assieme, in cui chi scrive è la luce, come vuole l'etimologia e in fondo anche la logica fondamentale delle tecniche fotografiche?

I semiotici sono stati invece spesso propensi ad affermare che la fotografia fosse un *linguaggio* — o piuttosto di nuovo una pluralità, una famiglia di linguaggi, diversi fra loro come sono una fototessera e una "foto d'arte", una mappa aerea e un'immagine realizzata col microscopio elettronico. Ma, se dovessi considerarlo unico, che cosa caratterizzerebbe questo "linguaggio", quale sarebbe la sua specificità semantica e sintattica rispetto agli altri "linguaggi visivi" della nostra tradizione culturale, quali la pittura e la grafica, ammesso che si tratti davvero di "linguaggi"? Di nuovo poi potremmo aggiungere che, se proprio si deve parlare di linguaggio, ce ne siano diversi, con regole diverse: il ritratto e il paesaggio, il documento e l'immagine simbolica ecc.

Ancora, si può certamente dire anche che la fotografia sia un'arte, anche se non è affatto chiaro che cosa si affermi con questa qualificazione. Certamente non tutte le fotografie sono arte, semmai si può fare dell'arte *con* le immagini

Piuttosto la si può considerare come una certa *pratica*, un *uso sociale* di certe macchine (Bordieu (ed.) 1965): indubabilmente questo aspetto è importante nella vita sociale della fotografia. Ma altrettanto certamente la fotografia si può descrivere di nuovo solo come un *complesso*, cioè un'insieme, di *pragmatiche* o di *usi*, come sarebbero per esempio la fotografia d'arte e quella familiare, quella pubblicitaria, di moda e quella giornalistica o storica. Pragmatiche e usi che si sono sufficientemente istituzionalizzati per produrre, nel corso del tempo, dei generi veri e propri. Vi è una storia abbastanza ben definita delle immagini di moda, e così di quelle scientifiche.

Queste diverse pragmatiche o generi interessano però il semiologo soprattutto perché costituiscono delle *pretese di senso* diverse e anche

dei diversi *insediamenti testuali*: l'isolamento della fotografia "artistica" esposta sul muro nudo di una galleria e riprodotta a pagina piena su un catalogo, per esempio, contrasta fortemente con l'organizzazione sempre sincretica (bisognosa di didascalie, rimandi intertestuali ecc.) che caratterizza la fotografia storica e giornalistica, cioè quella che ha la pretesa di contribuire a una "narrativa naturale" o addirittura a testimoniarla, e ancora essa va messa in opposizione alla sintassi molto standardizzata della fotografia pubblicitaria (headline-visual-bodycopy-claim-logo).

Tutto va insomma nel senso di una differenziazione di una pluralità di generi fotografici, con le loro regole, convenzioni, forme di implicito. La domanda che ci stiamo ponendo — e che la semiotica ha spesso affrontato solo implicitamente, è invece di carattere generale ed è estremamente ambiziosa: possiamo e se sì come possiamo caratterizzare *unitariamente* la fotografia? Non si tratta di trovarvi un'essenza, naturalmente ma di comprendere *che cosa stiamo dicendo quando attribuiamo a un testo la qualifica di fotografia*. Da quarant'anni la semiotica è abituata a non proporre grammatiche di genere, almeno in prima istanza, ma a lavorare *dal basso in altro*, dalla definizione di un senso di un singolo testo alla sua organizzazione di superficie, che è vista come variabile dipendente, semplice *manifestazione*. Si può discutere su quanto questo metodo sia in generale soddisfacente; ma nel caso della fotografia è chiaro che la peculiarità della manifestazione fotografica in quanto tale consiste nel retroagire sul senso che vi viene espresso e nel produrvi peculiari effetti di *veridizione*. Altra cosa è raccontare dello sbarco dell'uomo sulla luna, altra cosa è mostrarne la fotografia; altra dire che i miei bisnonni erano una famiglia borghese, altra esibirne l'immagine — la credibilità è maggiore e allo stesso tempo l'immagine fotografica mostra un *come*, esibisce dettagli al di là del *che cosa*, i quali vengono implicitamente rivendicati come veri e permettono di estrarre dall'immagine un senso che in essa non era stato progettato: è possibile confrontare la fotografia degli astronauti con i film di fantascienza coetanei, per trarne un certo *gusto*, o per verificare la sua fondatezza; si può guardare la fotografia del mio bisnonno dal punto di vista di una sociologia di un certo tipo di famiglie ebraiche mitteleuropee dell'inizio Novecento, e così via.

La fotografia è usata spesso come "prova" (giuridica, politica, di gossip, scientifica). Essa non dice solo — piuttosto mostra, e *dimostra*.

L'attribuzione a un testo della qualifica di fotografia (anche se è falso, se per esempio si tratta di una pittura *trompe-l'œil* o di quel genere particolare di fotografia–non fotografia che è il fotomontaggio), ne influenza la credibilità. Un'immagine cui si nega la caratteristica di fotografia perde il suo carattere probatorio; vi sono situazioni, come i tribunali americani, dove è proibito fotografare ma lecito disegnare, proprio per evitare di produrre prove sullo svolgimento del processo. Se dimostro che una pretesa fotografia è un fotomontaggio, ne sminuisco radicalmente il valore probatorio². È necessario dunque porsi il problema degli *effetti di senso che derivano dalla qualifica di fotografia*, cercando di capirne l'origine.

Torniamo così con questa precisazione al necessario tentativo di comprendere il meccanismo generale che caratterizza le fotografie. Dal punto di vista semiotico il mezzo è un oggetto improprio di studio — “impuro”, perché la sua pertinenza è esterna all'organizzazione testuale e spesso assai poco chiara — anche se evidentemente alcune delle sue caratteristiche influenzano i testi che ne siano generati. Lo stesso si può dire delle altre categorie che abbiamo brevemente testate nei paragrafi precedenti, come tecnica, arte, iscrizione. Pertinente sarebbe la nozione di linguaggio se fosse applicabile, ma in questo caso come in genere per le immagini essa è evidentemente insoddisfacente.

Molto più rilevante è invece il *complesso dei vincoli* che sui testi sono esercitati dai *generi* e dalle *pragmatiche*. Anche se da tempo la semiotica ha rinunciato a ricercare dei veri e propri codici dei diversi generi testuali, per concentrarsi sul funzionamento dei singoli testi, non può evitare di tenere in conto il modo in cui gli *insediamenti testuali in pragmatiche stabilizzate in generi* determini per molti aspetti il *formato* del testo e soprattutto le sue *modalità di interpretazione*. Così è senza dubbio per la fotografia.

Anche se la macchina e il processo produttivo — la tecnica — può essere molto simile, la fotografia di un uomo di colore in abito scuro contenuta in un album di Mapplethorpe (con dettagli anomali su cui qui non è il caso di soffermarsi), quella di una pubblicità di moda o di un quotidiano che commenta le mosse del presidente degli Stati Uniti sono evidentemente rette da *regole testuali diverse* e costituiscono il loro senso secondo *pertinenze assai differenti*. Analizzando alcune fra

2. <http://www.cultorweb.com/Etica/W.html>.

le diverse possibili definizioni della fotografia ci troviamo insomma rinviati costantemente a una pluralità irriducibile di funzionamenti — ma questa linea d'analisi rischia di non dar ragione dei fenomeni, non spiegare cioè che cosa accade quando si dice che un certo oggetto comunicativo è o non è una fotografia. Poniamoci innanzitutto questo problema generale, rinviando al seguito un sondaggio sul problema dei generi fotografici. Evitiamo anche di porci in questa fase la questione della sostenibilità o del carattere ideologico del cosiddetto “realismo” dell'immagine fotografica, che affronteremo in seguito per quanto riguarda il fotogiornalismo. Ignoriamo cioè i numerosi “smascheramenti” di tale realismo in termini di effetti di verità, manipolazioni ideologiche ecc. (per esempio Floch 1986, Bordieu 1965). Questo problema infatti ha senso solo sullo sfondo della caratterizzazione generale che stiamo cercando, la quale ha carattere sociale, non teorico; è un *presupposto*, non una marca testuale.

Come sempre in questi casi è utile ricorrere a definizioni. Molte di quelle che riguardano la fotografia sono però evidentemente datate, insistendo per esempio sul carattere chimico del processo di costruzione dell'immagine³, che metterebbe fuori gioco la quasi totalità delle immagini contemporanee prodotte elettronicamente, che sono comunemente considerate fotografiche senza discussioni. La scelta più ragionevole di una definizione semplice che non appaia clamorosamente inadeguata, appare quella di Wikipedia⁴: «La fotografia è l'immagine di un oggetto fissata, mediante proiezione ottica, su di un supporto (analogico o digitale) sensibile alla luce». Ignoriamo le specificazioni tecniche sull'origine dell'immagine contenute nella seconda parte della definizione, dato che esse sono assai generiche e talvolta anche inesatte (per esempio una fotografia all'infrarosso o ai raggi X non si fa con supporti “sensibili alla luce”), limitandoci a tener fisso il fatto che la fotografia è prodotta tramite un *apparato tecnico complesso* e in un certo senso funzionante in maniera *automatica* (il “supporto sensibile”, la “proiezione ottica”) e aggiungiamo questa considerazione alla prima parte. Ne vengono fuori tre nuclei semanti-

3. Per esempio nel Devoto/Oli si legge (ad vocem): “1. Processo fotochimico per mezzo del quale l'immagine di un qualunque oggetto, ottenuta mediante la camera oscura, viene fissata e resa permanente su un supporto di materiale sensibile ai raggi luminosi. 2. L'immagine ottenuta mediante tale procedimento”.

4. it.wikipedia.org/wiki/Fotografia, consultato il 24.4.11.

ci: *immagine — tecnicamente fissata — di un oggetto*. Sembra poco ma, come vedremo, è una specificazione molto significativo, al di là delle consuete analisi sulla fotografia.

Se seguiamo la linea di pensiero di questa definizione, infatti, dicendo o lasciando capire in un modo qualunque (didascalica, regole d'uso dei documenti, documentazione allegata a indagini giudiziarie e scientifiche, collocazione giornalistica ecc.), che qualcosa è una fotografia, in primo luogo la si classifica come *immagine*, il che significa intanto che si tratta di un *testo* complesso, un oggetto costruito apposta per veicolare informazione; ma anche che esso non va interpretato per esempio secondo le regole della scrittura o della logografia (Barbieri 2011), confrontando i suoi tratti pertinenti con quelli di un insieme limitato di prototipi soggetti a un grado limitato di variazione; ma va invece letto contemporaneamente sui tre piani plastico, figurativo e comunicativo — dove però l'effetto di *sensu primo* (il principale e anche il più semplice) viene costituito dal piano figurativo, anche se le caratteristiche plastiche possono influenzarne — per esempio in senso passionale o per connotazione — il valore. La fotografia è infatti “immagine di” *un oggetto* (o fenomeno o azione ecc.), funziona dunque *figurativamente*. È progettata per *riprodurre* quei formanti plastici che caratterizzano sul piano figurativo l'oggetto di cui dev'essere immagine. Una fotografia che non si lasci leggere in questo senso è normalmente *scartata* in quanto fallita (“mossa”, “fuori fuoco”, “fuori inquadratura”, “troppo esposta”, “con luce insufficiente” ecc.) e in genere le macchine fotografiche tecnologicamente avanzate hanno dei meccanismi per impedire che essa sia scattata con questi difetti — salvo il fatto che naturalmente può essere recuperata *in seconda intenzione* proprio per queste irregolarità, per esempio in seguito a un progetto artistico che le contempla.

In secondo luogo, questo oggetto è *presupposto* come esterno al testo dell'immagine, realmente esistente e “catturato” dalla fotografia — benché secondo un certo criterio “sensibile” e nella sua dimensione “ottica”, cioè secondo una certa *apparenza*. L'apparenza è in parte decisa dal fotografo (con l'inquadratura, l'illuminazione, i filtri, lo zoom e quant'altro) e in parte anche manipolata anche a posteriori, con lo sviluppo o programmi come Photoshop. Ma un presupposto centrale che fa di un testo visivo *una fotografia* è il principio che esso riproduca *l'apparenza reale*, il che è naturalmente un ossimoro, ma

sta al cuore della comunicazione fotografica: ciò che avrebbe visto chi si fosse trovato in una certa posizione, magari dietro una certa ottica ecc. Ogni fotografia costituisce un *sistema guardante-guardato forte* (Eugeni 1999), installa un *attante osservatore obiettivo*, se non altro perché iscritto nel mondo reale sotto forma di obiettivo fotografico — protesi automatica dello sguardo.

Per usare i termini della definizione, l'immagine è "fissata" non è costituita o inventata, come potrebbe essere il caso della pittura o della descrizione letteraria. Se non vi è questo ancoraggio *obiettivo*, non possiamo parlare di fotografia. Tanto più la foto è "strana", tanto più il testo non propone da solo un effetto di realtà (perché per esempio catturato da un angolo inconsueto, deformato, con colori artificiali ecc.), tanto più la definizione di fotografia è necessaria per costituire *fuori dal testo* la sua pretesa di senso, cioè l'essere "*vera*" immagine di qualche cosa.

Di solito si descrive questa relazione classificando le fotografie fra gli indici invece che fra le icone nella classica tripartizione peirceana⁵. Ma l'indice funziona per contiguità spaziale fra segno e oggetto, mentre è evidente che nelle fotografie che si vedono questo rapporto di contiguità è per lo più *spezzato* da tempo. La cartolina illustrata funziona semioticamente quand'è vista *lontano* dal monumento rappresentato assai più che ai suoi piedi; la foto della persona amata si guarda più facilmente in sua *assenza*, o magari dopo la sua scomparsa che standogli accanto, ecc.

In realtà a un certo punto deve ovviamente esistere un legame di contiguità fra immagine fotografica e suo oggetto perché la fotografia sia tale, ma ciò accade nel momento dello scatto, quando cioè quello che diventerà poi un testo viene preparato (anche se talvolta poi, in fase di sviluppo e stampa, o con un programma di elaborazione come Photoshop può essere notevolmente modificato). Quindi in una certa fase della preparazione c'è effettivamente un contatto indicale, esemplificato addirittura dall'obiettivo — ma questo non vale più nel momento in cui il testo è davvero tale, quando viene ricevuto e interpretato.

Per analogia con le "ipoicone" proposte da Eco, potremmo parlare

5. La discussione più ampia di questo problema si trova in una pubblicazione Internet: Signorini 2009.

allora della fotografia come *ipoindice* o piuttosto, tenendo conto della dinamica temporale, che in questo caso è essenziale, come di un *postindice*. Resta il fatto che nella presupposizione comunicativa del testo fotografico, questa indicialità originaria è importante e corrisponde a una *pretesa di verità*: possiamo spiegarla e giustificarla in parte con il fatto che il prototipo della contiguità indicale è la *sovrapposizione* fra immagine e oggetto, che in geometria è un criterio di eguaglianza. Originariamente contiguo al suo oggetto, addirittura sovrapponibile ad esso (beninteso da un punto di vista, ma questo è un aspetto sempre poco sottolineato nella ricezione dell'immagine), la fotografia gli si presenta come "uguale", "adaequatio rei et imaginis", *vera per definizione*, anche se questi tratti veridittivi non sono esplicitamente rilevabili nel testo.

C'è un altro aspetto di questa presupposizione comunicativa da sottolineare. È importantissimo che nel suo funzionamento primo e più elementare, la fotografia debba essere sempre immagine di qualcosa di *concreto*. È la logica delle immagini, sottolineata dal riferimento indicale (o postindicale, se si vuole). Non è possibile — almeno in prima istanza — ottenere una fotografia dell'onestà, della paura, della melanconia o anche di un concetto sensoriale astratto come la bianchezza o la rotondità: dato che la fotografia è sempre in prima istanza immagine di oggetti e non di concetti, vi si vedono sempre solo i cavalli e non la cavallinità, per citare Antistene⁶. Naturalmente è possibile in molti modi fare sì che una fotografia *parli* di onestà o di paura ecc. *mostrando* una scena in cui essa può essere tematizzata in vari modi. Ma sempre attraverso fenomeni semiotici ulteriori rispetto al funzionamento primario dell'immagine: meccanismi di *narrativizzazione*, di *coreferenza enciclopedica*, di *connotazione* ecc. Più in generale potremo parlare in questi casi di un fenomeno di *iconizzazione* dell'immagine fotografica, che si staccherà dalla sua natura postindicale per indicare non un preciso oggetto o fenomeno in un preciso momento, ma una *classe* dei fenomeni e degli oggetti tal dei tali in cui sarebbe incluso l'oggetto pur sempre in maniera incompleta (per esempio la fotografia della regina Elisabetta Windsor in un certo momento della sua vita, potrebbe essere usata indicare la classe delle regine, delle signore anziane, dei regnanti inglesi, ecc.) o ulteriormente iconizzan-

6. SIMPL., Cat., 66 b, 45.

dosi, un qualche *sensu* che ne promana secondo certe semantiche culturali, che si tratti dell'illustrazione di un nome comune (per cui quel cane fotografato diventa immagine dei cani in generale) o di una qualità astratta (l'immagine della fedeltà, o della vita della natura e nel caso della regina della monarchia, della sovranità, della saggezza, della Gran Bretagna, della divisione democratica dei poteri, ecc.) e così via. Bisogna notare che se già *l'oggetto o referente* di ogni immagine fotografica è *sottodeterminato* per le ragioni che vedremo fra poco, il suo *sensu iconizzato* non può che essere soggetto a un'ulteriore grado di ambiguità, dato che il livello di iconizzazione, vale a dire la classe o il senso che viene legato all'immagine non può essere determinato *nel testo*, ma ha bisogno di una qualche indicazione intertestuale per essere determinata: per esempio una didascalia, o una serie o album di foto. Da questo punto di vista si può ritenere che esista una sorta di vocazione dei testi fotografici al sincretismo, ben realizzata nel caso dei giornali, delle cartoline ecc.

È importante tener presente che il meccanismo dell'iconizzazione non induce mai una trasformazione completa dell'oggetto, una sua totale *catecresizzazione* come nel caso di emblemi del tipo del disegno di una bilancia che indica la giustizia, senza alcun impegno ontologico: in grado maggiore o minore, la pretesa implicita della fotografia alla verità si conserva anche nell'uso *iconizzato* delle immagini fotografiche. Nel caso della regina Elisabetta, al di sotto dell'immagine della monarchia inglese, vediamo sempre quella signora anziana di media taglia dal sorriso compito e siamo impegnati a credere nella sua esistenza — o meglio che ella fosse realmente presente *al momento della ripresa*, secondo la caratteristica ontologia del postindice.

Scatta così un meccanismo comunicativo retorico (una forma di antonomasia) o più spesso francamente ideologico (connotativo nel senso barthesiano) per cui l'immagine pretende implicitamente di *mostrare* non un fatto o un oggetto collocati in un certo momento preciso dello spaziotempo e ripresi secondo una certa apparenza (un punto di vista) ma la loro "vera essenza". Alla logica dell'*apparenza*, sempre momentanea e sempre parziale, si sostituisce così quella della *verità*.

Questo meccanismo è ulteriormente rafforzato da un'altra caratteristica dell'immagine fotografica, la sua peculiare *densità*. In generale, la densità fa parte del funzionamento comunicativo delle immagini, nel senso che esse non sono riducibili alla concatenazione di un nu-

mero limitato di unità elementari, caratterizzate da tratti pertinenti, com'è il caso dei fenomeni propriamente linguistici, ma costituisce il proprio senso per la fusione di formanti che nella singola immagine sono di solito in numero difficilmente definibile, dato che comunque non si possono mai ricondurre a un elenco chiuso (a un lessico o a un codice). Dal punto di vista dell'analisi dell'immagine, ciò implica che in linea di principio *il limite inferiore della significatività* tende a scendere fino alla soglia della risoluzione visiva — quindi dipende solo da fatti tecnici come il tipo di strumento di produzione e/o di riproduzione utilizzato (la pennellata, il retino, i pixel ecc.) e non dall'organizzazione semiotica del testo. Le immagini fotografiche, grazie al meccanismo automatico, chimico-fisico o elettronico della loro composizione, si sono in genere caratterizzate per un grado elevato di densità, con l'aggiunta che, a differenza della pittura, questa non è specialmente controllata dal loro autore e diffusa in tutta l'immagine omogeneamente, a parte i meccanismi della messa a fuoco, che non è possibile discutere qui nel dettaglio.

Una delle ovvie conseguenze di tale densità dell'immagine fotografica è che quest'ultima è sempre pluralistica e ipo-determinata rispetto al suo oggetto (mostra altro al di là del contenuto che è destinata a veicolare, è *più ricca del suo senso*). Il taglio dell'inquadratura, insieme ad altri meccanismi come la messa a fuoco, può in certa misura limitare questo *innato pluralismo*, ma non certo eliminarlo. Le immagini sono dunque spesso *im-pertinenti*, si *tradiscono* positivamente, conservando dettagli che possono contraddire il loro senso o confondere il loro riferimento a un oggetto: a rigore, ciò che viene fotografato è una *vista*, non un oggetto; la vista contiene l'oggetto, ma lo eccede sempre, in certi casi non particolarmente riusciti o studiati richiedendo perciò all'interprete di distinguere l'oggetto fra gli altri dettagli. Le immagini si possono anche tradire *negativamente*, mancando il loro bersaglio, risultando poco salienti sul piano percettivo.

Per rimediare a questi problemi, che in definitiva riguardano la visibilità, l'arte fotografica ha fatto ricorso a varie regole pratiche in parte rispondenti a fatti percettivi (come l'inserzione di qualche elemento minore fortemente colorato in primo piano delle immagini troppo disperse) in parte connesse a codici culturali, per esempio quelli che intorno ad immagini umane costruiscono una prossemica virtuale, stabilendo così in corrispondenza con essa la scala dei piani e

la pertinenza dell'inclinazione dell'asse dell'ottica fotografica (*plongée* e *contreplongée*), ecc.

La pluralità dell'immagine consente in certi casi anche dei fenomeni semiotici particolari, come quelli etichettati da Roland Barthes (1980: 22 sgg.) sotto i nomi "punctum" e "studium":

Dei due elementi «il primo, chiaramente, è una distesa; esso ha l'estensione d'un campo, che abbastanza familiarmente io vedo in funzione del mio sapere, della mia cultura; questo campo può essere più o meno stilizzato, più o meno riuscito, secondo la perizia o la fortuna del fotografo, ma esso rinvia sempre a un'informazione classica [...]. Ciò che io provo per queste fotografie procede da un affetto medio, quasi da un addestramento. [...]: è studium, che non significa, per lo meno come prima accezione, "lo studio", bensì l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. È attraverso lo studium che io m'interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti, è culturalmente (questa connotazione è presente nello studium) che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni.

Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo studium. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello studium), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. [...] Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo studium, punctum; infatti punctum è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio — e anche impresa aleatoria —. Il punctum di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce). [...] Un dettaglio viene a sconvolgere tutta la mia lettura; è un mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione. A causa dell'impronta di qualcosa, la foto non è più una foto qualunque. Questo qualcosa a fatto tilt, mi ha trasmesso una leggera vibrazione.

Valeva la pena di soffermarsi su questa celebre distinzione barthesiana perché essa indica una possibilità di iperdeterminazione dell'immagine fotografica che compensa, per così dire lateralmente la sua caratteristica ipotodeterminazione di cui abbiamo appena parlato. Il problema è che la ipotodeterminazione si verifica sul piano del referente e del senso dell'immagine, per le ragioni che ho appena elencato, mentre l'iperdeterminazione è passionale, come chiarisce bene il linguaggio di Barthes. Anche se Barthes sembra credere che il punctum si realizzi per così dire preterintenzionalmente, senza un progetto attivo, come se venisse dalle cose stesse, è evidente che i fotografi professionisti sono ben consapevoli di questa potenzialità

dell'immagine fotografica (anche se magari non possiedono una teoria a suo proposito) e cercano di stimolarla o di sfruttarla quando la trovano. Soprattutto questo accade quando fra scatto e consumo dell'immagine si frappone un'organizzazione filtrante più o meno complessa, come accade nel caso dei mass media. Voluti o meno, in questi casi i *puncta* delle immagini sono selezionati, o meglio sono più facilmente pubblicate le immagini che li contengono.

2.

Il genere/uso fotografico che qui ci interessa è la *fotografia politico/giornalistica*, quella cioè che ha la *pretesa* di “documentare” eventi di rilevanza generale e di renderli pubblici. È un genere molto vasto, di cui è possibile distinguere molte varianti diverse, dal ritratto alla foto sportiva, dalla fotografia di guerra a quella di agitazioni e manifestazioni o eventi ufficiali. Non è possibile qui discutere nei dettagli tali distinzioni di sottogenere. Ci basterà considerare che nel giornalismo (almeno nel *giornalismo prototipico*, quello politico, sportivo ecc. che cioè si occupa di eventi precisi, “informa” sui “fatti del giorno”) *l'aspetto postindicale* della fotografia dovrebbe essere particolarmente prezioso perché l'oggetto di tale comunicazione dovrebbe essere costituito da eventi recenti nello spaziotempo, la cui rilevanza agli occhi del pubblico ne fa delle “notizie” (Wolf 1988, Gans 1979). Senza dubbio la parte maggiore del funzionamento della fotografia come comunicazione di massa, quindi quella socialmente più rilevante e prototipica, avviene in questo contesto, ha questa *pretesa*, anche se non ne rispetta necessariamente la regola che ho appena enunciato.

Il contratto di lettura del giornalismo serio suppone sempre che esso costituisca ciò che nei termini di Eco si chiama una “narrativa naturale” il cui universo di riferimento è il “mondo reale”; in altri termini il giornalista si impegna per statuto a riferire delle “verità sul mondo”, se non tutte almeno “quelle che fanno notizia”, secondo il motto del *New York Times*. Sennonché il racconto giornalistico è di fatto sempre in debito di prova e appare spesso minacciosamente confinante con la “narrativa artificiale” cioè col racconto di finzione, soprattutto se non è possibile presupporre a tale narrazione, come accade costantemente nel mondo attuale, non solo l'obiettività (che è

un ideale regolativo non facilmente raggiungibile e neppure condiviso da tutti) ma neppure quel minimo di onestà necessario per renderne credibile la testimonianza fattuale, al di là di ogni giudizio generale.

Dunque la fotografia, che *pretende* di essere per statuto “obiettiva” (con tutti i limiti che abbiamo visto), si integra perfettamente nel programma del discorso giornalistico con lo scopo di *radicarlo in uno statuto di verità* e rendere *credibile* ciò che “si vede coi propri occhi”. (Vedremo però subito come questa “obiettività” o “visibilità” sia sfruttata comunemente per trasmettere valutazioni, contenuti ideologici, prese di posizione, senza neppure assumersene la responsabilità.) Va inoltre aggiunto che in una società iconofila come la nostra la presenza di immagini aumenta fortemente la gradevolezza e la godibilità della pagina giornalistica, “muovendola” e rendendola esteticamente interessante. Piaccia o meno, molto spesso l’uso reale delle foto giornalistiche è decorativo, ha a che fare con il *packaging della notizia* più che con i suoi contenuti. Questa tendenza all’*illustrazione* è aumentata notevolmente con i cambiamenti tecnici degli ultimi decenni, come l’estensione del colore nella stampa, ed ormai è imprescindibile.

Di qui il fatto indubitabile che il testo giornalistico è diventato progressivamente negli ultimi decenni *sincretico*: non vi sono se non in certe pubblicazioni e in via del tutto eccezionale pagine giornalistiche senza immagini e non vi sono immagini senza testo. La lettura contestualizza le une alle altre e si avvale di numerosi *supporti paratestuali*: didascalie, titoli e sottotitoli, organizzazioni grafiche della pagina che la suddividono in unità marcate e spesso a loro volta sincretiche per mezzo di dispositivi come linee di divisione, cornici, texture colorate o retini di grigio, concatenazioni verticali e orizzontali. Dunque l’oggetto d’analisi in questi casi non può essere mai la fotografia singola ma la sua interazione con gli altri elementi pertinenti, che costituiscono un testo sincretico.

Per ragioni di copyright e di spazio non è possibile proporre in questa sede delle analisi dettagliate. Ci limiteremo quindi nel seguito a indicare tendenze e problemi.

Bisogna notare subito che sulle pagine dei giornali le fotografie usate come postindici o testimonianze di eventi reali e significativi siano una piccola minoranza, paradossalmente presente per lo più sulla pagine sportive (la foto del gol) o per eventi cerimoniali (l’incontro ufficiale di due statisti), non per le news “dure” che ne avrebbero più

bisogno. Buona parte delle notizie riguardanti fatti politici, militari, economici, sono corredate da quelle immagini che il giornalismo anglosassone più corretto definisce esplicitamente nella didascalia “illustrative” o “d’archivio” (mentre quello italiano tende a non qualificarle affatto) cioè fotografie prese in contesto diverso dalla notizia che accompagnano, anche se riguardano più o meno lo stesso soggetto, la stessa persona o cosa. In molti casi ciò deriva dalla difficoltà di reperire le immagini per esempio di un evento improvviso e con pochi testimoni; ma spesso questo accade per l’azione di uffici stampa (che suggeriscono o impongono addirittura certe immagini per via di una sorta di monopolio, come accade spesso nello spettacolo) o per la scelta di immagini più espressive, cioè per ragioni di comodità o estetiche, non propriamente giornalistiche. La distinzione stessa fra postindici e foto iconizzate “di repertorio” o associate emotivamente con l’argomento, non è mai stata veramente tematizzata nelle redazioni giornalistiche italiane. Eppure l’iconizzazione è una trappola giornalistica, apre la strada ai peggiori abusi.

Com’è noto (Jaubert 1993, Scianna 2009) la storia della fotografia politica è in buona parte segnata da *manipolazioni e suggestioni*, cioè immagini che in qualche senso mentono o inducono fortemente un atteggiamento pragmatico da parte del lettore, attraverso un meccanismo passionale più o meno improprio, più o meno calcolato. Si tratta di un uso della fotografia che certamente contraddice l’etica e il contratto di lettura fondamentale del giornalismo, ma è abbastanza consueto da proporci quanto meno un problema semiotico: come sono possibili, su che meccanismi si basano queste manipolazioni?

In realtà questi meccanismi sono diversi. Il senso semiotico comune di queste attività è di produrre *atti semiotici perlocutori* (il che è l’essenza la fotografia politica secondo Flusser 1983, che la definisce “informazione imperativa”, “una specie di manifestino”)⁷. Ma ciò avviene in diversi modi.

7. Seguendo Austin 1962, si definisce perlocutorio “l’effetto ottenuto col dire qualcosa”, a prescindere dai contenuti di ciò che è detto e della loro verità. Estendendo la definizione dal linguaggio ad altre forme di comunicazione, anche le immagini possono ovviamente avere effetti pratici, persuadere, commuovere, terrorizzare ecc. Quando ci troviamo di fronte a un’immagine che essenzialmente serve a questo più che a informare, siamo autorizzati a parlare di “atti linguistici perlocutori”. Per la prevalenza della dimensione perlocutoria nel giornalismo italiano contemporaneo, vedi Volli 2009.

Senza entrare nel dettaglio aneddotico di queste costruzioni di senso, possiamo tentarne una classificazione. Vi sono falsi fotogiornalistici:

- per censura sottrattiva (cancellazioni)
 - di elementi materiali sgraditi;
 - delle circostanze eunciative;
- per censura additiva⁸
- per manipolazione degli elementi (rimontaggio dell'immagine);
- per falsificazione del soggetto (immagini staged);
- per costruzione forzata del punctum (bamboline).

Partiamo dalla censura sottrattiva. Si tratta banalmente di togliere dall'immagine degli elementi fastidiosi, spesso delle persone, che si tratti di avversari politici caduti in disgrazia dei potenti, o di elementi che danno ombra al leader, come lo scudiero che tiene fermo il cavallo di Mussolini mentre brandisce la “spada dell'Islam”⁹. Raramente abbiamo la prova che la falsificazione sia ordinata direttamente dai politici, spesso sappiamo che è opera dei fotografi, dei loro volenterosi collaboratori, dei media e soprattutto delle agenzie che vivono diffondendo foto “di successo”¹⁰. Il falso sfrutta sempre implicitamente l'effetto di reale che è caratteristico dell'immagine fotografica, per cui la cancellazione è una specie di *damnatio memoriae*; spesso è stata compiuta in maniera molto rozza sotto regimi totalitari che non sono tanto interessati a essere creduti ma piuttosto di essere obbediti quando dichiarano qualcuno “in disgrazia” o lo fanno scomparire; ma per funzionare oggi nelle società occidentali ha bisogno di usare effetti estetici e passionali, quelli che caratterizzano i “buoni” fotografi.

Le falsificazioni delle fotografie politiche — in particolare censure sottrattive ottenute manipolando la pellicola o oggi con programmi come Photoshop — ci sono sempre state. Sono celebri le cancellazioni

8. Mi riferisco qui al concetto di “censura additiva” proposto da Umberto Eco. Per una trattazione vedi Calabrese-Volli 2001: 212.

9. http://www.cultorweb.com/Etica/Manipolazioni_XX%20secolo.html.

10. Un esempio che approfondiremo in seguito: <http://www.indisputableblog.com/2010/06/07/reuters-doctoring-flotilla-photos>.

di dirigenti ritratti vicino ai leader storici e poi caduti in disgrazia nei regimi sovietici e comunisti cinesi (Lenin e Trozskij, Mao e Lin Piao, per qualche esempio cfr. Sanna 2009) In questo caso è ragionevole pensare all'intervento di "commissari politici".

La manipolazione sottrattiva però non serve solo a far sparire i censurati, ma anche a cambiare il senso delle fotografie, estendendo la sua significanza ben al di là dell'evento ritratto e dandole quindi uno statuto diverso da quello canonico del postindice. Non si tratta forse di falsificazioni in senso stretto, almeno non sempre, nel senso che molte volte *il meccanismo della manipolazione sottrattiva agisce anche senza che la pellicola o la traccia elettronica dell'immagine sia tecnicamente falsificata*. Si tratta di un gioco del senso, non necessariamente del supporto (ma talvolta anche di questo). E bene dunque analizzare il suo funzionamento degli usi abusivi del fotogiornalismo non a partire da ciò che è fatto al suo significante, ma lavorando sul modo di produzione del senso, secondo la logica della semiotica.

In un certo senso la fotografia è sempre manipolata sottrattivamente, non solo perché ovviamente l'inquadratura elimina necessariamente parti più o meno rilevanti del mondo presente allo scatto fotografico¹¹; ma soprattutto perché non vi compare quasi mai *l'atto del fotografo e il suo contesto*.

Questa è una forma di censura sottrattiva particolarmente ingannevole — anche per il fatto di essere alla base in un certo senso obbligatoria, ma in molti casi per nulla innocente — è quella che *sottrae al lettore la conoscenza delle circostanze dell'enunciazione*, nascondendole dietro un la presentazione di un enunciato *apparentemente trasparente e automatico* — senza soggetto. Tutti quelli che guardano una fotografia fanno naturalmente, se solo si ricordano di pensarci, che essa è stata prodotta da un fotografo, che in un certo momento ha scelto una certa inquadratura e dunque ha definito il suo soggetto. Ma questa ovvia presenza nella fotografia di quello che Ruggero Eugeni (1999) chiama "circuito guardante-guardato" è spesso lasciata cadere nell'incoscienza o quantomeno interpretata in senso normalizzante. Si suppone cioè tacitamente e perfino inconsapevolmente che *le circo-*

11. «Un'immagine fotografica non è mai solo il trasparente resoconto di un evento. È sempre un'immagine che qualcuno ha scelto; fotografare significa inquadrare, e inquadrare vuol dire escludere» (Sontag 2003).

stanze dello scatto fotografico siano “normali”, cioè che grosso modo ai bordi dell'inquadratura non avvenga nulla di diverso di quel che si vede nell'immagine (salvo il fatto che eventualmente la foto avrebbe isolato e messo in evidenza ciò che in quell'ambiente vi era di più tipico e interessante) e che in particolare il fatto della ripresa non avrebbe turbato o addirittura determinato *un corso di eventi che avverrebbe spontaneamente e normalmente*, rispetto a cui il fotografo sarebbe semplicemente *un testimone passivo*, un puro sguardo incapace e soprattutto per nulla intenzionato a deformare o modificare o costruire la realtà ritratta.

È una presupposizione eccessivamente benevola. In realtà in molti casi la scena è allestita appositamente per i fotografi e fuori dal quadro della fotografia la scena è più simile a quella di uno studio di posa particolarmente affollato che a una “spontanea” manifestazione di affetti o di intenzioni politiche¹², o episodi colti “fortunatamente”. Si tratta in sostanza spesso di “realtà” provocate per essere fotografate. Circolano nelle zone di guerra e di rivoluzione dei veri e propri caratteristi, che fanno dell'essere fotografati (naturalmente come i pregiudizi dei fotografi e di chi commissiona il loro lavoro vogliono) un vero e proprio lavoro.

Ma che vi sia o no un'autonomia del soggetto dalla sua destinazione fotografica, in tutti questi casi vi è un'interazione fra fotografo e scena fotografata: il mondo è accuratamente *messo in scena* prima di fotografarlo, di solito grazie a volonterosi aiutanti. Scatta cioè un effetto che in termini cinematografici potremmo accostare al “profilmico”, cioè allo spazio allestito per le riprese dei film e ai suoi limiti, che escludono ovviamente il complesso apparato messo sul terreno (ma *dietro* la macchina) per le riprese (Casetti-Di Chio 1990).

Spesso basta aggiungere un oggetto destinato a fare da punctum (come abbiamo detto, quel che nel gergo fotografico è chiamato e spesso anche in realtà è una “bambolina”: un pupazzetto da bambini, una scarpa rovesciata, una fotografia incorniciata e impolverata) a tra-

12. Per avere esempi ben analizzati di questo effetto risulta particolarmente utile il sito www.malainformazione.it, in particolare <http://www.malainformazione.it/schede.php?id=4> e <http://www.malainformazione.it/schede/93/index.htm?c1302858127>. Ma è noto che foto molto celebri come la morte del miliziano in Spagna di Capa (<http://www.fotoinfo.net/articoli/detail.php?ID=74>) o la bandiera piantata dai marines a Iwo Jima (<http://qn.quotidiano.net/2000/05/04/87809I-La-vera-storia-della-foto-di-Iwo-Jima.shtml>), come afferma anche Scianna 2009.

sformare l'immagine e a darle la forza di cui ha bisogno per "bucare la pagina". Non bisogna nascondersi che nella questione delle immagini vi è un interesse politico preciso. Come diceva ancora Sontag (1973: 19) «un evento noto attraverso le fotografie diventa palesemente più reale di quanto lo sarebbe se le fotografie non le avessimo mai viste».

Accade spesso che il conflitto politico riguardi innanzitutto la *visibilità di una causa*, che una parte vuole gridare in faccia all'opinione pubblica locale o globale, a qualunque costo, e che l'altra parte non vuole riconoscere — di solito questa è la sola spiegazione razionale dei più efferati atti terroristici. In secondo luogo in ogni conflitto vi è il problema dello *stabilirsi pubblico dei ruoli* (aggressori vs. vittime, armati vs. inermi, invasori vs resistenti, civili vs. terroristi). La fotografia politica iconizzata, sia o meno manipolata, interviene potentemente in questo *conflitto sul conflitto* facendolo vedere, cioè rendendolo suggestivo e interessante agli occhi di un'opinione pubblica satura di violenza e distribuendo implicitamente i luoghi. Di conseguenza la fotografia non peculiarmente postindicale ma più o meno fortemente iconizzata prende sempre parte a questi metaconflitti, fa vedere le cose da una parte piuttosto che dall'altra. suggerisce posizioni, mobilita il pubblico, con la peculiarità molto interessante sul piano della manipolazione di *poterlo fare senza dirlo*; in questo senso è molto realistica la definizione di atto semiotico perlocutivo (assai più che illocutivo, anzi con il pretesto di essere illocutivo/informativo).

La manipolazione può essere anche *permutativa*: un recente caso celebre è costituito dall'immagine dei partecipanti ai negoziati sul Medio Oriente 2010 ripresi in un corridoio alla Casa Bianca. Accadde che il giornale ufficiale egiziano Al Ahram modificasse con un semplice trucco elettronico l'ordine dei leader nel loro spostamento¹³. È interessante la spiegazione del giornale: volevamo *sottolineare simbolicamente* il ruolo guida dell'Egitto nelle trattative di pace. Dunque per il giornale non era importante il fatto ripreso, ma il suo *significato*, e le sue conseguenze politiche. Siamo nel pieno dell'uso non postindicale o non documentario ma iconizzato dell'immagine.

Qualcosa del genere avviene con altrettanto discusse censure sottrattive (il caso di una foto di copertina del *Manifesto* clamorosamente

13. <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/09/16/doctored-photo-flatters-egyptian-president>.

ritoccata per sottolineare un presunto significato politico¹⁴, o quello delle foto d'agenzia Reuter che tagliavano i coltelli insanguinati dalle mani dei "pacifisti" della flottiglia di Gaza)¹⁵. Ma c'è anche la manipolazione additiva, che segue lo stesso principio, per esempio enfatizzando con Photoshop il fumo di un incendio su Beirut o facendo apparire il lancio di dispositivi antimissile da aerei come se fossero bombardamenti¹⁶.

Ma la manipolazione non avviene solo in photoshop o in camera oscura. La referenza stessa viene spesso manipolata, come accade anche nelle foto più celebri, di cui abbiamo parlato. In fondo si tratta di aggiungere al paesaggio qualcosa che non c'era: altre foto manipolate per aggiunta di un elemento esterno che faccia da fulcro alle emozioni con un effetto "punctum"¹⁷. L'aggiunta è spesso meno sofisticata e riguarda il soggetto ("profilmico"): personaggi, che spesso si ripetono, luttu doppi e comparse triple, o l'aggiunta di oggetti. Dato che il fotogiornalismo appartiene *sempre* a un testo sincretico, assieme a una didascalia, un titolo, a volte un articolo, il modo più efficace di falsificare il loro senso è semplicemente attribuir loro un riferimento sbagliato, dire che ritraggono luoghi o persone diversi e magari opposti a quelli che erano effettivamente presenti. Anche questo accade abbastanza spesso e perfino in media autorevoli come il New York Times¹⁸.

In conclusione: il problema delle foto taroccate non solo meccanicamente ha come *pre-condizione* una prevalenza del punctum sullo studium, dell'icona sull'indice: Si presenta un significato (un'idea) attraverso un'immagine e non si rappresenta un fatto. Si prova a colpire emotivamente con un punctum e non a riprodurre la realtà nelle sue articolazioni reali con lo studium. I modi concreti in cui questo accade sono molto variabili, come si è visto e riconoscerli spesso è difficile. Si sono proposti dei codici deontologici per esempio quello della NPPA negli Stati Uniti¹⁹, ma evidentemente senza successo. Resta dunque il

14. <http://www.leobrogioni.it/fotogiornalismo/articoli%20AR/foto%20manipolata.pdf>.

15. <http://www.indisputableblog.com/2010/06/07/reuters-doctoring-flotilla-photos>.

16. <http://mypetjawa.mu.nu/archives/184206.php>.

17. <http://drinkingfromhome.blogspot.com/2006/08/extreme-makeover-beirut-edition.html>.

18. <http://www.jpost.com/Features/FrontLines/Article.aspx?id=187473>.

19. http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html.

lavoro di monitorare e denunciare continuamente queste manipolazioni, un compito per cui la semiotica è particolarmente attrezzata e competente, anche se finora insufficientemente attiva.

Bibliografia

- AA.VV., (1989), *La Bibbia — nuovissima versione dai testi originali*, Edizioni San Paolo, Milano.
- AA.VV., (1996), *La pianificazione del paesaggio e l'ecologia della città*, Alinea, Firenze.
- ADORNO T., (1955), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- AGAMBEN G., (2007), *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Neri Pozza, Vicenza.
- , (2008), *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- , (2008), *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Laterza, Roma–Bari.
- APPADURAI A. (a cura di), (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, London.
- ATTISANI A., BIAGINI M. (a cura di), (2008), *Jerzy Grotowski — Opere e sentieri III. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma.
- AUERBACH E., (1946), *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, Francke, Bern 1994.
- AUSTIN L.A., (1962), *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- BALDINI M., (1990), *Il linguaggio dei mistici*, Queriniana, Brescia.
- BANON D., (1987), *Les voies de l'interprétation midrachique*, Ed. du Seuil, Paris; trad. it *La lettura infinita*, Jaca Book, Milano 2009.
- BARBIERI D., (2011), *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Carrocci, Roma.
- BARTHES R., (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, Paris.
- , (1957), *Mythologies* Éd. du Seuil, Paris.
- , (1964), *Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris.
- , (1967), *Système de la Mode*, Éd. du Seuil, Paris.

- , (1973), *Le Plaisir du texte*, Éd. du Seuil, Paris.
- , (1973), *Leçon*, Éd. du Seuil, Paris.
- , (1969), *Système de la mode*, Ed. du Seuil, Paris.
- , (1980), *La chambre claire*, Gallimard–Seuil, Paris.
- BENJAMIN W., (1982), *Das Passagen–Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- BENVENISTE E., (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- , (1969), *Le Vocabulaire des institutions indo–européennes*, Ed. du Minuit, Paris.
- BERGSON H., (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris, ora in *Œuvres*, PUF, Paris 1959, pp. 1–157 .
- ANGELI BERNARDINI P., VENERI A., (1981), *Il Gorgia di Platone nel giudizio di Gorgia e l’“aureo” Gorgia nel giudizio di Platone in Quaderni urbinati di cultura classica*, Nuova Serie, Vol. 7, Fabrizio Serra Editore, Roma.
- BETTETINI G., (1979), *Tempo del senso*, Bompiani, Milano.
- BLOOM H., (1975), *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York.
- BLUMEMBERG H., (1987), *Das Lachen der Trakerin*, Suhrkapf, Frankfurt.
- BOITANI P., (1992), *L’ombra di Ulisse*, il Mulino, Bologna.
- BOLTER J.D., GRUSIN R., (1999), *Remediation*, The MIT Press, Cambridge.
- BONFANTINI M., (2003), *La semiosi e l’abduzione*, Bompiani, Milano.
- BORDIEU P., (ed.) (1965), *Un art moyen*, Ed. du Minuit, Paris.
- BOYARIN D., (2003), *Sparks of the Logos: Essays in Rabbinic Hermeneutics*, Brill Academic Publishers, Leiden.
- , (2009), *Socrates and the Fat Rabbis*, The University of Chicago Press, Chicago/London.
- BOYD R., (1993), *Metaphor and theory change*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRECHT B., (1939), *Über Experimentaltheater*, ora in *Gesammelte Werke*, vol. 15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- BUBER M., (1923), *Ich und du*, ora in *Das Dialogische Prinzip*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1979.
- , (1936), *Die Frage an den Einzelnen*, Schocken–Verlag, Berlin.
- , (1950), *Zwei Glaubenweisen*, Manesse Verlag, Zürich.

- , (1950), *Urdistanz und Beziehung*, Schneider, Heidelberg 1978.
- , (1951), *Der Glaube der Propheten*, Zürich.
- , (1953), *Gottesfinisternis*, Manesse Verlag, Zürich.
- BUSI G., LOEWNTHAL E. (a cura di), (1995), *Mistica ebraica*, Einaudi, Torino.
- CALABRESE O., (1999), *Lezioni di semisimbolico*, Protagon, Siena.
- , (2001), *Breve storia della semiotica*, Feltrinelli, Milano.
- CALABRESE O., VOLLI U., (1995), *Il telegiornale, istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma–Bari.
- CAPIZZI A., (1955), *Protagora — Le testimonianze e i frammenti*, Sansoni, Firenze.
- CARSE, J.P., (1982), *Finite and Infinite Games*, Ballantine Books, New York.
- CARDONA G., (1985), *I sei lati del mondo*, Laterza, Roma–Bari.
- CAMAGNI R., (2002), *Principi di economia urbana e territoriale*, Carocci Roma.
- CASSETTI F., DI CHIO F., (1990), *L'analisi del film*, Bompiani, Milano.
- CASSUTO U., (2006), *The documentary hypothesis and the composition of the Pentateuch: eight lectures by Umberto Cassuto*, Shalem Press, Jerusalem and New York.
- CASTORIADIS C., (1975), *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris.
- CHOAY F., (1973), *Le città. Utopie e realtà*, 2 vol., Einaudi, Torino.
- CIPOLLA C., (1983), *Vele e cannoni*, il Mulino, Bologna.
- COLLI G., (1939), *Filosofi sovrumani*, Adelphi, Milano 2009.
- COLOMBO F., EUGENI R., (1996), *Il testo visibile*, Carocci, Roma.
- CORBIN H., (1999, ed. or. 1954), *Avicenne et le récit visionnaire*, édition bilingue, Verdier, Paris.
- CORGNATI M., (2010), *I quadri che ci guardano*, Stampatori, Bologna.
- CORTELLAZZO M., ZOLLI P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.
- CREUZER F., (1819), *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen: in Vorträgen und Entwürfen*, Heyer und Lepske, Leipzig.
- CESARE CROCE G., (1620), *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, oggi BUR Rizzoli, Milano 1973, o http://www.liberliber.it/biblioteca/c/croce/bertoldo_e_bertoldino_etc/pdf/bertol_p.pdf.

- DAL BO F., (2003), *Tra la sabbia e le stelle: Scholem e la traduzione di Zohar 22a–26b*, in “Materia Giudaica”, VIII, 2, 2003, pp. 297–309.
- DAWKINS R., (1976), *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford.
- DE CERTEAU M., (1982), *La Fable Mystique*, Editions Gallimard, Paris.
- DE DOMENICO N., GIAMBALVO E., SAMONÀ L. (a cura di), (1999), *Forme e linguaggi della filosofia. Scritti per Filippo Costa*, Edizioni dell’Università di Palermo, Palermo.
- DE IOANNA M., (2002), *Elementi di semiotica*, Esselibri, Napoli.
- DE LAURETIS, T., (1989), *Technologies of Gender (Language, Discourse, Society)*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire.
- , (1996), *Sui generis*, Feltrinelli, Milano.
- DEBORD G., (1967), *La société du spectacle*, Buchet–Chastel, Paris; ora Gallimard, 1992.
- DENI M., (2002), *Oggetti in azione*, Franco Angeli, Milano.
- DEREN M., (1953), *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti*, Vanguard Press, New York.
- DERRIDA J., (1967), *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Paris.
- , (1972), LA PHARMACIE DE PLATON in *La dissémination*, Seuil, Paris.
- DETIENNE M., VERNANT J.P., (1974), *Les Ruses de l’intelligence: la Métis des Grecs*, Paris.
- DEVOTO G., OLI G.C., (1971), *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
- DI SEGNI D. (a cura di, traduzione), (1995), *Bibbia ebraica — Pentateuco e Aftarot*, Giuntina Editrice, Firenze.
- DIELS H., KRANZ W., (1952), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Berlino; <http://www.scribd.com/doc/31170545/I-presocratici-edizione-Diels-Kranz-con-traduzione-parallela-di-G-Giannantoni>.
- DOUGLAS M., (1993), *In the Wilderness*, Oxford University Press, Oxford.
- , (1999), *Leviticus as Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- DURAND G., (1960), *Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Allier, Grenoble.
- DWORKIN R., (1985), *Law Empire*, Mit Press, Cambridge.
- ECKHART M., (1300 c.), *REDEN DER UNTERSCHIEDUNG* ora Kösel München 1992.

- ECO U., (1963), *Diario minimo*, Bompiani, Milano.
- , (1973), *Segno*, Isedi, Milano.
- , (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- , (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- , (1985), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- , (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- , (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
- ECO U., SEBEOK T. A. (a cura di), (1983), *Il Segno dei Tre: Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano.
- EDELMAN G.M., (1992), *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano.
- EIBL-EIBERSFELD I., (1967), *Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung. Ethologie*, Piper Verlag, München.
- EISENSTEIN E., (1983), *The printing revolution in early modern Europe*, Cambridge University Press, London.
- EIZENSTEIN S.M., (1923), Монтаж аттракционов: К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте // Леф. 1923. n. 3. С. 70–75. trad. it. in *Il Montaggio*, Marsilio Editori, Venezia 1986.
- ELIAS N., (1984), *Über die Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- EUGENI R., (1999), *Analisi semiotica dell'immagine*, Pubblicazioni dell'ISU Università Cattolica, Milano.
- EVANS A.W., (1985), *Urban Economics: An Introduction*, Blackwell, Oxford.
- FABBRICHI R., (2006), *La freccia di Apollo. Semiotica ed erotica nel pensiero antico*, Ets, Milano.
- FERRARIS M., (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma–Bari.
- FERRARO G., (1999), *La pubblicità nell'era di internet*, Meltemi, Roma.
- FISCHER S., VERON E., (1986), *Théorie de l'énonciation et discours sociaux*, in “Etudes de lettre”, Univ. de Lausanne, 4.
- FLOCH J.M., (1986), *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Perigeux.
- FLUSSER W., (1983), *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Goettingen.

- FONTANILLE J., (2004), *Soma et Séma: Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- FOUCAULT M., (1963), *Naissance de la clinique*, PUF, Paris.
- , (1971) *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris.
- FOUQUIER E., VERON E., (1986), *Stratégies du langage radiophonique des stations périphériques et des radios locales privées* in "Les medias", Irep, Paris.
- FRANCESCHI F., (1977), *Teologia della città: condizioni e modalità della presenza dei cristiani nella città*, LDC, Torino.
- FRASER J.T., (1987), *Time the Familiar Stranger*, University of Massatshuset Press, Amherst MA.
- FREUD S., (1900), *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien.
- , (1901), *Über den Traum*, in *Gesammelte Werke II/ III*, pp. 643–700.
- , (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Umbewussten*, ora Fisher Verlag, Frankfurt am Main.
- , (1919), *Das Unheimliche* in "Imago", ora *Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften*, Fischer, Frankfurt am Main 1982.
- , (1922), v. Psychoanalyse, in MAX MARCUSE (a cura di), *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft*, Marcus & E. Webers, Bonn 1923.
- , (1937), *Die endliche und die unendliche Analyse*, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 23, 1937, 209–40.
- FRIEDMAN R.E., (1987), *Who Wrote The Bible?*, Harper and Row, New York.
- , (2003), *The Bible with Sources Revealed*, Harper, San Francisco.
- GADAMER G., (1960), *Warheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- GAETA L., LURAGHI S. (a cura di), (2003), *Introduzione alla linguistica cognitiva*, Carocci, Roma.
- GALLI DE' PARATESI N., (1964), *Semantica dell'eufemismo*, Giappichelli, Torino.
- GANS H., (1979), *Deciding what's news. A Study of CBS evening news, NBC Nightly News, Newsweek and Time*, Pantheon Books, New York.
- GASPARINI G., (2001), *Tempo e vita quotidiana*, Laterza, Roma–Bari.
- GENETTE G., (1972), *Figures III*, Éd. du Seuil, Paris.
- GENTILI B., (2006), *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano.

- GIBSON J.J., (1979), *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston.
- GIORIELLO G., SINDONI E., SINIGAGLIA C., (2001), *I volti del tempo*, Bompiani, Milano.
- GOFMANN E., (1967), *Interaction Ritual: essays on Face-to-face behavior* Anchor, New York.
- , (1969), *Strategic Interaction*, University of Pennsylvania Press Philadelphia.
- , (1971), *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, Penguin, London.
- GORGIA DI LENTINI, *Frammenti*, MORESCHINI C. (a cura di), (1959), Boringhieri, Torino.
- GREEN J.P., (2001), *A concise Lexicon of the Biblical Languages*, Sovereign Grace, Lafayette, Indiana.
- GREIMAS, A.J., (1970), *Du sens*, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J., COURTÉS J., (1994), *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- GROEZINGER K.E., (1992), *Kafka un die Kabbalah*, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main.
- HADOT P., (2002), *Exercices spirituelles et philosophie antiques*, Albin Michel, Paris.
- HALL E.T., (1980), *Encoding / Decoding*, in: HALL D., HOBSON A., LOWE, WILLIS P. (eds), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972–79, Hutchinson, London, pp. 128–138.
- HAŠEK J., (1921–22) *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*.
- HAYOUN M.R., (1999), *Le Zohar*, Ed. Noesis, Paris.
- HAVELOCK E.A., (1978), *The Greek Concept of Justice: From its Shadow in Homer to its Substance in Plato*, Harvard University Press, Cambridge.
- HEIDEGGER M., (1927), *Sein und Zeit*, Martin Niemeyer, Tuebingen.
- , (1929) *Was ist Metaphysik*, F. Cohen, Bonn.
- , (1929/1930), *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt — Endlichkeit — Einsamkeit*, ora Klostermann, Frankfurt am Main 2004.
- , (1954), *Votraege und Afsaetze*, Gunter Neske Verlag.

- HESCHEL A.J., (1951), *The Sabbath: Its Meaning for Modern Man*, Shamabal, Boston.
- HOBBS T., (1650), *Human nature*.
- HUNTER R., (2011), *The reputation of Callimachus* in OBBINK D., RUTHEFORDR., *Culture in pieces*, Oxford University Press, Oxford.
- HUSSERL E., (1931), *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, in Husserliana: gesammelte Werke, NIJHOFF M., vol. 1, Den Haag, p. 128.
- IDEL M., (1988), *The mystical experience of Abraham Abulafia*, State University of New York Press, New York.
- ILLICH I., (1996), *In the Vineyard of the Text*, University of Chicago Press, Chicago.
- IMBERTY M., (1979), *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunot, Paris.
- INNIS H., (1950), *Empire and Communications*, Clarendon Press, Oxford.
- JAKOBSON R., (1966), *Selected Writings II. Word and Language*, Mouton, The Hague, Paris 1971.
- JAUBERT A., (1993), *Commissariato agli archivi*, Corbaccio, Milano.
- JUNG C.G., (1966, ed. or. 1921) *Gesammelte Werke, Band 6: Psychologische Typen*, Rasher Verlag, Zürich.
- , (1989), *Archetyp und Unbewußtes in Gesammelte Werke*, vol. 9, Rascher, Zürich / Walter, Olten 1958–81.
- KAPFERER J.N., (1987), *Rumeurs: Le plus vieux média du monde* Points, Paris.
- KERENYI K., (1951), *Prometheus (Gods and Heroes of the Ancient World)*, Routledge, London and New York.
- KLEIN D.B., (1981), *Jewish Origins of the Psychoanalytic Movement*, Praeger Publishers, Chicago and London.
- KRAMPEN M., (1986), *Meaning in the Urban Environment*, Routledge, London.
- KRIPKE S., (1980), *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge.
- KUBLER G., (1962), *The shape of time*, Yale University Press, New Haven.
- LACAN J., (1956), *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 11–208, in *Lacan*, 1966.
- , (1966), *Écrits*, Ed. du Seuil, Paris, trad. it *Scritti*, 2 voll.
- , (2005), *Le séminaire livre XXIII: Le sinthome*, 1976, Seuil, Paris.

- LAKOFF G., (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, University of Chicago Press, Chicago.
- LAKOFF G., JOHNSON M., (1980), *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago.
- LALANDE A., (1926), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris.
- LANCIONI T., (2009), *Immagini narrate – Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano.
- LÉVI STRAUSS C., (1955), *Tristes Tropiques*, Plon, Paris.
- , *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.
- , *Mythologiques, L'Homme nu*, t. IV, Paris, Plon.
- LEVINAS E., (1971), *Totalité et infini*, Nijhoff's Boekhandel, Le Hague.
- , (1977) *La Révélation dans la tradition juive*, in AA.VV., *La révélation*, Bruxelles, pp.56–60.
- , (1980) *Le dialogue*, in *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*, Herder a Friburg i.B., ora in Levinas 1982.
- , (1982), *De Dieu qui vient a l'idée*, Vrin, Paris.
- , (1983), *Le temps et l'autre*, PUF, Paris.
- LORENZ K., (1973), *Die Rückseite des Spiegels*, Piper Verlag, München.
- LORUSSO A.M., (2010), *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma–Bari.
- LOTMAN Y.M., (1984), *O semiosfere in "Sign Systems Studies Trudy po znakovym sistemam"*, vol. 17, pp. 5–23.
- LUCARELLI M.T., (2006), *L'ambiente dell'organismo città. Strategie e sperimentazioni per una nuova qualità urbana*, Alinea, Firenze.
- LYOTARD J.F., (1974), *Discours, Figure*, Klincksiek, Paris.
- MAIMONIDE M. (RAMBAN), (2005), *La guida dei perplessi*, trad. it. Utet Torino, ed ora *Moreh Nevukhim*, XII sec.
- MALDONADO T. (a cura di), (1979), *Tecnica e cultura*, Feltrinelli, Milano.
- MANETTI G., (2008), *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano.
- MARRA C. (ed.) (2001), *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- MARRAMAO G., (1992), *Kairòs — Apologia del tempo debito*, Laterza, Roma–Bari.

- MARRONE G., (1999), *Come si diventa filosofi* in DE DOMENICO, GIAMBALVO, SAMONÀ (a cura di) 1999.
- , (2010), *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Laterza, Roma–Bari.
- , (2011), *Semiotica del testo*, Laterza, Roma–Bari.
- MARTONE A., (2001), *Questioni di enunciazione*, Cronopio, Napoli.
- MARX K., (1859), *Zur Kritik der politischen Ökonomie. Erstes Heft*, Franz Duncker (W. Besser's Verlagshandlung), Berlin.
- MATTERLART A., (2000), *Historia de la utopía planetaria: de la ciudad profética a la sociedad global*, Paidós, Barcelona–México.
- MAUSS M., (1938), *Une catégorie de l'esprit humain. La notion de personne ou celle de "moi". Un pian de travail* in "Journal of the Rovai Anthropological Institute", LVIII, pp. 263–281.
- , (1934), «Les techniques du corps», Article originellement publié Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3–4, 15 mars — 15 avril 1936.
- MAY G. (1994), *Creatio Ex Nihilo*, trad. inglese T&T Clark, Edimburgo.
- MCLUHAN M., (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mit Press, Boston.
- MEGHNAGI D., (1992), *Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*, Marsilio, Venezia.
- MEIER C., (1988), *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, C.H. Beck, Berlin.
- MERLEAU-PONTY M., (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris
- MESOUADI A., (2011), *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences*, University of Chicago Press, Chicago.
- METZ C., (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968 (trad. it. *Semiologia del cinema*), Milano 1972.
- MEYROWITZ J., (1985), *No Sense of Place*, Oxford University Press, Oxford.
- MINKOWSKI E., (1933, ora 1995), *Le temps vécu*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 11–159.
- MONTUSCHI E., (1993), *Le metafore scientifiche*, FrancoAngeli, Milano.
- MORIN V., (1976), *Rhétorique de l'ambivalence*, in Aa.Vv., *L'attualità in TV*, ERI, Torino.
- MORRIS D., (1967), *The naked ape*, Jonathan Cape, London.

- MULLER J.P., (1996), *Beyond the psychoanalytic Dyad — Developmental semiotics in Freud, Peirce et Lacan*, Routledge, New York.
- MUMFORD L., (1961), *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects* Harcourt, Brace & World, New York.
- MURARO L., (1981), *Maglia o uncinetto*, Feltrinelli, Milano.
- MUSATTI C., (1962) *Trattato di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri Torino.
- NEHER A., (1955) *L'essence du prophétisme*, Ed. du Seuil, Paris.
- NICHOLSON E.W., (2003), *The Pentateuch in the Twentieth Century: The Legacy of Julius Wellhausen*, Oxford University Press, Oxford.
- NIETZSCHE F., (1881), *Aurora e Frammenti postumi (1879–1881)*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1964 trad.it di KSA 3: *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft* e KSA 9: *Nachgelassene Fragmente 1880–1882*, De Gruyter, Berlin.
- , (1887–88), *Frammenti postumi 1887–1888*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1971 trad. it di KSA 13: *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, De Gruyter, Berlin.
- ID., (2001), *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano.
- NORMAN D.A., (1988), *The Psychology of Everyday Things*. Basic Books, New York.
- OLIVETTI A., (2001), *Città dell'uomo*, Einaudi, Torino.
- ONG W., (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, New York.
- PANIKAR R., (2005), *De la mística: experiencia plena de vida*. Herder, Barcelona.
- PASOLINI P.P., (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- PEARCE BARNETT W., (1989), *Communication and the Human Condition*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois.
- PEZZINI I., (2008), *Immagini quotidiane*, Laterza, Roma–Bari.
- PIATT M.H., (2003), *Bodie: “The Mines Are Looking Well. . .”*. North Bay Books. El Sobrante, California.
- PREZZO R., (a cura di) (1994), *Ridere la filosofia*, Cortina, Milano.
- PRIETO L., (1975), *Pertinence et pratique*, Paris, Minui.
- QUINE W.V.O., (1960), *World and object*, MIT Press, Boston.

- RASHI (Rabbenu Schlom ben Yizhak) (XI secolo), *Commento al Pentateuco*. Edizione ebraica: <http://www.daat.ac.il/daat/tanach/parshanut/rashi.htm>; traduzione italiana Marietti, Genova, 5 volumi, 1987–2006.
- RAYMOND P., (2001), *Dizionario di ebraico e aramaico biblici*, Società Biblica Britannioeca e Forestiera, Roma.
- RICOEUR P., (1983–1985), *Temps et récit*, 3 voll. Paris, Seuil.
- ROCCI L., (1967), *Vocabolario greco–italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Milano.
- ROMANO R., (1981), *Le frontiere del tempo*, Il saggiatore, Milano.
- RUGGIU L., (a cura di) (1998), *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano.
- RUSSELL J.B., (1999), *A History of Heaven: The Singing Silence*, Princeton University Press.
- RYLE G., (1949), *The concept of mind*, London, 1949, ora Un. of Chicago Press.
- SARTRE J.-P., (1940), *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.
- SCIANNA F. (2009), *Etica e fotogiornalismo*, Mondadori Electa, Milano.
- SCHMITT C., (1921), *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Dunker, Muenchen und Leipzig.
- SCHECHNER R., (2006), *Performance Studies, an Introduction*, Routledge, New York.
- SCHOLEM G., (1960), *Zur Kabbalah und ihre Symbolik*, Rein Verlag, Zurich.
- , (1971), *The messianic idea in Judaism*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- , (a cura di) (1971), *Die Geheimnisse der Schoepfung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- , (1977), *Zohar*, Schcken Books, New York; trad. it. *Zohar — Il libro dello splendore*, Einaudi, Torino 1998.
- SCHOPENHAUER A., (1851), *La filosofia delle università*, trad.it Adelphi, Milano 1992 (tratto da un capitolo di *Parerga und Paralipomenas*, Haffamn Verlag, Zürich).
- SEVERINO E., (2002), *Techne*, Rizzoli, Milano.
- SHANNON C.E., WEAVER W., (1949), *The Mathematical Theory of Information*, University of Illinois Press, Urbana.
- SHORTER E., (1992), *From Paralysis to fatigue*, Free Press, New York.

- SIMMEL G., (1911/1923), "Die Mode", in *Philosophische Kultur — Gesammelte Essays*, Gustav Kiepenhauer Verlag, Potsdam.
- SONTAG S., (1973), *On photography*, Farrar, Strauss & Giroux, New York.
- , (2003), *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- SPERBER D., WILSON D., (1986), *Relevance: Communication and Cognition*. Blackwell, Oxford.
- STEINER G., (1975), *After Babel.*, Oxford University Press, Oxford.
- SUE R., (2001), *Il tempo in frantumi*, Dedalo, Bari.
- TARDE G., (1890), *Les lois de l'imitation: étude sociologique* Alcan, Paris (ora consultabile a <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77173k.r=tarde+imitation.langEN>).
- TAYLOR C., (1871), *Primitive culture*, Murray, London.
- TESTA E., (a cura di) (1989) "Genesi" (traduzione) in Aa.Vv. 1989.
- TOAFF A.S., (a cura di) (1995) "Genesi" (traduzione) in Di Segni 1995.
- TODOROV T., (1965), (a cura di), *Théorie de la littérature. textes des formalistes russes réunis*, Ed. du Seuil, Paris.
- TOOLEY M., (1997), *Time, Tense, and Causation*, Oxford University Press, Oxford.
- TOTA A.L., (2002), *Sociologia dell'arte*, Carocci, Roma.
- TURING A.M., (1950), "Computing machinery and intelligence", *Mind*, 59: 433–460.
- ÜXKÜLL J.J., (1921), *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, J. Springer, Berlin.
- USPENSKIJ P.D., (1925), *Странная жизнь Ивана Осокина* [trad. it *La strana vita di Ivan Osokin*, Rizzoli, Milano 1982].
- VALTORTA M., (1943), *Quaderno 22*, Centro Editoriale Valtortiano, Isola del Liri (Fr).
- VELASCO J.M., (1999), *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid.
- VEBLEN T., (1899), *The Theory of the Leisure Class*, McMillan, New York.
- VERON E., (1984) "Quand lire, c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite", *Semiotique II*. IREP, Paris, pp. 33–56.
- VICO G., (1729), *Vici vindicae*; trad. it in *Opere*, Ricciardi, Milano–Napoli 1943.
- VIOLI P., (1997), *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano.

- VOLLI U., (1976), *Mondi possibili, logica, semiotica*, “Versus”, 19/20.
- , (1988), *Il linguaggio dell’astrologia*, Bompiani, Milano.
- , (1990), *Contro la moda*, Feltrinelli, Milano.
- , (1991), *Jeans*, Lupetti, Milano.
- , (1991a), *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano.
- , (1997), *Fascino — Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano.
- , (1998), *Block modes*, Lupetti, Milano.
- , (2002), *Le figure del desiderio*, Cortina, Milano.
- , (2007), “È possibile una semiotica dell’esperienza?” in Aa.Vv., *Narrazione ed esperienza*, Meltemi, Roma.
- , (2008), *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma–Bari.
- , (2009), “Trent’anni dopo o l’autodistruzione del giornalismo militante” in Aa.Vv. *Testure*, Protagon Editore, Siena.
- , (2012), *Domande alla Torah — Semiotica e filosofia della Bibbia ebraica*, L’Epos, Palermo.
- , (2012a), “Culto, preghiera tefillah” in *LEXIA*, vol. 11–12, p. 33–63, Aracne, Roma
- WATZLAWICK P., BEAVIN J., JACKSON D., (1967), *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, WW Norton & Co. Inc., New York.
- WEBER M., (1904–1905), *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, ora C.H. Beck, München 2010.
- WEINRICH H., (1962), *Tempus: Besprochene und Erzählte Zeit*, C.H. Beck, Stuttgart.
- WEISS HALIVNI D., (1998), *Peshat and Derash: Plain and Applied Meaning in Rabbinic Exegesis*, Oxford University Press, Oxford.
- WITTGENSTEIN L., (1921), *Logisch–Philosophische Abhandlung*, in “Annalen der Naturphilosophie”, n. 14.
- , (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Oxford University Press, Oxford.
- WOLF C., (1983), *Kassandra*, Luchterhand Verlag, Darmstadt/Neuwied.
- WOLF M., (1988), *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano.

ZERUBAVEL E., (1985), *Hidden Rhythms*, University of California Press, Oakland CA.

ZINGARELLI N., (2004), *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.

ZUMTHOR P., (1997), *Babel ou l'inachèvement*. Seuil, Paris.

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro

10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro
11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro

19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro
21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-xxxx-x, formato 17 × 24 cm, xxx pagine, xx euro

Compilato il 20 giugno 2016, ore 15:58
con il sistema tipografico \LaTeX 2 ϵ

Finito di stampare nel mese di luglio del 2016
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)