

atelier tre
arti, letteratura, società

Introduzione

Antonio Perri

Il titolo scelto per questo Atelier, a prima vista, sembra un comodo *escamotage* per sottrarsi all'ambigua vaghezza di una sessione di *varia*, o 'non tematica'. Non è difficile tuttavia rendersi conto di come gli interventi presentati, a conferma di una qualche originaria *isofilia* della disciplina, si richiamino esplicitamente alle tre parole-chiave – sorta di *passepertout* isotopico buono per tutti gli usi:

- (le) arti, con l'appello alle performances e alle istanze dell'arte contemporanea di Silvia Viti, Pierluigi Cervelli – ma anche al teatro antico (Karine Meshoub), al cinema (Alessandra Campo e Riccardo Finocchi), alla fotografia (ancora Cervelli);
- (la?) letteratura, con la convocazione del romanzo (Hakan Karahasan), della tragedia classica (ancora Meshoub) e i riferimenti forse più obliqui e impliciti ad altri "generi", declinati intertestualmente e transmedialmente ma in ogni caso riconducibili a formule testuali note (dalla letteratura scientifica al testo sacro). C'è da dolersi, semmai, che in questo caso gli organizzatori abbiamo optato per l'etichetta al singolare, quasi sollecitando una (antisemiotica) ontologia capace di dar vita a una sorta di categoria-*type* astratta – *la* Letteratura, appunto – laddove un approccio semiotico "sano" e antropologicamente orientato avrebbe finito coll'adottare una dizione plurale oltre che 'con la minuscola' e senza determinante, per così dire – ossia *letterature* – entro la quale inserire i *token* testuali empirici con i quali il semiotico ha di volta in volta a che fare nel suo "corpo a corpo";
- infine (la/le) società, affrontate non più (o non solo) a partire dalla stabilità strutturale di ruoli (attanziali) o status (modali) – vale a dire sulla falsariga dell'approccio sociologico classico – bensì con la consapevolezza di quella dimensione "liquida" che de-struttura le categorie pur non decostruendole – anzi ri-articolandole ininterrottamente in virtù di un costruttivismo quanto mai radicale e anti-ontologico: donde il ricorso allo schema passionale canonico di Fontanille (Meshoub, Finocchi), alla socio-semiotica di Landowski (Viti) o a modelli in parte estranei alla disciplina, quali la figura benjaminiana del *flâneur* empatico (Karahasan) o il tema dell'inclusione archetipica nell'esperienza di Cristo sviluppato da von Balthasar (Campo); tutti, in definitiva, al servizio di una *grammatica della passionalità collettiva* che attivi processi di catarsi, manifesti una performatività originaria e produca fenomeni di contagio.

Questo, per ciò che riguarda una dimensione tematica di superficie, potrebbe bastare a giustificare la coeren-

za della denominazione scelta. Ma non è tutto, perché a *sancire* (il riferimento alla *sanzione* come giudizio epistemico di una pratica cognitiva non è affatto casuale) l'unità profonda degli interventi contribuisce il fatto che in realtà essi interrogano – sia pure in modi diversi, e con esiti più o meno felici – alcuni tra gli aspetti fondamentali della disciplina che più hanno contribuito a renderne problematico l'orientamento in questi ultimi due decenni, alimentando il suo ruolo "scomodo" nell'ambito delle scienze umane e il suo atteggiamento critico nei confronti di una rinascenza tensione filosofico-speculativa volta alla ricerca di fondamenti realistici invariabili (ontologie) da contrapporre a fondamenti epistemici storicamente e culturalmente determinati (o meglio epistemologie). Vale la pena segnalarli sinteticamente.

1. Anzitutto una (per lo più implicita) adesione all'opzione *costruttivista* (alla Goodman), che nega ogni facile ricorso a un (neo)realismo referenzia lista da un lato neutralizzando l'opposizione "forte" – negli ultimi anni rivitalizzata da Ferraris – fra oggetti sociali, oggetti ideali e oggetti naturali e dall'altro sfumando la rigida contrapposizione fra ontologia ed epistemologia che ho appena citato. Un esempio pertinente dell'approccio adottato dal "nuovo realismo" lo ritroviamo, ad esempio, in questo breve passo di Ferraris – che cito *pour cause* perché vi si parla di passioni (sia pure lessicalizzate):

[...] bisogna non dimenticare un punto cruciale: l'ontologia, quello che c'è, è – nell'ambito degli oggetti fisici – *logicamente* indipendente da quello che sappiamo, e questo lo dimostra già il funzionamento del linguaggio ordinario. Per esempio, facciamo una differenza, nell'uso comune, tra "felice" e "euforico", così come tra "infelice" e "depresso". In questa differenza, c'è già l'assunzione di un mondo esterno indipendente dai nostri schemi concettuali: quando siamo felici o infelici, supponiamo che ci sia una causa esterna, un oggetto lì fuori; mentre possiamo essere euforici o depressi semplicemente per disfunzioni chimiche, tanto è vero che nelle controindicazioni degli psicofarmaci si specifica che possono causare *euforia*, non *felicità* (Ferraris 2011, p. 109).

Nella sua ansia di distinguere una volta per tutte le "cose che ci sono nel mondo" (non *purport/mening* hjelm-sleviamo, inteso come serie di potenzialità e linee di tendenza in vista di una pertinentizzazione, bensì mera collezione di oggetti solidi, reali e "inemendabili") con "il modo in cui le conosciamo" (ovvero la *semiosi sociale* nella quale, tuttavia "scienza" ed "esperienza" non sono mai assolutamente distinte, contro ciò che ipotizza lo stesso Ferraris quando afferma che esse fanno capo, rispettivamente, a un'epistemologia "storica" e "teleologica" e a un'ontologia "non storica" e "non necessariamente teleologica", cfr. p. 91)¹, l'autore incappa in un colossale *non sequitur*: perché mai dovremmo pensare che l'opposizione *felicità/euforia* abbia necessariamente a che fare con "l'assunzione di un mondo esterno in-

dependente dei nostri schemi concettuali” – posto che la causa esterna che mi rende felice o infelice appare in realtà sempre frutto dell’agire su di me di un qualche “oggetto sociale” (o performativo), della cui conoscibilità gli “schemi concettuali” (un semiologo direbbe: “le forme del contenuto”) costituiscono il prerequisito? Sospetto in effetti – ma non sono in grado di argomentarlo compiutamente, per difetto di competenze semio-passionali – che l’opposizione vada ricondotta piuttosto a differenze nell’aspettativa nonché relative alla fase dell’emozione, intesa come “reazione somatica vissuta dal soggetto e osservabile dall’esterno” che manifesta “la conseguenza timica della trasformazione passionale e più in particolare il carattere sopportabile o insopportabile, atteso o inatteso di tale conseguenza per il corpo del soggetto” (Fontanille 1993, p. 259): l’euforia, in particolare, è sicuramente inattesa e non intenzionalmente voluta dal soggetto – dunque in-controllabile, al punto che può anch’essa finire col diventare insopportabile.

2. Il secondo aspetto (stavolta nell’ambito di una dialettica tutta interna alla disciplina) è la “revisione” del modello giuntivo tipico dello SN canonico, ripensato alla luce di uno schema passionale “socializzato” e basato sul contagio – ossia non più fondato su categorie discrete ma su trasformazioni processuali tensive e continue. Peraltro la logica narrativa non viene sostituita *tout court*, bensì completata da quella passionale – come si evince, ad esempio, dal saggio di Finocchi e Campo che integra narratività e passionalità nell’analisi della Passione di Cristo: in ogni caso, infatti, il tema passionale e la prospettiva volta a enfatizzare il ruolo della categoria timica diviene efficace solo nella misura in cui le passioni finiscono per manifestarsi come alcunché di diffuso nel corpo sociale e non soltanto nel corpo proprio – in altre parole, diventano *passioni collettive*.

3. C’è infine un ultimo aspetto problematico, diretta conseguenza delle acquisizioni di cui ai punti precedenti ove siano applicate all’ambito della socio-semiotica e della semiotica della cultura: la messa in discussione (a dispetto di quanto sembrano affermare le riflessioni volte a liquidare come non problematica l’opposizione testi/pratiche, cfr. Marrone 2010 e Lorusso 2010) del concetto di *testo* come unico *oggetto* (in senso saussuriano) dell’analisi – prodotto, a mio avviso, di una riflessione ancora insufficientemente articolata attorno alla problematica dell’enunciazione (troppo spesso *testualizzata* o *parentesizzata* nella prassi analitica della semiotica). Sinora è mancato, insomma, un ampio e approfondito dibattito che affiancasse (e contrapponesse) alla nozione di testo quelle, alternative ma correlate, di *forme di vita*, *pratiche*, *performance* – processualizzando una metodologia a volte problematicamente oggettivante. La variazione dell’agire e delle pratiche, in effetti, lungi dal “tematizzare un’esperienza di senso tanto vaga nelle dimensioni quanto incontrollabile metodologicamen-

te” – così Marrone (2010, p. 79) criticando indirettamente l’enfasi radicale sulle pratiche posta da Fontanille contro un eccesso di ‘testualismo’ – diventa elemento di rilevanza teorica che chiama in causa una dimensione esistenziale, estetica, a volte addirittura ‘teatrale’ delle situazioni comunicative e della cultura, la quale non può essere se non *indessicale*, *performativa* e *partecipativa*. Un indubbio merito degli articoli contenuti in questa sessione, in effetti, è il loro chiamare in causa le pratiche – di ricezione, fruizione, condivisione, contagio – e il contesto culturale² entro il quale le prassi enunciatrice si realizzano: la convinzione, grazie alla quale finalmente l’approccio semiotico si riavvicina a quello dell’antropologia (cfr. Barber 2012), è che non esista un’opposizione insanabile fra quanti ritengono il testo un’entità poeticamente “autodemarcante” che in un certo senso precede e sopravvive al momento della performance e quanti, invece, considerano tale istante “vivo” – con le sue qualità di improvvisazione, fluidità e *responsiveness*, ‘reattività’ (termine che potremmo liberamente rendere con ‘interpellazione dei soggetti in vista di una reazione somatica’) – come il solo meccanismo in grado di “demarcare” un oggetto dal flusso discorsivo che lo circonda³.

Questa piccola serie di revisioni e ripensamenti, in definitiva, se non risolve i complessi nodi teorici in gioco, contribuisce indubitabilmente a una rinnovata sinergia tra semiotica e scienze umane che sarà in grado, forse, di superare il pericoloso impasse “filosofico” citato; cedendo a tale approccio, la disciplina ha progressivamente isterilito il proprio potenziale euristico di metodologia per l’analisi della cultura – della quale le passioni *sans nom* (collettive) rappresentano da sempre una fra le manifestazioni più emblematiche.

Note

1 Peraltro l’autore sostiene che alla “dipendenza logica dell’epistemologia rispetto alla ontologia” si affianca una “dipendenza empirica della ontologia rispetto alla epistemologia (di fatto, è difficilissimo prescindere da quel poco o tanto di scienza che abbiamo...)” (p. 109). Il problema è che tenere separati mondo dell’esperienza e mondo della scienza non porta molto lontano, posto che la nostra inventiva di fatto “fabbrica mondi” (Goodman) proprio introducendo nel mondo ordini plausibili e “non sempre coincidenti con quello della scienza” (p. 9) – il quale, a ben vedere, è anch’esso epistemologicamente fondato proprio in quanto si manifesta come costruito: così non sono solo gli oggetti sociali ad essere dipendenti dalle pratiche sociali, bensì anche gli oggetti dell’esperienza (a dispetto della mistica della *realtà incontrata* come “realtà inemendabile” ma già *piena di senso*) dipendono integralmente da pratiche – e in questo nulla li distingue dagli oggetti della scienza (se non determinati paradigmi tipici della prassi scientifica, appunto).

2 Barber (2012, p. 105) sottolinea come “context has been represented in various ways – among others, as a general cul-

tural background, as linguistic environment, as a set of underlying structures which generate other social forms as well as texts, and as the field of linguistic resources, community norms, social roles and individual capacities which structure and facilitate any given verbal performance in a particular cultural setting". Non è difficile chiedersi quali, tra i fattori citati, siano troppo a lungo rimasti al margine della riflessione semiotica sulle *performances*.

3 Non a caso Silvia Viti, nel suo contributo, nota "una certa analogia tra performance artistica e pratica rituale", mettendo in luce tuttavia la distinzione tra l'elevato livello di ritualizzazione della performance in atto (anche mediatizzata, posto che quella di Orlande da lei analizzata è stata trasmessa in diretta via satellite) e la maggiore distanza enunciativa introdotta dalla testualizzazione dell'evento – ad esempio attraverso un video (e mediante la fruizione successiva alla performance "reale"): "Nell'impossibilità di una partecipazione diretta all'evento, si è proceduto avvalendosi di una registrazione audiovisiva, nella consapevolezza dell'irrecuperabilità dell'evento, convinti che i movimenti della macchina da presa, il montaggio stesso, il *tone of voice* delle voci off, nonché l'assenza di interazione imposta del medium, costruiscano di fatto un testo altro".

Bibliografia

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

- Barber, K., 2012, "Interpreting Texts and Performances", in R. Fardon, T.H.J. Marchand, M. Nuttall, C. Shore, V. Strang, C. Wilson, a cura, *The Sage Handbook of Social Anthropology*, London, Sage, pp. 104-15.
- Ferraris, M., 2011, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Laterza.
- Fontanille, J., 1993, "Le schéma des passions", in "Protée", vol. 21, n. 1; trad. it. "Lo schema passionale canonico", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, pp. 250-63.
- Lorusso, A.M., 2010, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.

1.1. La Passione come discorso sociale

Il testo evangelico della Passione di Cristo è un testo dal quale è possibile evidenziare esemplarmente alcune dinamiche delle *passioni* sociali, poiché profondamente legato al sistema e alle pratiche culturali dell'Occidente, tanto da aver avuto una vasta circolazione discorsiva e una forza iconica particolarmente incisiva. La passione è capace di iscriversi nell'immaginario collettivo con una forza tale da condizionare addirittura i comportamenti *effettivi* delle collettività su cui agisce. La Passione evangelica, ovviamente, non è generalmente ascrivibile alla sfera degli "affetti", quanto piuttosto al *patire* in un senso più radicale, più vicino a un'idea di *pathos*, tale che si può ipotizzare come forma archetipica rispetto ai molteplici aspetti più specifici del patire. La Passione di Cristo in quest'ottica, assumendo una definizione in modo non del tutto proprio, potrebbe essere l'*architesto* dei possibili discorsi sulle passioni². Inoltre, proprio dall'analisi della Passione di Cristo sarà possibile evidenziare una connessione tra passione ed estesia (cfr. Greimas 1987; Greimas 1988, per cui si deve pensare all'estesia – o estetica – nei termini della *aisthesis*).

Un lavoro semiotico sulla *Passio Christi*, ne siamo consapevoli, si distingue per peculiarità specifica e tuttavia, questa la tesi, consente di individuare nell'esperienza patemica di Gesù di Nazareth i tratti paradigmatici del cambiamento di stato. Risiederebbe in ciò la ragione per cui l'elemento cristologico ha assunto, nella cultura occidentale, quella vastissima circolazione discorsiva di cui si diceva, assumendo un'inevitabile rilevanza per un'analisi sociosemiotica e di semiotica della cultura. Da qui la presenza di elementi cristologici – reali o ermeneuticamente addotti dal ricettore – in molti testi prodotti nel nostro sistema culturale, sia nel passato sia nella contemporaneità, che si esprime nelle nuove e nuovissime forme di espressione, in particolare il cinema. A conferma di quanto detto si pensi al film *The Passion of the Christ* di Mel Gibson dal quale è stato tratto il titolo di questo articolo *Ecco io faccio nuove tutte le cose*. L'operazione di Gibson è di fatto arbitraria: fa pronunciare a Gesù schiacciato dal peso della Croce le parole dell'Apocalisse. Tuttavia questa sovrapposizione mostra egregiamente come l'evento passionale di Cristo sia il luogo in cui quanto accaduto in precedenza non viene superato ma rovesciato, arricchito di un significato nuovo e tuttavia già iscritto in quello precedente. Così il film sovrappone immagini del bambino Gesù sollevato dalla Madre che se ne prende cura, con immagini della caduta del Nazareno lungo la *Via Crucis* in cui è lui a carezzare la madre, e non viceversa – sui *rovesciamenti* nei Vangeli, torneremo. Per quanto la scena di Gibson sia arbitraria si inserisce in maniera del tutto credibile in una forma di narrazione dell'evento evangelico, a conferma del fatto che nella circolazione discorsiva avviene un continuo processo di ricodificazione. Ovviamente, il nostro interesse non s'incentra tanto su un'analisi filologico-testuale del Vangelo, quanto su un'indagine della

"Ecco io faccio nuove tutte le cose" (Ap 21,5)

La passione del Vangelo

Alessandra Campo
Riccardo Finocchi

1. Spunti per un'analisi semiotica del testo evangelico della Passione di Cristo

(di Riccardo Finocchi¹)

rilevanza della Passione di Cristo a un livello discorsivo e di modalità percettiva del tema passionale.

1.2. Precisazioni metodologiche

S'impongono alcuni chiarimenti di metodo. In primo luogo i tre Vangeli sinottici (Marco, Matteo e Luca) più il Vangelo di Giovanni sono stati considerati equivalenti, facendone di fatto un solo testo. In questa scelta siamo confortati da Chabrol e Marin che, in *Le récit évangélique* scrivono: "Noi abbiamo postulato che i tre testi evangelici (Marco, Luca e Matteo) siano le tre varianti intercambiabili di un solo metatesto che noi ci siamo dati come vero e proprio oggetto d'analisi, come unico testo, benché propriamente parlando non esiste"³.

In secondo luogo, quest'analisi non prenderà in esame l'evento della Resurrezione. Siamo consapevoli che da un punto di vista strettamente *teologico* questo non rende conto di alcuni livelli interpretativi del messaggio evangelico. Tuttavia, per evidenziare la connessione tra movimento patemico e *aisthesis*, scopo che qui si persegue, è sufficiente e produttivo concentrare lo sforzo interpretativo proprio sugli eventi che si concludono sul Golgota. Tale scelta, ovviamente, in passato, non è stata di tutti gli analisti della Passione (cfr. Chabrol 1974).

Infine, questo lavoro vuole applicare all'interpretazione della narrazione della Passione *strumenti* semiotici consolidati senza voler introdurre nuove metodologie. Piuttosto, sono messe in correlazione tra loro le analisi semiotiche, per cui, ad esempio, allo Schema Passionale Canonico (d'ora in poi SPC) è stato affiancato uno schema attanziale. Aggiungiamo che ci siamo interessati allo SPC poiché che ci permetteva di evidenziare (anticipando le conclusioni) il ruolo della corporeità nella manifestazione del movimento patemico chiamando in causa una dimensione intersoggettiva, nella fattispecie la costituzione di uno spettatore a partire dallo stesso manifestarsi della passione a livello corporeo (esemplarmente nel corpo di Cristo).

1.3. Spunti sulle trasformazioni nella Passione

Scrive Greimas (1977, p. 209): "contrariamente a quanto si svolge nel racconto proppiano, i personaggi evangelici spesso agiscono al contrario del loro presunto essere tematico". Questa osservazione può essere riportata alla Passione, riadattando lo schema applicato da Greimas alla parabola del Buon Samaritano, in cui la trasformazione è un ribaltamento (non sugli opposti) ma tra soggetto e oggetto. Infatti, alla domanda del Dottore della legge "chi è il mio prossimo", attraverso la parabola, Gesù rovescia i termini della questione rispondendo "diventa tu il prossimo". Questo implica una trasformazione di senso dello stesso termine "prossimo", che da *oggetto* d'amore diviene il *soggetto* che ama. Quindi non più "chi è il mio oggetto", ma "che soggetto devo essere per trovare un oggetto?", dando il via ad un processo di trasformazione dell'oggetto in soggetto e viceversa. Ovvero, lo schema del ribaltamento nella parabola del Buon Samaritano sarà:

S dottore → vuole conoscere \cap **O** il prossimo

S dottore → deve diventare \cap **O** il prossimo

Da cui:

S dottore = il prossimo → può conoscere \cap **O** il prossimo = dottore

Il soggetto è chiamato ad assumere una trasformazione, ovvero diventare *come* l'oggetto per poter conoscere (congiungersi) con l'oggetto. Vediamo, attraverso un simile schema, alcune trasformazioni, pensate come ribaltamenti soggetto/oggetto, nella Passione.

S Cristo → agisce per \cap **O** Salvezza = Vita eterna

Cristo è venuto per portare nel mondo la *Salvezza* come *Vita eterna*. Il modo in cui raggiunge l'oggetto *Vita eterna* è la *morte*, per cui:

Salvezza = morte del Cristo

S Cristo \cap **O** Cristo morto = Cristo ribaltato da soggetto a oggetto

Il congiungimento con l'oggetto in Cristo può avvenire solo quando *il Cristo stesso si fa oggetto* (incarnando la Salvezza ovvero morendo), per cui potremmo dire:

S Cristo attivo \cap **O** Cristo morto che patisce (patemico)

Il Cristo assume dei cambiamenti nella Passione, poiché passa dallo stato di *soggetto agente* a tutti gli effetti (colui che porta la Parola – incarnata – del Padre), allo stato di *soggetto patemico*, (colui che subisce l'azione – sul proprio corpo – affinché sia fatta la volontà del Padre), e infine allo stato di *oggetto* della propria azione (essere crocifisso per mostrare la via della Salvezza). In questo modo il Cristo non solo cambia stato (vivo/morto) ma si trasforma in oggetto: per raggiungere il proprio oggetto *Salvezza* il soggetto deve diventare egli stesso l'oggetto (come per il Buon Samaritano). La trasformazione da soggetto a oggetto prefigura l'ulteriore trasformazione che avviene con la Resurrezione: da oggetto manifesto della possibilità della Salvezza a soggetto salvato.

1.4. Schema Passionale Canonico della Passione

A seguire la *Passio Christi* è descritta attraverso lo SPC (cfr. Fontanille 1993). Naturalmente, lo SPC è stato adattato alla *natura* del testo evangelico e alla *Passione* intesa come *patire*. Inoltre, attraverso uno schema attanziale appaiato a ognuna delle fasi dello SPC, è stato possibile evidenziare alcuni cambiamenti di *ruolo* del Cristo nel corso della narrazione. Procediamo, pertanto, nel verificare l'adattabilità delle cinque fasi dello SPC (costituzione, disposizione, patemizzazione, emozione e moralizzazione) alla narrazione evangelica.

Costituzione (*Tradimento*).

Tutto il Vangelo può essere considerato come una *fase* di costituzione del soggetto patemico⁴, infatti, in tutto il testo, la *Passione* è continuamente prefigurata. Nello specifico, però, la *costituzione del soggetto patemico* Cristo avviene in un momento dell'Ultima Cena (fase inaugurale della Passione), quando Gesù *libera* Giuda e lo *destina* a compiere il tradimento, dicendo: "quello che devi fare,

fallo subito” (Gv 13,27). In questo modo Gesù è “messo nella condizione di conoscere una passione” (Fontanille 1993, p. 253), o meglio di conoscere un *patire*. Con la particolarità che Cristo auto-determina le condizioni per cui il suo patire-passione diviene possibile.

L'applicazione al testo di uno schema attanziale aiuta a vedere meglio quanto appena detto. In questa fase Giuda è il *soggetto* che agisce, tradisce. Cristo *aiuta* Giuda a tradire e lo *destina* a compiere l'azione il cui *destinatario* è, ancora, lo stesso Cristo. Svolgono un ruolo di *oppositore* blando gli altri discepoli che sono figure di contrasto (e quindi di esaltazione) della figura del traditore (il suo ruolo attanziale si delinea in funzione gli altri). Pertanto:

In questa *fase* di costituzione del soggetto patemico Cristo assume diversi ruoli attanziali mostrando una caratteristica che ritroveremo in tutta la Passione.

Disposizione (*Cattura*).

Nell'Orto degli Ulivi, Cristo, soggetto patemico, “riceve le determinazioni necessarie a provare una passione” (Fontanille 1993, p. 255). Questo avviene a seguito del tradimento – con cui il soggetto patemico si è costituito – e da qui in poi il soggetto *patirà* ciò che lo aspetta. Infatti, non è “più esposto a un sentimento indeterminato” (*ibidem*), poiché una volta catturato necessariamente subirà le conseguenze di ciò che è avvenuto. Questo determina un “restringimento semantico” (*ibidem*) poiché le possibilità di sviluppo delle vicende sono *segnate*. Nel Getsemani Cristo sperimenta la paura e la ritrosia di fronte alla sofferenza che dovrà affrontare: solo provando paura per il dolore che può già *prefigurarsi* (conferma del restringimento semantico), che si cristallizza nella frase “Padre, se vuoi, allontana da me questo calice” (Lc 22,42), può *disporsi* definitivamente al patire che lo aspetta.

Applichiamo lo schema attanziale alla fase appena descritta: Cristo assume il ruolo di *soggetto*, egli subisce la debolezza umana e tenta di sottrarsi a ciò che Dio Padre gli ha *destinato*, al contempo vuole ricongiungersi all'*oggetto* “Volontà del Padre” (*aiutato* – come scritto in Luca – da un angelo). Pertanto:

Cristo assume un ruolo attanziale che nello schema precedente non aveva, passando da destinante/destinatario a soggetto.

Patemizzazione (*Processo*).

Il momento della Passione in cui si svolgono i processi/interrogatori a Gesù è “la fase trasformatrice principale della sequenza, quella che [...] farà conoscere [al soggetto] i valori timici che egli presentiva al momento della sua costituzione o disposizione” (Fontanille 1993, p. 257). In questa fase Cristo passa da uno stato di potenziale *subente* a uno stato di *subente* effettivo, patisce l'azione del mondo su di sé: subisce dei processi in cui ciò che era presentato (al momento del tradimento e arre-

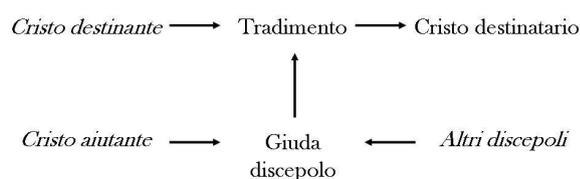


Fig. 1 – Schema attanziale della fase di costituzione.



Fig. 2 – Schema attanziale della fase di disposizione.

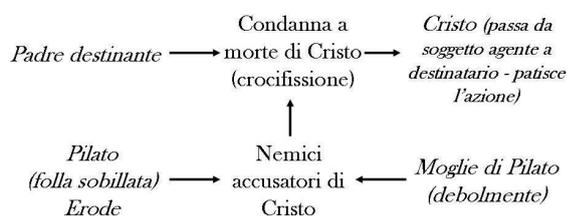


Fig. 3 – Schema attanziale della fase di patemizzazione.

sto) è sanzionato con una effettiva condanna. Nella fase di patemizzazione Cristo fa sì che niente possa interrompere il suo patire (attenendosi così alla Volontà del Padre), creando ogni volta la condizione per cui i suoi nemici (il soggetto agente) non recedano dall'intento⁵. Appliciamo lo schema attanziale. Ad assumere il ruolo di *soggetto* sono i nemici di Cristo che lo accusano per raggiungere il proprio scopo-*oggetto*: la condanna a morte. Nel lasciarsi condannare Cristo segue la Volontà del Padre (*destinante*) e fa ciò che gli era *destinato* fin dall'inizio. I nemici di Cristo si avvalgono della deresponsabilizzazione di Pilato e della folla sobillata (*aiutanti*).

Lo schema mette in luce come in questa fase abbia luogo una fondamentale trasformazione: Cristo passa dalla posizione di soggetto agente a quella soggetto patente⁶.

Emozione (*Flagellazione, Via Crucis e Crocifissione*).

“L'emozione ci riconduce all'individuo e al suo corpo” (Fontanille 1993, p. 259). Nella Flagellazione, *Via Crucis* e Crocifissione si è ricondotti al corpo di Cristo non più come patente (che patisce) ma come segno in cui la Passione diviene visibile⁷.

Applichiamo lo schema attanziale anche a questa fase. Ad assumere il ruolo di *soggetto* sono ancora i nemici di Cristo il cui *oggetto*, ottenuta la condanna, è di affliggere il corpo del Cristo per portarlo alla morte.

Con la crocifissione culmina la fase dell'emozione che si compie con l'esposizione in Croce, attraverso cui la



Fig. 4 – Schema attanziale della fase di emozione.



Fig. 5 – Schema attanziale della fase di moralizzazione.

Passione si rende del tutto visibile. La passione diviene quindi da soggettiva a intersoggettiva: entra e si colloca in un contesto spettatoriale, in una cultura, laddove la creazione dello spettatore è parte integrante della fase di emozione. Scrive, infatti, Fontanille (1993, p. 260): “questa fase allora costituisce un’operazione modale in senso duplice: da una parte è il corpo stesso a essere modalizzato, o meglio a giocare il ruolo di filtro modale dell’affetto distillato dalla passione; dall’altra la stessa emozione è un far sapere, un far percepire che proprio per questo richiede e si crea degli spettatori”. Qui l’analisi passionale si pone in contatto con il tema delle passioni collettive.

Moralizzazione (*Salvezza Eterna – Buon ladrone*).

Giunto al termine del proprio percorso il soggetto ha ormai manifestato, per se stesso e per altri, la conseguenza della trasformazione passionale. L’emozione produce dunque un evento passionale osservabile, suscettibile di essere valutato e misurato: di conseguenza tale evento crea e situa un osservatore potenziale valido per tutta la sequenza, ed è proprio questo osservatore a moralizzare la passione, sia in nome della cultura che rappresenta, sia a titolo personale nella misura in cui è egli stesso implicato o implicabile nella scena passionale (Fontanille 1993, p. 260).

Rappresentante esemplare della cultura che accoglie la *Passio Christi* è la figura del Buon ladrone, poiché rappresenta chi ha sbagliato, e che tuttavia può pentirsi accogliendo nel proprio modo di vivere culturale ciò che può condurlo alla Salvezza. Cioè: potendo *vedere* la Passione di Cristo, e facendosene spettatore, egli diviene modello potenziale della costituzione di un ricettore culturale nuovo, rovesciamento di quello già esistente, occasione per “far nuove tutte le cose”.

A partire da qui è possibile applicare il seguente schema attanziale:

2. Aisthesis e valore fondativo dell’esposizione nel patire collettivo

(di Alessandra Campo)

Come si è visto, nelle fasi di emozione e di moralizzazione dello SPC entrano in gioco degli elementi (in particolare il *corpo* e lo *spettatore*) che, nel percorso qui proposto, possono essere utili per mettere in luce il passaggio dall’analisi semiotica offerta a una prospettiva di carattere estetico, che, ci pare, contribuisce a una comprensione peculiare della *Passio Christi*, soprattutto nella prospettiva di indicarne il valore fondativo. In quest’ottica è possibile servirsi di un importante contributo, che sebbene afferisca dichiaratamente ad un altro ambito disciplinare (la teologia), resta comunque particolarmente significativo all’interno della presente argomentazione. Si tratta dell’opera monumentale del teologo svizzero von Balthasar: *La Gloria. Un’estetica teologica* (1961-1969).

L’argomentazione di von Balthasar è ovviamente assai complessa per essere riproposta qui in forma compiuta. L’aspetto che ci interessa mettere in luce, per quanto forse marginale nell’impianto teorico del teologo, è la relazione che egli individua tra il *vedere* riferito a Dio e alla sua Rivelazione, in particolare alla forma di Rivelazione incarnata nel *Logos-Cristo*, e la sua comunicabilità. E questo non solo in virtù della missione testimoniale che investe immediatamente il discepolo una volta sperimentata e vissuta l’esperienza della redenzione (la Croce e la Resurrezione) ma in virtù della natura stessa di quest’ultima. Dopo l’esperienza anti-icone dell’Antico Testamento, l’avventura cristologica diviene il luogo in cui il compimento della Gloria divina si realizza laddove la Parola si fa visibile, appunto, e in particolare proprio nella forma paradossale della Croce. Gesù è corpo visibile, a tutti gli effetti immagine che non “rinvia a”, ma che “rende presente” il Regno di Dio, prima di lui solo evocato, *detto* rimanendo *indicibile*⁸. La Passione, la Morte e la Resurrezione di Cristo, invece, rendono visibile e narrabile Dio stesso, che in Gesù si rivela. Ma - ed è questo il punto più interessante - proprio questo fa dell’esperienza cristologica un evento collettivo, fondante comunità:

Il senso dell’esperienza archetipa è ogni volta un senso inclusivo. La misura della inclusione nell’esperienza originaria di Cristo è al tempo stesso la misura della missione apostolica: quanto più uno partecipa tanto più egli a sua volta deve (e può) comunicare (Balthasar 1961, p. 282).

In altri termini l’esperienza di Cristo (nel senso soggettivo e oggettivo del genitivo) è tale da “includere” chi vi assiste, il quale non può che farne parte. Nei termini utilizzati qui: lo spettatore, costituitosi a partire dalla

Passione, ne diviene parte integrante. Vedere, partecipare e narrare sono un tutt'uno. In quest'ottica si può comprendere inoltre la polarità tra "evidenza soggettiva" e "evidenza oggettiva" di cui parla il teologo svizzero. Per von Balthasar non esiste una *fides qua creditur*, cioè la fede soggettiva, senza una *fides quae creditur*, cioè la fede che la Rivelazione svela all'uomo. In altri termini il soggetto non potrebbe avere *evidenza* del proprio oggetto di fede, appunto, senza la Rivelazione di quest'ultimo. Von Balthasar non vuole negare il ruolo del soggetto nel "farsi-evidente" della Gloria. E tuttavia riconosce una pregnanza fondamentale-fondante all'oggetto di questo movimento rivelativo. In altri termini: solo la Rivelazione voluta - e oggettiva - di Dio (compiuta massimamente in Cristo) può rendere possibile la fede, in quanto evidenza oggettiva. Tuttavia, in questo rendersi visibile *da se stesso*, senza bisogno di intervento umano, Egli "si lascia vedere, ascoltare, tastare". È vero che la Rivelazione, cioè, è oggettivamente evidente, ma questa evidenza è tale in quanto afferrabile soggettivamente: accessibile alle modalità percettive e comunicative umane. Per certi versi, seppur con tutte le cautele del caso, questo rapporto richiama quello descritto da Marin in relazione alla nozione di architetto: quest'ultimo è definito come "le texte même du monde, horizon de tout discours possible, forme "a priori" de tout langage, mais saisissable seulement dans un discours réalisé, - le texte -" (cfr. nota 2). Allo stesso modo la Passione è orizzonte "archetipico" del senso che soltanto essa può inaugurare, ma lo può essere solo in quanto realizzata in discorso, e quindi, esperita-e-narrata. Proprio questo tratto della *Passio Christi* come esperienza patemica che inaugura e rende possibile una sua narrazione, e quindi al contempo l'orizzonte collettivo che condivide questo narrare, fa di essa una sorta di prototipo della passione in quanto tale.

Ora, ciò che più appare interessante in questo contesto, sempre seguendo von Balthasar, è il fatto che Cristo può essere oggetto fondante senso, tale da chiamare a sé e istituire una comunità, solo in quanto *corpo* visibile e tangibile. Ma è proprio nella Passione che questo *corpo* si espone a livello più alto, consentendo e anzi esigendo la costituzione di uno spettatore ad essa correlato, senza il quale la fondazione di senso inaugurata dal Golgota non potrebbe aver luogo.

Ma chi è questo soggetto, questo spettatore che la fase dell'emozione, come abbiamo visto, "richiede e si crea"?

Seguendo Fontanille, gli spettatori sono gli osservatori che possono "valutare e misurare" la Passione. Essi le permettono, quindi, di essere riconosciuta all'interno del loro mondo culturale: vi individuano un senso. Solo la presenza di un contesto culturale atto a "ricevere" la passione resa visibile nell'emozione, permette alla passione stessa di acquisire un senso. Nello stesso tempo, però, è proprio la passione resasi osservabile a fondare quel contesto culturale. Per certi versi tutta l'esperienza di Cristo, se da un lato è origine del culmine che otter-

rà sul Golgota, dall'altro assume senso solo alla luce di questo stesso esito. L'esperienza di Cristo (nel senso oggettivo del genitivo) è tale nella misura in cui include lo spettatore nell'esperienza di Cristo in senso soggettivo. Questo può avvenire proprio perché il vedere, l'esperire Cristo è tutt'uno con il dire, narrare (testimoniare) questa stessa esperienza. Ma se è vero che "tutta la vita di Gesù va compresa soltanto nella sua deriva verso l'ora, la Croce" (Balthasar 1969, p. 339), e se è vero che gli stessi testi evangelici sono sorti a partire dalla narrazione centrale della Passione, Morte e Resurrezione, allora è a partire da essa che questo movimento va compreso. Il valore archetipico individuato nella Passione di Cristo risiede quindi nel fatto che essa può assumere significato solo in quanto vista e narrata: in senso eminente, la *Passio Christi* è il momento costitutivo principale (vedi il Buon ladrone) della comunità dei credenti e tuttavia acquista senso solo alla luce di una tale comunità pronta a "raccolgere" la Passione medesima. Lo spettatore, allora, non è solo quello interno al testo, ma anche quello "esterno", quello che si trova nel testo del mondo, che costituisce l'orizzonte perché lo spettatore-narrato sia tale, e che a sua volta si forma in esso.

Ciò spiega anche perché, rispetto ad un'indagine di carattere linguistico-filologico, si è qui ritenuto più proficuo lavorare sul piano "figurativo" della Passione: è esso che, iconicamente, viene "recepito" dallo spettatore che si forma attorno alla Croce, ed è "figurativamente" che tale evento viene narrato (si pensi alle stazioni rituali della *Via Crucis*). Peraltro, "l'approccio semiotico ai racconti biblici conduce anche a far emergere la rilevanza del piano figurativo [...] È spesso a partire da questa capacità figurativa dei discorsi (testi) che il lettore 'entra' nel percorso della significazione" (Panier 2008, p. 15-16).

Non solo, ma qui entra in gioco un elemento specificamente cristiano che non può essere in alcun modo sottovalutato:

Lo specifico cristiano non consiste nel fatto di prendere il "punto di partenza" dal corporale e dal sensibile, come da un materiale religioso dal quale possono essere tratte tutte le astrazioni necessarie, bensì nel fatto che questa carne e questo sangue, che ha portato e tolto il peccato del mondo, permane nel vedere, nell'ascoltare, nel toccare e nel gustare del mangiare (Balthasar 1961, 289).

Questa considerazione fondamentale trova nel tema qui in esame non solo una conferma, ma la sua manifestazione essenziale: il vedere-narrare che forma la collettività cristiana è reso possibile dall'esposizione, la consegna anche più brutale, e tutta carnale, di un *corpo*. Il testo evangelico è ricco di risonanze in questo senso: "Volgeranno lo sguardo a colui che hanno trafitto" (Gv 19, 37), "quando sarò elevato da terra, attirerò tutti a me" (Gv 12, 32).

Non però un'esposizione che va poi, per così dire, "concretizzata", trasferita sul piano *logico-linguistico*: essa è

piuttosto la condizione di possibilità di tale narrazione, ne è la scaturigine essenziale. E lo è poiché solo attorno a quel corpo esposto si può formare la comunità capace di “dire” la Salvezza⁹.

È su questo punto che entra in gioco una dimensione che potremmo definire “estesica”. Proprio perché la Passione di Cristo si “pone in figura”, assume la forma visibile del corpo crocifisso, il suo *pathos* può rendersi in qualche modo “percepibile” agli osservatori che quindi vi prendono parte, lo “sentono”¹⁰. È questa “figura” che permette alla narrazione della *Passio Christi* di tradursi in forme testuali anche molto diverse tra loro, interne ma anche esterne al contesto strettamente religioso. Lo “spettatore patemico”, ancora una volta, non è un mero osservatore esterno, ma è parte costitutiva della Passione, e vedendola, le permette di acquisire e generare senso, le dà un significato il quale, a sua volta, non viene semplicemente inglobato nelle categorie culturali dello spettatore, ma vi entra trasformandole. Si potrebbe dire che l’evento patemico della passione e crocifissione di Cristo, iconicamente esibito dall’esposizione sulla Croce, istituisce nuovi confini del senso comune (nell’accezione kantiana) che lo percepisce; lo rinnova, ne amplia i limiti e, quindi, lo trasforma. In questo senso, in modo evidentemente poco ortodosso, la stessa Resurrezione può essere pensata come l’esito emblematico di questa trasformazione: quell’uomo barbaramente ucciso diviene, per la comunità spettatoriale che si è raccolta attorno a quella morte, il Salvatore Risorto, e quindi, Vivo. Un nuovo senso che non annulla il precedente: la Passione – e la Morte – c’è effettivamente stata, ma proprio in virtù della struttura che abbiamo individuato e descritto in questo contributo si rovescia in Vita e in Redenzione per la comunità che essa stessa ha fondato. Allo stesso modo il corpo esposto non cessa di essere tale (Gesù risorge nella carne) e tuttavia è qualcosa di nuovo, di inaudito: ecco perché l’Apocalisse può proclamare: “faccio nuove tutte le cose”.

Note

1 Il presente articolo è frutto della riflessione congiunta dei due autori. Per quanto riguarda la stesura materiale del testo, Riccardo Finocchi ha redatto il par. 1 e Alessandra Campo il par. 2.

2 L’architetto è definito da Louis Marin (1974, p. 175) come “le texte même du monde, horizon de tout discours possible, forme “a priori” de tout langage, mais saisissable seulement dans un discours réalisé, - le texte - dont nous avons aperçu le structure dialogique”. Applicando questa definizione al testo evangelico della passione si può dire che la *Passio Christi* è l’orizzonte di ogni discorso possibile sulla passione e che tuttavia si fa comprensibile solo all’interno di un testo realizzato, il discorso sulla passione stessa. In altre parole è in virtù della ricezione che produce “discorsi” patemici, che la

Passione di Cristo può funzionare come modello della passione in generale e, al contempo, quest’ultima sembra trovare nella prima l’orizzonte al cui interno può narrativizzarsi. La nozione di architetto è utilizzata anche da Gérard Genette, intendendo con essa, però, la “relazione d’inclusione che unisce ogni testo ai diversi tipi di discorso ai quali appartiene” (Genette 1979, p. 70). In altri termini in Genette l’architetto indica l’insieme di categorie e generi da cui un testo deriva.

3 Traduzione nostra. “Nous avons postulé que les trois teste évangéliques (Marc, Luc, Matthieu) étaient les trois variantes substituables d’un seul métatexte que nous nous sommes donné comme véritable objet d’analyse, comme seul TEXTE, bien qu’à proprement parler il n’existe pas”. (Chabrol 1974, p. 13).

4 All’interno dei Vangeli il racconto della Passione è centrale, non solo a livello teologico-dottrinale, ma anche storico-compositivo: è pressoché appurato che la trasposizione scritta delle predicazioni degli Apostoli sia cominciata proprio da quest’ultima fase (passione, Morte e Resurrezione) della vita del Nazareno, solo poi corredata degli episodi precedenti, a partire dalla nascita. Perciò, sebbene in proporzione differente nei diversi Vangeli, i racconti che precedono la Passione ne sono per molti versi un’anticipazione.

5 Ad esempio: di fronte al Sinedrio conferma l’accusa di blasfemia rispondendo “Io lo sono” alla domanda sul suo essere Figlio di Dio; di fronte alle domande di Pilato non dice nulla per difendersi e conferma soltanto la sua identità di “Re dei Giudei”.

6 Osserviamo in nota che Cristo nel primo schema attanziale pur non essendo soggetto agente fa agire Giuda, fungendo al contempo da aiutante del soggetto, e da destinatario/destinante dell’azione. Nel secondo diviene il soggetto agente, si *dispone* alla passione accettando il volere del Padre e fermando i discepoli nel tentativo di impedire l’arresto. Nel terzo il Cristo non agisce più ma subisce sempre l’azione di altri, divenendo il soggetto patemico a tutti gli effetti.

7 Precisiamo che nel Vangelo (al cui testo ci atteniamo) la *Via Crucis* è descritta con minori dettagli rispetto alla tradizione rituale.

8 Si veda il veto veterotestamentario a pronunciare il nome di Dio, ma anche l’impossibilità di vedere in faccia Dio: “nessun uomo può vedermi e restare vivo” (Es 33,20).

9 Su questo punto appare interessante la riflessione offerta da Marconi, 2009, in particolare pp. 100 e ss.

10 Per l’uso della spettacolarità del dolore e il ricorso all’immagine della scena nei testi cristiani più antichi cfr. Marconi, 2009. Per una lettura degli elementi estetici, legati in particolare alla “vista” e al “vedere” in particolare nel Vangelo di Luca cfr. Marconi, Pastori 1991.

Bibliografia

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

- Balthasar von, H.U., 1961, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, vol. I., *Schau der Gestalt*, Einsiedeln, Johannes Verlag; trad. it. *Gloria. Una estetica Teologica*, vol. I, *La percezione della forma*, Milano, Jaca Book 1985.
- Balthasar von, H.U., 1969, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, vol. III2., *Neuer Bund*, Einsiedeln, Johannes Verlag; trad. it. *Gloria. Una estetica Teologica*, vol. VII, *Nuovo Patto*, Milano, Jaca Book 1977.
- Chabrol, C., 1974, "Analyse du «texte» de la Passion", in C. Chabrol, L. Marin, a cura, 1974, pp. 13-40.
- Chabrol, C., Marin, L., a cura, 1974, *Le Récit évangélique*, Paris, Bibliothèque des sciences religieuses, Desclée De Brouwer.
- Dusi, N., Marrone, G., a cura, 2008, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Fontanille J., 1993, "Lo schéma des passions", in "Protée", n. XXI, 1; trad. it. "Lo schema passionale canonico", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 250-263.
- Genette, G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil; trad. it. *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche 1981.
- Greimas, A. J., 1977, "Postface", in Groupe d'Entrevernes, 1977, pp. 227-237.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Greimas, A. J., 1988, "La comunicazione estetica", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 323-327.
- Groupe d'Entrevernes, 1977, *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique*, Paris, Seuil; trad. it. *Segni e Parabole. Semiotica e testo evangelico*, Torino, ElleDiCi Leumann 1982.
- Marconi, G., 2009, *Lo spettacolo del dolore. La metafora della scena negli scritti cristiani delle origini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Marconi, G., Pastori, A., 1991, *Il recupero della distanza*, Roma, Edizioni Borla.
- Marin, L., 1974, "Pour une théorie du texte parabolique", in C. Chabrol, L. Marin, a cura, 1974, pp. 165-192.
- Panier, L., 2008, "Semiotica e studi biblici. Evoluzioni metodologiche e prospettive epistemologiche", in N. Dusi, G. Marrone, a cura, 2008, pp. 11-26.

Joan Fontcuberta non è nuovo per la semiotica. J. M. Floch nel 1986, nella sua tipologia delle "estetiche fotografiche", citava le "controvisioni" di Fontcuberta a proposito della "fotografia obliqua", quella che, come scriveva, "mina i fondamenti epistemici della referenzializzazione" (Floch 1985, p. 14). Floch parlava dell'opera di Fontcuberta in relazione ai surrealisti dedicandogli un interessante accenno in nota. Mi pare però che il problema che pone la fotografia di Fontcuberta riguardi più in generale la credibilità dell'immagine fotografica e dunque investa in modo più ampio, sebbene da un punto di vista specifico, la tipologia che propone Floch. In questo articolo affronteremo l'argomento occupandoci della creazione del soggetto sospettoso, inteso come tipo tematico specifico del soggetto inquieto (Greimas e Fontanille 1991). Si tratta dello stato d'animo, in una variante stranamente euforica, in cui mi sono trovato la prima volta che ho assistito a una mostra di Joan Fontcuberta, e in cui ho potuto constatare che si trovassero anche gli altri visitatori, che attraverso la compresenza di verosimile e inverosimile, si trovano presi in un gioco comunicativo faceva loro assumere i ruoli patemici stereotipati del credulone e dello scettico. Fontcuberta presenta infatti fotografie documentarie, "credibili", ma infittisce i suoi testi di indizi paradossali: ad esempio si autorappresenta nelle foto e gioca con la nominazione dei personaggi – come il cosmonauta Ivan Istochnokov o come Hans Von Kubert, l'assistente dello zoologo tedesco protagonista della sua opera intitolata "Fauna" - che non sono che traduzioni del suo nome catalano in russo e in tedesco. In virtù di quale procedimento nasce questa strana credibilità? Utilizzando la funzione indicale dell'immagine le fotografie di Fontcuberta mettono in discussione una certa retorica della costruzione scientifica della "verità". Si tratta delle strategie comunicative, rinvenibili più che altro nella divulgazione scientifica, che presentano la scoperta scientifica come svelamento di una verità a partire da dati empirici della "natura" e che tentano di dimostrare mostrando. Ci proponiamo di fare qualche ipotesi di riflessione sulle passioni del credere, o meglio sui ruoli patemici stereotipati ad esse relativi, a partire da due opere di Fontcuberta: la storiografia spionistica di "Sputnik" e il bestiario fantastico di "Fauna", dedicando un minimo accenno iniziale a "Costellazioni", resoconto fotografico di una galassia automobilistica.

1. Costellazioni

Le immagini che costituiscono *Costellazioni* rappresentano forse un caso evidente di questa dinamica. Dedicheremo loro solo qualche breve nota, soprattutto per presentare il lavoro di Fontcuberta e anche la sua relazione – esplicita – con la semiotica.

La mostra è costruita attraverso un insieme di sei foto, simili alla fig. 1, sotto alle quali compare la didascalia riportata, che indica quella che sembrerebbe essere la combinazione di un nome e di alcune coordinate astrae-

E | C

Teatri del dubbio. Le passioni nella fotografia di Joan Fontcuberta Pierluigi Cervelli

li. La foto in fig. 2, ultima della serie, svela l'operazione artistica. L'informazione a disposizione dello spettatore è minima: alle foto delle costellazioni (sul modello di "Lyra") si aggiungono solo le foto dell'osservatorio astronomico (cinque), indicato come "Osservatorio dell'istituto di astrofisica delle Canarie", in cui esse sarebbero state realizzate le foto delle costellazioni, e in cui compare anche Fontcuberta. Nel testo che accompagna la mostra l'autore svela la prassi di produzione delle foto. Scrive l'autore:

Costellazioni presenta un cielo stellato perfettamente credibile. Non ho manipolato le lastre, né le emulsioni per ottenere le stelle, le comete e le esplosioni di luce: ho semplicemente guidato la macchina sull'autostrada in estate e ho tesaurizzato i cadaveri degli insetti spiacchiccati sul parabrezza. [...] Il principio di una fotografia come impronta fisica o come mera trascrizione o, in termini semiotici, come indice, è alla base di buona parte della letteratura teorica fotografica e ha fornito argomenti agli accoliti della fotografia come prova o documento. *Costellazioni* dimostra che anche le impronte possono essere equivoche, che orme tanto simili alla realtà possono disorientare e condurci a un'illusione. Possiamo concludere che il significato non nasce dalla genesi dell'immagine ma dalla sua "gestione", cioè dalla costellazione di intenzioni che su di essa gravitano (Fontcuberta 2001, p. 77).

Nel caso di *Costellazioni* tutto si gioca su una riduzione al minimo del contesto in cui si situano le fotografie, e così del sapere del destinatario: l'informazione fornita si limita alla nominazione della fotografia, che la qualifica come oggetto scientifico, presentando presunti nomi numerici delle stelle, a cui si aggiungono dei numeri che indicano (forse) dei gradi e suggeriscono delle posizioni. E in questa diminuzione del sapere è chiamato in causa tutto quello che lo spettatore sa, o crede di sapere, sul discorso scientifico: il bagaglio di conoscenze tacite che lo porta a non credere all'ultima fotografia, disvelatrice, della serie. A questa procedura di contestualizzazione per mancanza, si oppone l'altra, quella che ritroviamo in *Sputnik* e in *Fauna* (che assumono infatti la forma di vere e proprie installazioni e giocano sui temi dell'esposizione attraverso un assemblaggio di oggetti, testi verbali e immagini) che invece lavora per eccesso. In questi due casi il testo fotografico è inserito in una serie molto ampia di disegni, oggetti, altre fotografie di tipo documentario, resoconti diaristici degli incontri zoologici e degli esperimenti condotti sugli animali, che inglobano la fotografia, stavolta manifestamente inverosimile, in una serie plausibile. In tutti i casi citati in questa relazione fra testo e contesto si gioca l'inganno teso allo spettatore: se il referente delle fotografie è manifestamente inesistente, tuttavia esse sono credibili come referenti discorsivi dell'apparato contestuale in cui si inseriscono. Il gioco semiotico di Fontcuberta consiste in questa

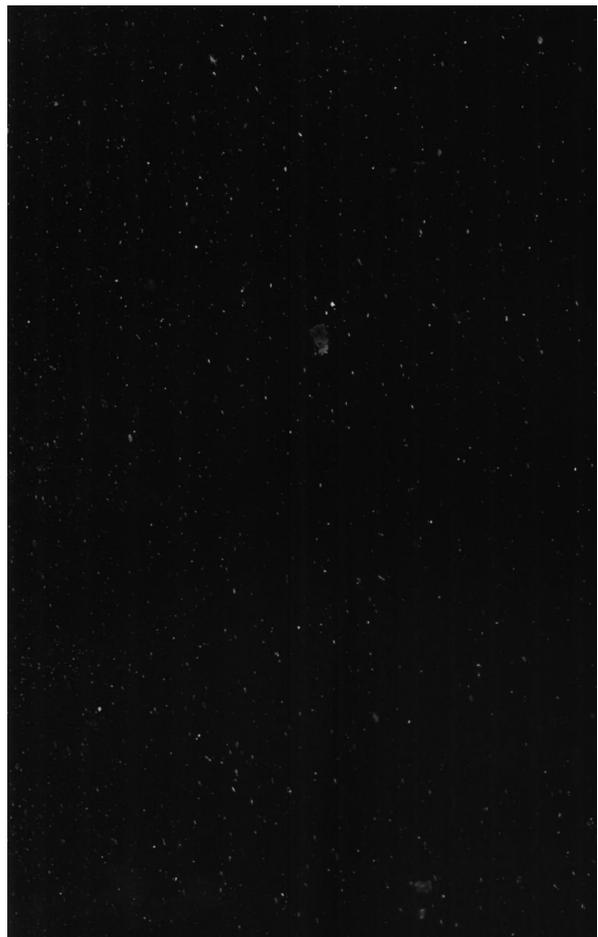


Fig. 1 - MN 56: Lyra (NGC 6779) AR 19h 16,6 min. / D +30° 11'.

irrisolvibile contraddizione fra referente segnico (della singola foto) e referente discorsivo, nella cui dinamica si trova coinvolto passionalmente lo spettatore.

2. Sputnik

La prima esposizione che consideriamo, *Sputnik*, racconta la rimozione di una tragedia aerospaziale dalla storia sovietica. Seguiamo la descrizione che ne propone Fontcuberta nei pannelli informativi che accompagnano la mostra:

La fondazione Sputnik è un organismo creato con l'intenzione di riabilitare la memoria storica [...] nata sotto l'egida della Perestroika e della Glasnost [...] la prima iniziativa della Fondazione Sputnik si deve considerare come una dichiarazione di intenti: la declassificazione e la diffusione pubblica dell'"affaire Istochnikov", la tragedia di un cosmonauta perduto nello spazio su cui è accuratamente caduto il segreto. Secondo i dati che abbiamo a disposizione, il colonnello Ivan Istochnikov era pilota della Soyuz 2. Il 25 ottobre 1968, la navicella fu lanciata dal cosmodromo di Baynur [...] Quando finalmente le capsule ristabilirono il contatto per ritentare l'aggancio, Istochnikov era scomparso. La cagnolina Kloka, che lo accompagnava per testare gli effetti biologici della microgravità era invece sana e salva. Ancora oggi non è stata fornita una spiegazione plausibile dell'ac-

caduto [...] ma dato che alcuni mesi prima Yuri Gagarin aveva perso misteriosamente la vita e un altro eroe della patria, Vladimir Komarov, si era sfracellato al ritorno della sua missione con la Soyuz 1, il Cremlino non era disposto ad ammettere un altro disastro nel suo programma spaziale. Le autorità ordirono quindi una soluzione machiavellica: annunciarono che la Soyuz 2 aveva compiuto un volo automatico, telecomandato, e al suo interno portava solo Kloka. Questa versione però poneva un problema: l'esigenza di distruggere qualsiasi prova del cosmonauta Istochnikov. La sua famiglia fu deportata in Siberia, i suoi amici furono minacciati e un brutale ricatto garantì il silenzio di tutti i testimoni. Negli archivi furono manipolati i documenti e vennero ritoccate le fotografie ufficiali: il volto sorridente di Istochnikov sparì dalle immagini come un fantasma, senza lasciare alcuna traccia." E alla fine leggiamo: "Ovviamente, dovrei aggiungere che Ivan Istochnikov è solo il mio nome tradotto in russo" (Fontcuberta 2001, p. 89).

Il testo si presenta attraverso una strategia enunciativa oggettivante, con l'uso del presente storico e l'assenza di marche di personalità che caratterizza un resoconto di tipo documentaristico, coerente del resto con il livello tematico del testo, identificabile attraverso l'obiettivo della Fondazione stessa: "ripristinare la memoria storica". All'inizio del testo verbale è infatti presentata la "Fondazione Sputnik", attore della vicenda e soggetto collettivo dell'enunciazione, che si dichiara implicitamente legittimato a parlare sulla base dei "dati", e che si iscrive nel discorso attraverso un "noi", identificando il testo come prodotto della Fondazione stessa. A questa dinamica si sostituisce, nel colpo di scena finale, un "io", attraverso cui il testo mette in scena un ritorno all'enunciatore dell'intera mostra, identificabile col fotografo, e dalla certezza del presente si passa all'ipotesicità del condizionale. L'informazione resa disponibile allo spettatore, attraverso una gran quantità (se non un eccesso) di documenti (che nessuno spettatore legge di solito nella loro totalità), è coerente con l'impianto dimostrativo del discorso simulato. Ai testi si affiancano una serie di oggetti, tutti con funzione indicale: schizzi autografi, fotografie (che ritraggono il cosmonauta scomparso (da bambino, il giorno del suo matrimonio, nell'atto di parlare agli studenti di una scuola superiore, al momento della partenza nello spazio ecc.). e due foto in cui egli compare con altri ufficiali dell'esercito. Su queste due foto di gruppo compaiono, sulla figura di ognuno, quelle che sembrano essere firme autografe (utilizzate come indici e ulteriori marche di veridizione), ma in una delle due Istochnikov (che è sempre lo stesso Fontcuberta) è stato cancellato.

Questo apparato contestuale è completato dagli oggetti che più o meno verosimilmente facevano parte del bagaglio di un cosmonauta sovietico: scacchi, strumenti di bordo, appunti scritti a mano con disegni e rilievi di un suolo forse lunare, foto satellitari della terra, foto di asteroidi, mappe realizzate coi dati inviati dalla navicella orbitale di Istochnikov, la sua tuta spaziale, scatole di medicine dell'era sovietica ecc. Ma i dati, verosimi-

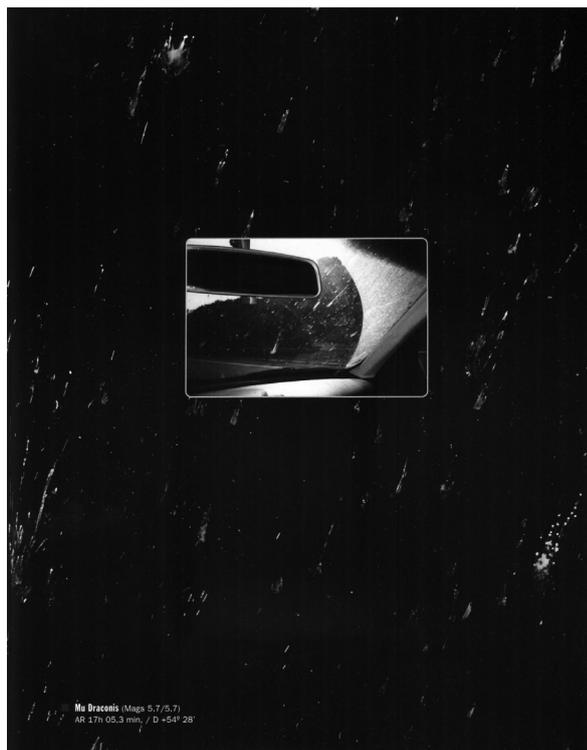


Fig. 2 - Mu Draconis (Mags 5,7/5,7) AR 17h 05,3 min. / D +54° 28''.

li, consentono un sapere progressivamente sempre più incompleto: dando informazioni costruiscono continuamente spazi di segreto (come "segreto" è la parola timbrata che, in russo, appare su alcuni dei documenti) e così il punto di vista miope e sfocato dello spettatore potenziale della mostra, in cui ogni sapere fornito produce in realtà una nuova mancanza di sapere. Sempre all'interno dell'isotopia del segreto infatti i testi sono intessuti continuamente di non detti e di informazioni mancanti: Istochnikov è "scomparso", senza "spiegazione plausibile", e accanto a una sequenza di incisioni che accompagna alcune foto si legge che sono "impossibili da decifrare". Allo stesso modo la finzione relativa alla Fondazione si mescola a dati storici effettivi: quello che si afferma su Gagarin e Makarov è infatti storicamente accaduto, così come è vero che i cani venivano spediti dai sovietici nello spazio e che durante il comunismo si cancellavano dalle foto ufficiali i personaggi "caduti in disgrazia". Tutta l'esposizione dunque, attraverso le fotografie, gli oggetti e i testi verbali, gioca su una doppia presenza, dell'incredibile (una delle foto rappresenta una bottiglia di vodka che naviga nello spazio) e del verosimile: una "asserzione simultanea dei contrari" dovuta a quella dinamica semantica basta su una opposizione categoriale che non si può risolvere in un termine complesso, che nell'analisi passionale della gelosia svolta da Greimas e Fontanille (1991) era proprio alla base della costruzione del soggetto inquieto. Così non si può "risolvere" la posizione dello spettatore dell'esposizione, oscillante fra la fiducia suscitata dalla

coerenza dell'apparato documentario (fedele ai canoni della verosimiglianza scientifico-spionistica) e la sfiducia istillata dai continui indizi ironici, dalle dichiarazioni di falsità dell'autore, dai suoi ritratti in cui si presenta come Istochnikov.

Ed è qui che con maggiore pertinenza entra in gioco il tema passionale. Mi pare infatti che Fontcuberta chiami in causa, in questa messa in scena del patto fiduciario e della sospensione dell'incredulità fra spettatore e autore, due ruoli patemici stereotipati, come li definiva Greimas (1983): quelli del credulone, che crede a tutto, e quello dello scettico. Da un lato stimola lo spettatore ad assumere il ruolo del diffidente che, col suo distaccato cinismo, non crede a niente (e non a caso il catalogo delle mostre di Fontcuberta che viene presentato dall'autore come un "manuale di scetticismo attivo"). Ma contemporaneamente mi pare che l'opposizione fra la fotografia in quanto indice impossibile (di un referente inesistente) e in quanto referente interno (Greimas 1983) di un apparato contestuale verosimile (che funziona come un discorso sincretico), sia il grimaldello attraverso cui Fontcuberta gioca a fare assumere allo spettatore il ruolo dello scettico per farlo riflettere su quanto facilmente egli si comporti, di fronte al discorso divulgativo, storico o scientifico, come un credulone. Questa stessa dinamica pare evidente nel caso di *Fauna*.

3. Fauna

Consideriamo ora *Fauna*, mostra che oscilla fra Borges e i bestiari medievali. È un'esposizione realizzata da Fontcuberta e Pere Formiguera nel 1985, incentrata attorno al ritrovamento fortunoso dell'archivio (ovviamente perduto) di un naturalista tedesco, Peter Ameisenhaufen, che opera negli anni Venti e Trenta del Novecento cercando e trovando animali rari e incredibili. Consideriamo ancora le parole di Fontcuberta:

Fauna è costituita da una installazione pluridisciplinare incentrata su un bestiario fantastico: fotografie, radiografie, schizzi sul campo, mappe di viaggio, schede zoologiche, testi, registri sonori, video, animali impagliati, strumenti di laboratorio, oggetti, corrispondenza, ecc. L'idea consiste nell'appropriarci della retorica espositiva tipica degli zoologi e dei musei di scienze naturali, dove la valanga di dati, la densità di dettagli e l'aureola di rigore che li circonda sono in grado di imporre allo spettatore qualunque contenuto. [...] (Fontcuberta 2001, p. 40).

La mole di informazioni che l'apparato contestuale presenta è anche stavolta intessuta di non detti. Questo è evidente considerando la scheda descrittiva di uno dei numerosi animali fantastici di cui si espongono le fotografie, il Centaurus Neadertalensis (riportiamo solo i testi relativi alla "localizzazione" e alle "note" del prof. Ameisenhaufen):

Trovato nella zona di Mbarara (colonia britannica dell'Uganda), dove ho viaggiato con l'aiuto di Aaru-1, che

voleva mostrarmi il carattere teoretico di certe mie ipotesi. Aaru-1, Hans e io godemmo dell'ospitalità di una coppia di Centaurus Neadertalensis per una settimana. L'esemplare studiato cedette generosamente il suo corpo alla scienza". Note: "Risulta difficile diversificare questa specie all'interno della Nuova Zoologia. Di fatto, comunque, non sono sicuro se il Centaurus Neadertalensis possa considerarsi un semiominide, un mito vivente (?), o un semplice esemplare zoologico (Fontcuberta 2001, 50).

Il testo che deve fornire la prova della verità dell'informazione è tutto costruito sul dubbio: oltre all'incertezza classificatoria, si pensi al ricorrere di espressioni come "certe mie ipotesi"(quali?); "risulta difficile diversificare", e ancora "non sono sicuro". Qual'è inoltre la "Nuova Zoologia"?

Tuttavia su questo centauro parlante si afferma sia stata praticata un'autopsia, la sua voce è stata registrata e accanto a questo testo compare una foto ingiallita la cui didascalia recita: "Il centaurus in piena fase di comunicazione con Aaru-1", e senza sorpresa, è possibile riconoscere in Aaru I Fontcuberta stesso, di spalle. Inutile aggiungere che uno dei "pezzi forti" della mostra era proprio il corpo impagliato del Centaurus Neadertalensis. Anche l'apparato contestuale di Fauna distribuisce informazione creando costantemente dei dubbi. Oltre al testo succitato, i cui particolari sono intessuti di informazioni mancanti, si pensi inoltre al solo fatto che gli animali (in una lista evidentemente borgesiana) sono: "a) trovati in luoghi esotici b) morti per cause misteriose". Lo svelamento iniziale, il ritrovamento simulato, produce, come avevamo già visto, nuovi spazi di incertezza, disegnando la scena di un ritrovamento segreto che si situa in un luogo sempre lontano: uno spazio esotico (Costellazioni, Fauna) un tempo passato (Sputnik).

4. Conclusioni

Il gioco passionale in cui si trova preso lo spettatore di fronte all'opera di Fontcuberta deriva da una strategia tesa alla sua costruzione (patemizzazione) come soggetto "incastrato" in uno stato di oscillazione epistemica ineliminabile (cosa fare se l'incredibile è credibile?). L'immagine di Fontcuberta è infatti immediatamente comprensibile ed evidente e, contemporaneamente, spudoratamente incredibile. Il meccanismo di questa strategia comunicativa ci pare consistere nella simultanea "simulazione" di una doppia referenza.

La prima "referenza" è quella per cui l'immagine fotografica sarebbe traccia di uno stato del mondo, la cui realtà è totalmente falsa: la fotografia rinvia, in quanto indice, a un referente impossibile. Ma queste immagini menzognere sono inserite in un apparato contestuale (luogo di iscrizione del testo fotografico in un complesso di testi che si articolano fra loro e che costituiscono la singola fotografia come "referente interno" (Greimas 1983) di una serie discorsiva, una catena di oggetti, testi verbali e altre fotografie), manifestamente verosimile se-

condo le regole di genere della divulgazione scientifica e costruito, come nello spionaggio degli agenti doppi (cfr. Fabbri 2000) mescolando informazioni vere e false. Si tratta di quella messa in scena “protofotografica” e di tipo teatrale di cui ha parlato Umberto Eco (2011) che opera adottando e sfruttando le tecniche e le strategie di credibilità del discorso scientifico-divulgativo e museale sulla relazione fra sapere e credere.

La forza dell’operazione di Fontcuberta è che attraverso la fotografia ci mette di fronte alla facilità con cui possiamo dallo scetticismo alla credulità attraverso il semplice accumulo di documenti, creando in qualche modo, una sorta di situazione sperimentale sulla credibilità e sulle sue autorità, sul modo in cui il sapere implica i ruoli patemici del credere (il credulone e lo scettico sono quelli credono per eccesso o per difetto) e più in generale sul problema della fiducia (basata sul metasapere sull’altro, come sosteneva in maniera penetrante Michel de Certeau (1981). Da questo punto di vista, quello della componente fiduciaria, l’operazione espositiva di Fontcuberta potrebbe bene interagire con l’analisi della gelosia presentata in *Semiotica delle passioni* (Greimas e Fontanille 1991), a proposito della sfiducia e della diffidenza, e soprattutto del passaggio dalle modalità epistemiche alla categoria fiduciaria attraverso la moralizzazione. Proprio la dinamica dell’eccesso e della mancanza costitutiva del gioco fra testo e contesto nell’opera di Fontcuberta pare mostrare infatti come la fiducia funzioni per sproporzione: una sproporzione costitutiva che fa sì che essa, mentre si perde puntualmente, si costruisca lentamente, in modo durativo, e si rafforzi, autolegittimandosi, per accumulo progressivo.

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.

- Certeau, M. de, 1981, *Croire: une pratique de la différence*, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica n. 106.
- Eco, U., 2011, “Ero troppo occupato a fotografare e non ho guardato”, in Del Marco V., Pezzini, I., a cura, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII congresso Aiss, Roma, Nuova Cultura.
- Fabbri, P., 2000, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi
- Floch, J. M., 1986, *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac; trad. it. *Forme dell’impronta*, Roma, Meltemi 2003.
- Fontcuberta, J., 2001, *Scherzi della natura*, Roma, Contrasto.
- Greimas, A.J., 1983, *Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani 1985.
- Greimas, A.J., Fontanille J., 1991, *Sémiotique des passions*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani 1996.

City as a Text: Towards a Reading of Ahmet Ümit’s *Istanbul Hatırası* [Memory of Istanbul] | Hakan Karahasan

1. Introduction

Istanbul Hatırası is a novel that is about seven murders in the city. The novel begins with a murder. Someone has been killed in front of Atatürk statue, in Sarayburnu. In the palm of the dead body, police officers found a coin of King Byzas. Throughout the novel, police find coins in other victims’ palm too. As a result, Nevzat, the chief commissioner, is puzzled both about the relationship between coins and killings and the reason of the murders. Whilst Nevzat is trying to find the assassin(s), he understands that there is a relationship between killings and history of Istanbul. As Nevzat is trying to uncover the mysterious relationship between the history of Istanbul and murders, he finds himself in a position of a *flâneur*, ‘re-discovering’ the history of the city, phantasmagoric elements in modern Istanbul. Nevzat ‘reads’ the city from its ‘ruins’, traces that the assassin(s) leaves the coins for him, since there was a coin in the palm of every victim. The puzzle that the assassin(s) left behind forces Nevzat to remember Istanbul during his childhood and Istanbul now, which can be read as the dichotomy that the city has right now.

The paper, then, takes the city of Istanbul as a text and reads the novel through its history and Nevzat as a *flâneur*. Who is/are the victim(s)? The ones who have been killed? Or, the people who live in Istanbul now? These questions are some of the questions that the novel asks while Nevzat ‘reads’ the city by looking at the traces. The paper will analyse the novel through reading the city of Istanbul and take Nevzat, narrator of the story, as a *flâneur*, and argues that Istanbul is the ‘real’ protagonist of the novel.

2. Flâneur and/or Traveller: does it make a difference?

It is a very well known feature that there has been huge itinerary literature humanity has. Ibn Batuta’s famous *Rihlet-ü İbn Battûta* [The Journey], (2005) as well as Marco Polo’s *Il Milione*, also named Book of the Marvels of the World, are the most famous works in this genre. During the Ottoman Empire, Evliya Çelebi and his *Seyahatname* [Itinerary] (2011) were very famous for being a significant document about the cities and cultures that the Ottoman Empire has during his lifetime. In that case, *Seyahatname* (2011) became a document that gives some information regarding the life, culture, architecture of the places that Evliya Çelebi has travelled. The same can be true for *Rihlet-ü İbn Battûta* (2005) and

Marco Polo's *Il Milione* or António Tenreiro's *Itinerario*. As Özbaran (2007) states in the "Introduction" of his book, *Portekizli Seyyahlar* [Portuguese Travellers], Generally, travellers – unless they did not have a special purpose and stay in places they went to – did not know the languages of the places they visited; since it was not necessary... The significant thing here is that in places where travellers have gone, observations put down on paper by using literary and historical resources and some messages have been reflected regarding these information (Özbaran 2007, p. 21).

What Özbaran (2007) indicates can be seen as a generalisation for itinerary literature. A quick survey on Evliya Çelebi (2011) or Marco Polo shows this relation. Both Evliya Çelebi's (2011) or Marco Polo's itineraries can be seen as significant accounts that give information on people's lives and how it was as well as their cultures, which – mostly – reflects the traveller's own point of view that includes biases, ideas, beliefs etc. For a more contemporary work on itinerary literature, Edmondo de Amicis' (1894) *Istanbul* (former Constantinople) is a good example for us and it can be read as a 'historical document' that shows life in Istanbul in the last years of the Ottoman Empire. For example, in his book, de Amicis talks about Tattavla (Tataola) as a Greek quarter but now it has changed into a Turkish quarter of Istanbul (de Amicis 1894, pp. 59-60). Tattavla district has a place in Ümit's (2010) novel too and a symbol of how people are alienated to the city that they are living because, at the moment, the name of the district has changed into Kurtuluş. According to one of Nevzat's best friends, Yekta, forgetting the old names of districts inevitably breaks off the past from city's identity (Ümit 2010, p. 90).

Nevertheless, flâneur and traveller are different in some ways, although they seem more or less the same. In his uncompleted work, *Das Passagen-Werk* Benjamin (2004) talks about the flâneur as an idler, who wanders around the city in the crowd but he has a political stance. In Benjamin's words, "The idleness of the flâneur is a demonstration against the division of labour" (*ivi*, p. 427). For Benjamin (2004) although flâneur is intoxicated by the city that he lives in (esp., in the 19th century Paris), modernism, arcades, 'world exhibitions' etc., there is a distance between the flâneur and the 'people in the crowd.' Nonetheless, "the flâneur is the one who comes apart from his/her roots and feels himself/herself at home in the city" (Gürbilek 2008, p. 127). Benjamin's (2004) flâneur is different from a traveller because a traveller never feels himself at home in the places that he visits but s/he always observes these places. Travellers are observant. They *observe* the places that they go for collecting information either for his/her own interest or for his/her king/queen/sultan/country, whereas for Benjamin (2004) "The flâneur is the observer of the marketplace. His knowledge is akin to the occult science of industrial fluctuations. He is a spy for the capitalists,

on assignment in the realm of consumers" (*ivi*, p. 427). In other words, for Benjamin (2004), the flâneur is an observer but not in the same way as travellers do. On the contrary, Benjamin (2004) coined a political and dialectical feature to flâneur. For Benjamin (2004), while the flâneur is observing the marketplace, he is the admirer of 'industrial revolution', which is the growth of capitalism, and he is a figure of resistance.

3. One City, Different Names: From Byzantium to Istanbul...

The novel begins with a mythical prose poem. "God was staring at the King. The ritual for blessing: Day of gratitude, moment for the price, time for respect..." (Ümit 2010, p. 3). After the prose poem, the 'real' story begins: A man has been killed and left in front of Atatürk statue in Sarayburnu. There is a coin in the palm of the victim. This is not just the beginning point of the killings in the novel but also the history of Istanbul. While reading the novel, one realises that Istanbul, the city herself, is the protagonist of the novel. In one of the interviews on his novel, Ahmet Ümit says that

Istanbul was not a city I thought about writing at first. The city found its way into my poems, short stories and novels naturally, because I live here. But all that changed as I got to know and discover it. I live in a city with one of the longest histories and most deeply rooted cultures in the world. I thought I should make Istanbul part of my fiction in a more self-conscious way. The name of the city occurs frequently in my earlier books too, but it only emerges as a protagonist in its own right in 'Istanbul Memory'. Writing a city is difficult. I've been carrying 'Istanbul Memory' around in my head for ten years.¹

Regarding the interview, one can say that even Ümit claims the fact that in *Istanbul Hatırası* [Memory of Istanbul] (2010) the protagonist is the city of Istanbul. Right after the first chapter of the book, reader immediately finds himself/herself in the position of a detective and a researcher on the history of Istanbul. With the second chapter, entitled "Istanbul'un ilk adı Byzantion [The first name of Istanbul was Byzantion]", reader gets to know about the establishment of the city and how it came into being. The inscription on the coin in the palm of the first victim, Necdet Denizel (an art historian and an archaeologist), was Byzantion. While Nevzat, discusses the incident and the inscription of Byzantion on the coin with his colleagues, Zeynep and Ali, he asks: "Really, don't you know it? Don't do it guys, Byzantion... It's the name of the city that you are living now, the first name of Istanbul" (Ümit 2010, p. 11). For readers, this is the beginning of the 'real story' and Istanbul becomes the main character of the novel. When Nevzat and his colleagues go to Necdet Denizel's house in Samatya for investigation, reader is being informed about the history of Samatya. Here, one can

say that Nevzat is a *flâneur*, who feels pathos and nostalgia for the past, and thinks about the city: “Once, more Armenians were living in this beautiful district” (Ümit 2010, p. 16). *Flâneur* is a figure who concerns about the city, its past, as well as the city now. On the way to Necdet’s house, Nevzat ‘reads’ the city by talking about the buildings, small churches, old houses etc. because, for him, the whole city is a text that one can read. As Benjamin (2004) argues, the city intoxicates *flâneur* — such as Nevzat has been intoxicated by the city of Istanbul since his childhood. From time to time, reader is being informed how Nevzat has learned so much about the history of Istanbul and why he cares the city so much: because Nevzat’s mother was a history teacher. During his childhood, she used to take him to the museums and told him about the history of the city. That was the reason why, Nevzat is not just a ‘normal’ commissioner but a *flâneur* too.

When Nevzat and his colleagues enter the house of Necdet, they were fascinated by the engravings and Nevzat explains engravings in detail (Ümit 2010, p. 23). In the house, they find a picture of a woman with Necdet, and later on they realise that it is his ex-wife, Leyla Barkın, the director, of Topkapı Palace.

While Nevzat decides to see Leyla and talk with her for consultation and asking about Necdet, he goes to the district where she lives, Little Ayasofya (Little Hagia Sofia). Again, he gives some information to reader from his past life and feels nostalgia. However, Nevzat is not just a character that informs reader, he thinks about the ‘evolution’ that the city has had since his childhood. As Doğan (2007) argues, the most characteristic feature of a *flâneur* is observing his/her environment. But, this observation is not a useless glance, while wandering; *flâneur* thinks and produces ideas... What makes different a *flâneur* from an idler is the tendency that *flâneur* has: *flâneur* thinks in his spare time (p. 103, emphases in the original).

As Doğan (2007) indicates the image of a *flâneur*, Nevzat constantly thinks about the city that he is living in: how was the city when he was child, how is the city now, how the city has changed etc. For him, Istanbul is not just a city but a kind of place where old and new live together, a text that can be read from its ruins (Gilloch 1997).

It can be argued that by introducing Leyla, the novel ‘transforms’ into ‘a new phase’ because, since she is the director of the Topkapı Palace, she knows so much about the history of Istanbul and cares about the city. Nevzat consults Leyla many times in the novel because she is an authority in her field. Throughout the novel, one can find that Nevzat is fascinated by the city so much and it can be read easily while he goes from one place to another. While narrating the story, sometimes he loses himself and discusses the history of the city or talks about it, unconsciously (Ümit 2010, p. 52). For him, the city is so beautiful that intoxicates him every

time he goes out from his office. When he comes back from work to his home, Balat, he explains the beauties of this district.

Interestingly, I find not only Byzas and his mother Kerossa close to me but also our neighbour Nadide Hanım and her son, who stays next to our house, and I understand Yahya Kemal better when he said “Even just loving a district [of Istanbul] is very valuable” (Ümit 2010, p. 63).

The paragraph above are the words of a *flâneur* because in Benjamin’s terms, he speaks with the “empathy that felt by the *flâneur*” (Benjamin 2004, p. 449). Although for Benjamin (2004), the empathy means ‘empathy with the commodity’ (*ivi*, p. 448), here, one can say that the empathy that the *flâneur* has is related with his emotions towards the city. In that sense, the *flâneur* becomes a figure that personalises the city and himself. *Flâneur* is the one who ‘feels himself home’ in every part of the city, same as Nevzat and his childhood friend, Yekta.

The story continues with other killings when Nevzat and his colleagues ‘discover’ that there will be other killings too in order to tribute the city, since the city is established on the seven hills.² Interestingly, the message(s) that murderer(s) give(s) are(is) related with the history of the city because all victims are left in front of/near a historical monument and/or district. For example, the first body was found in front of Atatürk Square in Sarayburnu. It is the place that has been established by King Byzas. The second victim was found in front of Çemberlitaş Sütunu, the column that Constantin the Great put it in order to celebrate his new capital, Constantinopolis (Ümit 2010, p. 99). The third victim was found in front of Altınkapı [Golden gate], where there are the walls that Teodosius II has built to defend the city (Ümit 2010, p. 207). The fourth victim was found near Ayasofya and the coin addresses to Roman Emperor Iustinianus because Iustinianus was the one who wanted to build Ayasofya³ (Ümit 2010, p. 327). In the palm of the fifth victim, Nevzat and his colleagues read Fatih Sultan Mehmet (Mehmed the Conqueror). The dead body was left in Fatih Camii (Fatih Mosque). As Nevzat says in the novel, two emperors are extremely significant in the history of Istanbul: the first one is Constantine, who made Constantinople the capital of the Roman Empire and gave his name to the city; the second one is Fatih Sultan Mehmet, who made Konstantiniyye⁴ the capital of the Ottoman Empire too as well as gave the characteristics of the city now. The sixth victim is found near the cemetery of Mimar Sinan (Sinan the architect) in a van and with a coin of Kanuni Sultan Süleyman (Süleyman the Magnificent).

Nevertheless, while solving the puzzle, Nevzat and his colleagues realise that every dead body symbolises the subsequent killing by making the dead bodies like an arrow. By doing this, murderer(s) both give information to Nevzat and his colleagues and puzzles them.

4. 'Can one understand love without loving Istanbul?' Passion for the city...?

İstanbul'u sevmeyse gönül aşkı ne anlar
Behçet Kemal Çağlar

Almost at the end of the novel, Nevzat 'discovers' a very important detail: there is a relationship between the sixth victim, a 'corrupted' businessman Adem Yezdan⁵, and his childhood friend, Demir. When Nevzat sees Demir's name on Adem Yezdan's agenda, he understands that Demir is related with these killings but does not want to believe it at first⁶. However, when he goes and enters Demir's house secretly, he finds out that Demir and Yekta made all these slaughters. The novel ends when Yekta commits suicide in front of his wife's cemetery while talking with Nevzat: "We did not have any other option but giving our blood to Istanbul as a memory" (Ümit 2010, p. 556).

Throughout the novel, one can say that Nevzat is a kind of flâneur who is intoxicated by the city's rich cultural history and celebrates all civilisations who lived in the city. For him, all historical sites and monuments are traces that can be read as city's characteristics. Nonetheless, Nevzat worries because either these remains are demolishing day by day or people do not care about them anymore, due to mechanisation of contemporary lifestyle. For him, it is a pity that people are not aware of the beauty and the richness of the city they are living in.

Nevertheless, Yekta also suffers from people's ignorance towards Istanbul and shares the same concerns that Nevzat has. After Yekta loses his wife and his child because of Adem Yezdan's construction, he decides to take a revenge not only from him but also those who are 'spoiled' for the sake of money and 'harm the city'⁷. Both Nevzat and Yekta are passionate about the city in which they were born and live. Yet, the main difference is that although Nevzat thinks that now people do not think about the city of Istanbul, still these people are the ones who make city as a city. However, because Yekta loses his wife and child, wanted to take a revenge from the people who worked with Adem Yezdan.

Nevzat can be considered as a humanitarian individual and flâneur, who constantly thinks about his beloved city, whereas Yekta is more aggressive towards the contemporary life of Istanbul.

With this novel, Ahmet Ümit (2010) shows his passion and love towards Istanbul. In other words, the novel can be considered as a tribute to Istanbul. Quoting Ümit again:

I live in a city with one of the longest histories and most deeply rooted cultures in the world. I thought I should make Istanbul part of my fiction in a more self-conscious way. The name of the city occurs frequently in my earlier books too, but it only emerges as a protagonist in its own right in 'Istanbul Memory'.

In addition, the last chapter of the novel "Bizim İstanbulumuz: Çalınmış Umutlar Şehri" [Our Istanbul: The City of Stolen Hopes] is a prose poem written by Yekta that defines his psychological situation. The end of the novel gives the feeling to reader who feels pity both towards Yekta, Demir, and Nevzat because they have been childhood friends and Nevzat lose them both and the current situation of the city. While reading the novel, one feels the necessity of taking care of Istanbul, of its rich history that can be interpreted as the passion for the city. In other words, reader is fascinated with the history and feels passion towards the city.

Semiotically speaking, the reason why Istanbul is the main protagonist of the novel depends on the fact that every object/building/district built something to the characteristics of the city and this is the main motive for Ümit (2010) while writing the novel. In other words, the novel is a passionate tribute to historical, beautiful, and chaotic city that is in-between two continents and cultures⁸.

Notes

1 "Istanbul Memory with Ahmet Ümit." (2010). www.karalahana.com, accessed 23 September 2011.

2 Istanbul is also known as *yedi tepeli şehir* [city of seven hills]. For more information, see: en.wikipedia.org, accessed 10 March 2012.

3 "Sofya [Sofia] means wisdom. So, Ayasofya [Hagia Sofia] means holy wisdom. This church [cathedral] was not built for a saint." Nevzat, the chief commissioner (Ümit 2010, p. 326).

4 Literally, Konstantiniyye means the city of Constantine. During the Ottoman rule, the official name of the city was Konstantiniyye. The name of the city changed to Istanbul after the establishment of the Republic of Turkey. For more information on the name of Istanbul, see en.wikipedia.org, accessed 10 March 2012.

5 Adem Yezdan is a businessman who fascinated with history but prefers to make money out of this.

6 The reason why Demir's name is on Adem Yezdan's agenda related with the fact that Adem Yezdan has a specific type of parrot and Demir is the one of the few veterinaries who knows this type in the entire city.

7 Towards the end of the novel, when Nevzat talks with Yekta about the ones that Yekta and Demir kills, Yekta says "...None of them were innocent..." (Ümit 2010, p. 552).

8 The official trailer of the novel also puts the city as the centre of the whole story. For more information, see "İstanbul Hatırası" by Tanıtım Filmi on www.youtube.com, accessed 10 March 2012.

References

In the text, the year and the page numbers of the references and of the in-text citations are referred to the translated edition or to the latest of the original.

Battûta, I., 2005, *Ibn Battûta Seyahatnamesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

- Benjamin, W., 2004, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, and London, Belknap.
- Benjamin, W., 2008, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” in W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk: Metis Seçkileri*, İstanbul, Metis, pp. 116-154.
- Çelebi, E., 2011, *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*, İstanbul, YKY.
- de Amicis, E., 1894, *Constantinople*, New York & London, G.P. Putnam’s Sons.
- Doğan, T., 2007, “Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da *Flâneur* İmgesi Üzerine Bir Deneme”, in “Cogito: Walter Benjamin”, n. 52, pp. 101-112.
- Gilloch, G., 1997, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, London, Polity Press.
- Gürbilek, N., 2008, “Çevirenin Notu” in W. Benjamin, 2008, p. 127.
- Özbaran, S., 2007, *Portekizli Seyyahlar: İran, Türkiye, Irak, Suriye ve Mısır Yollarında*, İstanbul, Kitap Yayınevi.
- Polo, M., 1975, *Il Milione*, Milano, Adelphi.
- Polo, M., 1985, *Marco Polo’nun Geziler Kitabı*, İstanbul, Yol Yayınları.
- Ümit, A., 2010, *İstanbul Hatırası*, İstanbul, Everest.



Invidia e gelosia al vaglio della tragedia antica: Analisi semantica e semiotica delle tragedie di Eschilo, Sofocle e Euripide¹

Karine Meshoub

164

Come si manifestano invidia e gelosia nella tragedia greca antica di Eschilo (526-456 a.C.), Sofocle (496/5-406/5 a.C.) e Euripide (480-406 a.C.) sia sul piano semantico che semiotico? Proveremo a rispondere a questa domanda basandoci, in un primo tempo, su un’analisi semantica dei termini presenti nei testi, per indicare ciò che i traduttori traducono comunemente con invidia e gelosia (ricorrendo talvolta indifferentemente all’uno o all’altro termine francese). In un secondo tempo, proporremo un approccio semiotico dell’invidia e della gelosia derivante dall’analisi delle differenti opere teatrali del corpus, per fare emergere una sintassi passionale, ovvero una configurazione particolare dei concetti di invidia e gelosia che superi la semplice utilizzazione del lessico specifico greco *phthonos/φθόνος* e *zelos/ζήλος*.

1. Preambolo: come definire invidia e gelosia in francese moderno?

L’aspetto problematico delle nozioni d’*envie* e di *jalousie* è legato alla vicinanza del loro campo semantico. Infatti, spesso invidia e gelosia si definiscono reciprocamente o si ricongiungono nella loro definizione. L’*envie* è definita secondo una doppia assiologia: a volte negativa, come espressione di un “sentimento di tristezza, d’irritazione

e di odio contro chi possiede un bene che non si ha” (Littre 1983, p. 2154); a volte positiva, dove l’*envie* significa “desiderio di godere di un bene, di un piacere uguale a quello altrui” (*ibidem*). In questo senso, assomiglia alla nozione di zelo e di emulazione. Infine, il termine *envie* può essere neutro qualora sia sinonimo di *desiderio*, di *volere*. Si ritrova questa bipartizione assiologica anche per la gelosia, ma in misura minore: la *jalousie*, quasi sempre avente accezione negativa, può essere positiva quando si parla “di una gelosia nobile” e quindi vale come sinonimo di *emulazione*, così come nel caso dell’*envie* positiva. La gelosia, nel suo senso più antico, rimanda al campo semantico dell’amore e designa “un sentimento malevolo, nato dalle esigenze di un amore inquieto, al desiderio di possesso esclusivo della persona amata, alla paura, al sospetto o alla certezza della sua infedeltà” (*ivi*, p. 3327). Parimenti la gelosia designa un “sentimento ostile, nato dall’invidia provocata dallo spettacolo della felicità, dei beni altrui”, o ancora è sinonimo di *invidia* in quanto “inquietudine che ispira la paura di condividere un bene o di perderlo beneficiando un altro” (*ivi*, p. 3328), e ha come suoi sinonimi *dispetto*, *invidia*. La *jalousie* appare come la conseguenza di un’*envie* primaria, nel senso di “invidia del bene altrui”. Qui non si esprime più la minaccia di una “espropriazione amorosa”, bensì il sentimento malevolo che si prova quando non si ottiene o non si possiedono i beni di un altro. Il termine di *jalousie* si definisce facendo ricorso all’*envie* e viceversa: l’aggettivo *invidioso*, in senso negativo, designa “qualcuno che guarda con odiosa invidia i beni altrui” (*ivi*, p.3329). L’*envie*, da semplice desiderio, assume la forma di una gelosia meschina. La religione cristiana farà sua questa accezione, sino a citarla tra i sette peccati capitali. L’*envie* appare qui come superlativo della *jalousie*. Ciononostante, è ugualmente possibile stabilire una divisione definizionale di *envie* e di *jalousie* senza che le due nozioni si ricongiungano: l’*envie* si definisce piuttosto come un desiderio che riguarda ciò che non si ha; situandosi dunque dal lato del desiderio come *desiderio di ottenere*, laddove la *jalousie* si definisce come la paura di perdere l’oggetto del desiderio, posizionandosi, quindi, come un sentimento di espropriazione, reale o supposto, corrispondente alla *paura di perdere*.

2. Dell’invidia e della gelosia in greco antico

In greco antico per designare ciò che chiamiamo *envie* e *jalousie* due termini si fanno concorrenza: *phthonos/φθόνος* e *zelos/ζήλος*, il primo è negativo, mentre il secondo è positivo. Tuttavia, il campo concettuale di questi due lessemi non corrisponde esattamente a quel che in francese si intende per *envie* e *jalousie*. Esistono però punti di contatto tra le due nozioni francesi in entrambe le parole greche. In altri termini, quando traduciamo dal greco, non traduciamo sistematicamente *phthonos* con *jalousie* e *zelos* con *envie* e, per di più, le abitudini di traduzione differiscono a seconda delle lingue. Per esempio, Pierre Chantraine, nel *Dictionnaire Etymologique*

de la Langue Grecque (1968), traduce *phthonos* con *malevolenza*, *envie*, *jalousie*, poiché *phthonos* è “il dispiacere causato dalla felicità meritata da altri o la malevolenza degli dei che si abbatte sull’uomo la cui felicità è eccessiva” (Chantraîne, 1968, p. 1202). Inoltre, Chantraîne traduce *zelos* con *envie*, precisando che il senso è più generale: *zelos*/ζηλος significa *emulazione*, *rivalità* (*ivi*, p. 400). Quanto a Liddell, Scott e Jones, nel *Greek English Lexicon* (1968), traducono *phthonos* con *malevolenza* (ill will), *envie* o *jalousie nei confronti della fortuna di altrui*; *zelos* con *jalousie* laddove *zelos* diventa sinonimo di *phthonos*. Seguono poi, per *zelos*, i significati di *zelo*, *emulazione*, *rivalità*. *Phthonein*/φθόνειν, verbo corrispondente a *phthonos*, si traduce con *provare invidia* o *gelosia*, ma sempre in senso negativo, poiché il suo sèma è meschinità e, quindi, proverrebbe da *phthinô*/φθινώ che significa sminuirsi. Lo *phthonos* sarebbe così una passione divorante, un veleno per chi la prova, una perdita di energia. Questa rappresentazione dello *phthonos* si trova, ad esempio, nell’*Agamemnone* di Eschilo, dove Agamemnone stesso sviluppa, a proposito dell’importanza dello *phthonos* nelle relazioni umane, una metafora medica che dello *phthonos*, nel senso d’*envie*, fa un veleno, *ios*/ίός, e una malattia, *nosos*/νόσος. Questi fenomeni “fisiologici” vengono evocati in questi termini (Eschilo, vv. 830-837): “pochi uomini sono naturalmente portati ad ammirare senza invidia un amico felice. Quando il veleno della malevolenza s’insinua in un cuore, duplica il fardello di colui che nutre questo cattivo sentimento: costui sente il peso delle proprie disgrazie e geme alla vista della felicità altrui”. Qui *phthonos* rimanda a quello che in francese moderno si intende per *envie* negativa, ovvero il fatto di provare risentimento nei confronti dell’altro che possiede ciò che non si ha. L’*envie-veleno* è legata in modo indissociabile a una problematica dello spettacolo e della visione. Infatti, se l’*envie* è una malattia del corpo dell’invidioso, essa si manifesta davanti alla felicità di un altro ed è provocata dalla visione (*eisorôn*/εἰσορόων) del bene o del successo altrui. Si tratta quindi di una passione sociale che implica l’entrare in “competizione”, reale o immaginaria, con sé o gli altri. Il verbo corrispondente a *zelos*, ζηλος ἄν, si traduce con *envier* in francese, nel senso positivo di *rivaleggiare con qualcuno o volerlo emulare*, tale ambiguità non esiste in italiano, e non riguarda mai il senso negativo di *invidiare*, ereditato dal Cristianesimo, inteso come *guardare con odio e risentimento il bene altrui*, laddove il significato di *cupidigia nei confronti del bene altrui* è espresso con il termine *phthonos*. Partendo da tali definizioni, la constatazione che si può fare, che ci autorizza a analizzare insieme *envie* e *jalousie*, è che la partizione tra *phthonos* e *zêlos* si opera in funzione di un’assiologia: in presenza di una *envie* meschina troveremo in greco *phthonos*, mentre nel caso di una *envie* positiva, nel senso di emulazione, di sorte invidiabile, si opererà per *zêlos*. È quindi il sèma di /malevolenza/ che caratterizza *phthonos*, infatti, se si tratta di *jalousie*, nel senso d’*envie* malevola, in greco troveremo ugualmente *phthonos*. A questo punto si è fornita

una valida motivazione alle molteplici differenze delle traduzioni dal greco al francese.

3. Quale modello semiotico d’invidia e gelosia proporre nella tragedia greca?

Ricordiamo, per cominciare, che la tragedia greca ha una storia particolare poiché nasce e muore nell’arco di uno stesso secolo, il V a.C. Inoltre, ognuno dei tre tragediografi, Eschilo, Sofocle e Euripide, segnano una tappa nell’affinamento del genere rispetto all’evoluzione della società. In sintesi, basta ricordare che Eschilo ha una visione arcaica poiché considera il mondo dominato dagli dei, mentre Sofocle, che vive l’apogeo di Atene, diminuisce progressivamente l’influenza degli dei sul destino degli uomini a vantaggio dell’arbitrio individuale. Per la totale liberazione dall’influsso divino bisognerà giungere a Euripide, i cui personaggi della tragedia sono soggetti sensibili a tutte le debolezze umane: alcuni obbediscono alle loro passioni e hanno destini fuori dal comune, altri si abbandonano completamente alle proprie debolezze e scadono nella mediocrità. Con Euripide le passioni (che si tratti d’amore, di potere o di libertà) non sono più imposte dagli dei, come fossero “vissute dell’esterno”, ma si assiste a una vera e propria interiorizzazione delle passioni. Per quanto riguarda l’*envie* nel senso positivo del termine, come la intendiamo in francese moderno, ossia *degno di emulazione* in italiano, i tre tragediografi ne hanno lo stesso concetto, con tuttavia una variazione di grado nell’estensione della sua definizione. In Eschilo l’*envie* è poco rappresentata, la troviamo nel ritratto di un personaggio per meglio sottolineare il potere degli dei ed esplicitare la morale popolare secondo cui non si può designare qualcuno come felice sino alla fine della vita poiché gli dei possono in ogni momento far precipitare dalla felicità alla disgrazia. In Sofocle e in Eschilo, ciò che *phthonos* e *zêlos* creano nella vita degli uomini è un rapporto con gli dei e con l’ordine del mondo. Per sperare di godere di una sorte invidiabile e di suscitare lo *zêlos* (*zelo* in italiano, *envie* nel suo senso positivo in francese) in chi ci osserva, bisogna essere favoriti dalla sorte, dagli dei, avere fortuna, potere e, soprattutto per una donna, avere un marito importante, mentre per un uomo conta avere figli nobili d’animo, che garantiscano la sua discendenza e lo mantengano in vecchiaia. Alcuni passaggi delle opere di Sofocle mettono in guardia lo spettatore dallo sgarrare dalla condotta che bisogna avere in ogni circostanza, ricordando i pericoli incorsi da chi si dimostra troppo orgoglioso, troppo audace. Anche in Euripide l’*envie* è principalmente legata alla sorte felice di coloro che la suscitano, ma, contrariamente a Eschilo e Sofocle, egli enumera nei dettagli tutte le sue configurazioni possibili: coloro che sono degni d’*envie* o, in italiano degni di *emulazione*, lo sono o per il loro rango o perché hanno un destino fuori dal comune. Questa sorte, degna d’essere imitata, può essere riservata sia agli uomini che alle donne. Stesso discorso per l’*envie* nega-

tiva (*invidia* in italiano), nel senso di cupidigia, quando cioè si prova risentimento per l'altro che possiede un bene che si desidera per se stessi (il francese è ambiguo a differenza dell'italiano). Ciononostante, quando l'*envie* è appannaggio degli uomini viene usato il termine *phthonos*, come accade nel *Reso* (Euripide, vv. 191-194) quando Dolone chiede ad Ettore di non avercela con lui, di non invidiarlo perché riceverà gli armamenti di Achille come ricompensa della missione di spionaggio ai danni dell'accampamento dei greci. Questo tipo di invidia è l'esatto contrario dei valori eroici, incarnati dai guerrieri semi-dei o dai re messi in scena da Euripide. Tuttavia, nelle opere a noi giunte di Euripide, ma anche di Eschilo e Sofocle, ciò che più colpisce è che l'*envie* (*zêlos* in greco e *zelo*, *emulazione* in italiano) non è al centro di nessun intrigo, contrariamente alla *jalousie* (*phthonos* in greco e *gelosia* o *invidia* in italiano) che, in particolar modo nella declinazione di gelosia d'amore, rappresenta il perno centrale delle opere o di alcuni loro episodi.

Riguardo allo *phthonos*, vediamo come i tre autori differiscano nella sua concettualizzazione, a causa della diversa importanza che accordano agli dei nella loro visione del mondo. In Eschilo lo *phthonos* è una passione mitologica che si situa, infatti, nella relazione tra dei e uomini o eroi/semi-dei, come Eracle, o, più raramente, tra gli dei stessi, ed è il sentimento che gli dei provano per l'uomo, per il semi-dio o dio, che sale di rango e migliora le sue prerogative. Lo si traduce con *invidia degli dei* (a differenza del francese, l'italiano non è ambiguo) e si collega all'accezione *custodire gelosamente qualche cosa*, ovvero *impedire agli altri di accedervi o di disporne*. La presente configurazione di *phthonos* è provocata, a monte, dalla rottura di un contratto che provocherà a valle una sanzione da parte degli dei, un castigo necessario per il ritorno all'equilibrio. Lo *phthonos* si manifesta in forma d'*até*, ossia di *smarrimento dello spirito* inflitto dagli dei a chi ha commesso uno sbaglio e il cui esito può variare dalla semplice umiliazione del soggetto colpito (come Serse sconfitto ne *I Persiani*), alla distruzione dell'individuo o di tutta la sua stirpe (come ne *I Sette contro Tebe* in cui siriprende la leggenda dei figli d'Edipo). Ciononostante, l'*até* può lo stesso condurre a un lieto fine, come per il personaggio di Io ne *Le Supplici*, che ottiene la grazia d'Era, che fino ad allora la perseguitava per gelosia, per vendicarsi della sua relazione con il marito Zeus. Lo *phthonos* divino è subordinato ad un errore commesso da un individuo contro l'ordine del mondo, frutto di un *desiderio passionale*, *himeros/ἵμερος*, che porta colui che lo prova a mostrare orgoglio e mancanza di misura, cioè ciò che i greci chiamano *hybris/ὑβρις*. Nelle sette opere di Eschilo, quattro rientrano in questo schema nel quale il personaggio principale scatena lo *phthonos* divino per aver dato prova di *hybris*: *I Persiani*, in cui Serse, spinto dal desiderio di conquistare la Grecia e unire l'Oriente con Occidente attira l'ira degli dei; il *Prometeo Incatenato*, dove Prometeo, volendo rubare il fuoco per darlo agli uomini tradisce e mistifica

il volere di Zeus, re di tutti gli dei. Ne *I Sette contro Tebe*, ritroviamo questo schema in misura minore nel fratricidio di Eteocle e Polinice, scaturito dalla volontà di entrambi i figli di Edipo di avere il comando esclusivo su Tebe, e, infine, nell'*Agamennone*, il sacrificio d'Ifigenia è perpetrato da Agamennone stesso per ottenere venti favorevoli alla spedizione contro Troia. In tali schemi più è rilevante la mancanza di misura iniziale, più il castigo divino, derivato dallo *phthonos* provato dal dio, è grande quanto l'*até* che colpisce il colpevole. L'intensità di *até* è quindi proporzionale a quella della *hybris* e dello *phthonos* provocato e tale proporzionalità può esprimersi in termine di tensività. Così l'uomo, se non vuole attirarsi lo *phthonos* divino deve controllarsi, evitare la tracotanza, rimanere al proprio posto. È ciò che Agamennone, nell'opera che porta il suo nome, ricorda a Clitemnestra, sua sposa, che vuole rendergli un omaggio degno di un dio per il suo ritorno a Troia. Tutto quello che Agamennone vuole è non oltraggiare gli dei e non attirare su di sé la loro ira: come nella sopra menzionata concezione di *phthonos* come veleno, è il "mal occhio", lo "sguardo geloso" degli dei (*ommatos phthonos/ὄμματος φθόνος*) che Agamennone spera di non attirare su di sé oltrepassando le sue prerogative di semplice re². Questa nozione di "mal occhio" è un elemento costitutivo dello *phthonos*, nel suo senso primario, senso che ritroviamo nel latino *invidia/invidere*, *gelosia*, *gettare uno sguardo geloso*, *invidioso*, *sugli altri*. In Eschilo, se gli dei e Zeus in particolare svalorizzano colui che scade di rango, non è perché siano loro stessi in preda alle passioni, ma per garantire l'equilibrio agendo nell'interesse della giustizia. La *jalousie* degli dei mette in scena l'ordine del mondo e, attraverso lo *phthonos*, gli dei semplicemente gestiscono l'equilibrio della ripartizione del bene e del male. Ciononostante, Eschilo non rinuncia del tutto a mettere in scena gli dei antropomorfizzati e le loro relazioni. Si pensi, ad esempio, a *Le Supplici*, opera incentrata sulla gelosia di Era nei confronti di un'amante del marito, la giovane Io, in cui sono numerose le scene di gelosia di Era nei confronti delle conquiste extra-coniugali del marito Zeus. Riguardo a Sofocle, delle sue sette opere, solo le *Trachinie* è basata sulla gelosia, ossia sulla gelosia d'amore di Deianira, moglie di Eracle, nei confronti di Iole, la prigioniera che Eracle ha portato sotto il suo tetto. Tuttavia, il numero di volte in cui i termini designanti la gelosia ricorrono è quasi nullo. La povertà di lessico relativo alla gelosia prova che, per esistere nel testo, questa realtà deve trovare spazio in un insieme di fatti correlati gli uni agli altri in una configurazione particolare. Con la gelosia ci troviamo nel contesto di una relazione intersoggettiva tra un soggetto geloso, Deianira, un oggetto del desiderio, Eracle, e un soggetto rivale, in questo caso reale, Iole. Sebbene Deianira provi una passione del tutto umana, le sue conseguenze vanno oltre l'ordine umano per toccare quello divino. La morte di Eracle, provocata dall'esplosione della gelosia di Deianira, è invece la realizzazione dell'ordine

del mondo. Deianira credeva di utilizzare un filtro che le avrebbe permesso di conservare l'amore di suo marito, mentre si trattava di un veleno mortale, il sangue del Centauro Nesso, responsabile, secondo gli oracoli, della morte di Eracle. Deianira commette, quindi, nei confronti di Eracle, un errore involontario e appare chiaramente come lo strumento della vendetta di Nesso su Eracle, il cui elemento scatenante non è altro che la passione amorosa della giovane donna che s'infiamma quando capisce la minaccia che Iole rappresenta per il suo nucleo familiare. Secondo le parole di Illo, figlio di Deianira "Tutto sta in una parola: ha fatto male, credendo di fare bene" (Sofocle, v. 1136), e così l'atto di Deianira passa dalla responsabilità pienamente cosciente e volontaria, impregnata di intenzionalità, a una colpevolezza provocata da una forza superiore e dall'ignoranza. L'errore di Deianira è di essere stata prigioniera della propria passione, di aver avuto solo una visione parziale della situazione in gioco: ha visto unicamente la minaccia che l'esistenza di una rivale (Euripide, vv. 841-843) rappresentava per il suo nucleo familiare, senza cogliere il cammino inesorabile del destino che colpisce gli eroi e li spinge, loro malgrado, a commettere l'irreparabile. Euripide tratta della gelosia più ampiamente, infatti, come abbiamo accennato nell'introduzione, le sue tragedie sono unanimemente considerate dalla critica come un autentico teatro della passione. A tale proposito, Euripide fa affermare a Medea nell'opera eponima (vv. 1078-1079): "Capisco bene gli errori che oserò fare, ma la passione ha la meglio sulle mie risoluzioni." Medea vive una lotta cosciente (*manthanô/μανθάνω*) tra il cuore (*thymos/θυμός*) e la ragione (*boulê/βουλή* e *bouleumata/βουλή*) e ciò che possiamo constatare sulla gelosia d'amore in Euripide è come essa sia unico appannaggio delle donne. Infatti, solo le figure femminili, mortali o divine, sono dominate da questa passione. Se ne *Le Trachinie* di Sofocle la gelosia d'amore era imputabile alla dea dell'amore, in Euripide diventa l'espressione di una responsabilità individuale. Nessun altro ne è responsabile al di là del soggetto che la prova. Nell'opera *Andromaca*, Ermione, gelosa d'Andromaca, è spinta solo dalla passione e dall'odio contro la rivale che ella accusa della sua sterilità. Ciononostante, quando Euripide mette in scena la gelosia di una dea, sembra giocare su due piani: il primo è la condanna, appena velata, dell'antropomorfismo degli dei a favore di un razionalismo scettico; il secondo, secondo la nostra ipotesi, sarebbe la volontà d'affermare la piena esplosione di una passione fino alle sue conseguenze più drammatiche. La gelosia, nata da una rivalità supposta o reale, genera l'ira e la frustrazione che, a loro volta, generano una vendetta senza limiti. Imputando a una dea una passione come la gelosia, Euripide vuole assicurarsi che nessun ostacolo possa frenare l'esplosione della gelosia. A questo punto è necessario soffermiamoci su Eracle ne *La follia di Eracle*, dove egli incarna l'archetipo dell'errore involontario

imputabile alla gelosia di una dea (Era). Con Eracle assistiamo, in Euripide, alla nascita della coscienza morale e individuale. Eracle è infatti l'esempio stesso dell'errore involontario (appare chiaramente come lo strumento della vendetta della dea contro la madre che avuto una relazione con Zeus), rifiuta di esserne responsabile e sceglie di vivere invece di suicidarsi come Deianira in Sofocle. Eracle, uccidendo la moglie e i figli, agisce sotto il dominio della follia (*mania/μάνια*), causata dalla dea Era. Quando Eracle si rende conto del proprio crimine e se ne accusa, Teseo lo difende e giudica Era la sola responsabile dell'atto (Euripide, vv. 1311-1312). Ma Eracle non può risolversi alla mediocrità degli dei:

Il pensiero che gli dei si dedichino a degli amori colpevoli non può essere mio, così come non ho ammesso e non crederò mai che possano cambiare reciprocamente le loro braccia in catene, né che l'uno governi come maestro l'altro. Un dio, se è realmente dio, non conosce nessun bisogno (Euripide, vv. 1340-1346).

In Eracle, la condanna degli dei, che si credono superiori alle leggi e agiscono in modo vergognoso e crudele nei riguardi degli uomini, è all'origine di una sorta di esasperazione della coscienza morale. Se Eracle è giudicato non colpevole da Teseo, contro la morale arcaica che gli avrebbe imposto il suicidio, è poiché non accetta che un uomo possa essere accusato di un errore involontario, commesso in stato d'incoscienza. Qui si tratta di una manipolazione degli dei: Eracle deve rispondere solo degli atti volontari e coscienti e, quindi, si fa appello alla distinzione moderna tra fatti oggettivi e intenzioni. Ritroviamo questo rifiuto di considerare gli dei come simili agli umani e, quindi, esseri passionali, in *Ifigenia in Tauride*, in cui Ifigenia rifiuta di credere che gli dei possano essere mostri sanguinari desiderosi di sacrifici umani, accusando, invece, la gente del paese di aver attribuito alla dea "i propri istinti crudeli". Ifigenia, così, rifiuta qualunque tipo di *phthonos* da parte degli dei, poiché le passioni imputate agli dei sono solo proiezioni delle passioni degli uomini. Se gli dei vengono messi in scena come esseri passionali, è perché in Euripide essi figurativizzano l'esacerbazione della passione umana o ancora una rappresentazione "figurata" di concetti, una sorta di esteriorizzazione di quello che succede nell'animo umano.

4. Quale sintassi passionale possiamo estrapolare dal nostro corpus?

In Eschilo e Sofocle, assistiamo, all'inizio, alla rottura di un contratto che conduce a una Sanzione, a un castigo divino (ovvero una *atê*, termine che assume il senso generale di *calamità*, *flagello*) per finire col diventare una Riparazione, un ritorno all'equilibrio, che avviene o attraverso la morte del colpevole o con la riconciliazione grazie alla sentenza d'un dio. In Euripide, la sintassi passionale della *jalousie* si sviluppa in modo sensibilmente diverso di quanto accade in Eschilo e in Sofocle,

soprattutto rispetto alla sua risoluzione. Nel trattare la gelosia come passione d'amore, il punto di partenza è la rottura di un contratto a causa di un tradimento, di una infedeltà o di un abbandono. Da questa rottura iniziale deriva, da parte del soggetto leso, una reazione violenta di frustrazione e di ira da cui scaturisce la Vendetta esplicitata nel castigo dell'adultero, della rivale o di un parente. L'ultima tappa è la Ripartizione/Risoluzione nella forma di un *deus ex machina* che agisce come un ritorno alla normalità, ossia un artificio drammaturgico che ne sottolinea l'impossibilità. Infatti, non esiste riparazione possibile poiché l'uomo, in quanto forza attiva individuale non più sottomessa alla legge divina/furore divino, è responsabile dei propri atti. Quello che conta in Euripide è l'esplosione della passione più che la punizione che ne deriva (divina in Eschilo o Sofocle). Euripide ci offre dunque una versione umana e individuale della sintassi della *jalousie* e dell'*envie*.

Note

1 Questa comunicazione è stata presentata in francese in occasione del Congresso AISS 2011. Abbiamo volontariamente lasciato in francese i termini d'*envie* e di *jalousie* quando non rimandano allo stesso concetto in italiano.

2 Al verso 947, letteralmente: «Che nessuno degli dei, al momento in cui metterò i piedi su questi tappeti di porpora, getti su di me uno sguardo geloso».

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.

Chantraine, P., 1968, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.

Eschilo, Sofocle, Euripide, 2011, *Tutte le tragedie. Testo greco a fronte*, Milano, Bompiani.

Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.

Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S., 1968, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press.

Litré, P.E., 1983, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., Imprimerie R.R. Donnelley and Sons Company.

Pulcini, E., 2011, *Invidia, La passione triste*, Bologna, il Mulino.

Dopo l'11 settembre 2001: La costruzione della paura di Antoni Muntadas

Carla Subrizi

Vorrei parlare del rapporto tra arte e affettività per affrontare il tema che ci siamo dati con questa giornata sulle *passioni collettive*¹. Questa relazione può essere affrontata in molti modi. L'arte da sempre è connessa profondamente con il mondo delle emozioni e degli affetti. Si è pensato, per secoli, che l'arte provocasse emozioni e che tali emozioni fossero legate a altri concetti divenuti paradigmi non solo storici ma anche culturali dell'arte: la bellezza e il carattere unico o eterno attribuito alle opere determinavano emozioni dello stesso genere della percezione di un tempo collocato al di fuori del reale e di uno spazio "altro", certamente diverso da quello della vita.

Ora tutto questo è cambiato. Con la nascita della fotografia e poi del cinema, l'opera d'arte ha iniziato a confrontarsi con la riproducibilità, con la tecnologia, con la possibilità di non essere più "unica" o "eterna". Il concetto di bellezza è mutato e l'*aura* dell'opera d'arte, come Walter Benjamin indicò in una serie di saggi successivi (Benjamin 1939; 1955) non è "decaduta" o scomparsa ma si è radicalmente trasformata.

In che modo dunque è possibile parlare del rapporto tra arte e affettività oggi, al di là delle trasformazioni che l'arte ha prodotto e all'interno di cambiamenti storici e culturali che hanno posto a confronto non solo opere d'arte (di diversi paesi, geografie, culture) ma sistemi percettivi e culturali mutati proprio nell'interazione di storie, territori, visioni del mondo assai differenti?

Nel caso del lavoro di cui parlerò in queste pagine, *On Translation: Fear/Miedo* di Antoni Muntadas, è la paura a costituire il nodo intorno al quale è indagata, da un artista che sin dagli anni Settanta si muove nel territorio dell'arte con attenzione particolare per le dinamiche attivate dai sistemi della comunicazione e dell'informazione mediatici, una situazione geografica molto complessa. In due edizioni diverse di *On Translation: Fear/Miedo* (tra il 2005 e il 2008), Muntadas ha cercato di capire come si costruisca un *confine* tra due paesi diversi, vicini ma lontani culturalmente, attraverso una emozione come la paura: si tratta, nella prima versione di *On Translation: Fear/Miedo*, del confine tra gli Stati Uniti (San Diego) e il Messico (Tijuana), mentre nella seconda versione, del confine tra la Spagna (Tarifa) e il Marocco (Tangeri).

La paura è qui considerata come una "passione collettiva" e non come la conseguenza di situazioni che determinano le "proprie" paure individuali. Considerando le componenti e le strategie sociali e culturali che determinano questo stato affettivo, Muntadas è riuscito

a individuare gli effetti della paura nelle storie e nelle forme di vita, attraverso una serie di interviste, la costruzione di una sorta di archivio di immagini, frasi o slogan, comunicanti stati di tensione e paura, raccolti dalla televisione, da internet, dalla stampa (giornali e riviste).

La questione della paura e il modo in cui questa è costruita diventano così non un'indagine sull'immigrazione ma sui modi di costruzione culturale e collettiva della paura: attraverso gli apparati della comunicazione. Paura della solitudine, spavento dell'incognito, difesa, paura della perdita dei propri cari, paura della morte, paura determinata dal controllo, paura dell'autorità, del futuro, paura perché ci si sente ostacolati a crescere, paura dell'altro in una strategia del terrore crescente e divenuta una ossessione dopo l'11 settembre 2001, data che se ha determinato negli Stati Uniti il riconoscimento effettivo di una propria vulnerabilità politica, nel mondo ha prodotto una richiesta di sicurezza, diffusa attraverso strategie mediatiche, a livello internazionale. La paura, dopo l'11 settembre diventa paura del terrorismo e, di conseguenza, paura di poter essere tutti potenziali "vittime" di questo fenomeno. Noam Chomsky ha parlato di "ipocrisia dei media e degli intellettuali occidentali" (Chomsky 2003).

Nel paragrafo *Affect and the Political* del suo saggio *Modulating the Excess of Affect*, Ben Anderson sottolinea all'importanza di una attenzione per la funzione degli affetti nelle società contemporanee, all'interno delle quali si instaurano "new forms of value and labor centered around information and images" e "the emergence and consolidation of biopolitical networks of discipline, surveillance and control" (Anderson 2010, p.165).

Proprio all'interno di questa diffusa e capillare strategia della paura, Muntadas considera la situazione geografica del confine come una micro-geografia profondamente connessa culturalmente a dinamiche di amore/odio, paura/difesa che si sono potenziate dopo l'11 settembre.

Le diverse sfaccettature di una medesima sfera affettiva emergono dunque dalle numerose interviste che Muntadas ha realizzato ascoltando e registrando le testimonianze di molti abitanti di ambedue i lati della zona di confine. Le differenze di stati d'animo per età, cittadinanza, razza, genere, rivelano mondi individuali che Muntadas indaga tuttavia come sintomi di una situazione complessa, globale, inscritta nelle collettività o comunità locali che si formano proprio di conseguenza a movimenti culturali creati dagli affetti. Le strategie del controllo, della sicurezza generano "falsi" pericoli come il pericolo del Sud o del clandestino e questi alimentano una strategia della paura che diventa immediatamente richiesta di sicurezza, domanda istituzionale di protezione e difesa.

L'arte lavora dunque non per "rappresentare" emozioni né per sollecitare passioni stereotipate: è indagine e testimonianza di movimenti affettivi collettivi determi-

nati da particolari circostanze storiche. Le relazioni tra potere e emozioni, tra politica e affetti, tra arte e affettività sono dunque connesse profondamente. Articolano formazioni discorsive intrecciate e processi di enunciazione e dialogo che generano senso riconducendo le intensità affettive a sempre nuovi (nella fisionomia o nell'apparenza) punti di partenza di dinamiche culturali e relazionali. Jill Bennett in un suo recente libro, *Emphatic Vision*, (Bennett 2005) ha anche sottolineato come l'arte non rappresenti le emozioni (la paura, il dolore, la vergogna), come si è sempre tradizionalmente pensato, ma produca stati affettivi profondi che possono porsi in relazione con stratificazioni remote e traumatiche del sistema percettivo e emotivo. L'arte in questo caso agisce da sollecitazione, risveglio e rimessa in causa di affetti tramandati, culturali, sempre presenti anche se con diverse forme e intensità.

Le relazioni tra affetti e politica, tra passioni e situazioni sociali e culturali è ciò che rende questo lavoro di Muntadas un *caso di studio* esemplare di quanto vuole essere dimostrato con questo intervento che si concentra su passioni, società contemporanee, storia e contesti individuali che si costruiscono a partire da dimensioni culturali (storiche) collettive.

È in questa prospettiva che forme di vita e idee dell'altro si configurano, nel lavoro di Muntadas, come entrambi dominate dalla paura: *On Translation: Fear/Miedo* si concentra sulla potente costruzione affettiva che attraversa, con profonde differenze, gli abitanti e quello che ognuno pensa dell'altro. La prossimità si traduce in strumentalizzazione e paura dell'altro che non si conosce o si crede di conoscere. Proprio attraverso la paura questi due territori di confine diventano così ancora più distanti, fino a costruire vere e proprie barriere non soltanto fisiche ma psicologiche e affettive. Gli affetti costruiscono dunque altri affetti, determinando nel tempo cambiamenti sociali e culturali.

Quale ruolo ha dunque la paura nella cultura e come la politica interviene e modifica sugli affetti? Da dove nasce la paura e come il suo significato muta in situazioni diverse, storiche e sociali? Per altro verso, come l'arte può diventare analisi e costruire, attraverso il suo lavoro specifico, altri punti di vista e sguardi sulla realtà e i fatti che vengono mostrati ogni giorno dai media, dalla stampa, dalla pubblicità?

In una accezione più ampia di *politica*, non più connessa con colori o definizioni ideologiche, proprio gli affetti sono aspetti da osservare con attenzione.

L'epoca attuale della globalizzazione e delle *glocalizzazioni* in corso pone infatti nuovamente le questioni dell'identità e della differenza, dell'io e dell'altro, della soggettività e dei modelli culturali. La crisi del pensiero occidentale o dell'*occident décroché* (Amselle 2008) è la crisi di particolari modelli identitari, di strategie del potere e dell'economia nell'epoca del tardo e sempre rinnovato capitalismo. La diffusione di emozioni, a livello antropologico e culturale, in particolari situazioni

geografiche o sociali, vedremo che risponde a strategie, in crisi ma sempre molto potenti, di organizzazione, controllo e trasformazione di intere aree del mondo. Disseminare la paura, avere paura e mettere in atto forme di sicurezza, esibite come adeguate, per contrastarne gli effetti, rafforza o determina stereotipi culturali, posizioni identitarie, prese di posizione nei confronti di *altri* individui. Non soltanto le passioni sono collettive e possono essere analizzate da questa prospettiva sociale e culturale, ma determinano all'interno della collettività situazioni di differenza, contrasto, opposizione.

Anche se molta letteratura parla di confini non più rigidi, di mappe fluide o "liquide" del mondo attuale costruite attraverso flussi e movimenti molteplici di tradizioni, esperienze, memoria e progetti per il futuro, all'interno delle quali le interconnessioni sono a più direzioni e difficili da cogliere, in realtà nuove "barriere" si costruiscono ogni giorno, talvolta immateriali ma profondamente incisive sulle geografie (geopolitiche) attuali.

Dal punto di vista linguistico/semiotico il rapporto tra un *io* e l'*altro* è stato studiato e la soggettività è stata considerata come un punto di interazione tra soggetti, una costruzione che si fa insieme, nel dialogo e nello scambio. I processi di enunciazione linguistica si fondano su dinamiche complesse che si articolano attraverso le relazioni. Il dialogo tra un *io* e un *tu* è sempre anche un dialogo tra un *tu* e un *io*. In questo rovesciamento continuo, attraverso strategie efficaci di ascolto, comprensione e risposta, si determinano spazi di dialogo che sono i veri luoghi dove si costruiscono le soggettività: non l'affermazione di un soggetto su un altro ma il reciproco scambiarsi ruoli, posizioni, funzioni, emozioni. L'*io* diventa *tu* e viceversa, come faceva ben osservare Louis Marin nel suo straordinario saggio *Note critiche sull'enunciazione* (Marin 1976). In realtà questo era un saggio sulla temporalità ovvero sul tempo che non definisce ma trasforma: ogni pretesa di essere qualcosa, anche un soggetto che dice e afferma se stesso mentre si rivolge a un altro, cade. Nell'enunciazione linguistica l'*io* si trasforma continuamente in un *tu* (quando è l'altro a rivolgerci la parola) e in questo mobile trasferimento di funzioni il soggetto, anziché affermarsi, muta, diviene oggetto, poi di nuovo soggetto, perdendosi e ritrovandosi sempre diverso.

Émile Benveniste, nel suo saggio del 1958 *De la subjectivité dans le langage* (Benveniste 1966, pp. 310-320), testo fondamentale e alla base della riflessione di Marin, aveva negato la definizione del linguaggio come di uno strumento della comunicazione per affermare invece che il linguaggio è una risorsa della natura umana e che è proprio attraverso il linguaggio che la soggettività si forma e si produce. Ma se passiamo dalla semiotica a una semiotica delle passioni e, poi, a una socio semiotica, testi e contesti si intrecciano. L'*io* e il *tu*, all'interno di determinati situazioni sociali e culturali, si modificano perché cambiano i rapporti. Il dialogo e

lo scambio possono divenire forme di sopraffazione, di controllo dell'altro, di rifiuto o marginalizzazione. L'*io* come la storia ha dimostrato si afferma proprio dinanzi a un *tu* da strumentalizzare. Vedremo come il lavoro di Muntadas affronta proprio queste questioni. L'*altro* e la paura dell'altro diventano gli strumenti per definire confini immateriali, comportamenti, flussi orientati di individui. Le emozioni non sono soltanto i sentimenti che i soggetti differenzialmente possiedono: sono dispositivi attraverso i quali le soggettività si formano, si sviluppano, dialogano tra loro.

Le emozioni non sono, dunque, soltanto soggettive, intime o personali; non sono rappresentazioni di eventi che coinvolgono individualmente. L'aver considerato per molto tempo (secoli) le emozioni come personali e non oggettive, come stati irrazionali, legati a effimere condizioni psichiche e fisiche e relegabili a un ruolo subordinato rispetto a quello che hanno i processi logici e razionali, deriva da stereotipi culturali, certamente da capire.

Queste posizioni devono essere rovesciate non per attribuire semplicemente a ciò che è stato marginalizzato per millenni una diversa visibilità (a discapito di altro): è necessario capire il perché all'interno di una cultura e del sapere siano state necessarie le contrapposizioni, i dualismi, le antinomie, gli equilibri/disequilibri che hanno portato a privilegiare un aspetto su un altro, attraverso diverse forme di centro/margine: le passioni contro la ragione, tra molti altri aspetti posti in sterili dicotomie.

Ci sono gli *altri*, i molteplici altri punti di vista e modi di intendere e progettare la propria vita, ci sono differenti condizioni di esistenza (culturale, economica) ma anche molti punti di relazione tra realtà e forme di vita diverse.

Considerare l'*altro*, che sia esso di genere, di cultura, storia, lingua o luogo, è rivolgere prima di tutto una riflessione su noi stessi, sulla costruzione culturale della soggettività a partire dal rapporto che abbiamo con l'*altro*. Tale rapporto mette in gioco comportamenti, cultura, modelli, complesse strategie linguistiche, della comunicazione e della politica. L'idea di un *altro* o dell'*altro* è sempre storica e culturale.

Il ruolo delle emozioni è dunque fondamentale. Se negli anni Sessanta e Settanta l'arte aveva restituito al "corpo come linguaggio" (Vergine 1974) o al corpo come strumento performativo di soggettività (Jones 1998; Subrizi 2010) la fisicità, gli aspetti più censurati e "rappresentati" di esso, una nuova attenzione per le emozioni sposta l'uso della corporeità su un piano più profondo che riguarda le formazioni discorsive immateriali, i processi cognitivi e gli obiettivi ai quali rispondono, la memoria e l'immaginazione intesi non solo come corpo (fisico) ma come realtà "embodied" o, con una brutta traduzione, incorporati.

Prima di tutto è dunque necessaria una premessa: l'arte non rappresenta più le emozioni né cerca semplicemen-

te di emozionare, così come avviene talvolta attraverso lo choc, la violenza, la mostruosità inquietanti. Non ci sono le immagini di paura. La paura diviene invece, come in *On Translation: Fear/Miedo*, un oggetto sul quale lavorare, così come si potrebbe lavorare, attraverso l'arte, con un altro materiale reale, usato, consumato o rifiutato.

La paura diventa l'oggetto per un lavoro sui contesti sociali e culturali; si rivela come l'elemento costruttivo attraverso il quale si edificano *habitat* e geografie. Inoltre, in una fase della storia dell'arte in cui gli aspetti relazionali e partecipativi dell'opera sembrano divenuti il punto di arrivo di molte pratiche artistiche, Muntadas con questo suo lavoro, (e come, anche se diversamente, in altri) va più a fondo e articola attraverso fasi successive e sempre più approfondite quella che potremmo considerare non una pratica relazionale tra l'io e l'altro ma un'indagine sul modo in cui si costruiscono le relazioni collettive, *comuni*, per capire cosa è messo in relazione e perché: agisce ad esempio su ciò che le relazioni più convenzionali lasciano in disparte, in silenzio, senza ascolto. Ci sono vuoti che restano tali nelle relazioni che nascono all'interno di sistemi stereotipati o controllati di scambio, dialogo, comunicazione. L'arte diventa, in questo lavoro di Muntadas, il dispositivo per realizzare una ricerca *tra* ("in between") gli spazi noti, tra le opinioni che determinano i riferimenti, tra storie e silenzi non detti o indicibili.

La realtà ci offre dei fatti: l'arte li trasforma in una pratica attiva di ascolto, visione, consapevolezza e denuncia. La questione è allora capire o cercare di dimostrare, dice Muntadas, "come la paura -una costruzione sociale basata sulla politica e l'economia- sia una emozione che si traduce in differenti modi", in situazioni, ad esempio, di confine.

Al concetto di *traduzione*, Muntadas, a partire dal 1995, ha dedicato una serie di circa trenta lavori, *On Translation*, con i quali ha indagato le regole o i sistemi culturali, politici e economici all'interno dei quali nascono, si sviluppano forme specifiche della traduzione e della traducibilità.

Cosa si traduce da una lingua in un'altra, da una cultura ad un'altra? Parliamo le stesse "emozioni" o una emozione come la paura assume significati diversi contestualizzandosi in diverse particolari realtà territoriali, culturali, politiche?

Questo aspetto, non semplicemente linguistico nell'opera di Muntadas, nel lavoro *On Translation: Fear/Miedo*, è indagato a partire da differenti sistemi di definire, nominare, spiegare o dare significato al termine paura a partire da diverse condizioni di vita.

Cosa è la paura? Dominique Moisi nel suo *La géopolitique de l'émotion* (Moisi 2010, pp. 151-200) dice che è "una risposta emozionale alla percezione di un danno imminente". Teresa P. R. Caldeira ha parlato di città fatte di "muri" ovvero città in cui la segregazione diventa una risposta alla paura del crimine (Caldeira 2001).

Daniilo Zolo, in un suo recente libro, ha analizzato le relazioni tra potere e paura, nella storia, passando attraverso Hobbes e Spinoza, e arrivano alle paure attuali nel mondo globalizzato, nell'epoca che segue gli eventi dell'11 settembre 2001 (Zolo 2011).

Ma veniamo al lavoro di Muntadas e in particolare al video di interviste che è stato realizzato nel 2005: *On translation: Fear /Miedo*. Cosa l'arte aggiunge a queste considerazioni politico-antropologiche? Come l'arte può inserirsi con il proprio linguaggio negli immaginari culturali costituiti e agire al loro interno, per proporre altre immagini che contrastino, denuncino, si pongano al lato, per rovesciare o incrinare i punti di riferimento e i modelli convenzionali del sapere o di quello che si crede di sapere, per costruire, infine, altre narrazioni?

La prima parte del lavoro di Muntadas si concentra su una serie di concetti o significati della paura a partire da personaggi di diversa età, sesso o provenienza americani o messicani, spagnoli o marocchini che abitano le zone di confine: il confronto o l'incontro di paura e dolore, di paura e debolezza, di paura e ansia nell'esperienza di diversi individui segnano il ritmo incalzante delle testimonianze.

I volti di alcuni intervistati sono rivolti a destra, gli altri a sinistra; i sottotitoli sia in spagnolo che in inglese, *traducono* la paura in forme diverse di pensiero a partire da culture, generi, geografie di appartenenza. In realtà la pretesa di traducibilità si rivela quasi subito *intraducibile*. Si parlano lingue diverse, potremmo dire, ma passioni o affetti diversi. La paura si configura non soltanto come esperienza individuale ma come un fondo comune, culturale dal quale si attingono riferimenti, sollecitazioni, effetti.

La posizione del viso e il sottotitolo non sono puri espedienti formali: diventano *immagini* di ciò che è traducibile o intraducibile. Per Muntadas l'idea di traducibilità non è infatti soltanto linguistica o una forma intersemiotica in atto. Non è qui affrontata la possibilità di traduzione di una lingua in un'altra; l'attenzione è rivolta a ciò che resta intraducibile nella cultura, negli affetti, nelle esperienze; a cosa forma la dimensione collettiva, colma di differenze, delle passioni. Per dare immagine a questi vuoti bisogna così cercare *tra* le parole, all'interno delle cornici culturali, negli spazi bui ai margini.

L'idea di Muntadas è di mostrare/dimostrare che la traduzione rende visibili ma anche invisibili i significati, le esperienze. Tradurre è interpretare e le interpretazioni non sono mai le stesse. Molteplici punti di vista e infinite e complesse "cornici" culturali, economiche, politiche traducono e nello stesso tempo lasciano intraducibili le differenze. Può dunque essere tradotto un affetto come la paura, si può cogliere nei sottotitoli di questo video un'idea di paura, detta in molti modi e a partire da differenze incalcolabili oppure esistono molte paure, molte diverse idee di paura intraducibili tra loro? *L'altro*, sempre altro da noi, di quale paura parla? Si è capaci di ascoltarlo? O cosa si ascolta e si capisce:

forse quello a cui si è già preparati, abituati dai modelli seguiti e diffusi? Queste differenze quali collettività formano?

Tra la prima e la seconda parte del video, una serie di spezzoni appartenenti al cinema commerciale americano, mostra inoltre scene di “paura” colta nei suoi aspetti più convenzionali: sono parti di film assai noti come, tra altri, *Repulsion* di Roman Polansky, *Vertigo* e *Psycho* di Alfred Hitchcock, *The Day After* di Nicholas Meyer.

Altre immagini, sempre tra le interviste, mostrano le barriere fisiche che separano i due confini tra San Diego e Tijuana: una grande parete di cemento (il *Muro della vergogna*) che ha il preciso scopo di impedire agli immigranti illegali di oltrepassare il confine e arrivare al nord.

Queste barriere rispondo alla domanda di sicurezza e protezione. Attraverso una strategia che attraverso i sistemi capillari della comunicazione e dell’informazione “aumenta” la paura di pericolo, la risposta è di accrescere i sistemi di sicurezza e le forme di controllo, renderli più efficaci e sempre più in grado di riconoscere e allontanare o “eliminare” il pericolo.

La paura manipolata o incanalata in direzioni determinate, può divenire dunque un potente dispositivo di controllo. Così si sono costruite le più efficaci e spietate strategie del consumo; così sulla paura si costruiscono strategie che ne contrastino gli effetti. Alla paura dinanzi al pericolo, si risponde con richiesta di sicurezza, con necessità di barriere materiali o immateriali.

Il pericolo aumenta o diminuisce di conseguenza a eventi che seppur talvolta non strettamente connessi al provare paura di qualcosa, diventano la motivazione per potenziare il senso di paura di perdere libertà o potere, fatto che porta a temere l’altro.

La paura nel Messico deriva da complessi di inferiorità nei confronti dei “gringo” del nord; la paura, a San Diego, si definisce invece di fronte a presupposti pericoli, all’idea che l’altro (del “sud”) costituisca una minaccia alla propria libertà.

Questo video, prodotto per *InSite 05*, tra Tijuana e San Diego, è stato dunque il punto di partenza di un progetto centrato sulle dinamiche messe in atto dagli affetti: la paura e le sue conseguenze politiche, economiche, culturali.

A detta di Muntadas, dopo l’11 settembre 2001 lo stato di inquietudine e timore di perdere libertà e sicurezza, è aumentato nel mondo, non solo in questi territori di confini, da sempre più problematici. Questa crescita di domanda di sicurezza è stata in realtà prodotta da una disseminazione sempre più forte e profonda di paura, ansia, pericolo. Il “terrorismo” e la paura diffusa dall’informazione mediatica, dai giornali, dai poteri culturali che in qualsiasi luogo del mondo potessero da un istante all’altro scoppiare bombe, disastri civili, morti di massa ha generato la richiesta di sicurezza. Il rapporto tra paura e forme del potere e del controllo non sono affatto nuove. Muntadas, come artista, con i

suoi interventi pensati per i media esistenti (televisione, pubblicità) tenta di incrinare qualcosa, di rendere meno facili i rapporti tra cause (l’attentato, ad esempio, continuamente possibile) e la richiesta di sicurezza. Si sofferma sulla paura e proprio disegnando con il suo progetto una costellazione ampia e disomogenea di impressioni, idee e figure, dimostra che le definizioni sono difficili, che i modelli sono tanti, che le idee sono condizionate e che la paura è un *affetto* storico, economico e culturale dal quale si dipende e che a sua volta costruisce identità e dinamiche collettive.

Il video è stato realmente trasmesso per *InSite 05* nei canali televisivi pubblici di Tijuana, San Diego, Mexico City e Washington, tra i mesi di agosto e novembre del 2005.

Si ha dunque paura o la paura è una “interpretazione” del mondo, di momenti e eventi specifici di esso? In quanto passione collettiva, che segna e definisce un momento storico, è leggibile o “interpretabile” come un fatto (che genera *fatti*) e non come una conseguenza di un fatto?

Interessato a un lavoro sulle idee e sulle formazioni discorsive all’interno delle quali le concezioni si formano, si sviluppano, si trasformano, Muntadas ha articolato in più fasi questo progetto. Dopo il video del 2005 che si occupava dei confini tra San Diego e Tijuana, sono stati i confini tra Tarifa e Tangeri a essere affrontati, attraverso una serie di ulteriori interviste e immagini dei luoghi. Nel 2008, presso il Centro José Guerrero di Granada, propone una fase più complessa del lavoro e pubblica in questa occasione il libro *La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. Nel 2009 il progetto *La construcción de la peur* è a Montreal, mentre nel 2010 è presentato a Parigi, presso la Galleria Gabrielle Maubrie, e a Amman, presso The Khalid Shoman Foundation. Tra il novembre 2011 e il 2012 una delle sezioni della mostra *Muntadas. Entre/Between*, (presso il Museo Reina Sofia a Madrid), con un nuovo allestimento e con il titolo *La construcción del miedo/ Domain of fear*, presenta altri materiali/documenti sul tema della paura, del controllo, della sicurezza.

Se si osservano questi interventi, pensati come interventi per la televisione, la paura non è descritta, né definita, né soltanto analizzata. Non sono lavori sull’immigrazione o sull’emigrazione, sottolinea in più occasioni Muntadas.

La paura, dice Muntadas “è qualcosa che appare prima e dopo la violenza, motivo per il quale non occupa un luogo definito ma emerge *tra* luoghi vaghi e imprecisi, negli interstizi dell’inconscio sociale”.

Le zone di confine tra San Diego e Tijuana (attraversata da barriere architettoniche), tra Tarifa e Tangeri (divise dallo stretto di Gibilterra), diventano così, in questo progetto, non solo i confini tra paesi ma i territori nei quali l’altro si *confina*, restando marginalizzato, sopraffatto da stereotipi culturali, separato in una geografia che deve essere ridisegnata, riconosciuto attraverso pas-

sioni provate. Tuttavia il dar voce alle passioni di abitanti di luoghi ibridi, non-luoghi della storia attuale, in parte *terre di nessuno*, diventa per Muntadas non soltanto una denuncia ma anche un modo di restituire potere di espressione e testimonianza al dialogo e al confronto di molte storie, a partire dagli affetti; la piattaforma comune che ne emerge è fatta di narrazioni altre, nelle quali le voci uscite dai margini determinano percorsi e punti di vista inediti nei confronti delle semplificazioni e delle apparenti cause-effetti su cui si costruiscono le logiche culturali, economiche, politiche apparentemente inoppugnabili. L'arte, a suo modo, può incrinare queste logiche e aprire altre prospettive per possibili e altri futuri da progettare, a partire da elementi immateriali come le emozioni, per molto tempo relegate a un secondo piano dal quale con forza sono riemerse e dal quale stanno cominciando a delinearsi nuovi percorsi di lettura e interpretazione della stessa storia che tutti, "volenti o nolenti", come si dice, condividiamo.

Note

1 Questo intervento viene pubblicato così come lo avevo preparato per il Convegno, al quale, per motivi sopraggiunti, non potei partecipare.

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.

- Amselle, J.-L., 2008, *L'occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock.
- Anderson, B., 2010, "Modulating the Excess of Affect", in M. Gregg, G.J. Seigworth, a cura, 2010, *The Affect Theory Reader*, Durham & London, Duke University Press, pp. 161-185.
- Benjamin, W., 1939, "Über einige Motive bei Baudelaire", in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. "Di alcuni motivi in Baudelaire", in *Angelus Novus*, Milano, Einaudi 1995, pp. 89-130.
- Benjamin, W., 1955, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", Milano, Einaudi 2000, pp. 17-56 e pp. 57-78.
- Bennett, J., 2005, *Emphatic Vision. Affect, trauma and contemporary art*, Stanford, Stanford University Press.
- Benveniste, É., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 2010.
- Caldeira, T.P.R., 2000, *City of Walls. Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Chomsky, N., 2003, *Power and Terror: Post-9/11 Talks and Interviews*, New York, Seven Stories Press; trad. it. *Dopo*

l'11 settembre. Potere e terrore, Milano, Il Saggiatore, p. 142.

- Jones, A., 1998, *Body art. Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Marin, L., 1976, "Remarques critiques sur l'énonciation: la question du présent dans le discours", in *Modern Language Notes*, n. 91 (5), pp. 939-951; trad. it., "Note critiche sull'enunciazione: la questione del presente nel discorso", in L. Corrain, a cura, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001.
- Moisi, D., 2009, *Geopolitica delle emozioni. Le culture della paura, dell'umiliazione e della speranza stanno cambiando il mondo*, Milano, Garzanti.
- Muntadas, A., 2008, *La construcción del miedo y la pérdida de lo público*, Granada, Centro José Guerrero.
- Muntadas. *Entre/Between*, 2011, catalogo della mostra, 22 novembre 2011 – 26 marzo 2012, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Subrizi, C., 2010, "Il corpo come pratica significante. Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento (Trauma e esperienza)", in "Critica del testo", XIII, Roma, Viella, pp. 295-316.
- Vergine, L., 2000, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira.
- Zolo, D., 2011, *Sulla paura. Fragilità, aggressività, potere*, Milano, Feltrinelli.



In caso di efficacia. Corpi aperti e passioni al di qua del quadro

Silvia Viti

Invisibile e intangibile, questa immaterializzazione del quadro deve agire, se l'operazione della creazione riesce, sui veicoli o corpi dei visitatori dell'esposizione con molta più efficacia dei quadri fisici ordinari.
(Klein 1958, p. 32)

1. Archeologia¹ minima

La letteratura semiotica è attraversata da una riflessione a più voci sulla categoria analitica di *efficacia simbolica*; un termine mutuato dalla riflessione antropologica e inserito nel metalinguaggio semiotico apparentemente senza alcuna riserva teorica, né specificazione metodologica.

Claude Lévi-Strauss nel 1949, adotta per primo il concetto per definire il funzionamento della pratica sciamanica del Canto di Mu-Igala, usato presso i Kuna di Panamá per il trattamento dei parti difficili. L'accezione originaria usata dall'antropologo descrive una comunicazione terapeutica che passa per una riorganizzazione semantica e narrativa mirata alla ricostruzione di una cartografia fantastica atta a reinserire l'evento catastrofico del parto difficile nell'orizzonte mitico condiviso

dalla comunità. Simbolica è per Lévi-Strauss la relazione che il linguaggio dello sciamano crea tra simboli e cose simbolizzate; l'efficacia consisterebbe appunto in questa "proprietà induttrice" (Lévi-Strauss 1958, p. 226) del canto sciamanico, tale da generare una trasformazione organica nella partoriente.

Da un punto di vista scientifico, la teoria di Lévi-Strauss è stata smentita dal dibattito antropologico che ha avuto seguito; ulteriori indagini sul campo hanno certificato che lo sciamano adotta un linguaggio iniziatico, incomprendibile alla partoriente. Il focus dell'argomentazione si è così spostato dalla dimensione cognitiva di tale processo di efficacia, a quella più propriamente somatica, a partire dalla messa a fuoco di dettagli salienti del rito, come la scansione ritmica del canto, la modulazione della voce, la convocazione sinestesica quindi nonché il particolare uso dello spazio. Ne *Il percorso e la voce*, Carlo Severi ridefinisce il processo di efficacia nei termini di un'illusione percettiva guidata, e abbandona l'idea levistraussiana di una costruzione discorsiva dal funzionamento simbolico. La dimensione sonora, non quella linguistica, emerge con una certa autonomia², tanto che "è il paziente stesso a costruire per sé la propria efficacia simbolica, a prestare la propria parte al canto enunciato dal terapeuta. [...] Prima di credere, la paziente dello sciamano proietta" (Severi 2004, pp. 236-237).

A esser rigorosi, sarebbe interessante allargare questa piccola archeologia delle sorti di tale concetto ben oltre i confini dell'antropologia per una prospettiva interdisciplinare. La ricerca potrebbe rimandare di diritto al dibattito su *envoûtement* e magia simpatica, così come ricostruito da John Skorupski che nel 1976 si interroga sul tipo di funzionamento simbolico sotteso alla credenza di efficacia delle immagini magiche. Di grande interesse anche la riflessione di David Freedberg: nel 1950 dedica un'opera alle dinamiche dell'*executio in effigie* in occasione del quale fornisce una rassegna di posizioni sul tipo di relazione presupposta tra immagine e corpo del condannato *in absentia*; nel 1989 esce il suo *The Power of Images*, dove nega la possibilità di una mera relazione simbolica tra effigie e persona rappresentata nei casi di *damnatio memoriae*, e teorizza quindi un'efficacia di tipo cognitivo, e in base alla quale il rapporto tra oggetto somigliante e corpo vivo ritratto innescherebbero un processo di identificazione (Freedberg 1989, pp. 407-412). Ma questi non sono che cenni bibliografici che meriterebbero una trattazione che va ben al di fuori della portata e dell'oggetto di questo intervento e che si spera avere occasione di affrontare altrove.

Veniamo quindi alla semiotica. Per Algirdas Julien Greimas l'efficacia si misura in termini di effetto di senso, "[...] a partire dagli elementi della sintassi narrativa e modale [...], intesa come campo di interazione e di manipolazione tra soggetti" (Greimas 2007, pp. 96-97). Paolo Fabbri interroga da vicino l'introduzione del concetto di efficacia simbolica nel metalinguaggio semioti-

co in occasione di una riflessione sulle dinamiche catarattiche; il suo interesse è in linea con *La svolta semiotica* da lui auspicata nel 1998, in direzione di un'apertura della disciplina a dispositivi che prendano in carico dimensioni altre a quella cognitiva, sottolineando l'urgenza di una teoria dell'estesia (cfr. Fabbri 1991), e auspicando una semiotica che "[...] can conceive the phenomenon of intersubjectivity and interophaty" (Fabbri 2000, p. 7).

Ne *La Cura Ludovico*, Gianfranco Marrone torna a parlare di efficacia simbolica, e seguendo l'invito di Fabbri, sposta nuovamente l'accento sulla potenziale dimensione collettiva dei fenomeni di efficacia, ovvero sulla possibilità di creare [...] una specie di sensorialità diffusa, di estesia collettiva [...]. Che la sensorialità sia presente, per contagio di esperienze somatiche, nelle relazioni micro sociali sembra abbastanza evidente: i corpi possono comunicare fra loro senza passare né dalla ragione né dalla parola (Marrone 2005, p. XXX).

Marrone tira in ballo un termine che rappresenta il punto di arrivo dell'analisi che segue; definisce l'efficacia simbolica "un sentore immediato dell'universo del senso" (Marrone 2005, p. XXX), un contagio che passa dal corpo dei partecipanti a un'esperienza collettiva. Eric Landowski è il teorizzatore di questa logica del contagio, e nella sua riflessione, l'ipotesi di una comunicazione "immediata" del tipo descritto da Marrone si sposa, come avremo modo di vedere nel corso di questa analisi, con la proposta di una logica narrativa altra, quella dell'unione, che, va sottolineato, non va certo a sostituire la logica giuntiva della narritività greimasiana, ma che la affianca nel progetto di una semiotica che possa dirsi veramente generale e che renda conto di tutti i possibili regimi del senso.

Francesco Marsciani affronta il tema in occasione di un'analisi delle pratiche di antiginnastica; la sua proposta è di grande interesse, e mette al centro il corpo, come grande traduttore e interprete di senso. Non è un caso se Marsciani non parlerà mai di efficacia simbolica ma piuttosto di *efficacia somatica*, e in questo il suo contributo si dimostra senz'altro il più accorto:

[...] il problema dell'efficacia del testo, che non è altro che un problema di traduzione tra linguaggi, si colloca non tanto e non soltanto sul piano delle analogie riconoscibili, delle omologie strutturali tra sistemi che entrano in relazione tra loro, ma prima di tutto sul piano degli eventi e del senso che gli eventi acquistano all'interno di logiche orientate narritivamente e discorsivamente. [...] Le articolazioni della significazione si fanno prima di tutto nel corpo, nei suoi ritmi e nei suoi stati evolutivi, nelle sue trasformazioni come nei suoi assetti (Marsciani 1999, p. 155).

La via somatica al senso è qui tutta risolta all'interno del paradigma greimasiano classico, dal momento che il corpo non costruisce "immagini-segno", ma "eventi-enunciato". È scongiurata la possibilità di un'efficacia

per analogia o per contatto; questa non può che avvenire per carica trasformativa degli “eventi-immagine” che agiscono trasformando il corpo in corpo competente, laddove un’immagine non è trasmessa esclusivamente da un enunciato verbale, ma da ritmi, sonorità, evocazioni semantiche, tonalità intersoggettive (Marsciani 1999, p. 156).

Questa breve carrellata di definizioni ha il solo merito di portare l’attenzione sul ventaglio di accezioni attribuite al concetto di efficacia simbolica; non si può non denunciare una certa leggerezza nell’uso dell’etichetta e l’assenza di un vero ripensamento critico di una categoria presa in prestito, lo ricordiamo, dall’antropologia. Tuttavia, il successo e la proliferazione dei contributi in merito testimoniano un grande interesse da parte della comunità scientifica. Si ha quindi la sensazione che il concetto di efficacia simbolica abbia rappresentato per anni una di quelle vie di fuga, percorse collateralmente, senza mai rimettere in discussione i vecchi paradigmi, per interrogare dinamiche di passionalità intersoggettiva, condivisa e quindi collettiva.

Nel testo che segue, analizzeremo la VII performance chirurgica dell’artista Orlan, dal titolo *Omniprésence*, tenutasi nel 1993 e trasmessa in diretta via satellite dalla galleria Sandra Gering di New York al Centre Georges Pompidou di Parigi, al McLuhan Center a Toronto e al Banff Multimedia Center di Alberta. Nell’impossibilità di una partecipazione diretta all’evento, si è proceduto avvalendosi di una registrazione audiovisiva, nella consapevolezza dell’irrecuperabilità dell’evento, convinti che i movimenti della macchina da presa, il montaggio stesso, il tone of voice delle voci off, nonché l’assenza di interazione imposta del medium, costruiscano di fatto un testo altro. Cercheremo per quanto possibile di usare questo filmato a scopo documentaristico evitandone un’analisi ipostatizzata su caratteristiche proprie del supporto piuttosto che dell’evento in sé.

2. A corpo aperto: soglie e altri riti di passaggio.

In un articolo dedicato alle pratiche ipnotiche, Giacomo Festi traccia un parallelo tra sciamano e psicanalista a partire dal dispositivo di abreazione che entrambe le figure mettono in atto per creare una *schize* della propria identità, in modo da rendere possibili meccanismi di proiezione e incarnazione che sono alla base stessa dell’efficacia rituale e del transfert psicanalitico (Festi 2006, pp. 77-100). Lo split della figura dell’enunciatore, sciamano, psicanalista o performer³ che sia, è l’innesto necessario per la costruzione di un enunciatore plurale; come sottolinea Severi, “[...] un contesto di comunicazione è rituale[...] quando e soltanto quando si verifica una trasformazione dell’identità dei partecipanti, fondata sulla presenza simultanea di connotazioni contraddittorie” (Severi 2004, p. 199). Non ci sono parole migliori per descrivere quanto accade in *Omniprésence*, evento dalla pretesa estetica senza dubbio, ma ancor prima, rito di passaggio.

L’apertura del volto di Orlan innesta un’isotopia del discontinuo nel momento stesso in cui inaugura una nuova spazialità, quella di un interno celato, che non è messa a fuoco in sé, ma a partire dalla cornice che contornandola la definisce. Questa cesura crea un’effetto trompe l’oeil che complessifica il rapporto tra gli elementi: segna movimenti opposti (penetrabilità vs impenetrabilità); stabilisce diverse spazialità (interno vs esterno) caratterizzate da regimi di visibilità differenti (visibile vs invisibile) e passibili di assunzioni diverse (individuale vs collettivo). Ma soprattutto, scinde l’istanza di riferimento in una superficie viva, tesa e dinamica, sede del *Me carne* (Fontanille 2004, p. 195), e una superficie soggiacente, altrettanto pulsante ma scissa (in virtù di una anestesia epidurale la performer non sente), e in un *Sé corpo proprio* la cui presenza si rivela nel momento del taglio chirurgico. La voce di Orlan fa da cerniera tra le due istanze, e inaugura la catena di embrayage/débrayage assunti di volta in volta dagli astanti che partecipano a più gradi e livelli. Il pubblico infatti può intervenire e rivolgere domande alla performer che risponde parlando del proprio progetto artistico in terza persona singolare. Gli intellettuali e i critici d’arte sono invece invitati a prendere parte a un dibattito di serie A nelle gallerie collegate via satellite, responsabili di una delega di sanzioni che costruisce Orlan in quanto oggetto di un dibattito, negando la sua presenza fenomenologica di corpo senziente, vivo, dinamico (Fig. 4).

La soglia del passaggio è pertanto segnata, moltiplicata e riproposta a ogni livello, per cui elementi plastici come orientamento e geometria del taglio, o la gestualità operatoria tesa a sottolineare le virtualità dello spazio lasso tra i lembi tesi della pelle incisa (Fig. 2, Fig. 3), sono altamente significanti. *Omniprésence* non mette in scena un corpo né insiste sulla spazialità sotterranea rivelata dalle operazioni di taglio: la focalizzazione è ancora una volta sulla soglia. Il tipo di tensività così veicolato non è del tipo descritto da Claude Zilberberg a proposito del funzionamento della ferita (Zilberberg 1988, p. 99) che si muoverebbe tra l’orizzonte tensivo della piaga e quello della cicatrice; il taglio è qui chirurgico, affatto puntuale, né accidentale tantomeno catastrofico e responsabile di un processo di moralizzazione passionale (cfr. “interno proibito” nell’analisi di Angela Mengoni 2005, pp. 486). Il taglio è programmatico, esperto, lento: stressa un’aspettualità durativa che pone l’accento sull’esperienza piuttosto che sull’esito di questa. Un’esperienza condivisa di apertura rituale di un corpo che trasforma l’attribuzione di identità da un fattore statico a un processo di rinegoziazione collettiva. Qualcosa passa nella performatività dell’evento mettendo in risonanza gli spettatori presenti, ma anche noi al di qua della cornice dello schermo che assistiamo a un altro grado di mediazione dall’evento; qualcosa descrivibile solo tenendo conto del concetto di presenza, non fisica ma fenomenologica, presupposto necessario per quel *cum-patire* che adesso andremo a descrivere in termini di aggiustamento intersomatico.



Fig. 1 - *Omniprésence* New York – Paris, Orlan, 1993. Presentazione dell' *Operating theatre*.

3. Corpo a corpo. Per una semiotica della presenza

La scelta anestetica di Orlan crea uno spazio libero lasciato all'iniziativa libera degli astanti e innesca quindi quell processo di assunzione passionale collettiva a cui abbiamo fatto riferimento, mentre il discorso dei critici consacra questo corpo a corpo dell'arte, dissezionato e dissezionabile quanto il corpo della medicina. Questo duplice, simultaneo, contraddittorio movimento di proiezione e riassunzione allestisce una passionalità diffusa responsabile della creazione di un corpo sociale:

Expérience esthétique et esthésique partagée, la participation à l'acte dramaturgique instaure alors une sorte de communauté vivante entre spectateurs, fondée sur une proximité ressentie unissant les corps-sujets. [...] le public du théâtre [...] a vocation à devenir ce que nous avons appelé ailleurs une *totalité intégrale* – tous ensemble faisant corps et se constituant en une masse organique unie dans l'expérience présente de quelque passion commune (Landowski 2002, p. 33).

La proposta landowskiana rivendica l'incapacità della narritività classica di rendere conto di tutti i modi possibili dell'interazione; la logica giuntiva può spiegare solo processi di interazione del tipo della Programmazione e della Manipolazione. Aggiustamento e Accidente⁴, ri-

spondono invece di un'altra razionalità del senso che Landowski ritiene di dover integrare in uno schema unificato dei regimi del senso, chiamato anche modello delle interazioni a rischio (Fig. 5). Un modello perfettamente integrabile nel paradigma greimasiano in virtù degli spunti lasciati dallo stesso Greimas in *De l'imperfection*, dove però le due categorie di aggiustamento e accidente confluirebbero in maniera sincretica nel concetto di "accidente estetico" (Greimas 1987, p. 45). Questa "nuova" logica narrativa che Landowski introduce e che caratterizza la parte destra del suo modello, la *costellazione dell'avventura*, è una logica dell'unione poiché opera per contagio somatico diversamente da quella giuntiva fondata su mediazione e circolazione di *oggetti di valore*.

Il regime dell'aggiustamento così introdotto, accoglie una teoria dell'esperienza estetica, che, in questa trattazione autonoma perde i tratti dell'evento puntuale-accidentale e si definisce piuttosto per un'aspettualità durativa in termini di *apprentissage*, ovvero di una frequentazione dell'altro che è innanzitutto frequentazione delle qualità plastiche e ritmiche dell'altro, sia questo soma o physis, corpo o materia. Il concetto di aggiustamento rende così conto dell'emergere di una passionalità diversa che non si presta al paradigma descrittivo della liquidazione di una mancanza dove passione rima con possesso (Landowski 2002, p. 14). Provare qualcosa (*éprouver*) in questa seconda accezione è sinonimo di mettere alla prova, e quindi frequentare attivamente l'altro, rinegoziare il valore nel corso del suo farsi e darsi, in un termine: aggiustarsi.

Si osservi che in *Omniprésence* la dinamica di aggiustamento dipende in prima istanza da una logica manipolatoria (*far vedere*). Tale regia passa poi per una scansione programmatica delle azioni che tolgono all'evento ogni componente accidentale e all'audience presente ogni iniziativa, così che l'evento viene altamente ritualizzato. In questo contesto, l'apertura del volto di Orlan fa irrompere sì una discontinuità ma potremmo definir-la programmatica, prevista: d'altra parte, si è detto, non si ha a che fare con l'accidentalità della ferita, ma con il controllo di un taglio chirurgico cauterizzato per altro dall'anestesia locale. Ciò nonostante, il taglio innesca qualcosa, apre la vista a una spazialità altra, avviando una dinamica d'aggiustamento somatico contagiosa. Insomma, la nostra analisi fatica ad arrestarsi all'idea di una passionalità costruita su una competenza modale: un sentire fondato su una competenza estetica va definendosi nel corso dell'evento. Se in *Omniprésence* regna la logica scopica del dispositivo manipolatorio, questa manipolazione non può essere che del tipo del *far - far sentire*⁵ (Fig. 6).

A questo proposito è bene ricordare che Landowski non manca mai di sottolineare la complessità del reale rispetto alle semplificazioni della modellizzazione; i fenomeni in analisi, così come la nostra performance, non articolano categorie logicamente opposte con tanta rigidità, piuttosto si mescolano, s'intrecciano, si supportano e rafforzano reciprocamente come dei complemen-



Fig. 2 - *Omniprésence New York – Paris*, Orlan, 1993. Apertura della nuova spazialità e ritratto di profilo: movimenti di débrayage per la costruzione del corpo oggettivato.



Fig. 3 - *Omniprésence New York – Paris*, Orlan, 1993. Il corpo è aperto. La visione dell'interno-proibito come via somatica al senso: logica del contagio come presupposto per la creazione di un corpo sociale.



Fig. 4 - *Omniprésence New York – Paris*, Orlan, 1993. L'interazione con l'audience e il dibattito in diretta con gli intellettuali riuniti.

tari (Landowski 2002, p. 24). Si tocca qui una questione importante, quella della ricorsività e della rezione tra regimi, in virtù delle quali non solo un'interazione relativa a un dato regime può reggerne un'altra dello stesso tipo, ma il funzionamento di un regime può mettere in moto un regime altro (Landowski 2010, p. 96).

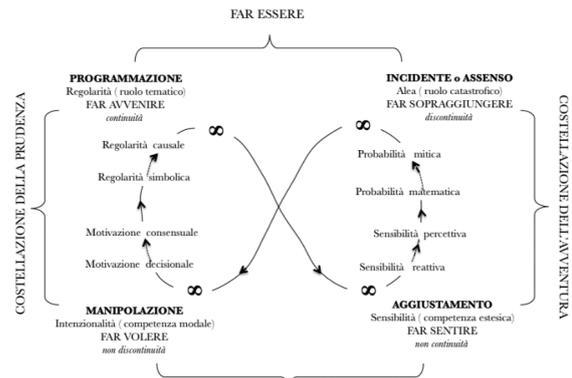


Fig. 5 – Riadattamento del modello delle interazioni a rischio (Eric Landowski, 2010, p. 85.).

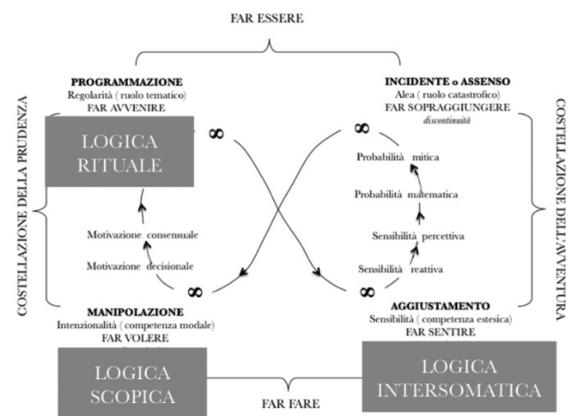


Fig. 6 – Rezione nel modello delle interazioni a rischio. Primato della logica manipolativa in *Omniprésence*: il regime della programmazione implica l'adesione a una logica rituale che permette, nel momento stesso della messa in crisi di tale regolarità, l'innesco di una logica sensibile, intersomatica del tipo del regime dell'aggiustamento

4. Efficacia per contagio

L'analisi della performance di Orlan ci ha permesso di affrontare la riflessione sull'efficacia simbolica da un punto di vista alternativo, quello della sociosemiotica delle interazioni di Landowski. A partire da una piccola archeologia del concetto, abbiamo visto come si sia prestato nel tempo ad assumere accezioni diverse e a farsi carico degli investimenti semantici più disparati. Ci è sembrato tuttavia che le varie definizioni riscontrabili nella letteratura semiotica, per quanto interessanti e coerenti se prese una ad una, non aiutassero a creare un orizzonte teorico condiviso e fruttuoso.

La proposta di Landowski propone una trattazione semiotica approfondita delle dinamiche di passionalità intersomatica confluente nel tempo sotto il termine ombrello di efficacia simbolica, rivendicandone l'importanza strutturale all'interno di una semiotica che voglia dirsi generale. L'audace svolta landowskiana non è certo priva di limiti, ma ha il grande vantaggio di guardare al di qua del quadro della semiotica greimasiana con-

tribuendo con nuovi mezzi a un dibattito semiotico che rischia altrimenti di rispondere a dilemmi irrisolti con vecchie risposte. Per concludere, il modello dei quattro regimi del senso merita un posto di riguardo in un dibattito sulle passioni collettive per diversi motivi: in virtù dell'attenzione rivolta all'interazione in presenza, corpo a corpo, teorizzando una logica narrativa alternativa, quella dell'unione; ancora, per aver integrato la riflessione sulla presa estetica nel modello di una semiotica generale; ma soprattutto per aver interrogato un tipo di passionalità diffusa, intersomatica, contagiosa, in definitiva, *sans nom*.

Note

- 1 Un'archeologia à la Foucault (Foucault, 1969).
- 2 Severi dedica tutta la seconda parte del saggio al funzionamento della componente sonora, che, in occasione dell'analisi della comunicazione presso una comunità di bambini autistici arrivare a isolare e definire un "altro-chiamare". Al semiotico non può sfuggire nella trattazione di Severi (2004) delle similitudini con la definizione di *semisimbolismo* fornita da Greimas (1984).
- 3 Sembra infatti possibile portare avanti la suggestione di Festi e pensare alla figura del performer come un terzo polo di questo parallelismo; abbiamo già fatto riferimento una certa analogia tra performance artistica e pratica rituale, non solo per la condivisione di una certa scansione strategica basata sui modi della manipolazione delle competenze dei partecipanti e sulla programmazione delle loro azioni. Molti performer hanno infatti suggerito questo filo rosso con la pratica sciamanica sottolineando la continuità con il sapere sciamanico, primo fra tutto Joseph Beuys, detto "lo sciamano dell'arte", che ha addirittura riscritto la propria biografia a partire dall'evento mitico della propria iniziazione, in seguito a un incidente aereo, ad opera di nomadi tartari di Crimea che l'avrebbero raccolto, curato, ma soprattutto istruito.
- 4 Nella traduzione italiana, comparsa a distanza di cinque anni dall'originale francese, Landowski predilige il termine *Assenso* (trad. fr. *Assentiment*) (Landowski 2010, p. 85); questa scelta segna il rafforzarsi nel pensiero del semiologo francese di una particolare lettura del modello dei regimi di senso, funzionale a una semiotica delle interazioni, ma anche a una semiotica degli stili di vita, dove quest'ultimo concetto è più vicino all'accezione flochiana di *style* (cfr. Analisi del total look Chanel, Floch 1995) che a quella di *forms de vie* elaborata da Fontanille (Fontanille 2004).
- 5 L'aveva capito l'Artaud de La peste, che giocando con il concetto di contagio, fa recitare la sua compagnia per strada. Copione: tossire, in una piazza in modo che poco a poco, la paura di qualcuno si trasformi presto in panico generalizzato, laddove il processo di contagio è sempre reciproco e cumulativo: "La peur ou la tranquillité, [...] n'ont aucune existence en-dehors des sujets qui les affichent: ce ne sont pas des objets en circulation mais des dispositions inhérentes aux sujets et des états" (Landowski 2002, p. 38).

Bibliografia

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

- Artaud, A., 1938, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard; trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi 1966.
- Barnard, A., 2010, *The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology*, London-New York, Routledge.
- Beyaert-Geslin, A., 2008, "Récit d'émancipation et construction hagiographique. La sainteté selon Orlan", in E/C, www.ec-aiss.it.
- Chertok, L., Stengers, I., 1990, *L'hypnose, blessure narcissique, Les empecheurs de penser en ronde*, Le Plessis-Robinson, Éditeur Institut Synthélabo.
- Eade, J., Sallnow, 1991, M., *Contesting the sacred*, London, Routledge.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2000, "Catarsis again", in I. Pezzini, a cura, 2001 *Semiotic efficacy and the effectiveness of the text*, San Marino, Brepols Turhout, pp. 289-300.
- Fabbri, P., 1991, "Il significante del mondo", in "Carte Semiotiche", n. 7, pp. 28-37.
- Festi, G., 2006, "Il giro del mondo intorno al testo. Un percorso metodologico per testualizzare le pratiche (ipnotiche)", in "Semiotiche" n. 4, pp. 77-100.
- Floch, J.M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, Puf; trad. it. *Identità visive*, Milano, Franco Angeli 1997.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et sema. Figures du corp*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli 1971.
- Freedberg, D., 1950, *Sociologie et Anthropologie*, Chicago, Chicago University Press.
- Freedberg, D., 1989, *The power of images. Study in History and theory of response*, Chicago, Chicago University Press.
- Goldberg, R., 1979, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Thames & Hudson.
- Goldberg, R., 1998, *Performance. Live art since the 60s*, New York, Thames & Hudson.
- Goodwin, C., 2003, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi.
- 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, Mondadori 2007.
- Greimas, A.J., 1984, "Sémiotique plastique et sémiotique figurative", in Actes Sémiotiques – Documents; trad. it. "Semiotica plastica e semiotica figurativa", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Éditions Pierre Fanlac.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'an-*

- mo, Milano, Bompiani 1996.
- Klein, Y., 1958, *Specializzazione della sensibilità allo stato di materia prima in sensibilità pittorica stabilizzata*, Paris, Iris Clert.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchi. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Le Seuil; trad. it. *La società riflessa. Saggi di socio semiotica*, Roma, Meltemi 1999.
- Landowski, E., 1997, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF.
- Landowski, E., 2002, *En deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse*, in "Nouveaux Actes sémiotiques", n. 83, Limoges, PULIM.
- Landowski, E., 2004, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Landowski, E., 2007, "Les interactions risquées", in "Nouveaux Actes sémiotiques", n. 101-102-103, Limoges, PULIM; trad. it. *Rischiare nelle Interazioni*, Milano, Franco Angeli 2010.
- Lévi-Strauss, C., 1949, "L'efficacité symbolique", in "Revue de l'Histoire des religions", t. 135, n. 1; trad. it. "L'efficacia simbolica" in C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore 1966.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., a cura, 2005, *Il discorso della salute. Verso una sociosemiotica medica*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- Marsciani, F., 1999, "Processi di efficacia somatica", in *Esercizi di semiotica generativa. Dalle parole alle cose*, Bologna, Esculapio.
- Mengoni, A., 2005, "Sulla disgiunzione. I discorsi della ferita nell'arte degli anni Novanta", in G. Marrone, a cura, 2005, pp. 484-495.
- Nathan, T., Stengers, I., 1995, *Médecins et sorciers: manifeste pour une psychologie scientifique*, Le Plessis-Robinson, Éditeur Institut Synthélabo; trad. it. *Medici e stregoni: manifesto per una psicopatologia scientifica. Il medico e il ciarlatano*, Torino, Bollati Boringhieri 1996.
- Severi, C., Houseman, M., 1998, *Naven or the other self: a relational approach to ritual action*, Leiden, Brill.
- Severi, C., 2004, *Il percorso e la voce*, Torino, Einaudi.
- Severi, C., 2005, "Ritorno sull'efficacia simbolica", in G. Marrone, a cura, 2005, pp. 163-180.
- Sherzer, J., 1983, *Kuna ways of speaking. An Ethnographic Perspective*, Austin, University of Texas Press.
- Skorupski, J., 1976, *Symbol and Theory: a philosophical study of theories of religion in social anthropology*, Cambridge, Cambridge Press.

Filmografia

Omniprésence New York-Paris, di Orlan, Francia 1993.