atelier due cinema, televisione e nuovi media



Introduzione Vincenza Del Marco

Il tema delle passioni collettive viene declinato in questo atelier nella prospettiva dei media, e in particolare del cinema e della televisione. Gli interventi qui raccolti individuano alcuni percorsi, focalizzandosi su determinati casi studio. Nella loro eterogeneità spaziano da narrazioni pubbliche di delitti mediatizzate a film di propaganda, da trasmissioni con telecamere nascoste a riprendere emergenze di senso di fronte a situazioni impreviste e improbabili a telenovelas che suscitano coinvolgimento patemico nel pubblico che le segue attraverso archi anche ampi di tempo, da film che destituiscono cliché come quelli caratteristici del western a film che rappresentano l'infelicità infantile e adolescenziale. Ad emergere sono alcuni cardini della riflessione, come performatività, corporeità, condivisione, empatia, compassione, giudizio, volontà, dovere, influenza, scelta e alcuni binomi come quello di emozione e pensiero ed espressione e coscienza.

Attraverso lo schermo si creano interrelazioni fra soggetti, relazioni enunciative ed enunciazionali che investono la sfera delle passioni.

Giuditta Bassano si interessa delle narrazioni pubbliche di alcuni delitti, su cui si sono dispiegati e si dispiegano innumerevoli discorsi della stampa e della televisione italiana e delle interdipendenze culturali con il discorso del diritto e le sue sanzioni performative. Curiosità e aberrazione normativa sono considerate dall'autrice passioni centrali nelle narrazioni mediatiche, le quali si alimentano nel dettaglio, nell'inedito, nel deviante. Esse sono ritenute sostanziali in un'attivazione collettiva in cui, in termini lotmaniani, un gruppo sociale parla a se stesso di sé stesso, in cui vengono espressi dei limiti condivisi. Ad essere considerato specificatamente è il caso di Erba su cui non si opera una sospensione del giudizio collettivo, ma si moltiplicano e frammentano storie da giudicare.

Giorgio Coratelli si occupa di film di propaganda nel cinema nazista attraverso un approccio di tipo testuale, cercando di indagare come l'articolazione delle passioni, delle valorizzazioni, e altri fattori siano determinanti nelle strategie di influenza, nell'orientamento dei giudizi, degli atteggiamenti e dei comportamenti. I film che analizza sono Triumph des Willens di Leni Riefenstahl, del 1935, in cui viene celebrato il VI Congresso di Norimberga del Partito Nazionalsocialista; Der Ewige Jude di Fritz Hippler, 1940, documentario sugli ebrei; Ich Klage An di Wolfgang Leibeneiner, 1941, film sull'eutanasia e l'eugenetica.

Mariacristina Falco e Vincenzo Vasco riflettono, ai confini della linguistica, sulle manifestazioni delle emozioni, con attenzione alla costruzione intersoggettiva del senso, anche in termini di performatività e di strategie di aggiustamento. Il rapporto fra enunciatori ed enunciatari viene posto in relazione con gli stati d'animo e l'enunciazione passionale viene considerata anche rispetto alla corporeità. Ad essere condotta è l'analisi di alcuni estratti della trasmissione televisiva Specchio segreto di Nanni Loy, in cui di fronte a specifiche situazioni si esplicano passioni e si generano meccanismi empatici, Il caso studio selezionato offre la possibilità di valutare la reazione spontanea dei protagonisti in scena alle prese con un'emergenza di senso. Nel far fronte ad imprevisti improvvisazione e spontaneità si dispiegano, intonazione, velocità d'eloquio, turni della conversazione, ecc. si correlano con un piano del contenuto di carattere emotivo.

Loredana Limoli e Ana Paula Ferreira de Mendonça si interessano di telenovelas e in particolare di Passione, di Silvio de Abreu, recentemente trasmessa con successo in Brasile. Le autrici portano avanti una proposta di carattere pedagogico, per promuovere l'inserimento della televisione nell'insegnamento della lingua portoghese e diffondere nel campo dell'istruzione gli studi semiotici, attualmente praticamente sconosciuti a livello nazionale

Ad essere proposta è un'analisi della storia d'amore tra i due personaggi principali condotta in riferimento alla semiotica delle azioni, delle passioni e tensiva. In essa viene evidenziata la funzione dello spazio, figurativizzato dalla regione Toscana, nella costituzione degli affetti e in quella patemica. Viene rilevato che tale dimensione investe anche il coinvolgimento spettatoriale, centrale nelle relazioni enunciazionali della telenovela.

Michele Martini, nell'attuazione analitica che conduce sul film Non è un paese per vecchi di Joel e Ethan Coen (2007), mette alla prova la teoria classica delle passioni, individuandone alcuni limiti, anche in relazione alle sfide poste da alcuni sviluppi socioculturali contemporanei che in esso si esplicano. In termini generali il testo si riferisce a dei cliché del western per destituirli. L'assassino Anton Chigurh, risulta centrale, in questa prospettiva. Personaggio dalla storia sconosciuta, che svolge spostamenti non definiti né nei punti di partenza né in quelli di arrivo, seppur inizialmente ben inserito in una struttura narrativa, si pone in forte discontinuità, soprattutto a livello patemico, con le cristallizzazioni di genere. Egli, anziché definirsi come antisoggetto rispetto al cowboy, rappresentazione del self-made man americano, soggetto volitivo raffigurato nel testo da Moss, si costituisce come un "non-soggetto" completamente nuovo, legato a scelte e conseguenze attivate da altri, che respinge scissioni foriche applicando rigidamente procedimenti di calcolo, fra un "dover essere" e un "non poter non essere".

Paolo Peverini si occupa delle campagne di comunicazione del 5 per mille, esaminandone le strategie semiotiche secondo la prospettiva degli affetti e rispetto al sostegno economico che i contribuenti possono offrire.

L'efficacia dei processi di fundraising viene considerata come correlata alle forme di rappresentazione, al coinvolgimento patemico collettivo e ai rapporti fiduciari dei soggetti del discorso sociale. In un determinato periodo dell'anno, si esplicano sfide comunicative implicite fra competitor, che devono far fronte anche al consumo del senso, all'indifferenza e alla diffidenza degli enunciatari. Di fronte al dolore altrui, rappresentato in forme più o meno usurate, l'ostentazione caratterizzata da spiccati effetti di realtà, perde terreno rispetto alla problematizzazione della solidarietà, alla dimensione patemica comunicata assieme al dubbio.

Romana Rutelli riflette sul vedere nei media, che può innescare identificazione e far emergere i soggetti della collettività. Le relazioni che si possono instaurare in rapporto ad esso, intese in termini enunciazionali, sono in grado di trasformare la passività dell'osservatore in coinvolgimento patemico. L'autrice si occupa in particolare della rappresentazione dell'infelicità infantile e adolescenziale, prendendo in considerazione due film: "I quattrocento colpi" del 1959, diretto da François Truffaut, e il "Il ragazzo con la bicicletta" del 2011, di Jean Pierre e Luc Dardenne. In essi il disamore familiare corre insieme agli sbandamenti dei giovani protagonisti, agli interventi correttivi e alla ricerca di riferimenti. La mancanza di attenzioni, il disinteresse, la sopraffazione vengono indagate alla ricerca delle cause profonde di disagi individuali.

Gli interventi da un punto di vista semiotico pongono interessanti prospettive di riflessione sul tema delle passioni, portando avanti analisi di casi studio, attraverso un confronto dialettico con la teoria, e dimostrando così come attraverso un approccio di tipo testuale sia possibile percorrere nuovi e vecchi campi di indagine: rapporti fra discorsi, propaganda, partecipazione, patimenti e passioni più o meno condivisi e condivisibili, individuali e collettive, amore e disamore espressi attraverso differenti linguaggi.



Il curioso e l'aberrante: note sulle passioni collettive fra cultura e diritto nella narrazione socio mediatica del 'caso di Erba'

Giuditta Bassano

All'idea di passioni collettive vogliamo proporre l'analisi delle narrazioni di alcuni crimini particolarmente efferati, che sono circolate in Italia negli ultimi dieci anni. Storie dilagate nell' informazione attraverso dinamiche per le quali sono state già proposte efficaci denominazioni, storie "ipernarrate", connesse in modo stretto a un discorso che ha saputo imparare a fare del dolore

uno spettacolo¹. Altrettanto proprio di queste narrazioni tuttavia, è il loro essersi costituite come storie giudiziarie: "Novi Ligure", "Avetrana", "Erba", sono infatti anche i nomi dati a certi processi penali, e alle storie che si sono originate per la traduzione e il commento di quei processi in molteplici direzioni, sotto i riflettori degli studi televisivi, sulla rete, sulle pagine dei quotidiani e dei rotocalchi.

Quello che sembra rilevante, è la possibilità di analizzare un'interdipendenza culturale fra il modo in cui queste storie circolano sui media e il modo in cui esistono all'interno di uno specifico discorso, quello del diritto, basato sulla necessità di prevedere una sanzione. In senso semiotico il discorso giuridico è un sottoinsieme di testi connotati da una certa loro specificità, ma che possiede uno statuto sostanziale che lo accomuna agli altri discorsi di una lingua data, letterari, politici, economici (Greimas 1991, p. 77). Per questo è l'oggetto legittimo di un'analisi che impieghi gli strumenti della semiotica generativa, ma ha anche fuor di dubbio la specificità di concludersi con una sanzione performativa: è un discorso che arriva a fare cose, in senso austiniano². Un discorso che realizza rispetto all'esistenza degli imputati assoluzioni o condanne. La riflessione che svolgiamo in queste pagine si basa sulla questione di possibile corto circuito culturale, per il quale un certo dispositivo passionale della narrazione mediatica di questi omicidi desemantizzi il loro senso originario e quello che hanno nella narrazione giudiziaria, giungendo, al livello degli "atti giuridici" come propone di parlarne Landowski³, a uno spostamento della sanzione verso il giudizio di innocenza. Queste nostre note seguono, per giunta, quanto hanno già osservato interpreti in possesso di una competenza del diritto interna al diritto stesso: quei giuristi che, almeno a partire da una decina di anni, si interessano alla relazione fra media e narrazione mediatica delle vicende giuridiche. In un saggio recente l'avvocato Piero Lorusso osserva in questi termini la questione rispetto all'enunciazione televisiva:

il prevalere di tendenze ludico-spettacolari non solo nel modo di fare fiction, ma anche e soprattutto nel modo di trattare notizie della cronaca reale, porta a una certa astrazione del delitto in quanto tale. Quella sorta di svuotamento di gravità per i crimini più vicini allo spettatore, che poniamo al centro della nostra analisi in tempi recenti (Lorusso 2010, p. 29).

Se dunque "una sorta di svuotamento" semantico è un elemento culturale intuibile quando si osserva il complesso delle manifestazioni discorsive delle storie di questi omicidi, resta da descriverne, o tentare di descriverne, la dinamica narrativa. Possiamo dire per prima cosa che al livello delle strutture profonde, il rivestimento timico in queste storie è almeno duplice, per la coesistenza di una configurazione passionale che ri-

manda alla curiosità e di una configurazione passionale che riguarda la percezione dell'aberrazione normativa. Da una parte la modulazione passionale di queste storie riguarda la tematizzazione del dettaglio, dell'elemento narrativo sempre nuovo, dell'inedito; dall'altra si tratta dell'interesse, dell'attenzione e della reazione a qualcosa di deviante, riconosciuto come tale. Le due configurazioni, seguendo le osservazioni di Fabbri e Sbisà, possono essere contrapposte anche in senso aspettuale: da una parte una "curiosità" incoativa e orientata al futuro, dall'altra una serie di passioni puntuali e terminative, come per esempio "l'orrore" (Fabbri, Sbisà 2001, p. 240), che esistono nel livello sociolettale specifico della descrizione di una devianza da una norma che riguarda la vita stessa.

1. La passione di Erba e la proliferazione di narrazioni

Si ha la possibilità di osservare disposizioni sintattiche basate su queste modulazioni passionali per esempio nella narrazione del "caso di Erba", storia fra le più celebrate dalla narrazione mediatica negli ultimi anni. Difficile da dimenticare, la vicenda risale al 2006 ed è legata ai nomi di Olindo Romano e Rosa Bazzi. Nella ricostruzione emersa nella fase delle indagini, è la storia dell'esito omicida di un conflitto condominiale; storia in cui un netturbino quarantacinquenne, Olindo Romano e la moglie, Rosa Bazzi, a seguito di una lunga serie di diverbi si vendicano 'sterminando' la controparte del conflitto, nella forma dell'intera famiglia della loro vicina di casa trentenne, Raffaella Castagna. Un altro attore svolge un ruolo centrale, Mario Frigerio, abitante dello stesso condominio e coinvolto nell'aggressione: ferito gravemente, tuttavia sopravvive e accusa Olindo Romano di essere uno degli assassini. Per parte loro, appena dopo l'arresto, i due coniugi rilasciano una confessione, rispondendo alla richiesta di raccontare come abbiano compiuto il massacro. Risemantizzata nella narrazione della stampa quale storia esemplare di una condotta 'disumana', la storia di Erba comincia a circolare attraverso gli stralci più significativi delle confessioni degli accusati. Avendo deciso da tempo di "dare una lezione⁴" alla vicina chiassosa e insolente, i coniugi avrebbero progettato di aggredirla, cercando diverse volte di sorprenderla mentre rientrava nel suo appartamento, ma fallendo. Le confessioni narrano di come fu possibile, infine, ucciderla, insieme con la madre, il figlio di due anni e una vicina accorsa mentre aveva luogo l'aggressione: Olindo Romano avrebbe colpito le tre donne con un pesante oggetto di metallo e poi le avrebbe accoltellate ripetutamente, per accertarsi che fossero prive di vita; Rosa Bazzi sarebbe la responsabile della morte del bambino, attraverso una ferita mortale alla gola.

Non sorprende certo che la narrazione di Erba abbia catalizzato l'attenzione pubblica – né sembra immorale che l'abbia fatto proprio per il contenuto di un'estrema

violenza. Seguendo il pensiero di Claude Levi Strauss, l'attivazione patemica collettiva risponde per un gruppo culturale alla necessità di parlare di sé stesso, attraverso un discorso sull'alterità. I crimini più aberranti mostrano e confermano l'esistenza di limiti dell'agire invalicabili e condivisi da tutto il gruppo; nello stesso tempo aprono alla narrazione che riguarda il reperimento di un capro espiatorio - narrazione attraverso cui un membro del gruppo è connotato su un livello antropologico, non si tratta più cioè, di un colpevole da punire, ma di un elemento da espellere per purificare la comunità. Meno ovvio, osservando gli sviluppi narrativi del racconto del caso, è che la curiosità appassionata dell'enunciazione mediatica si sposti, allontanandosi in breve tempo dal rivestimento timico con cui nasce la prima storia, dalla connotazione disforica di un aberrante per cui si può provare 'costernazione', 'orrore', ma anche 'disgusto' o 'paura'. Seguendo in parallelo le narrazioni dell'informazione e del processo, attraverso i testi circolati nel primo anno dell'emersione mediatica della vicenda, si osserva una'apertura patemica delle isotopie narrative, che si moltiplicano irradiandosi da quella originaria di un delitto aberrante per "l'annientamento di quattro vite in nove minuti, per un problema di incompatibilità condominale" (Brachino 2008, p.27). Le isotopie rilevanti sono almeno sette: altre storie derivate dalla prima che significano per alcuni periodi nel discorso mediatico e in quello processuale. Di queste, solo due possono essere considerate programmi narrativi d'uso rispetto a quello di base della sanzione dell'omicidio - intendendo nel senso più semplice il loro essere integrabili in una struttura che complessifica il procedere verso un momento logico e performativo di giudizio degli accusati. Il primo è la storia dell'errata identificazione del marito di Raffaella Castagna, assente dalla scena del delitto, come il più plausibile assassino. La narrazione dei quotidiani delle prime ore successive al ritrovamento dei cadaveri, segue - e gradualmente passa poi a guidare la caccia all'uomo degli inquirenti. In questa narrazione di ricerca 'furiosa' echeggiano i motivi figurativi del discorso politico di una certa destra, quelli del clandestino cattivo, della ferocia dell'uomo nero, dell'estraneo che penetra nel gruppo inquinandolo. Il marito, Azouz Marzouk, è un tunisino di ventisette anni, che ben presto si rivela non poter essere l'assassino: con un brusco spostamento dall'apparire all'essere si viene a sapere che nella notte dell'aggressione Azouz Marzouk si trovava in Tunisia, in visita dai genitori. La seconda narrazione ancora integrabile con quella dell'omicidio si apre con un colpo di scena processuale: quello per cui dopo aver reso una confessione piena ad un certo momento i coniugi ritrattano e si dichiarano innocenti. Questo muove un'ondata di discorsi indignati, in cui l'attante sociale, tanto mediatico quanto giuridico, valuta la condotta degli accusati per il valore di un raddoppiamento dell'aberrazione: "con le ritrattazioni degli accusati le vittime sono state uccise

due volte⁵". Possiamo dire che sia la sequenza narrativa della caccia all'uomo, sia questa dell'indignazione popolare costituiscono delle prove di veridizione a livello cognitivo e passionale, che si installano all'interno dello schema narrativo della ricerca della verità rispetto alla sanzione dell'omicidio.

Per quanto riguarda le altre cinque narrazioni che abbiamo asserito emergere, queste si caratterizzano tutte per un' isotopia narrativa su un livello autonomo. Una prima storia mette in scena la figura mitica della donna assassina e tematizza il rapporto fra chi sia Rosa Bazzi e l'atto dell'uccisione di un bambino di due anni. Prolifera una storia estetizzante, non più la storia di un'aberrazione, ma la storia del piacere e della curiosità di definire un 'mostro'. Attingendo alla figura mitologica della strega e sacerdotessa, l'interesse per la malvagità e il potere di Rosa Bazzi resterà un'isotopia riattivabile anche anni dopo la narrazione informativa del primo anno. Ancora un'altra storia tematizza il problema etico del mostrabile televisivo e si origina quando viene proiettata in una trasmissione televisiva di commento una simulazione cinematografica dell'omicidio, in cui attori professionisti recitano la parte delle vittime e degli assassini di Erba: si riattiva un precedente, il noto Plastico di Cogne che Bruno Vespa allestì per 'simulare' la scena del delitto nel caso contro Anna Maria Franzoni del 2001. Una terza storia segue le vicende e le scelte degli avvocati dei Romano, divenuti personaggi di un dramma morale, in cui la nozione del diritto di difesa di ogni individuo è stata ribaltata nel dovere morale di non difendere dei mostri. Una quarta vicenda è l'epopea eroica del marito sopravvissuto, Azouz Marzouk, asceso al trono del vip televisivo, ospite più volte del salotto di Bruno Vespa, possibile partecipante di un reality show, speculare alla figura del fotografo 'dannato', Maurizio Corona, che si reca in qualità di amico di Marzouk ai funerali della moglie e del figlio svoltisi in Tunisia.

E infine un'altra storia ancora, di particolare interesse: la narrazione rosa che tematizza l'amore di Olindo e Rosa e ne ricostruisce l'identità patemizzando elementi quali "l'ingenuità roussouiana6" dei coniugi, il presunto trauma infantile di Rosa Bazzi per uno stupro in famiglia, lo straordinario analfabetismo quasi completo della donna. Per molti elementi della caratterizzazione figurativa degli attori, questa storia si sovrappone alla narrazione giudiziaria innocentista. Narrazione sostenuta in aula dai legali dei Romano ma anche, a livello informativo, dalla propaganda politica del partito della Lega Nord. Nel discorso leghista la storia di Erba è tradotta con l'isotopia del riconoscimento dei confini del gruppo: per la Lega nord il netturbino e sua moglie sono 'come noi', sono membri rispettabili di una collettività minacciata dall'Altro, dallo straniero clandestino, ed è in questo Altro, 'fra loro', che questo discorso suggerisce con tenacia di cercare gli assassini.

2. Semiotica narrativa e implicazioni giuridiche

Si deve dunque osservare, a questo punto, che la narrazione mediatica di Erba non conduce a una sospensione del giudizio collettivo - come sembrerebbe più facile concludere - ma al contrario a un proliferare di storie da giudicare in senso foucaultiano. A una passione per tutti i racconti possibili, passione che appunto va connessa con la narrazione giuridica della storia originale - un omicidio plurimo aberrante scaturito da conflitti di vicinato. Pensiamo a questa proliferazione di programmi narrativi autonomi attorno alla storia originaria del delitto, in relazione alla sua sanzione sociale e giuridica. Nel 1989, in La società riflessa, Eric Landowski proponeva un modello per la sistematizzazione in chiave narrativa della legge che anche qui cerchiamo di considerare. Pur conservando la specificità di una sua grammatica, (la giurisprudenza) di un suo rituale (quello giudiziario) e di una serie complessa di pratiche (quelle dell'indagine), Landowski riconosce alla sanzione giuridica una struttura attanziale su più livelli, secondo i modelli degli attanti greimasiani. A questo modello è fruttuoso allora integrare il concetto greimasiano di una disposizione passionale che si faccia programmazione discorsiva. Un primo problema generale, che qui tracciamo solo come contorno problematico, è quello del rapporto fra passioni e differenti sistemi giuridici. Marta Nussbaum ha lavorato per esempio analizzando come nel diritto di common low statunitense, che prevede come destinante la figura della giuria popolare, sia pertinente tutta la configurazione passionale della 'compassione', ma anche quella del 'disgusto' (Nussbaum 2009). Mentre si potrebbe osservare che negli orientamenti giuridici detti garantisti, di civil law, come quello italiano, i primitivi passionali si caratterizzano proprio 'per assenza'. A un altro livello però, quello delle narrazioni specifiche, la storia di Erba necessita di pensare alla nozione di disposizione passionale come programmazione discorsiva anche al livello del discorso giuridico. Così scrivono Greimas e Fontanille: "la moralizzazione è quell'operazione con la quale una cultura mette in rapporto un dispositivo modale sensibilizzato con una norma, concepita prima di tutto per regolare la comunicazione passionale all'interno di una data comunità" (Greimas, Fontanille 1996, p.134). E offrono una riflessione significativa sul fatto che:

l'attante valutatore della moralizzazione possa essere uno qualunque dei partner potenziali del soggetto della passione all'interno della configurazione [...]; ma questo equivale a dire che *non c'è passione solitaria*. Qualunque configurazione passionale sarebbe intersoggettiva, con all'interno almeno due soggetti: il soggetto della passione e il soggetto che si assume la moralizzazione. Il carattere intersoggettivo delle passioni – o più in generale interattanziale – non si limita alla messa in discorso e all'intervento dell'osservatore sociale. L'analisi delle modulazioni soggiacenti alla configurazione dell'avarizia ha messo in evidenza l'esistenza di forze co-

esive e di forze dispersive, tra le quali equilibri e disequilibri instabili tracciavano il posto dei valori collettivi e individuali (*ibidem*, p 145).

È quest'idea di una patemizzazione intersoggettiva che sembra centrale, se quello che segue allo svuotamento semantico dell'aberrante può essere analizzato, proprio come una trasformazione patemica del processo. Una trasformazione che si riflette sui diversi attanti della vicenda giudiziaria. Per primi sui destinanti, gli inquirenti e i giudici, e ancora sugli aiutanti o opponenti nella figura dei difensori, e permettendo di problematizzare anche l'attante osservatore dei cronisti in aula. Se consideriamo come suggerisce Greimas che tutti questi ruoli possono essere occupati dal destinante specifico del percorso passionale, il valutatore passionale, possiamo rendere conto di alcune configurazioni interattanziali che emergono nel contesto culturale di una giustizia spettacolarizzata.

Per quanto riguarda i giornalisti in aula, c'è un problema modale che risulta dalla patemizzazione del processo: un'evoluzione della competenza epistemica degli attori. Il giornalista non è più la cerniera fra narrazione giuridica e informazione diffusa nella sfera della discorsività socioculturale, ma giudica direttamente contribuendo a fissare determinate configurazioni passionali. Se da una parte, la narrazione della caccia all'uomo scattata rispetto a Azouz Marzouk, ha mostrato una chiara violazione da parte di moltissime testate dell'obbligo deontologico di rispettare la presunzione d'innocenza; dall'altra per esempio un giornalista freelance ha creato un blog in cui commentava in diretta le sedute processuali, appena dopo averle seguite di persona nell'aula del tribunale di Como, con l'obiettivo esplicito di mostrare lo scarto fra narrazione giudiziaria, di cui si proponeva 'un resoconto obiettivo', e narrazione mediatica. Ancora, due giornalisti che hanno seguito la vicenda, Edoardo Montiolli e Felice Manti, hanno poi assunto il ruolo di enunciatori della narrazione innocentista, in un libro che racconta le presunte inesattezze dell'istruttoria, e sono poi divenuti gli attori di una serie di interviste radiofoniche nello spazio radiofonico della comunicazione della Lega Nord. Ancora, l'autore di un libro sul processo di Erba, è stato giudicato a tal punto 'competente dei fatti' da essere convocato come testimone dell'accusa nel corso del dibattimento processsuale. Per quanto riguarda gli attori degli avvocati difensori, la patemizzazione sfocia in una nuova strategia, evoluta in modo netto proprio rispetto alle narrazioni di omicidi ipernarrati degli ultimi dieci anni. Un aspetto della trasformazione strategica del discorso della difesa, è quello di un:

cambiamento 'paradossale' rispetto al quadro socio-giuridico della questione [...] la nuova linea difensiva ha spinto a guardare anche il dietro le quinte di Erba, a cercare un significato in ogni parola catturata dalle cimici, in ogni elemento indiziario rintracciabile...gli avvocati hanno trovato qualche fessura, qualche maglia lasciata aperta dalle indagini, in cui inserirsi per far parlare, talvolta in termini dubitativi, di un caso che per tutti era ormai chiuso (Corrias 2007, p. 124).

Tornando allora all'opposizione fra una configurazione passionale della curiosità, passione intensiva e incoativa, modalizzata come aprente secondo il volere, e una configurazione delle passioni relative alla percezione dell'aberrazione, terminative, puntuali e chiudenti perché modalizzate innanzitutto rispetto al sapere, poniamo la domanda se la proliferazione narrativa di storie altre, che si connette alla patemizzazione della narrazione giuridica, non possa trasformare quella sequenza narrativa originale, che va dal delitto alla sua sanzione finale.

Questo sembra accadere per quanto riguarda il sapere degli attori fondamentali della narrazione giuridica, il giudice e gli inquirenti. A livello narrativo la costituzione di un apparato di prove di colpevolezza sembra evolvere, per l'inserimento ricorsivo di sempre nuovi elementi di innocenza.

La corrispondenza fra disposizione patemica aprente e 'sfilacciamento' del programma narrativo di base della sanzione giuridica, potrebbe avere un'applicazione analitica approfondita rispetto alla storia rosa di cui abbiamo accennato, dell'amore romantico dei coniugi Romano.

Essa si connette infatti all'elemento giuridico della forma della sanzione che è stata assegnata. I Romano sono stati condannati all'ergastolo in carceri separate, con tre anni di isolamento diurno all'inizio della pena: hanno ricevuto cioè la sanzione più severa prevista dalla grammatica del codice penale italiano; una sanzione nello stesso tempo fortemente criticata, per esempio, nelle narrazioni innocentiste dei rotocalchi. Questa versione rosa della storia di Erba è stata di recente rivitalizzata dalla pubblicazione di una raccolta di lettere romantiche scambiate fra i coniugi dai due rispettivi carceri. Non è in questo senso improbabile immaginare la riapertura di una narrazione processuale in cui si giudichi della revisione della sentenza rispetto alla concessione per i coniugi di riunirsi, per trascorrere l'ergastolo in uno stesso carcere.

Se abbiamo in queste pagine potuto fornire solo lo spunto dell'emergere di numerose linee di ricerca rispetto al problema di un'interdiscorsività, e se abbiamo in fondo solo aperto domande relative alla programmazione passionale e alla sua applicabilità nell'ambito del discorso mediatico o giuridico, nondimeno ci sembra fondamentale avere l'ardire di affacciarsi su questioni che risultano centrali per il progetto di una sociosemiotica che si occupi del "cambiamento (micro- o macro-) sociale" (Landowski 1999, p. 15).

Note

- 1 Si vedano per esempio gli studi di Pozzato sull'informazione contemporanea (Pozzato 2004) o quelli di Pezzini sulla componente visiva della comunicazione dei discorsi sociali sulla salute (Pezzini 2008); ancora il saggio di Luca Steffenoni sulla storia della cronaca nera italiana (Steffenoni 2011) o la riflessione di Alessio Traversi sull'estetica narrativa televisiva (Traversi 2011).
- 2 Austin parla di "enunciati performativi", fra cui far rientrare anche quelli della legge, in una riflessione con cui ripensa le categorie di atto ed enunciato linguistico alla luce dei problemi di una prospettiva filosofico-analitica (Austin 2001, p.18)
- 3 In *La società riflessa*, Eric Landowski svolge una riflessione sul problema della lettura narrativa del discorso e delle pratiche del diritto. A questo proposito propone di ripensare la nozione di *atto* in una "definizione estensiva", in cui far coincidere l'ottica giuridica, nella quale l'atto "si aggancia contemporaneamente a una condizione retrospettiva perché presuppone la volontà di almeno un soggetto di diritto, e a una condizione prospettica perché implica di necessità certi effetti di diritto", con l'atto come lo può pensare la semiotica, "una funzione sintattica di *fare*, logicamente presupposta dal passaggio da un qualsiasi stato di cose a uno considerato distinto". (Landowski 1999, p.83).
- 4 Si veda, fra i moltissimi esempi, *Tgcom*, 2007, "Erba, Marzouk: "Pena di morte"", 10 ottobre, www.tgcom24.mediaset.it, consultato il 3 marzo 2012.
- 5 Si veda per es. *la Repubblica.it*, 2008, "Strage di Erba, Olindo davanti ai giudici "Col criminologo mi calai nel personaggio", 19 novembre, www.repubblica.it, consultato il 3 marzo 2012.
- 6 Si veda per es. *il Giornale.it*, 2009, "Erba, ricorso della difesa: "Condanna disumana, Rosa e Olindo ingenui", 10 aprile, www.ilgiornale.it, consultato il 9 marzo 2012.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Austin, J.L., 2001, "Gli atti linguistici", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2006, pp. 16-20.
- Brachino, C., Benedettelli B, 2008, *I delitti del condominio*, Milano, Cairo Editore.
- Cimmino, C., 2010, Finchè morte non ci separi. Olindo Romano e Rosa Bazzi visti da vicino, Cagliari, La Riflessione.
- Corrias, P., 2007, Vicini da morire, Milano, Mondadori.
- Fabbri, P., Marrone, G., 2001, Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Sbisà, M., 2001, "Appunti per una semiotica della passioni", P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2006, pp. 237-249.
- Foucault, M., 1976, La volonté de savoir. Historie de la sexualité I, Paris, Gallimard; trad. it. Storia della sessualità/la vo-

- lontà di sapere, Milano, Feltrinelli 2001.
- Garapon, A., 1997, Bien juger: Essai sur le rituel judiciaire, Paris, Odile Jacob; trad. it. Del giudicare. Saggio sul rituale giudiziario, Milano, Raffaello Cortina 2007.
- Greimas, A.J., 1976, Sémiotique et sciences sociales, Paris, Seuil; trad. it. Semiotica e scienze sociali, Torino, Centro Scientifico editore 1991.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette; trad. it. Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio, Milano. Bruno Mondadori 2007.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme, Paris, Le Seuil; trad. it. Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo, Milano, Bompiani 1996.
- Levi-Strauss, C., 1955, *Tristes Tropiques*, Paris, Éditions Plon; trad. it. *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore 2004.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sé-miotique*, Paris, Seuil; trad. it. *La sociétà riflessa*, Roma, Meltemi 1999.
- Lorusso, P., 2010, *Iudex videns*, Roma, Bonanno.
- Lotman, J., 2008, "La caccia alle streghe. Semiotica della paura", in E/C, www.ec-aiss.it.
- Nussbaum, M., 2001, Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. L'intelligenza delle emozioni, Bologna, Il Mulino 2004.
- Pozzato, M. Pia, 2004, Leader, oracoli, assassini. Analisi semiotica dell'informazione, Roma, Carocci.
- Pezzini, I., 2008, *Immagini quotidiane*. *Sociosemiotica del visuale*, Roma-Bari, Laterza.
- Steffenoni, L., 2011, *Nera. Come la cronaca nera cambia i delitti*, Padova, Edizioni San Paolo.
- Traversi, A., 2011, Corpo morto nello schermo, Pisa, Edizioni ETS



Strategie del far-vedere nel film di propaganda Giorgio Coratelli

1. Premessa

Quest'articolo è un primo studio sulle condizioni di visibilità al cinema a partire da due domande: cosa un film fa vedere allo spettatore? Come tenta di regolarne la postura?

Il campo di studio è il cinema di propaganda. Da cosa si riconosce un film di propaganda? In superficie dal messaggio confezionato. Ne consegue una ricerca impostata sul modello ipodermico rivisitato della comunicazione (Reeves 1999; Taylor 1998; Welch 2005) che si limita a individuare nei film di propaganda figure e tematiche culturali dominanti (Cadars, Courtade 1972; Hoffmann 1988; Welch 2001). Allo studio comunicazionale si oppone un approccio culturale (Hake 2001;

Koepnick 2002; O'Brien 2004): impostato sul film d'intrattenimento come pratica sociale (Turner 2006), orientato sullo spettatore, si estende all'industria culturale e alle pratiche di consumo prediligendo la ricostruzione del contesto all'analisi del testo.

Qui propongo un approccio testuale. A partire dalle due domande, il film di propaganda si riconosce da tre condizioni che forniscono le ragioni della scelta del campo di studi: condividendo l'affermazione, già di Aldous Huxley (1936), dell'efficacia della propaganda per rafforzare e non per modificare valori e idee condivisi dall'opinione pubblica, si ha che in un tale film non si dà mai alcuna novità: è un terreno delle regolarità storicamente determinato. Tuttavia non si tratta di studiarne l'efficacia, ma l'efficienza, ovvero i modi di produzione di valore: il tema, nella sua prevedibilità, è un effetto di senso, ricostruibile analizzando i processi di significazione. Inoltre il film di propaganda ha una finalità: in superficie colpire emotivamente lo spettatore trasmettendo idee e valori, in profondità esercitare una funzione di attivazione tentando di regolarne l'istanza nel testo.

Considerando ciò, l'obiettivo è mostrare tre strategie del far-vedere del film di propaganda. Ho scelto come campo di analisi il cinema nazista quale punta della propaganda. I film analizzati sono *Triumph des Willens* (1935) di Leni Riefenstahl, celebrazione del VI Congresso di Norimberga del Partito Nazionalsocialista; *Der Ewige Jude* (1940) di Fritz Hippler, "documentario scientifico" sugli ebrei; *Ich Klage An* (1941) di Wolfgang Leibeneiner, film sull'eutanasia e l'eugenetica.

Per mancanza di spazio non formulerò conclusioni. Accenno solo all'ipotesi di estendere questo discorso di ricerca, *in nuce*, oltre il cinema di propaganda, qui privilegiato per l'analisi delle condizioni di visibilità.

2. Triumph des Willens o dell'aderenza

Questo film (scheda in Barsam 1975) è stato oggetto di molte analisi e dispute sul suo statuto di documentario e d'opera d'arte e sulla morale della regista (per es. Sontag 1974). Qui vorrei mostrare come nell'allestimento dello spazio sacro, quale spazio valorizzato, si faccia aderire il simulacro dello spettatore. Lo spazio sacro (Mosse 1975, p. 32) è luogo in cui affluisce una massa e si celebra un rito politico; è circoscritto dal raggio d'azione di un mito storico-sovrastorico incarnato da un simbolo.

L'analisi riguarda le prime undici inquadrature della "parata delle bandiere" (Kelman 1973) che conclude la terza giornata del Congresso. Suddivido il brano in tre segmenti.

Il primo segmento (Fig. 1) comprende le inquadrature 1 e 11. Una gru discendente dal cielo (riprende l'arrivo in aereo di Hitler a inizio del film) all'aquila che domina il palco connota il movimento dal mito al simbolo (Inq. 1, 1'). La prospettiva su Hitler di spalle dall'alto verso il basso connota il movimento dall'aquila a Hitler, dal simbolo al Führer (11). "Cielo – Aquila – Führer" è l'asse centrale che determina lo spazio sacro.



Fig. 1 – Inquadrature 1, 1', 11.



Fig. 2 – Inquadrature 2, 3, 4, 5, 5', 6.



Fig. 3 – Inquadrature 7, 8, 9, 10.

Nel secondo segmento (Fig. 2) in dissolvenza s'apre la marcia di due ali di bandiere verso il punto di ripresa (Inq. 2); di lato in campo lungo, con un punto di vista sopraelevato, si seguono le bandiere scendere (3); si vedono dall'alto (4) poi procedere verso l'aquila illuminata, visibile in lontananza (5), mostrando l'inarrestabile flusso proseguire verso il palco prima allargando la ripresa verso sinistra (5'), poi con un punto di vista ad altezza delle bandiere e a queste più vicino (6). Si traccia così l'estensione dello spazio sacro.

Nel terzo segmento (Fig. 3) un carrello verso destra ad altezza delle bandiere (Inq. 7) sembra proseguire con un movimento rientrante semicircolare alla fine del quale si scorge in lontananza l'aquila illuminata (8). La macchina da presa si muove tra le bandiere e non più, come nel segmento precedente, ai bordi della parata. Segue un campo totale dal basso verso l'alto della figura intera di Hitler sul palco (9) e un'inquadratura di raccordo (10).

Nell'ordine: (Inq. 1) si traccia il punto di convergenza della parata, cui manca ancora l'ultimo pezzo; (2, 3, 4, 5, 6) si circoscrive lo spazio sacro con la marcia trasfigurata nelle bandiere dell'attante collettivo; (7, 8) vi si accede gradualmente scendendo tra le bandiere: se prima (Inq. 5) il punto di vista era fuori dalla parata, poi (6) in un limbo, ora (7, 8) è all'interno; (9) si prende posto vicino al palco; (11) si completa l'architettura dell'asse centrale. Non c'è ripetizione, ma, seguendo la parata, incremento di senso (Pezzella 1996, p. 120).

L'asse centrale è l'asse della valenza verso cui converge la parata e che le impone il percorso; suo fulcro è il Führer, realizzazione del mito. Il percorso della parata è un progressivo avvicinamento per via di una graduale introduzione del punto di vista nello spazio sacro: si passa da un punto di vista esterno che segue la parata (disgiunzione), a uno tangenziale (non-congiunzione), a uno interno (non-disgiunzione). Tale percorso culmina quando (Inq. 9) si hanno insieme una soggettiva di un componente dell'attante collettivo che ha preso posto, simulacro dello spettatore, e la prima apparizione di Hitler (congiunzione).

Cinque tratti distinguono questa dalle precedenti inquadrature: una prospettiva dal basso verso l'alto, e non viceversa o ad altezza di bandiera; immagine statica senza più movimento o di macchina o di figura; piano centrato e non più campo lungo o carrello; l'epifania di Hitler, figura di luce nell'intorno buio in cui si svolge la parata, la sola distinta in un mare di divise trasfigurate; il primo battito ripetuto della seconda marcetta che intensifica la forza dell'apparizione.

Soggettiva e apparizione di Hitler sanciscono il percorso di graduale avvicinamento: non congiunzione tra soggetto e oggetto di valore, ma attrazione estesica dello spettatore nella valenza, sua *aderenza* fisica nello spazio sacro. Lì è il suo posto. Trionfo della volontà si ha quando la forza dell'individuo cresce partecipando al Destino di un popolo, la Germania Führer dell'Europa (Beaumler 1931, p. 138): è la vittoria della fede, del "dover-essere", modalità dell'adepto.

È il film che crea l'evento del Congresso e non viceversa (Sontag 1974, p. 69; Winston 1981, p. 107): il cinema dilata e riproduce lo spazio sacro, moltiplica l'aderenza, adatta alla situazione dello spettatore che ha preso posto in sala. Ecco l'estetizzazione della politica: rafforzando il punto di vista dal basso, sopra il condottiero che guarda avanti e sotto l'adepto che lo guarda, si coopta l'osservatore raddoppiando, ai bordi dello schermo e ai piedi di Hitler, il vincolo dell'estetica fascista del "calcio in faccia" (Winston 1981, 104).

3. Der Ewige Jude o dell'investitura

Der Ewige Jude (scheda in Welch 2001, pp. 292-304), esempio di film d'odio, è un documentario pseudoscientifico sulla "realtà" degli ebrei come si evince dal sottotitolo: Contributo cinematografico al problema della comunità ebraica mondiale. La realizzazione fu personalmente

seguita da Joseph Goebbels (Hornshøj-Møller 1997). Qui mi concentro sul brano "dello smascheramento"; lo dividerò in due sequenze per mostrare come la manipolazione degli elementi nello spazio cognitivo investa lo spettatore di un compito ben preciso.

La prima è una "sequenza dimostrativa" (Fig. 4): vengono presentati primi piani alternati di tre ebrei poi (Fig. 5) un gruppo di sei persone prima in costume tradizionale (trecce, kippah, caffettano) poi in abiti occidentali.



Fig. 4 – Inquadrature 1, 2, 3, 4, 5, 6.



Fig. 5 – Inquadrature 7, 7', 8, 8', 8".

In ciascun segmento alternato si documenta la "realtà" dell'ebreo secondo gli stereotipi dell'antisemitismo, i tratti figurativi, eterni, che ne caratterizzano la figura orientale; quindi si mostra con le dissolvenze incrociate lo stesso ebreo ripulito dei suoi tratti. Sono prove dell'abilità dell'ebreo di camuffarsi per mescolarsi fra gli occidentali; ripulito il volto, come sottolinea il commento (Ing. 4), solo una vista acuta può individuarne le origini razziali. Riconoscere l'ebreo di per sé è facile, non quando si trasforma. Da qui la funzione del primo piano: ripulito dei tratti etnici, rimangono degli indizi somatici, i tratti razziali ampiamente divulgati dalla pubblicistica antisemita (per es. il Der Stürmer di Julius Streicher): naso adunco, orecchie a punta, mento sfuggente, occhi sporgenti. Come mostrando modelli in laboratorio si dota lo spettatore di un sapere sull'abilità dell'ebreo di travestirsi da occidentale, qualità maligna sottolineata dalla musica sinistra e dalle lunghe ombre sulla parete (Fig. 5). Bisogna però acutizzare la vista. Il commento manipola la messa in scena attribuendo



Fig. 6 – Inquadrature 9, 10, 11, 11', 12, 12'.

ai tipi ebraici malefiche intenzioni, per es. di "nascondere" (Inq. 6) i loro tratti quando sono tra non ebrei per "infiltrarsi nella civiltà occidentale" (Inq. 8'). La manipolazione opera in particolare sul sorriso trasformandolo in ghigno. È un tratto carico di valore negativo: l'ebreo s'infiltra come il topo che portava la peste dall'Oriente, contamina popoli e razze.

Il ghigno non è solo segno della funesta abilità dell'ebreo ma, sguardo in macchina, provocazione, lancio di una sfida. È lo stratagemma con cui il film fa fare esercizio allo spettatore per acuirne la vista. La competenza acquisita in laboratorio va messa in pratica. L'ebreo è più che un soggetto da evitare: la sua penetrazione in Occidente è pericolo reale. *Der Ewige Jude* intende, come da sottotitolo, contribuire alla soluzione del problema ebraico.

La seconda sequenza è un brano di film di finzione (Fig. 6). Il commento fa da raccordo con la prima sequenza: chiude questa (Inq. 11) affermando che gli ebrei del ghetto mostrati non sembrano a loro agio in abiti occidentali, apre la seconda (Inq. 12) dichiarando più abili nel travestimento gli ebrei di Berlino.

Si tratta di una "sequenza operativa". Il brano di finzione mostra ebrei ripuliti e mescolati a occidentali. La sua funzione nel film, il rapporto con la precedente sequenza, è più importante del tipo di materiale utilizzato – se vero o finto. Lo spettatore, certamente aiutato dai primi piani (Inq. 12, 12") che gli permettono di concentrarsi sui tratti somatici, può, raccogliendo la sfida, esercitare il proprio fare interpretativo, mettere in pratica il sapere appena acquisito.

È una sfida tra due saper-fare, tra l'abilità dell'ebreo a travestirsi e la capacità che lo spettatore deve acquisire per poterlo riconoscere tra i non-ebrei. La posta in palio è alta: "restaurare la purezza del sangue sano" (Rosenberg 1937, p. 26), valore "dello spirito" di cui sono investiti gli spettatori quali soggetti appartenenti alla razza ariana. Si corre infatti il pericolo che l'ebreo sia considerato un proprio simile mentre, secondo la metafora biologica (Inq. 12, 12'), resta un corpo estraneo agli organismi dei popoli ospitanti.



Fig. 7 – Hanna e Thomas.



Fig. 8 – Bernhard e Thomas.



Fig. 9 – Hanna e Thomas negli ultimi istanti di vita della donna.

Per l'investitura dello spettatore, suo in-carico valoriale, non basta la sola manipolazione. È necessario disporlo secondo modalità all'altezza del compito. Bisogna caricarlo di odio contro gli ebrei. L'odio può essere caratterizzato dalle modalità del "non-poter-essere", in quanto sentimento di rifiuto e disprezzo, e del "voler-non-essere", in quanto sentimento di ostilità. Il primo sentimento non deve essere troppo intenso: rischia di mutare in ripugnanza e così rigettare ogni azione; il secondo deve essere controllato in modo da condurre lo spettatore, mediante esercizio, a un'attenta attività di riconoscimento. Questo è il compito che il film affida allo spettatore trasformando il suo vedere in un atto di sorveglianza. Si compie il suo addestramento come se si trattasse di un novello poliziotto.

4. Ich Klage An o della persuasione

Ich Klage An (scheda in Welch 2001, pp. 121-134) fu commissionato dal governo per convincere i tedeschi della bontà dell'eutanasia e dell'eugenetica (Leiser 1968, p. 146). L'opera di convincimento fa confliggere due orientamenti di valori in modo asimmetrico, per



Fig. 10 – Inquadrature 4, 5, 6, 7, 8, 9.

suadendo lo spettatore della forza dell'uno sull'altro. Mostrerò ciò nella sequenza della morte di Hanna.

Essa si trova al centro del film, dividendolo tra una prima (malattia di Hanna) e una seconda parte (processo a Thomas). Nella scena precedente Thomas, un ricercatore, si è speso senza risultato per trovare la causa della malattia della moglie; Hanna, che Bernhard, l'amico medico, sta curando, comincia a soffrire di crisi respiratorie (ultimo stadio della malattia).

Suddivido la sequenza in quattro segmenti: (a) Hanna chiede aiuto al marito; (b) Thomas interroga Bernhard sullo stato della moglie; (c) Thomas e Hanna abbracciati dopo che lui le ha praticato l'eutanasia: Hanna si sente felice, lo ringrazia di averla liberata; (d) litigio tra Thomas e Bernhard dopo la morte di Hanna: Bernhard lo accusa di averla uccisa perché non l'amava, Thomas precisa di averla liberata, di averlo fatto per amore: la sua sofferenza, dice, era disumana e l'uomo deve essere superiore alla morte.

Il primo conflitto tra Thomas e Benrhard riguarda Hanna. In (a) lei chiede soccorso a Thomas e, quando questi la rassicura che Bernhard la aiuterà, dice "Non voglio andare avanti così" (Fig. 1).

La donna oscilla tra una condizione di "non-Vita" e "non-Morte": vuole morire ma non può farlo da sola. Per Bernhard la missione del medico è confortare il paziente: non può aiutarlo a morire. Modalizzato da un "non-poter-fare" e un "dover-non-fare" (interdizione) Bernhard occupa la posizione di anti-aiutante di Hanna. Non è un anti-soggetto: tale posizione è occupata dalla legge che vieta l'eutanasia. È invece Thomas che aiuta Hanna a passare dallo stadio della "non-Vita" alla "Morte", condividendo l'orientamento valoriale in opposizione a Bernhard. Le parole della moglie sono un mandato: deve aiutarla ("dover-fare"), non può farla soffrire ("non-poter-non-fare").

Il consulto tra gli aiutanti in (b) delinea una prima asimmetria (Fig. 2): nell'inquadratura il profilo di Thomas occupa più spazio di quello di Bernhard (l'ombra verticale funge da asse di simmetria del quadro), lo sguardo è risoluto e diretto, quello di Bernhard è più in ombra,

basso, di sconforto; il tono di voce è uniforme e più alto, pone con decisione domande che mettono Bernhard in una posizione di impotenza: il suo conforto non allevia il malato.

Thomas e Hanna condividono l'euforizzazione della "Morte" rispetto alla "non-Vita". Ciò pone un problema modale e uno morale. Thomas aiuta Hanna perché si dispone a farlo: è l'amore che muove il suo volere e potere e li unisce, avvolti nella luce, negli ultimi istanti di vita di lei (Fig. 9): la morte giunge quieta e leggera mentre Hanna ricorda felici momenti passati. La morte allevia la sofferenza del malato all'ultimo stadio.

In (d) si assiste al secondo conflitto tra Thomas e Bernhard (Fig. 10). Qui l'asimmetria in parte dipende dalle due scene precedenti. L'oggetto del contendere è la morte di Hanna. Bernhard parla di omicidio, Thomas di liberazione: per lui Hanna è passata dalla "non-Vita" ("la sua sofferenza era disumana") alla "Morte". L'asimmetria è articolata con un gioco di luce e oscurità. Bernhard accusa Thomas di omicidio (Ing. 5, 7): prevale l'oscurità sul volto di Bernhard, specie dove compare la silhouette di Thomas (7). Questi dice di aver liberato Hanna (Inq. 4, 6): compare di spalle avendo davanti a sé l'ombra dell'amico e una pozza di luce che ne fanno, in opposizione con la precedente, una zona di non-oscurità. Bernhard accusa Thomas di averla uccisa perché non l'amava e di essere stato un medico disonesto (Inq. 8): questi compare di spalle, la pozza di luce di fronte, mentre l'amico si muove davanti nella zona di non-luce. Thomas ribadisce di averla liberata da atroci sofferenze perché l'amava, dando una risposta personale e una da medico a favore dell'eutanasia (Ing. 9): il volto, fermo e deciso, è nella zona di luce, sullo sfondo l'ombra di Bernhard.

Considerando il giudizio sull'azione di Thomas si ha un sistema semi-simbolico in cui la luce (Inq. 9) sta all'oscurità (Inq. 5 e 7) come il vero (Thomas ha liberato Hanna) al falso (Thomas ha ucciso Hanna). Retrospettivamente, illumina la funzione della luce nelle inquadrature precedenti e motiva quanto affermato nelle inquadrature 4 e 6 (non-oscurità): qui Thomas appare di spalle, lì di fronte. È la posizione che assume davanti agli spettatori, giudici o meglio giurati del suo gesto. L'asimmetria dei valori in conflitto è l'esercizio di persuasione che il film compie sullo spettatore, modalizzato da un "saper-essere" privo di effettive competenze.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Bacumler, A., 1931, Nietzsche der Philosoph und Politiker, Lepzig, Reclam; trad. it. Nietzsche filosofo e politico, Padova, Lupa capitolina 1983.

- Barsam, R., 1975, Film guide to "Triumph of the Will", Bloomington, Indiana University Press.
- Cadars, P., Courtade, S., 1972, Le Cinèma Nazi, Paris, Losfeld. Hake, S., 2001, Popular Cinema of the Third Reich, Austin, University of Texas Press.
- Hoffmann, H., 1988, Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Propaganda im NS-Film, Frankfurt, Tashenbuch; trad. ing. The Triumph of Propaganda, Oxford, Berghahn books 1996.
- Hornshøj-Møller, S., 1997, "The Role of «Produced Reality» in the Decision-Making Process Which Led to the Holocaust", in The Holocaust History Project, www. holocaust-history.org.
- Huxley, A., 1936, "Notes on Propaganda", in "Harper's Monthly Magazine", n. 174, pp. 34-39.
- Kelman, K., 1973, "Propaganda as Vision. Triumph of the Will", in "Film Culture", n. 56-57, pp. 162-166.
- Koepnick, L., 2002, The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood, Los Angeles, University of California Press.
- Leiser, E., 1968, Deutschland Erwache. Propaganda im Film des Dritten Reiches; trad. ing. Nazi Cinema, London, Secher & Warburg 1974.
- Mosse, G., 1975, *The Nationalization of the Masses*, New York, Howard Fertig; trad. it. *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino 1976.
- O'Brien, M-E.,2004, *Nazi Cinema as Echantment*, Rochester, Camden House.
- Pezzella, M., 1996, Estetica del cinema, Bologna, Il Mulino.Reeves, N., 1999, The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?, London, Cassell.
- Rosenberg, A., 1937, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, Munchen, Hoheneichen; trad. it. parz. *Il mito del XX secolo*, Genova, Edizioni del Basilisco 1981.
- Sontag, S., 1974, Fascinating fascism; trad. it. "Fascino fascista", in S. Sontag, 1980, Sotto il sole di Saturno, Torino, Einaudi, pp. 61-88.
- Taylor, R., 1988, Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany, London, I.B. Tauris.
- Turner, G., 2006, Film as social practice, London, Routledge. Welch, D., 2001, Propaganda and the German Cinema. 1933–1945, London, I.B. Tauris.
- Welch, D., 2005, "Propaganda", in M. Horowitz, a cura, *New Dictionary of the History of Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, pp. 1916-1923.
- Winston, B., 1981, "Reconsidering «Triumph of the Will». Was Hitler there?", in "Sight and Sound", n. 2, pp. 102-107.

Filmografia

Der Ewige Jude, di Fritz Hippler, Germania 1940. Ich Klage An, di Wolfang Liebeneiner, Germania 1941. Triumph des Willens, di Leni Riefenstahl, Germania 1934.



Emozioni e strategie d'aggiustamento attraverso lo Specchio segreto di Nanni Loy

Mariacristina Falco Vincenzo Vasco

1. La manifestazione delle emozioni: ruolo adattivo e interazionale¹

Ritengo che la vera novità dell'attuale semiotica sia proprio questa insistenza non solo sulla performatività del linguaggio, sugli atti linguistici e segnici, ma sul fatto che questi atti sono sempre legati ai loro effetti di senso, ossia, appunto, alle passioni (Fabbri 1998, p. 37).

Il rinnovato interesse delle scienze del linguaggio per la corporeità e per le basi biocognitive e materiali della semiosi umana ha dato avvio negli ultimi anni a numerose ricerche sul rapporto tra il nostro corpo, di parlanti e di ascoltatori, e il modo in cui produciamo e comprendiamo segni. Aspetti della significazione linguistica che fino a qualche anno fa potevano essere considerati di scarso interesse semiotico sono oggi di grande attualità, nuovi oggetti di dibattito, di scontro e di incontro. La sempre maggiore connessione delle discipline semio-linguistiche con numerosi altri campi d'indagine come quello della filosofia, delle scienze cognitive, delle neuroscienze, della psicologia testimonia proprio questa esigenza di allargare la riflessione sulla significazione a temi fino a pochi anni fa ritenuti fuori dalla portata e dall'interesse linguistico.

Indagare un fenomeno come quello della manifestazione delle emozioni, cui ci siamo interessati in questo lavoro, ci ha obbligato a uscire dai confini della riflessione strettamente 'linguistica' o almeno a problematizzare questi confini.

La sfera passionale, inoltre, si presenta come un perfetto ambito di indagine per le ricerche sulla *embodied cognition*, che puntano l'attenzione sullo strettissimo legame che esiste fra cognizione e corporeità, su quanto la nostra cognizione sia, in ogni momento, incarnata. Secondo la maggior parte degli studiosi di scienze cognitive, le emozioni intervengono in tutti i processi di pensiero, anche quelli tradizionalmente considerati razionali e 'freddi'. Numerose ricerche sperimentali, infatti, hanno messo in evidenza l'importanza delle emozioni nei processi attentivi, in quelli mnestici, nel *problem solving*, nella presa di decisione (cfr. LeDoux 2000).

Alla fine dell'Ottocento, Wilhelm M. Wundt aveva notato che i processi sentimentali e quelli di pensiero non possono procedere isolatamente. Anticipando di circa un secolo le idee del neuroscienziato Antonio R. Damasio (1994), Wundt ha sottolineato la stretta connessione tra emozioni e processi di decisione. Secondo lo psicologo, l'ipotesi di un atto volitivo completamente razionale "si fonda sul concetto astratto di un volere trascendente, assolutamente diverso dai reali processi psichici di volere" (Wundt 1896, p. 105).

Già Darwin (1872) aveva intuito il ruolo delle emozioni nei processi cognitivi e ne aveva sottolineato il ruolo adattivo. Riprendendo le tesi darwiniane, numerosi psicologi hanno mostrato che la capacità di provare e manifestare emozioni, anche al di là della volontà cosciente, è vantaggiosa da un punto di vista adattivo (cfr. Ekman 2003). Pensiamo alle grida di paura e al ruolo che esse svolgono all'interno di una comunità animale: l'urlo di terrore di un membro del gruppo può segnalare una minaccia imminente, permettendo agli altri componenti del branco di mettersi in salvo. Secondo Isabella Poggi (2008), un pattern espressivo deve essere inscritto nella sindrome emotiva. Le emozioni, secondo la studiosa, sono costituzionalmente comunicative, perché, appunto, la capacità di esprimere le proprie emozioni anche al di là di una precisa volontà cosciente si è dimostrata utile alla salvezza e al benessere dell'individuo e delle specie.

Le emozioni, infatti, fungono da potenti strumenti di cooperazione, perché permettono il contatto psicologico tra conspecifici e la condivisione delle reciproche esperienze interne. La manifestazione delle passioni guida il comportamento altrui e lo rende adeguato agli stati interni dell'emittente. Secondo lo psicologo tedesco Karl Bühler, ogni segno

[...] è *simbolo* in virtù della sua corrispondenza a oggetti e fatti, è *sintomo* (indice, indicium) in rapporto alla sua dipendenza dall'emittente, della cui interiorità è espressione, è *segnale* in forza del suo appello all'ascoltatore, di cui dirige come altri segni di scambio il comportamento esterno o interno (Bühler 1934, p. 81).

Per Bühler, la funzione espressiva e quella appellativa sono presenti in ogni atto comunicativo e permettono l'instaurarsi di rapporti cooperativi tra conspecifici. Le ricerche in ambito psicolinguistico e semiotico sottolineano sempre più spesso l'importanza della manifestazione di stati d'animo e passioni, sia per il benessere dell'individuo che per il rinsaldarsi dei rapporti comunitari. A tal proposito, Guglielmo Belelli, Antonietta Curci e Anna Gasparre (2009) affermano che "il contesto in cui avviene la condivisione sociale ha anche la funzione di stimolare empatia e rafforzare il legame tra le persone, perché confidarsi consente di instaurare, rinnovare e rafforzare le relazioni interpersonali" (Belelli, Curci, Gasparre 2009, p. 147).

2. Il parlato emotivo

Ma come avviene la condivisione delle emozioni e quali sono i principali indicatori che permettono di esprimere e riconoscere lo stato d'animo proprio e quello altrui? La manifestazione dei propri stati interni, come abbiamo accennato prima, risponde a un'esigenza adattiva della nostra specie, proprio per questo le lingue hanno sviluppato particolari strategie per veicolare informazioni sulle emozioni che proviamo. A tal proposito, Elinor Ochs e Bambi Schieffelin (1989, p. 9) sostengono che

[...] beyond the function of communicating referential information, languages are responsive to the fundamental need of speakers to convey and assess feelings, moods, dispositions and attitudes. This need is as critical and as human as that of describing events. Interlocutors need to know not only what predications a speaker is making; they need to know as well the affective orientation the speaker is presenting with regard to that particular predication.

Attraverso le proprie scelte linguistiche, quindi, il parlante veicola, più o meno consapevolmente, informazioni non solo circa il proprio stato d'animo, ma anche sui propri sentimenti, sull'atteggiamento che ha nei confronti degli altri, sul punto di vista che assume verso quanto è stato appena detto o su un particolare fatto o evento.

Secondo Isabella Poggi ed Emanuela Magno Caldognetto (2004), le risorse che i parlanti hanno a disposizione per manifestare il proprio stato d'animo sono di tipo:

- lessicale, come la scelta di certe parole emotive,
- sintattico, l'uso di particolari strutture marcate, ad esempio la dislocazione a sinistra,
- morfologico, come l'uso di vezzeggiativi, diminutivi e dispregiativi,
- fonologico di tipo segmentale e soprasegmentale.

L'uso di una o di alcune di queste risorse per veicolare informazioni sullo stato d'animo provato dal soggetto al momento dell'enunciazione viene definito dalle due studiose *parlato emotivo*. Caratteristica peculiare del parlato emotivo è quella di esprimere lo stato d'animo attuale del parlante: questo tipo di situazione comunicativa, quindi, si differenzia da quelle in cui il locutore riporta le emozioni che ha precedentemente sentito o quelle provate da altri. Ciò che contraddistingue questo tipo di parlato, quindi, è l'attivazione emotiva, reale o simulata, del locutore, che invia, più o meno consapevolmente, indizi sul proprio stato d'animo.

All'interno della nostra analisi di *Specchio segreto* proveremo a osservare in che modo l'informazione linguistica è in grado di manifestare le emozioni dei parlanti. In particolare, osserveremo quanto il livello lessicale e quello prosodico intervengano nell'esprimere particolari stati d'animo, determinando le reazioni patemiche dei riceventi e il più generale *clima timico* della conversazione (cfr. Violi 2006).

3. Funzione d'appello e passioni: il caso di Specchio segreto

Il caso studio scelto per questo contributo appartiene

a una trasmissione televisiva degli anni '60 intitolata *Specchio segreto*. Pensata e diretta da Nanni Loy, la trasmissione aveva lo scopo di far uscire le persone comuni dalle situazioni quotidiane per metterle alla prova di fronte a degli imprevisti.

Ambientata per le strade, nei locali, nei negozi d'Italia, Specchio segreto offre la possibilità di guardare alle caratteristiche del parlato, spontaneità, organizzazione della conversazione in turni, intonazione, e di capire come tali attributi partecipino alla costruzione intersoggettiva del senso e alla enunciazione passionale. Si potrebbe obiettare che in ogni sketch il parlato di Loy non sia un parlato totalmente spontaneo, in quanto il presentatore recita la sua parte e manipola i passanti coinvolti. In realtà si potrebbe parlare di improvvisazione. Loy, infatti, ha una sceneggiatura da imporre e portare a termine ma non ha un vero copione: il suo parlato non è interamente pre-pianificato ma è regolato in base alle reazioni spontanee dei passanti. La sceneggiatura prende forma attraverso l'irruzione di Loy in una situazione data o attraverso la costruzione stessa della situazione. La scelta dell'audiovisivo nasce dall'esigenza di guardare agli attributi del parlato che maggiormente rendono conto del clima emotivo all'interno di un sistema intersoggettivamente costruito. I dialoghi, la velocità d'eloquio, la presa del turno, l'uso che i parlanti fanno dell'intonazione sono tutti aspetti che possono essere colti nel loro farsi e darsi al ricevente, sia che quest'ultimo sia in scena, sia che si trovi al di là dello schermo. Ma alla base della scelta di Specchio segreto ci sono anche ragioni che riguardano la lingua e la storia della televi-

Specchio segreto porta le persone comuni in TV, ne mostra le abitudini, i luoghi, le azioni, le reazioni quotidiane e crea una carrellata di personaggi non televisivi. Le varianti regionali, il parlato spontaneo, informale, sono così punti di forza della trasmissione, a cui si aggiunge la messa in scena del meccanismo di finzione. Loy fa sapere al suo pubblico che ciò che sta per guardare è finto, è costruito, è voluto da una regia che pilota le persone coinvolte. Ecco perché Specchio segreto si pone anche all'avanguardia rispetto alla Neo-tv, che negli anni successivi avrebbe messo a nudo i meccanismi di messa in scena.

Scriveva Eco:

Già un programma come *Specchio segreto* doveva il suo fascino alla convinzione che quello che le vittime facevano era qualcosa di vero (sorpreso dalla *candid* camera, che le vittime non vedevano) e tuttavia tutti si divertivano perché sapevano che erano gli interventi provocatori di Loy a far succedere ciò che succedeva, a farlo succedere in un certo modo, come se si fosse a teatro (Eco 1983, p. 169).

I protagonisti di *Specchio segreto* si ritrovano a stipulare accordi, ad affrontare l'imprevisto, a negoziare il senso di un'azione. Essi, concordando l'andamento della situazione, usano tutte le componenti del piano espres-

sivo e provocano man mano *surplus* di senso, gestibili nella prassi e regolati dagli effetti che intendono raggiungere. L'intento delle pagine successive sarà quello di capire come ciò venga messo in moto attraverso la lessicalizzazione e gli indicatori acustici delle emozioni e come, dunque, grazie alle funzioni di appello e di espressione, il processo inferenziale si inneschi e si risolva nelle conversazioni.

4. Scala mobile

Nelle prossime pagine esamineremo alcune parti di un episodio di *Specchio segreto*, tratte dalla sesta puntata della trasmissione. Dell'estratto, intitolato *Scala mobile*, osserveremo i fenomeni intonativi e lessicali per indagarne le ricadute sul senso. In questo modo sarà possibile osservare le dinamiche di costruzione della dimensione intersoggettiva tra emittente e ricevente, e verificare i risvolti sul piano del contenuto, a sua volta identificabile con il livello emotivo.

La scena è ambientata in un centro commerciale dove Nanni Loy finge di non saper salire sulla scala mobile e chiede aiuto ai passanti.

Min. 0.32 - 00.56

```
1L: Mi aiuta lei signora? (0.4) Che m'aiuta lei signora?
```

2S1:Sì ha paura?

3L: Sì (.) eh (.) cho:(.) mi aiuta lei?

4S2: venga

5L: Eccoallora
andiamoeh vada vada $\left(0.3\right)$ no no no $\left(.\right)$ no c'ho paura

6 Signora no no no no e no. 7 (

8S1: e allora aspetta

9S2: aspetta aspè

10L: no eh:

11S2: e venga a piedi

12L1: dove? Come? no:e devidè

13S2: vuo:lsalireperforza?

14L1: sì mi devo esercitare

Per l'analisi dell'estratto useremo il *software* PRAAT con lo scopo di ricavare la F0 (frequenza fondamentale) dei turni selezionati. I grafici prodotti mostreranno il contorno intontivo del parlante preso in esame e la trascrizione ortografica del turno².

L'interazione si apre con una richiesta d'aiuto da parte di Nanni Loy (linea 1), che si ripete alla linea 3.

Loy si esprime attraverso un tono gentile e allo stesso tempo molto insicuro che garantisce all'attore un interessamento da parte delle prime passanti. Il grafico che segue (Fig. 1) presenta il contorno intonativo di linea 3. La curva di F0 presenta un movimento ascendente-discendente nella fase finale tipico degli enunciati dubbiosi (cfr. Martin 2009, p. 89). In questo caso il tentennamento è legato alla situazione di paura, una paura che Loy cerca di trasmettere anche attraverso la voce. Alla linea 5 Loy intensifica l'insicurezza, già manifestata nella ripetizione della richiesta d'aiuto (linea 3: Sì (.)

eh (.) cho:(..) mi aiuta lei?), con una ripetizione di no che sembra marcare definitivamente un rifiuto.

Il tentennamento del protagonista si manifesta nuovamente alla linea 10 con un *no eh* piatto in fase finale (il *pitch*, tra i 75 e i 200 Hz, non è particolarmente elevato, vedi Fig. 2). La conferma dell'atteggiamento di paura si manifesta in seguito alla linea 14: *dove? Come?*.

L'indecisione di Loy si esprime, dunque, attraverso un continuo tentennamento reso anche dall'uso delle interiezioni *no* e *no* eh.

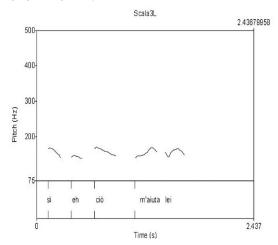


Fig. 1 - Contorno intonativo della frase: Sì(.) eh (.) cho:(..) mi aiuta lei?.

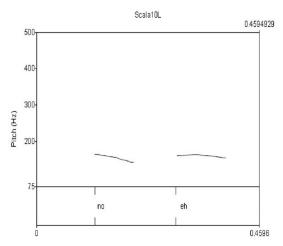


Fig. 2 - Contorno intonativo della frase: no eh.

Nel caso presentato, da parte delle due donne non vi è, almeno apparentemente, alcuna forma di sospetto riguardo alla messa in scena. Nonostante ciò tra la linea 4 e la linea 11 possiamo osservare un cambiamento di atteggiamento da parte della comparsa S2. Alla linea 9, per esempio, *e venga a piedi* conferma la partecipazione della signora, ma, allo stesso tempo, anticipa la volontà di quest'ultima di allontanarsi.

Ciò è confermato alla linea successiva, dove il *vu:ol salire per forza?* sembra marcare il desiderio di distacco da parte di S2. Tale lettura trova, inoltre, riscontro nella perfetta aderenza tra il ruolo svolto dalla prosodia e l'interpretazione del senso suggerita dalle scelte lessi-

cali dei parlanti. L'esitazione e la paura del protagonista in scena sono lasciati ai no e all'intonazione con cui essi sono espressi, mentre la seconda domanda di S2: vu:olsalireperforza? è esplicativa dell'invito rivolto a Loy ad abbandonare l'impresa.

Al minuto 2.10 Nanni Loy riesce ad arrivare in cima alla scala mobile.

Il successo dell'azione è espresso ripetutamente dalla signora S1 che precedentemente aveva abbandonato l'attore alla sua sorte.

1S1: vienivienivie (.) oh bravo sei arrivato vedi? sei arrivato vedi? (.) sei

2 arrivato vedi? (.) vedi sei arrivato vedi? 3L1: mi mi faffare un altro giro signora?

4S1: no non puoi farlo solo perché

5L: così mi esercito

6S1: no non ti puoi esercitare perché non è possibile

7 nz nz nz 8L: insieme che lei

9S1: no no no no per carità

Alle linee 1 e 2, S1 esprime un forte coinvolgimento, esortando L al completamento dell'azione vienivienivié. Il coinvolgimento non pare anticipare l'allontanamento in quanto ripetutamente S1 esprime soddisfazione chiedendo sei arrivato vedi?, espressione in cui consideriamo il vedi come un segnale discorsivo di conferma rispetto all'azione e come indicatore dell'atteggiamento di soddisfazione di S1 per il successo di L. Eppure, immediatamente, vi è un cambio di regime emotivo tra i due parlanti, un ritorno allo stato precedente, una retroazione causata dalla rinnovata richiesta di aiuto di L, il quale sembra invece non avere migliorato in nessun modo il suo stato di paura rispetto alla competenza acquisita.

Il tono esitante della linea3, la riproposizione di un senso di sottomissione e dipendenza, inducono infatti S1 al totale rifiuto che culmina in 5 no, di cui il primo notevolmente più marcato e in un *per carità* discendente, di chiusura.

S1 si allontana sorridendo, molto probabilmente per l'incapacità di questo strano individuo.

5. Conclusioni

In *La svolta semiotica* Fabbri scrive: "la struttura e le modalità dell'enunciazione all'interno di forme e di sostanze dell'espressione diverse da quelle verbali sono di grande rilevanza e di grande peso per la ricerca semiotica, e non solo per essa" (Fabbri 1998, p. 65).

Descrivere l'enunciazione passionale comporta infatti un'attenzione alle risorse verbali, ma anche fonologiche e gestuali. Attraverso lo *sketch* analizzato abbiamo constatato, per esempio, come tali risorse, integrandosi, concorrano alla manifestazione delle passioni e alla interpretazione di esse da parte dei locutori. Loy e le passanti mostrano, infatti, chiaramente il proprio stato d'animo, utilizzando una serie di segnali linguistici e non.

Nell'estratto, l'esitazione nella voce trova ampio riscontro nelle negazioni e si manifesta con chiarezza anche nella gestualità di Loy, per esempio attraverso le esitazioni del corpo. L'informazione lessicale (*No c'ho paura signora no no no no no e no*), quindi, è rinforzata da quella veicolata attraverso le altre modalità espressive.

In questa sede ci siamo occupati esclusivamente della prosodia e abbiamo osservato che il parlato di Loy non presenta un'ampia escursione melodica, risultando piatto dal punto di vista intonativo. Più che paura per un evento percepito come rischioso, infatti, l'attore manifesta il proprio disagio psicologico, dovuto all'incapacità di salire sulla scala mobile. Nonostante ciò, lo stato d'animo di Loy è ben riconosciuto dalle passanti, che reagiscono alle sue manifestazioni emotive e gli offrono aiuto.

L'interazione esaminata, quindi, dimostra che l'informazione emotiva è veicolata dall'insieme delle risorse espressive, lette nella loro combinazione.

Note

- 1 L'articolo che presentiamo è stato ideato congiuntamente dai due autori. Mariacristina Falco ha curato i §§ 3 e 4 e Vincenzo Vasco i §§ 1 e 2.
- 2 Paul Boersma e David Weenink 2009

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Belelli, G., Curci, A., Gasparre, A., 2009, "Condivisione sociale e regolazione delle emozioni", in O. Matarazzo,
V. L. Zammuner, a cura, *La regolazione delle emozioni*,
Bologna, Il Mulino, pp. 139-155.

Bühler, K., 1934, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Stuttgart/New York, Gustav Fischer Verlag; trad. it. Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio, Roma, Armando editore 1983.

Eco, U., 1984, Sette anni di desiderio, Milano, Bompiani.

Ekman, P., 2003, *Emotions Revealed. Understanding faces and feelings*, London, Weidenfeld and Nicolson.

Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza. LeDoux, J.E., 2000, "Emotion circuits in the brain", in "Annu. Rev. Neurosci.", vol. 23, pp. 155-184.

Martin, P., 2009, *Intonation du français*, Paris, Armand Colin. Ochs, E., Schieffelin, B.B., 1989, "Language has a heart", in "Text", vol. 9, n. 1, pp.7-25.

Poggi, I., a cura, 2008, La mente del cuore. Le emozioni nel lavoro nella scuola nella vita, Roma, Armando editore.

Poggi, I., Magno Caldognetto, E., 2004, "Il parlato emotivo. Aspetti cognitivi, linguistici e fonetici", in F. Albano Leoni, F. Cutugno, M. Pettorino, R. Savy, a cura, *Atti del Convegno "Italiano parlato" (Napoli 14-15 febbraio*

2003), Napoli, D'Auria Editore, CD-Rom.

Violi, P., 2006, "Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità", in E/C, www.ec-aiss.it.

Wundt, W.M., 1896, Grundiss der Psychologie, Leipzig, Engelmann; trad. it. Elementi di psicologia, Torino, Clausen 1900.



Passione: quando la televisione fabbrica passioni

Loredana Limoli Ana Paula Ferreira de Mendonça

1. Introduzione

È consuetudine dividere la storia della semiotica di scuola francese in almeno due grandi momenti che segnano la sua stabilizzazione teorica: la semiotica delle azioni, arsenale metodologico sviluppato e perfezionato a partire dagli anni 60, e la semiotica delle passioni, teorizzata qualche decennio più tardi e "inaugurata" con la pubblicazione del libro omonimo di Greimas e Fontanille. In seguito, si è sviluppata la semiotica tensiva, che si sta diffondendo ancora oggi e nella quale ci sono ancora tante "scatole nere", per usare una metafora greimasiana.

Così come il modello della generazione di senso anche l'"evoluzione" della teoria semiotica sembra aver seguito nel corso del tempo un percorso, come sottolineato da Eric Landowski nella presentazione del libro Do inteligivel ao sensivel (Oliveira, Landowski 1995, p. 12). Partendo da una prospettiva strutturale e ortodossamente generativa, la semiotica è avanzata passando da un livello profondo e narrativo - tappa assolutamente necessaria per la costituzione della scienza - a livelli più superficiali del discorso, in cui il sensibile si impone dinanzi all'intelligibile.

Tanto la semiotica delle passioni quanto la semiotica tensiva sono emerse come un tentativo di raffinamento dell'analisi e dei suoi metodi. Il percorso generativo del senso è stato ampiamente esplorato da Greimas e dai suoi seguaci producendo molti frutti. Fin dall'inizio delle prime formulazioni teoriche, l'efficacia della grammatica attanziale e degli schemi narrativi si è dimostrata incontestabile per comprendere l'organizzazione logica della narrativa. Completato dalla teoria della modalizzazione, lo studio del contenuto ha permesso l'avanzare dell'analisi in modo tale da poter includere situazioni narrative e discorsive particolari, non sempre inquadrabili negli schemi canonici utilizzati in precedenza. In modo semplificato, le modalizzazioni e successivamente lo studio delle passioni semiotiche hanno permesso di includere diverse situazioni narrative, permettendo di spiegare, per esempio, come un soggetto che agisce in cerca di qualcosa non sempre agisce allo stesso modo di un altro nella sua stessa condizione, e, ancora, come egli sarà oggetto di osservazioni differenziate nei diversi contesti narrativi, subendo l'influenza diretta della formulazione enunciativa che inquadra il testo. Così i concetti delle "tre semiotiche" hanno cominciato a intrecciarsi nella percezione analitica del fenomeno testuale e oggi non è più possibile ignorare le diverse acquisizioni metodologiche che sostengono gli studi in questo ambito.

Attualmente, attraverso le passioni e la tensività, la semiotica ha cercato di attenuare l'eterogeneità delle ricerche, facendo convergere i diversi punti di vista per la formazione di un organismo dinamico e plurale, rispettoso del suo progetto iniziale di disciplina e vigile riguardo alle dispersioni indesiderate frutto di innumerevoli contributi.

Questo articolo ipotizza una proposta pedagogica utilizzando le tre semiotiche principali: la semiotica delle azioni, la semiotica delle passioni e la semiotica tensiva. Trattandosi di un'analisi con finalità didattica, ci siamo decise per una semplificazione teorica. In modo particolare, per quanto riguarda la semiotica tensiva, che per la sua relativa "novità" è stata molto meno diffusa nell'ambito scolastico, tracceremo solo alcune considerazioni, necessarie alle analisi delle passioni.

2. Perché una semiotica della telenovela?

La scelta del corpus può essere sorprendente a prima vista, dato che non si tratta di testo abitualmente usato in classe. La nostra sfida è quindi duplice: inserire nella scuola un genere molto diverso da altri ritenuti invece necessari per l'insegnamento della lingua portoghese e utilizzare una teoria sconosciuta o poco conosciuta dalla maggior parte degli insegnanti che lavorano nel campo dell'istruzione nazionale.

In precedenti lavori (Limoli, Mendonça 2009; 2009, Mendonça, Limoli 2009; 2010), abbiamo cercato di argomentare a favore dell'uso del discorso teledrammaturgico nell'ambito della scuola superiore, mostrando i suoi vantaggi rispetto ad altre forme di narrativa: l'alto gradimento della telenovela tra gli adolescenti; l'attualità del discorso televisivo; le direttive degli organismi ufficiali che raccomandano l' uso del testo visivo e sincretico. Non si tratta, ovviamente, di sostituire altri tipi di narrativa finzionale, e tanto meno di minare la posizione privilegiata della letteratura e dei suoi vari generi. La telenovela, sebbene raggiunga un numero di "lettori" (spettatori) che nessuna opera letteraria ha mai raggiunto, continua ad essere vista come una narrativa di qualità estetica inferiore rispetto alle grandi opere di scrittori famosi di lingua portoghese. Tuttavia, altri generi meno prestigiosi rispetto alla grande letteratura vengono utilizzati nella scuola con grande successo e rilevanza come, per esempio, fumetti, cartoni animati, canzoni e film, solo per citarne alcuni.



Fig. 1.

Sarebbe il caso, allora, di chiedersi: perché non una telenovela.⁹

Come metodologia di lavoro, ci siamo basate sui procedimenti adottati dal Centro Telenovela presso l'Università di San Paolo (USP) (vedi Lopes, Borelli, Resende 2002, p. 70) per il trattamento delle fiction: la raccolta del corpus della ricerca, quindi la registrazione delle puntate, e la produzione di una telenovela rieditata, ovvero un video su DVD con scene e sequenze selezionate per l'analisi e il successivo lavoro in classe. I video, una volta organizzati in sequenze, serviranno per comporre il corpus della ricerca, e saranno attinenti a tematiche specifiche, in modo da essere sottoposti a indagini specifiche sul contenuto o sull'espressione. Crediamo che questo lavoro preliminare di registrazione ed editing vada oltre le normali attività degli insegnanti di Portoghese, già abbastanza sovraccarichi dei loro compiti quotidiani. Tuttavia, in quanto lavoro di sperimentazione, questa discussione non dovrebbe costituire un ostacolo a tale iniziativa.

Per la presentazione della nostra proposta, abbiamo selezionato alcuni episodi di *Passione*, di cui riporteremo alcuni fotogrammi, così come per la sigla di apertura della telenovela, che è una composizione audiovisiva di Hans Donner, progettata a partire da tre opere dell'artista Vik Muniz, con la colonna sonora *Aquilo que dá no Coração* di Lenine. Abbiamo analizzato anche altri brani presenti in questa telenovela.

2. L'esaltazione dell'amore in Passione

Passione, come suggerisce il titolo, è una telenovela incentrata sull'esaltazione dell'amore. La telenovela è organizzata intorno a tre nuclei famigliari: i Gouveia, ricchi uomini d'affari del settore metallurgico, proprietari di una fabbrica di biciclette; Olavo, Clô Souza e Silva, imprenditori emergenti nel settore del riciclaggio; e la famiglia Mattoli, toscani.

La vita delle tre famiglie, le prime due residenti a San Paolo e l'ultima in Italia – si incrocia già all'inizio della telenovela, quando lo spettatore viene informato dell'esistenza del figlio di Bete Gouveia, Totó. La morte del patriarca Gouveia e il viaggio dei malvagi Clara e Fred in Italia darà inizio ad una serie di trasformazioni









Figg. 2, 3, 4, 5.

narrative, che culmineranno in molti enigmi e misteri, omicidi e passioni.

La sigla di apertura della telenovela richiama, in gran parte, la presenza dei tre nuclei menzionati e inneggia all'amore. Il bacio che appare nell'ultima scena (primo piano nella scena "The Kiss", figura 1) è preceduto da una panoramica su alcuni rottami, raggruppati plasticamente nella composizione di Vik Muniz. Tra gli



Fig. 6.

oggetti è possibile distinguere parti di biciclette e attrezzi, un riferimento al clan dei Gouveia, o ancora alcuni rifiuti riciclabili, che rimandano all'attività di Souza e Silva, e, infine, alcuni elementi che ricordano l'Italia dei Mattoli, come una brocca di vino, grappoli d'uva, un cestino con pane e grano, e soprattutto girasoli, che alludono alla regione Toscana (figure 2-5).

L'isotopia della passione amorosa è rafforzata dalle immagini della scatola di cioccolatini a forma di cuore e del bouquet di rose rosse.

Anche la canzone di Lenine, sebbene non menzioni la parola "amore" è una vera e propria ode al sentimento che *fa-fare al cuore:* "ciò che fa il cuore/ ci getta allo scoperto/ fa perdere il respiro e la ragione/ e causa brividi sulla nuca / Provoca reazioni a catena/ accende il corpo con scintille e lo brucia / è un accurato rito incendiario/".

Ingrediente fondamentale dei generi romanzeschi, l'amore non poteva mancare in Passione, così come non manca in qualsiasi telenovela brasiliana di grande successo. Sono molte le coppie o i triangoli amorosi che hanno emozionato gli spettatori positivamente o negativamente durante il corso della telenovela: Totó e Clara, Clara e Fred, o Diogo e Clara; Diana e Mauro, Melina e Mauro, poi Diana e Gerson; Felicia e Totó, Felicia e Gerson; Estela e Agnello, Berillo e le sue due mogli; insomma, l'amore è stato distribuito con abbondanza in tutti gli episodi e ha raggiunto un gran numero di personaggi in tutti i nuclei famigliari messi in evidenza. Ma nessun amore descritto ha avuto l'intensità di quello vissuto dal personaggio Antonio Mattoli, o Totó, interpretato da Tony Ramos. Non a caso, questa passione smisurata e caricata, allo stesso tempo, di idealizzazione e sensualità, ha luogo in Toscana, che ha dato i natali a Dante Alighieri. Tale passione sarà l'oggetto d'analisi del presente lavoro.

3. La passione dell'amore

Totó è un pacifico cittadino italiano che vive in una fattoria in Toscana con i suoi figli e sua sorella adottiva Gemma. Vedovo da più di quindici anni, non può cancellare dalla memoria la donna che ha amato e che lo ha reso padre. Nei momenti di intimità e di solitudine, parla con la fotografia della moglie defunta e sogna di









Figg. 7, 8, 9, 10, 11.

avere un nuovo amore, intenso come il primo. È anche il desiderio di Gemma, come si evince da questo estratto di dialogo con i suoi nipoti. La zia parla in un misto di portoghese e italiano, equilibrato per essere comprensibile allo spettatore che non parla la lingua italiana:

Madonna mia, como eu queria que Totó encontrasse uma

nova mulher! Uma dona buona, carinhosa, toscana, que tirasse ele dessa tristeza. Ah Dio, como eu queria que Totó encontrassse uma nova passione! Uma passione vera, forte, que tirasse la tua mamma da cabeça dele. Faz mais de quinze anos que ela morreu e pra ele parece que foi ontem, sofre ainda como um cane!

All'inizio della telenovela, Totó conduce una vita di lavoro tranquilla e onesta nella sua proprietà rurale, che gli garantisce la sopravvivenza e la quiete. Ma la sua vita viene improvvisamente trasformata da qualcosa di inaspettato: la rivelazione che lui, in realtà, ha un'altra famiglia in Brasile e che sua sorella Gemma era stata molti anni prima la domestica della sua madre naturale. Di seguito il profilo personaggio Totó sul sito di *Passione*:

La vita del Patriarca dei Mattoli si trasformò quando scoprì di essere il figlio naturale di una madre brasiliana, un'ereditá e una nuova passione con la quale finisce per congiungersi. La pace della fattoria in Toscana si trasforma in una nuova vita in Brasile.

L'arrivo di Clara nella fattoria in Toscana mette in pericolo l'equilibrio dei Mattoli. Simbolicamente, il primo incontro con Clara rivela il tumulto che provoca in Totó la presenza della ragazza: nel guidare lungo la strada della fattoria accompagnato dalla "brasiliana", appena arrivata in Italia, Totó non riesce a controllare il volante della sua piccola Fiat ed esce più volte di strada dimostrando di aver smarrito il controllo della sua vita a causa dell'improvvisa e travolgente visione della bella donna.

Con la passione, verranno anche grandi conflitti che colpiscono le famiglie Mattoli e Gouveia. Gemma, la sorella gelosa e dominatrice, non si fida di Clara perché percepisce in lei una minaccia per la quiete della sua famiglia. La gelosia costantemente espressa da Gemma disturba e impedisce i rapporti della famiglia. Riguardo Clara, Totó e Gemma si ritrovano antagonisti: la sorella desidera il mantenimento dello status quo della proprietà famigliare, in cui predominano il lavoro collettivo e l'armonia; Totó, invece, sebbene condivida questi valori della famiglia, è disposto a sacrificare tutto per il nuovo amore. Da parte sua, Clara minaccia la stabilità e riesce a ingannare a tutti, in particolare Totó, in quanto, attraverso la seduzione, riesce a manipolarlo facendo uso dei trucchi più sordidi per farlo innamorare perdutamente. L'intenso amore di Totó lo rende cieco di fronte all'evidente malvagità di Clara, che solo inizialmente viene con lo spettatore, che ha il ruolo di osservatore privilegiato delle molte trappole innescate dalla ragazza.

La presenza improvvisa di Clara nella vita di Totó sembra seguire lo stesso ritmo del rapimento amoroso descritto nella canzone di Lenine: Travolgente / Arriva senza avviso / Prende d'assalto, investe / candela per incendiare/ Affascinante / Viene da qualsiasi luogo / Arriva, non chiede permesso / avanza senza ponderare. Un'altra canzone, cantata sia in italiano che in spagnolo dalla cantante Mina,

che compare nelle scene in cui la coppia vive momenti romantici, parla della perdita di serenità che causa la passione, mai nominata, provocata dall'amore: *Questa vita loca, loca, loca / con la sua loca realtà/ Che mi rende loca loca loca/ senza più serenità*.

Vediamo che l'amore è modalizzato tensivamente dall'intensità. Ed è questa intensità che sarà evidenziata nella telenovela, affinché Totó continui ad ignorare le trappole di Clara e Fred, perda "il respiro e la ragione", come nella canzone di Lenine, e fare in modo che il male possa trionfare per lungo tempo, garantendo il mantenimento del conflitto e, di conseguenza, l'attenzione del pubblico.

Totó è un soggetto del volere nella congiunzione amorosa, è destinante della sua performanza, cerca un oggetto di valore conforme a ciò che desidera, che crede essere buono e vero: un amore come quello che ha avuto in passato, intenso e che non lo ha deluso. Ma questo oggetto di valore non ha ancora un volto prima della comparsa di Clara che, naturalmente, corrisponde alla ricerca di Totó soltanto al livello dell'apparenza: Clara sembra essere buona, ma non lo è, vale a dire che è nella deissi della menzogna e sarà smascherata solo molti episodi più tardi. Secondo il fare-interpretativo di Totó, tuttavia, lei è e sembra buona, cioè, lui la interpreta come vera.

La bellezza di Clara è un ingrediente importante del poter-fare, del poter-sedurre. La bellezza fa parte della manipolazione iniziale, ma la modulazione dell'intensità amorosa deve molto anche - e curiosamente - alla spazialità della Toscana.

Per Gemma, come si é potuto constatare, il nuovo amore di Totó dovrebbe essere *toscano*. Per suo fratello, amare la Toscana e trovarla molto bella sembra essere condizione sufficiente per farlo interessare a qualcuno. É questa la strategia di Clara che, essendo brasiliana, non può soddisfare i requisiti di Gemma, ma può conquistare il cuore di Totó, decantando più volte la bellezza della regione. È ciò che possiamo osservare durante le scene di dialogo trascritte di seguito:

[IN TOSCANA] (Figure 7 – 15)

[CLARA] Questo è il paesaggio più bello che io abbia mai visto in vita mia!

[TOTÓ] Ecco!

[CLARA] Chi vive qui deve essere molto felice, giusto? Perché immagina, pensa, dorme e si sveglia aprendo la finestra e vedendo una tale bellezza davanti ai suoi occhi!

[TOTÓ] Sì, ma anche in Brasile c'è tanta bellezza, eh? [CLARA] È vero. Ci sono molti, molti bei posti, sì. Diversi da qua, ma anche belli. Ma non dove vivo io, sai? São Paulo è una città troppo grande, troppo affollata... ... tante macchine, un sacco di smog.

[TOTÓ] È proprio come Milano, come ... è ... è ... scusa ... è come la cittá di Milano

[CLARA] Milano, Milano, lo so, lo so ... [Passione. Episodio 07. 24/05/2010]









Figg. 12, 13, 14, 15.

La Toscana è dotata di una precisa definizione spaziale, densamente figurativizzata da lunghe riprese di una regione dove impera il verde, le miti colline e l'orizzonte luminoso. Questo spazio è visto come positivo e ripetutamente connotato in modo euforico. L'avvicinamento della regione Toscana allo stereotipo paradisiaco è evidente: pascoli verdi, pecore libere, ulivi, un grande albero su di una collina e anche la "cena" dei Mattoli nel

primo episodio, tutto allude al paradiso biblico, non ancora raggiunto dal male. La musica che accompagna le scene del paesaggio mostrato è soave, con una predominanza di violini, che sottolineano questa calma. Nella sigla iniziale della telenovela, le figure che ricordano la Toscana per metonimia vengono introdotte in modo casuale, con ampio contrasto di colore, distanziate dai rifiuti che le circondano, come per riaffermare la supremazia della regione rispetto ad altri spazi.

L'ampiezza del paesaggio, ripreso più volte e mostrato in sequenze panoramiche, serve a definire ulteriormente l'atmosfera da sogno in cui vive il nucleo famigliare degli italiani, in particolare Totó, soggetto del voler-amare. Come sottolinea Bachelard (2000, p. 189), "l'immensità è una categoria filosofica del fantasticare". È nel paesaggio tranquillizzante che Totó realizzerà i suoi sogni d'amore infinito e giurerá fedeltà alla sua amata Clara.

Tutto sembra contribuire a trasformare la Toscana in un vero attante con un percorso predefinito di manipolazione. La musica e l'immagine (paesaggio), che compongono la parte non-verbale del discorso sulla regione provocano fluttuazioni tensive e trasformazioni emozionali: gli attori sono manipolati per contagio e assorbono le vibrazioni positive provenienti dal luogo. Ci sono anche degli attanti collettivi formati da un corpo sociale, attorno ai quali circolano gli affetti e gli effetti passionali. Inoltre, sotto il cielo della Toscana, ogni passione è possibile e accettabile, anche quelle che, sottoposte ad altri sguardi o in altri altri territori, sarebbero considerate proibite o improbabili. Così, la Toscana funge anche come una legittimazione culturale, nella misura in cui accoglie, sotto la sua protezione spaziale, il codice che valuta come coerenti i comportamenti che lì si manifestano.

Il rapporto di Totó con la Toscana è una relazione di soggetto con il suo doppio: amare lo spazio in cui vive significa anche amare lui stesso. Questo è evidente dai primi incontri con Clara: a un certo punto della conversazione lei parla a Totó e, riferendosi alla bellezza della Toscana, si ha l'impressione che i complimenti siano diretti a lui, o almeno ciò viene percepito dallo spettatore attraverso i gesti e gli sguardi dei personaggi.

Quando, per qualche ragione, Clara è assente dal luogo in cui vivono, Totó viene ripreso da solo, a contemplare il paesaggio. Le immagini e la musica che accompagnano queste scene traducono, figurativamente, l'intensità e la durata del processo di transizione dal soggetto virtuale a quello attuale e di potenziale a reale, quando la donna amata ritorna. Totó non è solo uno dei protagonisti della storia, ma soprattutto è il vettore di una identità che si costruisce nello spazio della Toscana e che sincretizza la passione amorosa e lo stereotipo dell'uomo forte e generoso, capace di amare e perdonare colei che ama.

Insomma, è la scelta semantica e figurativa della Toscana che renderà possibile lo stato passionale così

intenso vissuto dal personaggio, questa *immensità intima*, simile a quella che Bachelard ha sottolineato nella sua *Poetica dello spazio*:

La contemplazione della grandezza determina un atteggiamento così speciale, uno stato d'animo così particolare che il fantasticare mette il sognatore fuori del mondo prossimo, dinanzi ad un mondo che porta il segno dell'infinito (Bachelard 2000, p. 189)¹.

4. Considerazioni conclusive

La semiotica inizia, con lo studio delle passioni, a prendere in considerazione ciò che tocca il lettore, che lo colpisce. Ritenendo così che il lato sensibile della lettura è importante quanto il pensiero del lettore su quello che legge o sente. In questo modo, gli studi delle azioni e delle passioni possono essere di grande aiuto all'incoraggiamento alla lettura e alla comprensione dei testi. Riguardo al *corpus* scelto, constatiamo che la telenovela è un materiale privilegiato per lo "smantellamento" del senso, in quanto unisce un'ampia varietà di trasformazioni narrative alle trasformazioni passionali, oltre a essere il genere sincretico per eccellenza.

Anche se in questo articolo abbiamo affermato in precedenza che la nostra proposta si limitava ad alcuni aspetti della teoria semiotica, attraverso una piccola analisi dimostrativa, speriamo che il percorso qui delineato incoraggi altre ricerche, con l'obiettivo di inserire la semiotica greimasiana nell'insegnamento della lingua portoghese.

Note

1 Traduzione nostra.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Bachelard, G., 2000, A poética do espaço, São Paulo, Martins Fontes.

Limoli, L., Mendonça, A.P.F. de, 2009a, "Utilização da telenovela no desenvolvimento de competências de leitura: uma abordagem semiótica", in "Estudos Linguísticos", v. 38, n. 3, pp. 551-560.

Limoli, L., Mendonça, A.P.F. de, 2009b, "Proposta pedagógica de utilização da telenovela no ensino de leitura", in "Anais do XIX seminário do CELLIP", Cascavel, Edunioeste.

Lopes, M.I.V., Borelli, S.H.S., Resende, V.d.R., 2002, Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade, São Paulo, Summus Editorial.

Mendonça, A.P.F. de, Limoli, L., 2009, "A telenovela como recurso didático no ensino de língua materna", in: "Anais do III CELLI", Maringá, UEM-PLE.

Mendonça, A.P.F. de, Limoli, L., 2010, "O merchandising comercial no ensino de língua portuguesa", in: "Anais do I CIELLI", Maringá, UEM-PLE, www.ple.uem.br.

Oliveira, A.C., Landowski, E., 1995, Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas, São Paulo, Educ.



Non è un paese per vecchi: radiografia di una mutazione

Michele Martini

1. Introduzione

Il tema che affronteremo in questo articolo si colloca, in un certo senso, ai margini della teoria classica delle passioni. Se da un lato il riferimento a tale modello d'analisi sarà pressoché costante, dall'altro la sua applicazione a dei testi contemporanei ci permetterà di mettere in evidenza alcuni problemi. Il primo decennio del nuovo millennio è stato infatti padrino di una grande quantità di produzioni artistiche che, sebbene assai eterogenee nelle forme espressive, trovano il loro *trait d'union* nel portare le marche dell'avvento di una profonda rivoluzione socioculturale.

All'interno di un simile contesto la scelta di un *case study* proveniente dal mondo del cinema ci è sembrata particolarmente adeguata sia per la massiccia diffusione dei film permessa dalle nuove tecnologie che, più in generale, per l'importanza ricoperta dall'audiovisivo nella nostra società. Nel corso dell'analisi di *Non è un paese per vecchi* (Coen 2007) cercheremo quindi d'individuare *in primis* quali problemi esso ponga al modello classico delle passioni e, a partire da questi, quali nuove ipotesi interpretative possano essere avanzate per rileggere un testo che, come altri della sua epoca, ci parla di una rottura radicale con il passato.

2. Costruzione di un cliché: il "Western"

Per iniziare la nostra analisi possiamo suddividere il film in alcune sezioni: introduzione (0.00-11'.48"), periodo in cui Moss è congiunto con l'Oggetto di valore (Ov) (11'.48"-1.02'), periodo in cui nessuno dei personaggi è congiunto con l'Ov (1.02'-1.25'.18"), periodo di transizione (1.25'.18"-1.31'.42") e parte finale (1.31'.42"-Fine). I

Come vedremo ogni suddivisione è motivata dal verificarsi di un evento narrativo che va ad influire in maniera radicale sulle dinamiche che si sviluppano nella sezione successiva.

Fin dall'inizio, all'interno delle prime due sezioni, viene proposto allo spettatore un *cliché* molto codificato e dai tratti facilmente riconoscibili: il "Western". Sia le isotopie figurative che gli elementi sintattici semanticamente

investiti dalle prime ricalcano infatti un modello standard: il cowboy come soggetto *autodestinante*, il denaro come Ov, lo sceriffo come aiutante, i *gringos* messicani come oppositore e il "cattivo" come antisoggetto speculare. Lo spazio della vicenda: il Texas.

All'interno di questo schema apparentemente molto semplice bisogna però fare subito alcune precisazioni che risulteranno fra poco di estrema utilità. Come avremo modo di vedere infatti la narrazione del film non riproduce il *cliché*, bensì vi si appoggia per farlo collassare. In primo luogo non ci troviamo di fronte al classico *débrayage temporale*: le vicende si svolgono nell'epoca contemporanea. In un certo senso, siamo davanti a una storia western "fuori tempo massimo".

In secondo luogo tutti gli attori eccetto uno presentano degli elementi figurativi che s'inseriscono esattamente nelle isotopie del cliché western. L'unico elemento anomalo e inconciliabile, sebbene inizialmente ben incasellato a livello di sintassi narrativa, è il killer: Anton Chiurg.²

Prima di concludere questa breve descrizione delle strutture discorsive vorrei soffermarmi un momento sulla figura secondo me centrale, per quanto perdente, del cowboy: Moss.³ All'interno dell'immaginario cinematografico americano tale ruolo tematico occupa infatti un posto di primo piano in quanto icona prototipica del self made man, l'uomo del volere, indiscusso eroe del sistema capitalista. Tuttavia, come abbiamo detto, il cliché viene impostato al solo fine di collassare all'interno della quarta sezione. 4 Ciò si verifica principalmente perché l'intera struttura del film western ha come elemento cardine il tema del "duello tra il bene e il male": il film deve culminare in un aut-aut. Nel nostro caso però, sebbene gli elementi necessari siano tutti presenti, ciò non accade e Moss viene semplicemente ritrovato già cadavere dalla polizia, ucciso dai narcos messicani in uno scontro a fuoco che non vediamo (1.31'.42").⁵ Nel giro di sei minuti l'intera struttura del western collassa: il soggetto muore, l'Ov sparisce per sempre, l'antisoggetto uccide il suo destinante e lo sceriffo perde ogni possibilità di congiungersi con il suo temporaneo Ov, ovvero la "salvezza di Moss". Da quel momento in poi la narrazione proseguirà in uno spazio d'imprevedibi-

3. La scena della stazione di servizio: esposizione di un metodo

Se dunque il *cliché* western altro non è che il guscio ormai vuoto del "vecchio mondo", quali sono le dinamiche ctonie che ne hanno minato le fondamenta? Per rispondere a questa domanda è bene partire dall'esame dell'attore che, fin dal principio, si presenta come un elemento di forte discontinuità: il killer Anton Chiurgh. Rinviando all'ultimo capitolo l'elenco degli elementi principali che caratterizzano l'azione di questo personaggio all'interno del film, ci concentreremo ora su una scena in particolare: la scena della stazione di servizio

(0.20'-0.24'.15")⁶. L'analisi del dialogo che avviene tra Anton e un anonimo benzinaio ci permetterà infatti di rilevare gli estremi dell'algoritmo che regola le azioni di questo attore aberrante:

--lancio della moneta-----

Anton: "Scegli."

Benzinaio: "Scelgo?"

A: "Sì."

B: "Per cosa?"

A: "Scegli e basta."

B: "Beh, dovrei almeno sapere che cosa c'è in ballo."

A: "Devi scegliere tu, non posso scegliere io per te, non sarebbe onesto."

B: "Ma non mi sono giocato niente."

A:" Sì invece, te lo stai giocando da quando sei nato, solo che non lo sapevi. Sai che data c'è su questa moneta?"

B: "No..."

A: "1958. Ha viaggiato 22 anni prima di arrivare qui e adesso è qui, ed è o testa o croce. E devi dirlo tu: scegli."

B: "Senta, devo sapere che cosa posso vincere..."

A: "Tutto."

B: "Come scusi..?"

A: "Puoi vincere tutto. Scegli."

B: "Va bene. Testa, allora."

--guarda la moneta-----

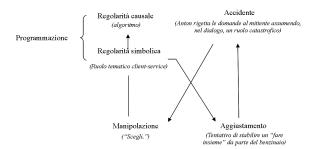
A: "Ben fatto. Non la mettere in tasca amico. Non la mettere in tasca, è il tuo portafortuna."

B: "Dove vuole che la metta?"

A: "Dove ti pare ma non in tasca. Si mescolerebbe con le altre e diventerebbe una moneta qualunque. E di fatto lo è."

Nel breve dialogo appena proposto i ruoli attanziali sono distribuiti in maniera molto netta: Anton è Destinante/Destinatario, il benzinaio è il Soggetto manipolato e l'Ov è il raggiungimento di una posizione cognitiva di congiunzione con il "sapere". Già ad un primo sguardo possimo subito notare la messa in opera da parte del killer/destinante di un algoritmo composto da passaggi ben definiti:

All'interno di questa sequenza, evidentemente funzionale alla trasformazione da uno "Stato A" a uno "Stato B", ciò che il Destinante chiede al Soggetto non è di congiungersi o disgiungersi dall'Ov del Programma Narrativo (PN) principale, ovvero la posta in gioco, bensì di esercitare una competenza cognitiva, di pronunciarsi su uno stato di cose ignoto (Stato A) che costituisce il centro del PN d'uso. In principio infatti Anton non sembra aver alcuna intenzione di esplicitare al benzinaio l'Ov principale e si vede costretto a farlo, evidentemente stizzito, unicamente al fine di portare a termine la sua manipolazione e ottenere così da lui una "scelta". Rileggendo il nostro breve testo all'interno del modello dei regimi d'interazione proposti da Eric Landowski in Les interactions risquées (2005) possiamo vedere come, a partire da un regime di programmazione standard "client-service", il benzinaio si sposti verso un "aggiustamento" mentre Anton, generato un "incidente" nell'interazione, tenti poi di manipolarlo verso una nuova programmazione: l'algoritmo. Riorganizzato in questi termini il nostro testo sembra suggerirci dunque un'ulteriore chiave interpretativa poiché, sempre secondo Landowski, nel regime della programmazione gli attori non hanno un'intenzionalità propria e i soggetti non si istituiscono.⁸ A questo proposito è bene inoltre sottolineare che le situazioni di programmazione appena definite sembrano ricondursi a due ambiti differenti interni a tale regime di senso: "regolarità simbolica" il primo e "regolarità causale" il secondo.



All'interno di tali dinamiche la relazione tra dimensione cognitiva e dimensione pragmatica ricopre un ruolo assolutamente centrale: nella *Weltanschaung* di Anton l'Ov è evidente, scontato, e "te lo stai giocando da quando sei nato, solo che non lo sapevi.", esattamente come ora non sai e non puoi sapere l'esito del lancio. A questo proposito è importante fare ora due osservazioni.

In primo luogo il "lancio della moneta" avviene *prima* della scelta e, di conseguenza, non siamo assolutamente nel campo della probabilità: lo stato di cose, qualunque esso sia, è già esattamente definito e il problema riguarda unicamente la sua "conoscibilità".

In secondo luogo l'algoritmo sopra definito pone entrambi gli attori allo stesso livello: nessuno dei due conosce il risultato prima dell'altro ed entrambi saranno vincolati, l'uno a "uccidere" e l'altro a "morire", da tale risultato. In un certo senso Anton sembra opporre all'inganno di un mondo di ruoli tematici che si vuole "conoscibile" un mondo "non-conoscibile" all'interno del quale il soggetto esplicitamente non si costituisce. Il lancio della moneta costituisce quindi il punto d'incontro di tutte queste istanze. Per mezzo di esso Anton riesce da un lato a inibire qualsiasi sua protensività e, dall'altro, a creare uno stato di cose che da sé stesso produce, in perfetta coerenza e necessità, un altro stato di cose. 10 La sua azione diviene il "punto" di trasformazione ma lui, Anton, si comporta in maniera assimilabile a un soggetto ergativo al limite dell'annullamento. Tramite Anton e tramite il suo algoritmo è lo stesso stato di cose presente, una volta definito, che rende necessario lo stato di cose conseguente.11

4. Il Dovere: un problema modale 12

All'interno dello scenario finora tratteggiato abbiamo dunque incontrato due personaggi tendenzialmente opposti: da un lato il soggetto volitivo classico, il cowboy Moss, e dall'altro un soggetto aberrante che al contrario preferisce al "volere" la rigida applicazione di un algoritmo. Come vedremo fra poco quest'ultima modalità d'azione caratterizza, sebbene con importanti differenze, anche il comportamento del terzo attore principale: lo sceriffo Bell.

Prima però di addentrarci nella quinta sezione del film, ovvero quella in cui l'opposizione "Anton/Bell" assume chiaramente il suo ruolo centrale, vogliamo soffermarci brevemente su un tema che traspare in maniera piuttosto evidente dall'analisi appena fatta: la relazione tra la modalità del "dovere" e la "necessità". Possiamo infatti notare come quest'ultima, definita all'interno della teoria classica come un "dover essere", risulti già in principio "semioticamente ambigua, perché copre anche la struttura modale del non poter non essere." (Greimas, Courtés 1979, p.219) È tuttavia all'interno del modello proposto in Sémiotique des passions (1991), con l'introduzione dello spazio della tensività forica alla base del processo di significazione, che a mio parere tale ambiguità diviene particolarmente rilevante. Come si può notare infatti le modalità del "volere", del "potere" e del "sapere" descrivono sia sul piano del discorso (incoativitàduratività-terminatività) che sul piano della tensività forica (aprente-corsivo-chiudente) i passaggi tipici che conducono il soggetto dall'individuazione di un Ov alla messa in opera di un PN. La valenza, infatti, è vistada Greimas e Fontanille come

una potenzialità di attrazioni e repulsioni associate ad un oggetto: la valenza sarebbe a questo proposito il presentimento, da parte del soggetto protensivo, di quest'ombra di valore che, in seguito alla scissione forica, lo avvolge come in un bozzolo per manifestarsi più tardi sotto la forma più articolata dell'incoatività. Insomma, l'aspettualità manifesterebbe la valenza allo stesso modo in cui le figure-oggetto manifestano gli oggetti di valore. (Greimas, Fontanille 1991, p.19)

In altre parole sul piano della tensività forica la spinta del futuro soggetto verso il futuro oggetto di valore, fondativa per entrambi, sembra essere legata alla dimensione "aprente-volere-incoativo". Al contrario per la modalità del "dovere" viene definito un ruolo tanto peculiare quanto, in parte, piuttosto oscuro:

Quanto al prototipo del dovere, esso si presenterebbe come una sospensione del divenire, nel senso che lo trasforma in un'altra necessità: al posto della fusione dell'"uno", propone la coerenza del "tutto" [...] in pratica, questo significa tornare ad adottare riguardo al divenire il punto di vista dell'osservatore distante che, come si è visto, omogeneizza le alee della foria e trascura le variazioni e le fasi. Insomma, il prototipo del dovere procederebbe per "puntualizzazioni" della modulazione, neutralizzando in questo gli effetti "aprenti", "chiudenti" e "corsivi". Un'ipotesi di questo tipo ci pare possa rendere conto del funzionamento molto particolare della modalizzazione che ne discende. ¹³ (Greimas, Fontanille 1991, p.28)

In pratica sembrerebbe che l'avvento della dimensio





Figg. 1, 2 – Riflesso dello sceriffo e del killer nello schermo del tevisore (© Paramount Vantage).

ne "puntualizzante-dovere-puntuale" inibisca, fin dal livello più profondo, la possibilità di manifestazione delle altre tre: la trasformazione intesa come "rottura puntuale" permetterebbe in qualche modo il passaggio diretto dal "dover essere" dello Stato A al "non poter non essere" dello Stato B. Abbiamo però visto in precedenza come la protensività, componente indispensabile per il costituirsi del soggetto e dell'Ov, si manifesti a livello discorsivo in termini di incoatività. Sorge quindi spontanea la domanda: in quali forme il soggetto e l'Ov si istituiscono, se si istituiscono, all'interno del prototipo del dovere? Il quesito rimane aperto.

5. Due algoritmi: Stato vs Macchina da guerra

Precisati dunque questi punti più teorici possiamo ora tornare al nostro *case study* per tentare una riorganizzazione più organica dei dati acquisiti durante l'analisi. È giunto infatti il momento di definire quale sia la natura delle opposizioni che, agitandosi al di sotto del *cliché*, ne determinano il collasso.

Come accennato in precedenza anche la modalità d'azione dello sceriffo Bell risponde ad una sorta di algoritmo. Egli rappresenta infatti "il lungo braccio della legge" e indossa un distintivo e una divisa che ne definiscono indiscutibilmente il ruolo tematico in relazione ad un altrettanto ben preciso sistema di regole. Lo sceriffo deve applicare la legge e così quest'ultima si manifesta e agisce tramite lui: alla definizione di un determinato stato di cose (es. l'omicidio) seguono necessariamente delle conseguenze che producono una

137

NON È UN PAESE PER VECCHI

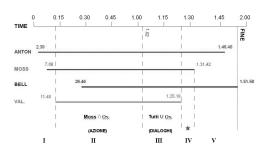


Fig. 3 - Rappresentazione grafica del *timing* e delle diverse sezioni.

nuova situazione (es. l'arresto). L'attore, in questo caso, sembrerebbe ridotto al solo ruolo tematico e non pochi punti accomunano il suo algoritmo a quello di Anton:

- entrambi permettono il passaggio "automatico" da uno Stato A a uno Stato B;
- entrambi assumono un "dover essere" e producono un "non poter non essere";
- entrambi necessitano di essere attivati da un'istanza che li assuma come "totali";

Vi è però tra i due una radicale differenza: quello di Anton è un "algoritmo di situazione" mentre quello di Bell, al contrario, è dotato di una forte storicità. 14 Da questo punto di vista le opposizioni sono serrate: l'uno rifiuta i ruoli tematici mentre l'altro ne fa l'elemento cardine dell'identità, l'uno postula un mondo "nonconoscibile" mentre l'altro esige di renderlo "conoscibile", l'uno tenta di scongiurare l'avvento del soggetto mentre l'altro lo fonda all'interno di un forte sistema di valori. È interessante notare come quest'ultima fondamentale opposizione abbia, all'interno del film, una sua rappresentazione figurativa. Nelle Figg. 1 e 2, vediamo, infatti, il riflesso dello sceriffo e del killer nel televisore della casa di Moss. Le due immagini sono estremamente simili se non per il fatto che il primo proietta un'ombra che ne sottolinea la presenza fisica mentre il secondo appare unicamente nel riflesso.

Per concludere, riassumeremo ora alcune caratteristiche generali di questi due attori al fine di evidenziare come la loro opposizione, lungi dall'essere solo formale, può essere forse ricondotta ad un modello più generale.

Anton Chigurh:

- i suoi spostamenti non sono definiti: non sappiamo mai né da dove viene né dove vuole andare (Wanderer);¹⁵
- non conosciamo assolutamente nulla della sua storia al di fuori degli eventi;
- molte scene che lo coinvolgono si svolgono sulle strade, luoghi di flusso per eccellenza.

Sceriffo Bell:

- è inserito all'interno di un sistema gerarchico dotato di una "storicità": è texano da generazioni e sia suo padre che suo nonno erano sceriffi;

- è radicato sul territorio: ha una casa e una famiglia;
- si sposta unicamente per motivi che vengono esplicitati: sappiamo sempre dove va e da dove viene.

Osservando l'insieme delle informazioni raccolte in questa analisi ci sembra d'intravedere la filigrana di una profonda e antica opposizione che non coinvolge più solo due attori ma che diviene, in riferimento a "Mille Plateaux", rappresentazione della rinascita della Macchina da guerra contro l'Apparato di Stato. Non è un paese per vecchi è un film-radiografia che ci mostra il progressivo svuotamento della società di Stato. Nel suo ventre ormai cavo trovano ora spazio d'espressione nuovi soggetti nomadici che, nel loro moto senza meta, la preparano al collasso.

Note

- 1 Per una rappresentazione grafica del *timing* e delle diverse sezioni si rimanda all'Appendice.
- 2 È interessante notare come nelle primissime immagini del film compaiano tre girandole segnavento: due di esse sono perfettamente funzionanti (e corrispondono, a mio parere, ai personaggi del cowboy e dello sceriffo) mentre la terza, che appare poco prima dell'entrata in scena del killer, ha perso la coda e diviene quindi un elemento "aberrante".
- 3 Particolare importanza ricoprono nel film le due risposte che Moss dà, ad alta voce, al suo destinante interiore (non sentiamo le domande): la prima quando decide di prendere la valigetta con il denaro (11'.48") e la seconda quando, a letto, decide di tornare dal messicano morente (14'.49"). Il tema della scelta e delle sue conseguenze, come si vede, risulta centrale fin da principio.
- 4 All'interno dello schema in Appendice tale sezione è contrassegnata da una stella.
- 5 È interessante notare che l'ultima scena in cui vediamo Moss vivo si conclude, caso unico in tutto il film, con una dissolvenza al nero.
- 6 La centralità di questa scena è sottolineata da un particolare decisamente rilevante: il momento della scelta è l'unico punto dove, all'interno di un film completamente privo di colonna sonora, si può avvertire un leggero accordo di archi.
- 7 Tale modellizzazione si riferisce anche ad una parte di dialogo che, per questioni di spazio, non è stato possibile trascrivere.
- 8 Questo punto teorico è stato oggetto di discussione all'interno del seminario tenuto dal professor Landowski al SSSUB nel marzo 2012.
- 9 Ricordiamo in proposito una delle frasi finali pronunciate dal killer nel dialogo con Carla Jane (1.43'.13"): "Io e la moneta siamo arrivati allo stesso punto."
- 10 L'unico caso in cui Anton decide in maniera del tutto autonoma di fare qualcosa, ovvero sparare ad un uccello per strada (0.40'), inspiegabilmente sbaglia.
- 11 Un procedimento logico molto simile a quello descritto, conosciuto come "metodo dello spazio degli stati", viene utilizzato dagli sviluppatori di sistemi di Intelligenza Artificiale. Esso costituisce una parte importante dell'insieme di programmi definiti come "risolutori automatici di problemi".
- 12 Il contenuto di questo capitolo è stato in parte discusso all'interno del "Seminario sui fondamenti" organizzato dal professor Francesco Marsciani. (1 marzo 2012)

13 Corsivo mio.

14 In questi termini il monologo iniziale (0.00 – 0.02'.39"), sebbene lo spettatore non sia ancora in condizione di comprenderlo, costituisce la chiave interpretativa dell'intero film.

15 Ricordiamo in proposito un altro "wanderer" della storia

del cinema: Travis Bickle, protagonista di "Taxi driver".

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Deleuze, G., Guattari, F., 1980, Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Paris, Les Éditions de Minuit; trad. it. Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia. Roma, Ist. Encl. Treccani 1987.

Deleuze, G., 1983, Cinéma 1: L'image-mouvement, Paris, Les Éditions de Minuit; trad. it. Cinema 1: L'immaginemovimento, Milano, Ubulibri 1983.

Deleuze, G., 1985, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit; trad. it. *Cinema 2: L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri 1985.

Fabbri, P., Marrone G., a cura, 2001, Semiotica in nuce II. Teoria del discorso, Roma, Meltemi.

Greimas, A. J., 1976, Sémiotique et sciences socials, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. Semiotica e scienze sociali, Torino, Centro scientifico Editore 1995.

Greimas, A.J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil; trad.it. *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri 1984.

Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette; trad. it. Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio, Milano, Bruno Mondadori 2007.

Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme, Paris: Éditions du Seuil; trad.it Semiotica delle passioni, Milano, Bompiani 1996.

Landowski, E., 2005, Les interactions risquées, Limoges, Pulim; trad. it. Rischiare nelle interazioni, Milano, Franco Angeli Editore 2010.



La sfida della solidarietà. L'uso strategico delle passioni nelle campagne del 5 per mille

Paolo Peverini

1. Fundraising e social advertising. Un ambito in evoluzione

Un genere discorsivo fortemente vincolato al tema delle passioni collettive è rappresentato dalle campagne di comunicazione del 5 per mille in cui la sollecitazione sul piano degli affetti si combina con la prefigurazione di un impegno concreto, il sostegno economico. Il fundraising è un processo complesso e delicato la cui efficacia è strettamente vincolata alla capacità di convocare e gestire le passioni collettive come sfondo per rinegoziare il rapporto di fiducia tra i vari soggetti del discorso sociale. Negli ultimi anni le trasformazioni profonde che hanno segnato il social advertising, con particolare riferimento da un lato alle strategie di comunicazione non convenzionale (Peverini 2009; Gabardi 2011; Gadotti, Bernocchi 2010) e dall'altro alla moltiplicazione dei soggetti che fanno ricorso a questo complesso insieme di tecniche e strumenti, stanno contribuendo a modificare radicalmente le logiche consolidate, alimentando una competizione sempre più serrata per la ricerca del sostegno economico.

All'interno di un panorama estremamente ampio, un ambito di particolare interesse è rappresentato dalle campagne di comunicazione pianificate in funzione dello strumento del 5 per mille, la normativa che "prevede la possibilità di destinare il 5 per mille delle proprie imposte a associazioni di volontariato e non lucrative di utilità sociale, associazioni e fondazioni di promozione sociale, enti di ricerca scientifica, universitaria e sanitaria, comuni e associazioni sportive dilettantistiche". La competizione dei numerosi soggetti che ricorrono a questo strumento per il sostegno economico si traduce ogni anno in una sfida serrata sul piano delle strategie di comunicazione, un confronto in cui il rapporto tra la passione sollecitata nella campagna, la credibilità del soggetto promotore e le strategie comunicative si rivela determinante per fare presa sul destinatario, per sollecitarne la compartecipazione.

Il progetto di ricerca del Centre for Media and Communication Studies (CMCS) "Massimo Baldini" è dedicato all'analisi comparativa delle campagne di social advertising del terzo settore e del non profit e prende in esame, a partire dalla selezione di alcuni casi particolarmente rappresentativi delle strategie di comunicazione ideate in funzione del 5 per mille, alcune questioni che rivestono un ruolo decisivo nell'efficacia passionale di questo genere discorsivo.

Il 5 per mille costituisce a nostro avviso un "luogo mediale" di grande interesse per una riflessione semiotica sulla complessa relazione che lega le passioni collettive e i linguaggi dei media.

In primo luogo esso rappresenta potenzialmente una risorsa indispensabile per gli operatori del sociale, nel mercato del fundraising comunicare la propria presenza è infatti un compito ineludibile.

In secondo luogo, per i soggetti che nel corso dell'intero anno operano sul territorio, le campagne del 5 per mille rappresentano la fase cruciale della verifica della propria *credibilità*, della capacità di stabilire o di rinforzare un patto di fiducia con il contribuente.

Al 5 per mille si lega inoltre la questione complessa delle strategie dell'enunciazione, in particolare per quanto riguarda la rappresentazione, sotto forma di simulacri interni ai testi, dei soggetti che operano nel sociale. In questo periodo dell'anno si riaccende e si manifesta apertamente la competizione tra le varie identità visive che alimentano lo scenario dell'impegno sociale. In questo senso è importante evidenziare che il social advertising è a tutti gli effetti un campo d'azione segnato dalle logiche semiotiche del brand (Marrone 2007). Mentre nel corso delle attività comunicative del resto dell'anno all'interno dei testi vengono messi in rilievo il tema, la causa sociale, la sua emergenza e in secondo piano il nome, qui si realizza in modo piuttosto sistematico un ribaltamento prospettico del discorso: la causa supporta il nome, lo sostiene. Nei materiali di comunicazione che compongono questo ambito, i diversi soggetti dell'enunciazione entrano in competizione cercando insistentemente di rimarcare la saldatura tra il tema sociale di cui sono promotori e il proprio brand. Tuttavia, diversamente da quanto accade nell'ambito commerciale, occorre rilevare che le strategie della comunicazione (Bertin 2007) del 5 per mille sono segnate da una criticità che caratterizza in particolare il genere del social advertising: i valori in gioco sono collettivi, nessun soggetto di marca può rivendicare apertamente una posizione di forza rispetto ai suoi competitor (Volli 2005). Di conseguenza, il confronto tra i brand può essere solo obliquo, implicito, una sorta di sfida "silenziosa" che si gioca sul terreno, sempre provvisorio, del contratto comunicativo con il donatore.

Nel vasto campo testuale del linguaggio pubblicitario, le campagne del 5 per mille sono testi mediali peculiari in cui convivono necessariamente una strategia argomentativo-informativa adiaforica, non investita di un risvolto passionale (la zona dell'annuncio con le indicazioni necessarie a devolvere il proprio 5 per mille, il bollettino del conto corrente) e una strategia promozionale che inevitabilmente è connessa con il tema della passione intesa sia come oggetto del discorso, sia come elemento decisivo della strategia enunciativa nel suo complesso. Da un punto di vista cronologico, le campagne del 5 per mille sono recenti. Questo meccanismo è stato introdotto a titolo iniziale e sperimentale nei commi 337-340 della legge finanziaria per il 2006. Analizzare in chiave sociosemiotica le diverse strategie che lo contraddistinguono significa anche osservare come le campagne comunicative svolgano un doppio ruolo incrociato: contribuiscono alla rappresentazione delle emergenze sociali, disegnando al tempo stesso i confini del campo d'azione di soggetti dell'enunciazione dotati di competenze, obiettivi, strumenti di comunicazione molteplici e profondamente differenziati.

A partire da queste considerazioni, il 5 per mille appare come un territorio comunicativo decisamente difficile da praticare, ostico anche per soggetti che generalmente si segnalano per la capacità di articolare e rafforzare nel tempo il proprio discorso di marca come ad esempio Unicef, Amnesty International, WWF.

La nostra ipotesi è che il tema delle passioni collettive

giochi un ruolo determinante nell'efficacia di questo genere di discorso, segnato dall'esigenza di conciliare i meccanismi di traduzione degli affetti, necessari per articolare qualsiasi discorso di marca, con l'usura del senso che inevitabilmente si accompagna alla figurativizzazione del "dolore degli altri" (Sontag 2003), alla rappresentazione di emergenze sociali sedimentate nell'esperienza mediale dei potenziali donatori (Centro TraMe 2011).

2. Le passioni collettive nel 5 per mille

Nella riconoscibilità di questo genere discorsivo, le passioni rivestono chiaramente un ruolo decisivo, in primo luogo per quanto riguarda il piano del contenuto. L'insieme di testi, discorsi e attività in cui si articola il fundraising pone il tema delle passioni, della loro configurazione, dell'efficacia della loro rappresentazione, della percezione variabile della loro rilevanza (connessa all'agenda dei media e alle logiche dell'informazione globale) al centro di una trasformazione complessa.

Un primo spunto di interesse, in questa prospettiva, è fornito dalle varie strategie semiotiche che regolano il funzionamento della logica affettiva che inquadra il discorso del fundraising nel suo complesso: il senso di solidarietà. Come sottolinea Dana Popescu-Jourdy nella sua riflessione sui dispositivi e sulle pratiche della comunicazione sociale delle associazioni umanitarie, l'etimologia della parola solidarietà rinvia a un principio generale di ordine giuridico fondato sulla logica dell'interdipendenza tra gli attori

Dans le Code de Justinien, le mot latin solidus se rapporte à l'interdépendance des débiteurs entre eux. Chacun est engagé, en termes de dette et de responsabilité, pour le tout (in solidum). Le concept - qui rejoint sans doute l'idée pythagoricienne du nombre - insiste sur une totalité, une unité dont la sollicitude s'exerce sur chacque être qui la constitue. In solidum reconnaît donc la responsabilité solidaire entre plusieurs acteurs pour une dette reconnue et considérée comme étant commune [...] Stratégies de développement, de ressources humaines ou de gestion financière constituent désormais le quotidien des organisations comme Handicap International, la Croix Rouge ou l'UNICEF. Ainsi, à leur tour, les organisations de ce type renforcent l'image sociale de la solidarité et imposent des formes institutionelles de l'action solidaire (Popescu-Jourdy 2011, pp. 577-579).

Nel social advertising la passione della solidarietà viene evocata, nominata, raffigurata e al tempo stesso si configura come un complesso effetto di senso indispensabile per promuovere il passaggio critico all'azione, alla contribuzione in denaro. Per dare forma al senso della solidarietà si rivela determinante la capacità del soggetto dell'enunciazione di convocare e gestire diverse configurazioni della passione (compassione, indignazione, paura, senso di giustizia...) che nel complesso definiscono una sorta di repertorio, composto di temi, narrazioni e figure, con il quale la comunicazione del fundrai-

sing si radica nel sociale, misurando al tempo stesso la propria capacità di mantenere la presa sul pubblico dei sostenitori.

In particolare, nella prospettiva di un'analisi narrativa delle passioni, è opportuno sottolineare che la solidarietà può essere riletta, prima ancora che come un *far fare*, come un *far-essere* inevitabilmente caratterizzato da una logica degli affetti, colta nella prospettiva del destinatario. Come ricordano Fabbri e Sbisà (2001, p. 238)

Nessuna tattica per far-fare ha mai riuscita automatica; il fare fattitivo ha una tappa intermedia, un far-essere, riguardante appunto l'essere del ricevente dell'azione, del soggetto preso di mira (il paziente), e che contiene un'incognita - appunto, la prospettiva del ricevente, la passione.

Per quanto riguarda il piano dell'espressione, è possibile ripensare il tema dell'efficacia della comunicazione del 5 per mille focalizzando l'attenzione sulla capacità di questo insieme di discorsi di registrare e al tempo stesso di contribuire ad alimentare una serie di trasformazioni che investono le forme della rappresentazione delle passioni collettive. In questo senso dunque possiamo chiederci: quali sono le caratteristiche che rendono il discorso del 5 per mille un discorso appassionato? Quali sono le forme dell'espressione, le configurazioni passionali che la storia culturale ha depositato nel linguaggio e che contribuiscono a modellare gli stati d'animo individuali?

A questo proposito, l'analisi di un ampio corpus di campagne pubblicitarie realizzate per il fundraising¹, ci permette di rilevare una caratteristica che segna in maniera decisa l'ambito comunicativo del 5 per mille, vale a dire la "fragilità semiotica" di molte "marche sociali" che si limitano a firmare la campagna, a nominarne i protagonisti, ma non funzionano come una metaistanza comunicativa. La debolezza di questo genere discorsivo non va ricercata banalmente sul versante della creatività pubblicitaria quanto piuttosto nell'incapacità di gestire la dimensione patemica nel quadro di un coerente discorso di marca. In particolare, le diverse voci del 5 per mille (con alcune significative eccezioni, cui accenneremo) in genere non valorizzano l'ibridazione dei generi e delle forme testuali che nel linguaggio pubblicitario costituiscono una delle caratteristiche distintive dell'efficacia semiotica di un brand.

Nelle campagne del 5 per mille la sfida per la conquista della solidarietà raramente si traduce in una riflessione sulla natura semiotica del genere discorsivo del social advertising. Mentre nelle forme più recenti del cosiddetto *social guerrilla* (Peverini 2011), l'efficacia del discorso pubblicitario muove da un ripensamento della relazione tra la forma dell'espressione e la forma del contenuto, qui il piano dell'espressione appare paradossalmente "indifferente" rispetto ai temi affrontati, ai soggetti coinvolti e alle soluzioni prospettate. Gli stereotipi condizionano l'efficacia del discorso sociale a livello narrativo, figurativo, enunciativo.



Fig. 1 – Esempi di campagne stampa .

Il social advertising non convenzionale, dissimula la sua natura di genere, muove da una riflessione sull'usura delle consuete forme di rappresentazione mediale dell'emergenza sociale. Ciò che è in gioco è un ripensamento non solo del testo ma del co-testo in cui esso prende forma, circola e si trasforma. Molte campagne di pubblicità sociale non convenzionale, sganciando solo in apparenza il piano dell'espressione dal piano del contenuto, fingendo di parlare di temi altri rispetto a quelli sociali, cercano di sollecitare e di rafforzare la solidarietà del destinatario. Nei casi più innovativi, la manipolazione del destinatario sul piano patemico, il far-essere, è un processo articolato che poggia su una concatenazione di stati d'animo e spesso sulla logica del rovesciamento. La reazione emotiva suscitata in un primo momento si rivela tanto più efficace quanto più prelude a una reazione di segno opposto. Ad esempio, in molte campagne si mira a suscitare in primo luogo lo spavento per poi rassicurare oppure si cerca di far sorridere per poi commuovere. L'obiettivo che guida le azioni comunicative non convenzionali è aggirare l'usura delle forme canoniche della pubblicità sociale attraverso tattiche semiotiche che in alcuni casi usano in modo sofisticato la logica degli affetti. L'intensità del coinvolgimento passionale del destinatario viene così potenzialmente alimentata dalla sua esigenza di ritornare sul testo per coglierne il funzionamento, per comprendere e al tempo stesso ripensare il modo in cui la sua esperienza affettiva è stata prevista, allestita, guidata.

Nel cinque per mille, diversamente, l'uso delle passioni si rivela spesso piuttosto rudimentale, le immagini e le parole dell'emergenza sociale convocate dai soggetti dell'enunciazione esplicitano il tema della solidarietà, lo nominano direttamente con il rischio conseguente di una banalizzazione dei drammi sociali e al tempo stesso di un'indifferenziazione crescente dei marchi. Un diffuso livellamento delle strategie comunicative coinvolge anche soggetti caratterizzati da un forte discorso di marca.

Una possibile causa va ricercata probabilmente

nell'esteso pudore che caratterizza la richiesta del sostegno economico tramite il linguaggio e i mezzi della comunicazione pubblicitaria; non è un caso che in Italia il modello più radicato di social advertising sia tutt'ora quello *eufemistico* (Volli 2005), molto lontano dalle strategie che caratterizzano l'esperienza della pubblicità sociale nel contesto anglosassone.



Fig. 2 – Campagna LAV.

Nella comunicazione del 5 per mille l'efficacia del discorso della passione è dunque fortemente condizionata da stereotipi visivi e da ruoli patemici strettamente codificati. L'interdipendenza che lega gli attori del discorso della solidarietà viene spesso declinata, come accade frequentemente nei discorsi di marca, facendo ampio ricorso a "personaggi tipici carichi di virtualità affettive abbastanza prevedibili al punto da diventare i rappresentanti per antonomasia di una specifica passione" (Marrone 2007, p. 132). L'entusiasmo del volontario, la generosità del donatore, la speranza dell'ammalato, sono oggetto di una prassi enunciativa che attinge a risorse figurative preesistenti e ampiamente attestate, spesso indipendentemente dal tema sociale affrontato e dall'identità del soggetto dell'enunciazione.

Nel discorso pubblicitario del 5 per mille la solidarietà si configura come una riserva di significazione virtuale che le singole campagne di volta in volta attualizzano, richiamandone le forme più tipiche, oppure svelandone gli stereotipi nel quadro di strategie comunicative metatestuali. Nei casi più originali, infatti, il contratto comunicativo tra il brand e il donatore non è affidato semplicemente alla figurativizzazione stereotipata della solidarietà ma assume le forme, talvolta complesse, di un discorso metatestuale sulle passioni in gioco nella relazione fiduciaria tra la marca stessa e il sostenitore della causa sociale.

Una conferma del ruolo decisivo che la gestione comunicativa di questa passione svolge nel social advertising emerge nel confronto con l'azione della Chiesa Cattolica in relazione all'otto per mille. Il 5 per mille, pur essendo un meccanismo del tutto distinto, ne appare fortemente condizionato sotto il profilo delle soluzioni comunicative. L'impressione è che la Chiesa rappresenti l'interlocutore implicito di riferimento, un'identità visiva di cui non si vuole o non si riesce a fare a meno. Come testimoniano le trasformazioni che

su molteplici piani hanno segnato la produzione degli spot della Chiesa nel corso degli ultimi anni (Viganò 2011), il contratto passionale con il donatore è divenuto oggetto di una progressiva esplicitazione all'interno delle campagne. Il richiamo alla passione della solidarietà nel corso del tempo è stato problematizzato, con ogni probabilità come risposta comunicativa alle critiche rivolte alla credibilità del soggetto dell'enunciazione e ai meccanismi di ripartizione delle risorse finanziarie dell'otto per mille. La campagna del 2011 (un'ampia azione comunicativa intermediale incentrata sul racconto in prima persona dell'impegno sociale da parte di giovani volontari che per l'occasione si fanno blogger) non a caso ruota strategicamente sul tema della credibilità della solidarietà, come emerge dallo slogan "Se non ci credi chiedilo a loro".

Tornando alle campagne del 5 per mille, in questa prospettiva, non è forse un caso che i primi segnali di uno scarto comunicativo consistano proprio nello sforzo, da parte di alcuni brand, di riconfigurare il proprio rapporto fiduciario con il potenziale donatore, non limitandosi a invocarlo nel testo, ma problematizzandone la presenza e il ruolo, riconoscendo la legittima difficoltà di appassionarsi ai temi dell'impegno sociale e di garantire il proprio sostegno.

Due testi esemplari sono rappresentati dalla campagna a mezzo stampa di Cesvi e dagli spot virali di Greenpeace. Nel primo caso, la tematizzazione della solidarietà viene figurativizzata nel visual denunciando la scomparsa dei donatori abituali dell'organizzazione umanitaria, paradossalmente ritratti nel ruolo delle vittime di cui le associazioni umanitarie si prendono normalmente cura. La funzione disambiguante è affidata al bodycopy del testo in cui viene esplicitato il programma narrativo del soggetto dell'enunciazione: "Possiamo contare su 71.236 donatori, ma solo 7.344 di loro ci devolvono il loro 5 per mille. Abbiamo bisogno di ritrovarli tutti e di trovarne di nuovi".



Fig. 3 – Campagna CESVI.

La campagna di Greenpeace ricerca il coinvolgimento passionale dello spettatore declinando in chiave apertamente ironica l'urgenza del tema sociale e l'affidabilità dei potenziali donatori. In uno spot viene raffigurata la nave-simbolo dell'organizzazione al centro di una tempesta. Una musica extradiegetica empatizzante ribadisce la drammaticità delle immagini che seguono il profilo dell'imbarcazione a partire dalla prua, indugiando sull'eroismo dell'equipaggio, in un chiaro riferimento a pellicole di genere catastrofico. Il rovesciamento delle attese interpretative dello spettatore si realizza nella parte finale dello spot in cui la macchina da presa si sofferma su un uomo di mezz'età che, senza prendere parte alle operazioni di navigazione, sopraffatto dal mal di mare, vomita. La strategia ironica che caratterizza l'operazione comunicativa si concretizza nello slogan che chiude il testo: "non devi imbarcarti per salvare il pianeta. Devolvi il 5 per mille a Greenpeace".

In conclusione, il confronto tra le marche che animano questa forma di fundraising, fonda le sue logiche su un complesso discorso della passione. La sfida della solidarietà si rivela doppia: da un lato i brand sono "costretti" in un periodo specifico dell'anno a concentrare la propria forza comunicativa misurandola con quella dei propri competitor, senza poterli direttamente nominare; dall'altro le sempre più numerose identità visive dell'impegno sociale interpellano il pubblico dei potenziali donatori fronteggiandone l'indifferenza e la diffidenza.

Una prima ricognizione sulle mosse comunicative di alcuni dei soggetti più rappresentativi del non profit e del terzo settore impegnati sul territorio nazionale, fa emergere i segnali di una possibile evoluzione relativa all'impiego delle passioni nel discorso di marca. Di fronte alle immagini metabolizzate del "dolore degli altri" non è più sufficiente investire sul realismo ostentato del livello figurativo. Per riattivare l'interesse del pubblico, alcune marche iniziano a riconoscere la legittimità da parte dei loro interlocutori di diffidare dell'efficacia della loro azione, inscrivendo nei testi la solidarietà come un valore problematico e non assoluto.

Nel discorso del fundraising l'efficacia della dimensione patemica appare sempre più vincolata alla gestione comunicativa del *dubbio* (nei confronti del soggetto, della causa, degli strumenti), alle varianti della sua messa in scena.

Note

1 Il progetto di ricerca del CMCS prende in esame un corpus testuale di campagne realizzate nel 2010-2011. La ricerca è tutt'ora in corso, vengono qui presentati solo alcuni snodi del lavoro.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Bertin, E., 2007, "Penser la stratégie dans le champ de la communication. Une approche sémiotique", in "Nouveaux Actes Sémiotiques", www.revues.unilim.fr/nas/index.php.
- Centro TraMe, 2011, "La forma e l'impronta del dolore. Percorsi nella fotografia della sofferenza", in "E/C", nn. 7-8, pp. 158-177.
- Fabbri, P., Sbisà, M., "Appunti per una semiotica delle passioni", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 237-249.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso, Roma, Meltemi.
- Floch, J-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, Puf; trad. it. *Identità visive*, Milano, Franco Angeli 1997.
- Gabardi, E., a cura, 2011, Social Advertising Campagne pubblicitarie per un mondo migliore, Milano, Franco Angeli.
- Gadotti, G., Bernocchi, 2010, La pubblicità sociale. Maneggiare con cura, Roma, Carocci.
- Lo Chirco, M., 2007 "Il discorso delle religioni intorno all'otto per mille", in E/C, www.ec-aiss.it.
- Marrone, G., 2009. *Il discorso di marca. Modelli semiotici per il branding*. Roma-Bari, Laterza.
- Melchiorri, A., "La dimensione patemica degli spot", in I. Pezzini, a cura, 2002, pp. 11-146.
- Migliore, T., a cura, 2011, Retorica del visibile. Strategie del'immagine tra significazione e comunicazione, Roma, Aracne.
- Peverini, P., Spalletta, M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Roma, Meltemi.
- Peverini, P., "Il visibile non convenzionale. Strategie del social guerrilla", in T. Migliore, a cura, 2011, pp. 473-484.
- Pezzini, I., 1998, Le passioni del lettore. Saggi di semiotica del testo, Milano, Bompiani.
- Pezzini, I., a cura, 2002, Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva, Roma, Meltemi.
- Popescu-Jourdy, D., "L'image humanitaire: dispositifs et pratiques de communication", in T. Migliore, a cura, 2011, pp. 577-588.
- Sontag, S., 2003. Regarding the pain of others, New York, Farrar, Straus and Giroux; trad. it. Davanti al dolore degli altri, Milano, Mondadori 2003.
- Viganò, D.E., 2011, *Chiesa e pubblicità. Storia e analisi degli spot* 8x1000, Soveria-Mannelli, Rubbettino
- Volli, U., 2005, Laboratorio di Semiotica, Roma-Bari, Laterza.



La passione del vedere Romana Rutelli

Il vedere è, necessariamente, atto che il soggetto compie non per propria scelta (come potrebbe essere il guardare), bensì come azione imposta dall'esterno, a cui ci si può sottrarre solo chiudendo gli occhi o abbandonando il luogo in cui essa si manifesta. Non può quindi essere rubricata come una passione nell'accezione comunemente intesa: bensì andrebbe riconsiderata come situazione di "subiezione" a una determinata scena esistenziale, la cui portata emotiva produce reazioni, euforiche o disforiche a seconda dei casi (e nel secondo, la sua denominazione diventa quella di "compassione").

Prenderemo in esame la tematica, abbastanza diffusa

nella propagazione mediatica, della infelicità infantile e adolescenziale. Si tratta di una tematica di particolare 'presa', nell'area della sensibilizzazione. Basti pensare a film del passato quali I bambini ci guardano, Sciuscià, Incompreso, Germania anno zero, o ad altri nei quali l'infelicità, o la generica inadeguatezza di una situazione socio-affettiva, dà luogo a devianze di vario genere, quali la droga o altro (come in Christiane F. Noi i ragazzi dello zoo di Berlino, Trainspotting, Arancia meccanica, Lolita, La mala educación e moltissimi altri più recenti). Il "vedere" che guida il nostro sguardo alla rivelazione di segmenti iconici di narratività manifestamente o cripticamente disforica determina una response immediatamente partecipe, per la maggior parte dei casi condivisa dalla collettività che vi prende parte (e l'etimo a cui rifarsi allora è compati: provare compassione, partecipare all'altrui patimento).

Trasponendo sul piano semiotico, possiamo così ridefinire: il "tu" istituito dalla enunciazione filmica (Casetti 1986) si concretizza nella figura di un osservatore, soggetto di stato la cui funzione passiva del "vedere" trasmuta percettibilmente in quella semi-attiva di un soggetto di fare del "guardare"; mentre la partecipazione emotiva determinata dall'oggetto del suo sguardo, in quanto estensibile a una collettività anche attraverso il fenomeno del *contagio*, diventa "condivisione". La passione così condivisa sarà poi suscettibile di produrre ulteriori stati emotivi derivati, quali: indignazione per le forme di ingiustizia prospettate, avversione per le forme persecutorie gestite dagli anti-soggetti, conseguenti simulacri di 'attaccamento' (adesione, amore) per il soggetto infelice, ecc.

Come per le grandi passioni collettive di carattere socio-politico, condivise da quanto in area di psicologia sociale viene definito "masse" (vedi Freud 1921), un esame ravvicinato semioticamente inteso della *response* collettiva all'infelicità adolescenziale non pare effettuabile. Non, per lo meno, secondo parametri di attendibilità ed efficacia euristica, attingibili soltanto in presenza di dati testuali circoscritti.

Nel nostro caso tuttavia un testo di riscontro in qualche modo coerente, esiste: il cinema. Non si tratta ovviamente di un dato direttamente riconducibile ai soggetti della passione in esame; bensì di un elemento speculare alla sua insorgenza; dello schermo (alla lettera) che ne è causa efficiente e simulacro, specchio, riflesso, quadro di riferimento. Comunque lo si voglia definire insomma, rappresentazione visiva degli elementi costitutivi della passione stessa, in quanto segni delle sue cause profonde, e della condivisione che è comunanza di paure e euforie, di esperienze, stati mentali ed esistenziali; ancora: secondo una prospettiva già orientata criticamente, agente di uno stato patemico indotto tanto più coercitivamente (passione in senso etimologico) quanto più alimentato dal potere di convincimento e dalla forza di un imperante "luogo comune". Ecco allora che esso si riqualifica come "compassione" – tornando all'etimo di partenza (*compati*, patire insieme, compartire una sofferenza).

Ma quali sono le più frequenti cause dell'infelicità infantile? Essa è comunemente determinata da disaffezioni, maltrattamenti e sopraffazioni esercitati da adulti: luogo comune in parte retaggio residuale della favolistica più comune (la regina cattiva di Biancaneve o la matrigna di Cenerentola, o l'Orco malvagio), e in parte effettivo spazio socio-culturale rilevabile nell'attuale (le maestre d'asilo che schiaffeggiano violentemente bambini di quattro o cinque anni – o, peggio, li molestano). Ma una fonte di sofferenza infantile o adolescenziale anche più efficiente è quella, più frequentemente rappresentata nel cinema, del disinteresse o della disattenzione parentale, e della conseguente solitudine del soggetto che li subisce.

Consideriamo anzitutto il recente Il ragazzo con la bicicletta (Le Gamin Au Vėlo, 2011), film che è stato accostato ad altri titoli contemporanei di analoga tematica. Ma più direttamente esso potrebbe definirsi come la versione moderna del 'classico' di Francois Truffaut sull'argomento "ragazzi infelici", dal suggestivo titolo I quattrocento colpi (Les Quatre Cents Coups, 1959) – di cui parlerò più avanti.

In entrambi i film la situazione di partenza, riguardante un dodicenne, è la totale assenza di amore da parte della famiglia, che si traduce in pratica nel rifiuto di prendersi carico della sua esistenza. Mentre nel film di Truffaut tale 'sfondo' situazionale concerne una coppia le cui colpe consistono preminentemente nella litigiosità e nel congenito disinteresse circa i problemi del figlio, nel film più recente la figura genitoriale è rappresentata da un giovanissimo padre che, occupato a ricostruirsi una vita lavorativa e sentimentale accettabile, oppone un deliberato rifiuto a lasciarsi raggiungere dal figlio, che si ostina a rincorrerne la fuga e a pretenderne assunzione di responsabilità e affetto. Per il resto, e il prevedibile prosieguo, le storie dei due giovanissimi protagonisti sembrano, in qualche misura, l'una ricalcata sull'altra. A una serie di 'infrazioni' di crescente gravità (furti di minore o maggiore entità, menzogne, compagnie pericolose) corre parallelamente l'internamento in un centro di accoglienza di stampo correzionale, ripetute fughe, la disperata ricerca di una figura di riferimento sostitutiva del genitore. Ma nel finale le due trame si differenziano sostanzialmente, in quanto mentre tale ricerca si rivelerà fruttuosa per Cyril, il ragazzo con la bicicletta, per il protagonista dei Quattrocento colpi l'unico spiraglio di salvezza si rivelerà quello di un miraggio: cioè il mare, mai visto in vita sua, esito della sua lunga corsa in fuga la cui valenza simbolica è ingigantita dalla incomparabile bellezza della ripresa filmica che la documenta.

Ma torniamo al *Ragazzo con la bicicletta*. Cyril non ha ancora compiuto dodici anni. Si tratta quindi di poco più che un bambino, ed è in quest'ottica che è pienamente spiegabile l'infantile intestardimento con cui non

si rassegna alla scomparsa del padre – irreperibile all'ultimo indirizzo. La protratta ricerca dell'uomo (giovane sì, ma immaturo oltre ogni giustificazione) si articola in fasi che, pur diverse, hanno la costante di una mai sopita determinazione al perseguimento nonostante gli insuccessi. Cyril non si arrende al telefono che segnala "numero inesistente", né al portiere dello stabile dove viveva suo padre che lo dichiara "partito da un mese", e nemmeno alla capillare visita all'appartamento stesso, dove si reca accompagnato da due assistenti sociali.

Da un punto di vista semiotico il suo è il classico caso dell'esplodere di due passioni parallele, la cui configurazione modale manifesta una similarità singolarmente giustificata. Si tratta della disperazione e della ostinazione. La prima comporta un soggetto di stato investito delle modalità del voler e dover essere (congiunto a un oggetto di valore). Come appare evidente dalla configurazione modale (ove a tali voler e dover essere si oppongono un non poter essere e saper non essere), si tratta di una passione conflittuale, in quanto, dicono Greimas/Fontanille, "le vouloir du désésperé n'est en rien changé par la conscience de l'impossibilité". La disperazione provocata dal disinteresse paterno, nello stato patemico di Cyril viene però contestualmente affiancata dalla ostinazione, passione di configurazione modale simile alla precedente salvo che per la particolare valenza del voler essere. Il volere dell'ostinato cioè non si limita a non essere modificato dalla coscienza dell'ostacolo come nella disperazione, ma ne viene anzi rafforzato. Il presupposto dell'ostinazione (detta perciò passione paradossale) è infatti l'"intestardirsi" nonostante, e quanto più, si prospetti l'impossibilità di conseguire un risultato.

Il che è esattamente quanto accade a Cyril: prima nella sua ostinata ricerca del padre scomparso, vanamente inseguito in luoghi disparati (e strumento costante delle tante peregrinazioni e ricerche - non poche effettuate col dolo - è la sua bicicletta, che egli credeva rubata e che era invece stata venduta dal padre stesso); e poi, una volta trovatolo, nella *disperata* insistenza con cui vengono richiesti la sua attenzione, disposizione ad accettarlo, in una parola, affetto.

Particolarmente incisiva nella esplicitazione di tali richieste (anche proprio nel suscitare nell'osservatore passione-con) è la sequenza nel ristorante dove il padre, finalmente rintracciato, lavora come cuoco. Lo spazio sociale configurato, una cucina in piena funzione, contiene soggetti enunciazionali (pentole, cibi vari in preparazione) il cui Utilizzatore Empirico per eccellenza è il cuoco-padre di Cyril, occupato in attività culinaria ridondante. Egli risponde sì, alle richieste del figlio, promettendogli di contattarlo presto. Ma la posizione di Cyril all'interno di quello spazio è ineluttabilmente quella di un Anti-Soggetto che ne intralcia la funzione primaria (e come tale verrà invitato ben presto ad allontanarsi).

Subentrerà quindi la parrucchiera Samantha, figura di Adiuvante casualmente incontrata da Cyril (la qua-

le accetterà di ospitarlo durante i fine settimana e che, unica fra tanti, gli dimostrerà attenzione e poi affetto). Ma la giovane donna, cui il padre di Cyril poco dopo confiderà che non intende più incontrarlo, si rifiuterà di essere la latrice del crudele messaggio di rifiuto, e costringerà l'uomo a confessare apertamente al figlio il suo proposito di mai più rivederlo né tanto meno occuparsene. (Di tale irrevocabile atteggiamento non è data spiegazione, al di fuori di un vago ripetuto "Non posso...", e di un fugace cenno alla "morte di una nonna" cui era seguito l'internamento di Cyril in un centro di accoglienza infantile; mentre di sua madre, presumibilmente deceduta o scomparsa, non viene fatta parola). Durante il viaggio di ritorno Cyril tenta di gettarsi fuori dall'auto in corsa; ma la manifestazione della sua disperazione viene impedita dalla parrucchiera, che riesce a trattenerlo e a bloccare l'auto.

Il seguito della storia sembra presentare qualche analogia con la favola di Pinocchio. Cyril, apparentemente rassegnato circa il voltafaccia paterno, continua a frequentare la parrucchiera, con la quale è però spesso bugiardo circa le sue frequentazioni fuori casa. L'intervento generoso della 'buona fatina' non previene quindi i pericoli dell'incontro, e delle influenze negative, di un personaggio di poco più anziano di Cyril, i cui scopi non paiono dissimili da quelli dei proverbiali figuri della Volpe e del Gatto collodiani. Costui induce infatti Cyril a compiere un 'colpo' ai danni dei suoi propri datori di lavoro, assaltandoli una sera con una mazza da baseball e derubandoli. Ma la conclusione della storia vedrà l'intervento salvifico della fatina-parrucchiera, la quale non solo indurrà Cyril a confessare il reato alle autorità e restituire il maltolto, ma provvederà di persona a risarcire mensilmente il danno patito dai derubati. Il film si conclude con la richiesta di Cyril di poter abbandonare il centro di accoglienza per essere affidato stabilmente alla tutela della fatina-parrucchiera, che accondiscende.

Non è stato casuale il richiamo al genere favolistico, per il quale si vedrebbe qualche attinenza tra Il ragazzo con la bicicletta e Pinocchio. Più d'uno sono infatti gli elementi che nel film attestano una adesione alle soluzioni tipiche del clima della favola. Per fare qualche esempio, anzitutto la repentina e un po' illusoria svolta che da una situazione di inclinazione al reato (furti, menzogne, frequentazioni pericolose) evolve nel protagonista verso la direzione idillica di un subitaneo ravvedimento. Altro risvolto di scarso realismo è la poco spiegata messa in disparte dell'iniziale incaponimento nella ricerca del padre - o quanto meno del desiderio che la stimolava -, che la frustrazione dell'esito sperato non basta a giustificare. Infine, non ultimo, la rinuncia della parrucchiera a salvare il rapporto con il suo compagno, al quale, avendola egli messa di fronte all'alternativa "O me o il ragazzo", lei senza esitazione risponderà "Lui".

Insomma, il punto di maggiore concentrazione dell'attenzione, quello ove meglio e più direttamente si addensa il senso, focalizzandosi come 'centro di realtà' riconoscibile, è in sostanza la bicicletta. Quella sgangherata accozzaglia di ferraglia, in più occasioni rubata, o persa, o ritrovata, sulla quale Cyril compie evoluzioni varie, esibendole alla parrucchiera o a improvvisati compagni-spettatori, oppure lanciandosi in corse sfrenate e curve vorticose, finalizzate ad "arrivi" ben precisi e predisposti, o vaghi inconsistenti e inattuabili come quelli di viaggi effettuati solo nella mente. Quella stessa bicicletta che, venduta dal padre con altri pochi averi lasciati da Cyril nella casa, a testimonianza ulteriore del suo sovrumano disinteresse per il figlio, è stata in più momenti fortunosamente rintracciata, recuperata, ricomprata (dalla parrucchiera), palesandosi così come segno labile, ma pur a suo modo persistente, dell'esistere profondo del ragazzo.

Seppure per molti versi inferiore al precedente *I quattro- cento colpi*, *Il ragazzo con la bicicletta* si differenzia dal primo
nel profilare uno spiraglio positivo di 'salvezza', per il
protagonista. E ciò proprio nella iniziale *ostinazione* di
una ricerca che, pur fallimentare, è segno di un rifiuto
della passività, e quindi di una ribellione fautrice possibile di esiti positivi; e nella *sfida* a forzare l'ineluttabilità
degli eventi, suo implicito corollario.

Una parola sul mediatico televisivo. La partecipe condivisione della sofferenza è certo elemento più rilevante e incisivo nelle prassi televisive dell'attuale che prevedono un coinvolgimento, o addirittura la presenza fisica, di osservatori - spesso invitati a intervenire e "dire la loro" su eventi di pubblico interesse e rilevanza. Il caso più recente, rilevante anche per l'entità temporale della sua incidenza mediatica, è certo quello dell'omicidio della tredicenne Sarah Scazzi, al quale dedicheremo pochissime osservazioni.

Al di là della verità circa le circostanze della sua esecuzione – su cui si sta ancora dibattendo, e che magari non verrà mai chiarita estesamente -, si è ormai evidenziato come incontestabile il contesto di diffusa infelicità che dell'omicidio ha costituito sfondo - e forse, motivazione. E, una volta di più, è stato proprio tale più o meno evidente elemento causale a suscitare, e mantenere viva per tanti mesi, la "passione del vedere/guardare" mai venuta meno (le alte cifre dell'auditel ne sono del resto testimonianza). Mentre è ovvio rilevare come su tale passione, più che mai condivisa, si basino la compartecipazione e comunanza d'opinione per le quali è esecrabile ed esecrato l'accanimento (e la violenza) contro i giovanissimi; nonché tutti i luoghi comuni che a tale sentimento fanno corona, e che ancor più alimentano la passione-con che consegue al vedere/guardare.

Come si è detto, ulteriore esempio di infelicità adolescenziale è costituito dal film di Francois Truffaut *I quat*trocento colpi (1959), famoso per più ragioni: anzitutto la sua eccezionale qualità estetica, poi per aver inaugurato il filone della cosiddetta *Nouvelle Vague*, e infine per essere stato il primo dei cinque film di Truffaut incentrati sul personaggio di Antoine Doinel, nello svolgersi esistenziale dall'adolescenza alla maturità. Antoine dunque viene introdotto sullo schermo come il "corpo sociale" di un dodicenne, inserito in uno spazio topico casalingo di forte carica disforica. Gli utilizzatori sociali che dividono tale spazio con lui sono un patrigno che non lesina occasione per rinfacciargli il suo mantenimento (e la sua stessa esistenza) e una madre dal carattere instabile (a tratti dispotica, talvolta insopportabilmente affettuosa, costantemente nervosa). Ma già la collocazione logistica del ragazzo nella casa (branda in anticamera, a un metro dalla soglia) segnala la sua emarginazione, quasi una sorta di invito a valicare presto la porta di uscita. In termini semiotici: la vettorialità del programma narrativo insito nella collocazione spaziale notturna di Antoine è immediatamente indicativa di una sua estromissione dalla casa (il che puntualmente avverrà, nella sua collocazione in un istituto correzionale).

Queste, le prime e più evidenti ragioni che determinano l'infelicità. I modi con cui il ragazzo reagisce ad essa rientrano nella casistica più frequente (finalizzata ad attirare l' attenzione sul proprio stato patemico). La tendenza a infrangere le regole, reazione tipica dell'insoddisfazione esistenziale, induce Antoine alla pessima resa scolastica, alle menzogne e alla generica insubordinazione. Ma tali modalità di comportamento differiscono sostanzialmente da quelle posti in essere dal Cyril dell'altro film, soprattutto nelle finalità che Cyril consegue a dispetto della assenza di un vero "scopo raggiunto" (l'attenzione e l'affetto paterni). L'aspetto positivo dell'iter di 'ricerca' di Cyril (del tutto assente invece in Antoine) sta infatti primariamente nel suo assetto psicoemotivo, orientato al fermo rifiuto di una resa, palese nella ostinazione con cui persegue un risultato - a prescindere dal suo effettivo ottenimento.

Un momento particolarmente incidente delle insubordinazioni di Antoine sarà quello in cui egli motiva la mancanza di "giustificazione" a un'assenza scolastica con la morte della madre. La menzogna, consistente in una sorta di *boutade* estemporanea, è tuttavia parzialmente giustificata dal fugace episodio precedente di aver sorpreso la madre, per strada, abbracciata a un estraneo che la baciava appassionatamente. Antoine però stava 'bigiando' la scuola. Madre e figlio quindi si sono trovati avviluppati in una situazione di reciproca complicità, tanto più ambigua e 'perversa' quanto inconfessabile. Ma nell'impulso, e risoluzione, di *azzerare* l'esistenza materna qualificandola come defunta, oltre al peso mal sostenibile della situazione equivoca giocherà certo anche la gelosia edipica del ragazzo.

La situazione precipiterà, in direzione di un internamento di Antoine in riformatorio, al quale avrà per converso contribuito la relativa onestà del ragazzo; egli infatti, ingenuamente riportando nel luogo in cui l'aveva infruttuosamente rubata una macchina per scrivere, poi invenduta, verrà sorpreso e condotto in commissariato di polizia. Ma la natura fondamentalmente onesta di Antoine, in certo modo 'tradita' da questa manifesta-

zione di ingenuità, traspare da altri particolari comportamentali – ad esempio, molti risvolti della sua amicizia con il compagno Renè.

Fulcro del film, pur collocato nella sequenza finale, è però l'insieme delle ultime inquadrature, la cui suggestione e incomparabile bellezza sono state, nel corso dei circa 60 anni trascorsi dalla comparsa del film, in più occasioni decantate. Tale sequenza finale consiste in una fuga: quella intrapresa da Antoine durante la partita di pallone cui sta prendendo parte con i compagni di riformatorio. Egli la mette in atto mentre sta inseguendo il pallone sfuggito a lato del campo: ma non sembra per nulla una fuga premeditata, anzi è evidente la sua estemporaneità e casualità. Comunque sia si tratta pur sempre di una fuga, manifesta nella corsa con cui inizia, e nell'inseguimento da parte di un sorvegliante che grida a gran voce "È scappato Doinel!".

Ora, nella teoria sulle passioni ampiamente discussa da Herman Parret (1986), la fuga viene catalogata come una passione. Il che ha destato qualche perplessità. La fuga una passione? Parret non ne indica una configurazione modale, e non è semplice ipotizzarla. Anche se certamente vi sono presenti un impulso patemico alla disgiunzione (da un ipotetico oggetto valoriale negativo) e forse una congiunzione (in direzione di un suo opposto). Sulla traccia di questa (fondata?) ipotesi, possiamo arguire che Antoine fugga da tutto ciò in cui sono consistite le sequenze precedenti, e cioè: il soggiorno in carcere, le sbarre dietro le quali ha forzosamente sostato, le foto di faccia e profilo a cui è stato sottoposto, la fissazione delle impronte digitali – e altro ancora, di analoga valenza negativa. La congiunzione invece rimane priva di oggetto ipotetico di conseguimento. Una stazione, un treno? La casa dei genitori, la madre? Uno spazio, o una persona? L'amico René, unico riferimento di segno positivo? L'osservatore (o meglio, l'appassionato del vedere) lo ignora. Ma segue con lo sguardo la corsa di Antoine, in attesa paziente – e appassionata – di una indicazione sulla meta che egli persegue.

E l'attesa si protrae. La corsa del ragazzo percorre campi, boschi, poi di nuovo campi, margini di sentieri, argini di corsi d'acqua, di nuovo boschi. Ed è una corsa uniforme, né troppo affrettata o affannosa, né rallentata. Monotona, piuttosto. E soprattutto si protrae, quasi non dovesse mai finire perché esclusivamente fine a se stessa.

Questo incide emotivamente sull'osservatore, la cui attesa così protratta diventa estenuante, comincia a produrre impazienza, insofferenza, anche una sorta di ansia. Dove diavolo sta andando, o *intende* andare, il ragazzo? E il regista, che intenzioni ha? Perché mettere così a dura prova le attese dello spettatore? Che senso ha una sequenza così protratta e priva di giustificazione? La passione del vedere sta volgendo in palese insofferenza.

Ma ecco, essa viene soddisfatta. All'inizio in modo parziale ed elusivo: qualche sprazzo d'acqua in oggettiva, ma come contro-campo della soggettiva di cui è soggetto Antoine; vaste pozze d'acqua alternate a lembi di terra: le vicinanze di un lago? Infine, la sommità di

una scalinata, dalla quale il ragazzo scende sempre correndo. Ma poi rallenta, rallenta ancora e sempre più, mentre lo scenario approda alla distesa di una spiaggia apparentemente senza confine, della quale le orme dei piedi rivelano l'incontaminatezza; e solo dopo altri lunghi istanti ancora esse profilano la presenza di qualche pozzanghera, poi di pochi centimetri d'acqua, in un'estensione che non accenna ancora a concludersi. Fino a quando il ragazzo, immerso ormai fino alle caviglie, non si gira verso di noi, con lo sguardo carico di ciò che non le parole né le immagini possono esprimere, ma soltanto forse il mare alle sue spalle, nel mistero di chi lo vede per la prima volta.

Nello sguardo di Antoine però non v'è traccia di una soddisfazione da "scopo raggiunto": il film, dice quello sguardo, non è fornito di una trama a lieto fine. La scoperta del mare – un mare mai visto prima! – il mare quale emblema di libertà senza confini né restrizioni, non ha apportato alcuna aggiunta alle conoscenze pur limitate di Antoine: ma soltanto, semmai, l'apprendimento più palese dello sconcerto dell'ignoto, della solitudine. E dello sgomento di vivere.

Lo sguardo che contiene tale inquietante rivelazione è rivolto all'osservatore, si badi bene, al pubblico appassionato, a chi condivide ogni passione A noi che, *vedendo* e *guardando*, contraccambiamo lo sguardo del ragazzo e condividiamo il suo sgomento per *passione-con*. Si tratta di quanto cinematograficamente viene definito "convocazione" (sguardo rivolto verso). Ma poiché essa è priva, necessariamente, di un "contro-campo" in soggettiva dell'oggetto dello sguardo, la convocazione rimane fine a se stessa: a ribadire la desolante solitudine di Antoine.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Casetti, F., 1986, Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore, Milano, Bompiani

Freud, S., 1921, Massenpsychologie und Ich-analyse, Lipsia-Vienna-Zurigo, Internationaler psychoanalytischer Verlag; trad. it. "Psicologia delle masse e analisi dell'Io", in Opere, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri 1977, pp. 261-330.

Parret, H., 1986, *Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga.

.....

Filmografia

Les Quatre Cents Coups, di Francois Truffaut, FR 1959; versione it. I quattrocento colpi.

Le Gamin Au Vélo, di Jean Pierre e Luc Dardenne, FR 2011, versione it. Il ragazzo con la bicicletta.