

**laboratorio due**  
soggettività e forme del silenzio  
a cura di Vincenza Del Marco



## Introduzione

### Isabella Pezzini

In un convegno dedicato alle Soggettività un laboratorio sul silenzio non poteva mancare: nel silenzio verso l'esterno si sviluppa infatti la percezione di sé e il dialogo con se stessi, condizioni per il costituirsi di quello spazio intimo denominato nella nostra cultura "interiorità". Roland Barthes racconta che gli accadde quando da giovane, affetto da tubercolosi, trascorse dei periodi in sanatorio, dove per l'appunto era prescritta *la cura del silenzio*: passare alcune ore della giornata, in solitudine, a riposo o leggendo, senza parlare. Cura probabilmente ispirata alle regole monastiche, che ritroviamo in forma mitigata anche nelle prime classi di scuola (almeno, nei ricordi di chi scrive). Il silenzio, dunque, come forma più o meno radicale di ritiro simbolico dal mondo, dalla sua chiacchiera e dal suo esserci, avrebbe detto Heidegger: prove tecniche di meditazione sull'autenticità dell'essere – non a caso è la morte il primo soggetto di studio in queste ore, per l' Hans Castorp della *Montagna Incantata* di Thomas Mann.

Un libro non recentissimo di Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio* (Bologna, Il Mulino, 1986), è ancora una buona guida e ci offre punti di riferimento significativi, rispetto a una fenomenologia altrimenti troppo ampia e disomogenea. Valesio si propone infatti di pensare il silenzio sotto una di queste tre categorie: il silenzio come metafora di tutto ciò che è estremo nella lingua e quindi come modo di comunicare/esprimere l'esperienza umana; il silenzio come contraddizione e infine come paradosso.

A esse è possibile ricondurre almeno in parte anche gli interventi del nostro laboratorio. Laura Gherlone e Elena Trapanese fanno esplicito riferimento alla dimensione metaforica del silenzio, a partire da due autori molto diversi come Jurij Lotman e María Zambrano: il primo, insieme alla Scuola di Tartu, che forse lo adotta in modo funzionale, insieme ad altre forme di mitigazione o di spostamento terminologico, come strategia in grado di erodere l'epistemologia sovietica imperante; la seconda che lo fa rientrare in una più complessa articolazione discorsiva alla ricerca di una dimensione "altra" della comunicazione, via d'accesso all'esperienza del poetico e del sacro nell'alternanza fra il non poter dire e il non poter tacere. Gli interventi di Franciscu Sedda e Emiliano Battistini si situano piuttosto nella zona del paradosso: rispetto alla divertita fenomenologia del primo, il secondo individua addirittura il silenzio come il possibile parametro di aggregazione di una nuova identità sociale, che lo individua un valore alternativo rispetto alla chiacchiera e al rumore, configu-

randolo a volta addirittura un lusso per privilegiati. La ricerca di un grado zero da cui ripartire e al tempo stesso l'incontro con una nuova forma pienezza è al centro della ricerca artistica di Malevič, analizzata da Paolo Ricci a partire dal celebre *Quadrato nero su fondo bianco*, la cui astrazione rispetto alla figuratività è interpretata appunto come una forma di silenzio visivo.

La contraddittorietà del silenzio emerge dall'analisi di Cristina Greco delle narrazioni autobiografiche in formato graphic novel, che prima di sfociare nella affermazione di una soggettività positivamente assunta attraversano i modi della frattura, del taglio, e dell'interruzione. E se in un caso come questo il silenzio è motore di trasformazione, nei racconti a metà fra documentazione e narrativa esaminati da Paolo Sorrentino sulla condizione attuale del lavoro, il silenzio emerge invece come qualcosa di imposto dall'esterno, negazione del soggetto, sopraffazione e violenza.

L'emblematica complessità del silenzio come scelta o come vincolo, come fattore di crescita individuale interna, come forma di ribellione, come indicatore di integrazione in una comunità o come tratto o modalità patologica della comunicazione, come esperienza limite, trova infine una espressione emblematica nelle performance dell'artista serba Marina Abramović, attentamente analizzate da Vincenza Del Marco.

## L'invenzione del silenzio come logica culturale di costruzione identitaria

### Emiliano Battistini

*Se solo ci fosse un po' di silenzio,  
se tutti facessimo un po' di silenzio,  
forse qualcosa potremmo capire.  
(La voce della luna, Federico Fellini)*

#### 1. I discorsi sociali sul silenzio: un sintomo?

Scopo del seguente lavoro è riflettere da un punto di vista semiotico sul fenomeno del silenzio, un oggetto di studio che sta diventando sempre più attuale nei paesi industrializzati occidentali, al di qua e al di là dell'Atlantico. La fine del primo decennio del XXI secolo vede infatti l'emergere di una serie di discorsi sociali che tematizzano il silenzio, spesso valorizzandolo positivamente. Senza voler essere esaustivi elenchiamo di seguito alcuni esempi di testi e pratiche scaturiti da tali discorsi sociali:

2002, Olanda, *Silent Disco*: happening da discoteca in cui la musica è veicolata attraverso cuffie senza fili, le persone ballano nel silenzio per non disturbare l'ambiente intorno<sup>1</sup>;

2003, U.S.A. e Italia, *Quiet party*: feste in cui è vietato parlare e tenere la musica alta, si comunica attraverso lo sguardo e scrivendo su bigliettini<sup>2</sup>;

2005, Germania, *Die Grosse Stille (Il grande silenzio)*: film documentario del regista Philip Gröning sulla comunità di monaci della Grande Chartreuse delle Alpi francesi che seguono la regola del silenzio;

2007, Gran Bretagna, *Manifesto for silence*: pamphlet del filosofo Stuart Sim (Sim 2007), un'apologia del silenzio contro le politiche del rumore;

2009, Italia, *Per una semiotica del silenzio*: Umberto Eco (Eco 2011) suggerisce di studiare il silenzio come campo di ricerca per i semiotici italiani<sup>3</sup>;

2010, U.S.A., tre differenti libri sull'importanza del silenzio in un mondo pieno di rumore ad opera dei giornalisti-scrittori George Michelsen Foy (Foy 2010), Gerret Keizer (Keizer 2010) e George Prochnik (Prochnik 2010); *The artist is present*, performance dell'artista Marina Abramović al MOMA di New York, in cui il pubblico viene invitato a sedersi uno alla volta su una sedia vuota di fronte all'artista e rimanere necessariamente in silenzio per il tempo desiderato<sup>4</sup>; Italia, nuova edizione italiana di *Silence*, libro culto del compositore americano John Cage (Cage 1961); Svizzera, al *Lucerne Festival* Claudio Abbado conclude la *Sinfonia n.9* di Mahler con due minuti di pieno silenzio;

2011, Italia, *Accademia del silenzio*: il filosofo Duccio Demetrio e la giornalista Nicoletta Polla-Mattiot aprono un'accademia dove è possibile apprendere il linguaggio del silenzio e le sue virtù presso la Libera Università dell'Autobiografia, con sede ad Anghiari e incontri pubblici nelle maggiori città italiane tra cui Milano, Torino, Roma<sup>5</sup>; sempre in Italia, *Silenzio umano, silenzio disumano*<sup>6</sup>, la Società Psicoanalitica Italiana (SPI) organizza una serie di congressi sul tema del silenzio;

2012/2013, concerti e happening a livello internazionale per festeggiare il centenario della nascita e il ventennale della morte del famoso compositore americano John Cage, uno dei massimi studiosi del silenzio.

Un'ulteriore evidenza dell'attenzione crescente verso il silenzio è il sorgere di "carrozze del silenzio" in treni e aerei e di offerte di vacanza in abbazie, eremi e in "hotel del silenzio"<sup>7</sup>.

Secondo Paolo Valesio (1986), se da una parte tale interesse verso il silenzio non è una novità, in quanto l'uomo si confronta con esso da sempre in almeno due ambiti quali le tradizioni monastiche e la psicoanalisi, dall'altra "la ricchezza contemporanea di discussioni sul silenzio è un sintomo importante – anche se non è chiaro di che cosa sia sintomo" (ivi, p. 353). Dopo tale

constatazione lo studioso fa un passo indietro e afferma: "non è mia intenzione considerare questo problema dal punto di vista di una descrittiva socioculturale (compito comunque utile, che resta iscritto nell'agenda generale della ricerca)" (ibidem). Incuriositi dai recenti discorsi sul silenzio abbiamo raccolto questo consiglio e intrapreso una ricerca sui significati che la società contemporanea dona al silenzio, analizzando in specifico il caso italiano. Essendo presente a diversi livelli della nostra esperienza umana, il silenzio è intrinsecamente un fenomeno complesso, multiforme e interdisciplinare. Per questa ragione abbiamo deciso di restringere il campo e partire dalla dimensione acustica, il suo primo e proprio campo semantico. Abbiamo voluto dunque studiare il silenzio come elemento acustico all'interno del paesaggio sonoro (Schafer 1977), quest'ultimo inteso come l'insieme dei suoni di un certo ambiente. Parlando di paesaggio sonoro italiano bisogna tenere a mente due date simbolo, il 2001 e il 1901. Infatti il 2001 segna i cento anni dalla prima diffusione del motore a scoppio nella penisola italiana, avvenuta nel 1901 con il primo giro automobilistico italiano (Pivato 2010). Da quel momento inizia quello che Pivato ha chiamato il "secolo del rumore" (ivi): con la diffusione dei suoni meccanici, delle automobili come delle fabbriche, il paesaggio sonoro italiano cambia irreversibilmente e non sarà mai più lo stesso.

## 2. Silenzio e paesaggio sonoro sulla stampa: un corpus omogeneo

A partire da questo fatto abbiamo raccolto un corpus di un centinaio di articoli di giornale che vanno dall'anno 2000 all'anno 2011, per vedere attraverso la stampa come la società italiana parla di silenzio e si rende consapevole del proprio paesaggio sonoro cento anni dopo l'avvento dell'automobile. La nostra indagine vuole rispondere alla seguente domanda: come la società si sta rendendo cosciente del problema del troppo rumore e come al contempo sta costruendo il valore del silenzio? Ciò che ci interessa è ricostruire questa presa di coscienza dell'intervallo (Dorfles 2006), in specifico di una delle sue forme principali, il silenzio. Questa presa di coscienza dell'attore "società", come attante soggetto, riguarda la sua stessa condizione, il suo essere e il suo fare. Presuppone dunque un'opera di autodescrizione. Sorge la domanda: come la società si è descritta sulla stampa? Come ha parlato del silenzio del rumore e, attraverso di essi, di se stessa? Siamo coscienti di stare antropomorfizzando ciò che chiamiamo "società", essa è in realtà costituita dai suoi componenti. Per sapere come si autorappresenta la società come un 'tutto' (totalità integrale), dobbiamo sapere come si autorappresentano tutti gli individui che ne fanno parte (unità integrale), e dunque la nostra domanda sarà: come i diversi attori sociali si autodescrivono rispetto al silenzio ad al rumore? In più, come descrivono e giudicano la situazione della società a cui appartengono?

Per la specifica dimensione pubblica e sociale del nostro oggetto di studio abbiamo deciso di lavorare sulla stampa per due ragioni. Da una parte, la stampa è uno dei luoghi di confronto e dialogo della nostra società, spazio di espressione delle voci degli attori sociali e di formazione dell'opinione pubblica<sup>8</sup>. Dall'altra, essa registra la temporalità di questo confronto e memorizza gli avvenimenti salienti che la comunità affronta durante la sua storia: luogo di traduzione semiotica e fissazione dell'esperienza storica in forme testuali. In questo senso, l'archivio storico dei quotidiani funziona come un serbatoio di produzioni semiotiche depositate da una cultura in un certo periodo di tempo: serbatoio di attestazioni, di pratiche enunciative divenute testi, sovrapposte una sull'altra, raccolte una vicina all'altra. La possibilità di analizzare un dinamismo tuttora in atto, qual è la logica sociale di costruzione del valore del silenzio, è resa possibile dal suo attestarsi negli articoli di giornale. Abbiamo dunque lavorato sugli archivi storici online<sup>9</sup> dei due principali quotidiani nazionali, *La Repubblica* e il *Corriere della Sera*, e su quello del quotidiano cattolico *l'Avvenire*, in modo da controllare un'eventuale differenza di significazione tra contesto laico e religioso. Rispetto ai due quotidiani non confessionali, abbiamo dato ad *Avvenire* il ruolo di termine di paragone, limitando oltre il numero degli articoli anche la loro estensione diacronica, considerando solo le tre annate più recenti<sup>10</sup>.

Essendo il corpus costruito abbastanza vasto, abbiamo svolto un'analisi approfondita su un gruppo di articoli presi come campione per poi cercare le isotopie riscontrate in questi ultimi nel resto del corpus. Tra le diverse isotopie, la categoria semantica "silenzio VS rumore" si pone come centrale facendo da connettore isotopico e declinando tutta una serie di valori (politico, sociale, estetico, narrativo, percettivo, ecc.) in opposizione che possono essere messi in serie. Dal punto di vista delle valorizzazioni del silenzio e del rumore, il corpus si presenta sostanzialmente omogeneo. Proprio il fatto che non vi siano sostanziali differenze isotopiche ci pare un indizio significativo: siamo di fronte a una ideologia del silenzio trasversale e omogenea sia in senso sincronico, nei tre giornali studiati, sia in senso diacronico, lungo il corso dei dieci anni. Tale ideologia valorizza euforicamente il silenzio contrapponendolo non al rumore in sé, ma al "troppo rumore", ovvero a un eccesso di rumore che viene valutato come altamente disforico. Il soggetto portatore di tale ideologia è un attore collettivo, che si può chiamare "minoranza silenziosa", usando la definizione di uno degli enunciatori stessi del corpus, risultato di un processo di costruzione culturale per "riscoprire" e "difendere" il silenzio. L'unica differenza importante e degna di nota all'interno del corpus, comunque ovvia, separa *La Repubblica* e il *Corriere della sera* da *Avvenire*. In quest'ultimo quotidiano il silenzio si carica di una valorizzazione aggiuntiva: l'essere strumento per ascoltare la parola di Dio. Questo non impedisce comunque che il resto dell'impalcatura isotopia sia congruente.

Dal punto di vista semiotico due sono i livelli e gli aspetti principali in cui possiamo notare la nascita di tale attore collettivo: riguardo al livello delle strategie testuali di enunciazione e riguardo al livello semantico e interpretativo più generale, risultato dalla nostra ricostruzione semiotica.

### 3. Nascita di una nuova soggettività: analisi delle strategie di enunciazione

Riportiamo di seguito una serie di tratti comuni a livello di enunciazione riscontrati nel corpus. Se da una parte ritroviamo le caratteristiche della comunicazione giornalistica (i suoi ruoli attoriali, le sue strategie di manipolazione, i suoi sotto generi testuali, ecc.)<sup>11</sup>, dall'altra nella maggior parte degli articoli queste caratteristiche sono declinate secondo una specifica modalità che ottiene un effetto altamente *coinvolgente* per il lettore. Ciò è dato dal sincretismo di una serie di tratti: il fare cognitivo-interpretativo; l'utilizzo della prima e seconda persona, singolare e plurale; il valore testimoniale dell'esperienza diretta attraverso il corpo; il tono polemico e appassionato. Dal sincretismo di questi tratti si ottiene un effetto di omogeneità e solidarietà tra gli enunciatori, che al di là dei ruoli attoriali porta alla costituzione di un'opinione condivisa trasversalmente: seppur a gradi e sfumature differenti. A questo fronte comune è invitato anche il lettore che, spesso chiamato in causa, si ritrova patemizzato e coinvolto dagli appelli e dagli imperativi degli enunciatori.

#### 3.1. Il fare cognitivo-interpretativo

Attraverso l'analisi degli articoli del corpus si è venuto a creare un *puzzle* di voci intente a definire silenzio e rumore e il proprio rapporto con essi. In specifico, ogni enunciatore elabora un fare cognitivo per interpretare la situazione attuale di rumore, creando una collezione di interpretazioni che tentano la descrizione di un processo tuttora in corso. Si trovano sia interpretazioni sicure, secondo la modalità epistemica della certezza, sanzioni *tout court* ("Il rumore è un problema reale, affligge l'intero mondo industrializzato"<sup>12</sup>, "Davvero esiste una tale quantità di suoni, frastuoni e messaggi da rendere quasi impossibile il silenzio"<sup>13</sup>), che ipotesi più caute consapevoli del loro debole valore veridittivo ("Sembra quasi si tema il silenzio, considerato rappresentazione del vuoto, negazione della vita"<sup>14</sup>, "Sembra che un 'horror vacui' misterioso pervada i miei simili: dovunque siamo affannati e assordati da musicacce tribali"<sup>15</sup>).

Se da una parte i soggetti enunciatori sono accomunati dal sviluppare ipotesi e sanzionarle, dall'altra ogni voce ha un punto di vista diverso e una differente legittimità di parola in base al proprio ruolo attoriale, il quale definisce la posizione degli uni rispetto agli altri all'interno del giornale. Tra gli enunciatori che si susseguono nei nostri articoli troviamo i seguenti ruoli attoriali: il comune cittadino che scrive nello spazio a lui dedica-

to dalle rubriche; il giornalista, noto o meno noto; lo scrittore, famoso o meno famoso; l'esperto, più o meno conosciuto.

Naturalmente ogni ruolo ha un proprio fare specifico: il domandare o il protestare del cittadino; il descrivere e comunicare del giornalista; il commento dello scrittore; la divulgazione e la condivisione del sapere specialistico dell'esperto. Notiamo però che la differenza di ruolo narrativo, e di conseguenza la differenza di queste sceneggiature (Eco 1979) e di legittimità di parola, vengono narcotizzate (ivi) dal fatto che le argomentazioni spesso si basano sul racconto di un'esperienza diretta. I riferimenti a saperi scientifici sono rari. I cittadini divengono competenti tanto quanto giornalisti ed esperti, cioè dotati di un sapere paragonabile al loro. Possiamo parlare a proposito di una vera e propria *scienza del concreto* (Lévi-Strauss 1962) che i nostri enunciatori attuano nei confronti delle percezioni acustiche di ogni giorno. È interessante notare come vi siano attori che sono intervenuti più volte sullo stesso argomento e sullo stesso giornale<sup>16</sup>. Da ciò deriva un effetto di *specializzazione* degli attori, mostrando come alcuni soggetti siano più competenti su un certo argomento e dunque siano più legittimati a intervenire su di esso. Infatti spesso sono esperti che a distanza di mesi o di anni intervengono sul loro tema di interesse. Inoltre, in base alle nostre conoscenze pregresse sull'organizzazione dei quotidiani e delle loro redazioni, ciò porta a pensare alla divisione degli ambiti di copertura tra i giornalisti. Insieme a questo effetto di specializzazione è generato anche un effetto di *interessamento* di questi giornalisti al tema, basato su una loro modalizzazione in base al volere o dovere: intervengono quindi sullo stesso argomento in quanto appassionati o in quanto è un compito dato loro dai caporedattori-destinanti. Si evidenzia così all'interno del generale dibattito pubblico (totalità integrale) una cerchia di attori più ristretta (totalità partitiva) intenta a parlare del silenzio, donandoci una serie di saperi, percezioni, stati patemici e valori, la cui analisi permette la ricostruzione delle assiologie in gioco.

### 3.2. L'uso della prima e seconda persona, plurale e singolare

Il fare cognitivo autoriflessivo si manifesta grammaticalmente con l'uso della prima e seconda persona, singolare ("io", "tu") e plurale ("noi", "voi"), a volte espliciti a volte da inferire dalla declinazione dei verbi e dei pronomi possessivi, e delle particelle pronominali "mi", "ti", "ci", "vi". L'uso della prima e seconda persona, oltre a essere funzionale al fare sanzionatorio, porta a una serie di effetti e operazioni pragmatiche verso il lettore: la costruzione di una comunità, l'interpellazione diretta a fini manipolativi, il comunicare percezioni, sensazioni e passioni personali. Ne rendiamo conto, limitandoci ai titoli degli articoli analizzati.

L'uso della prima persona plurale è molto presente e indica la dimensione collettiva del tema di cui si sta par-

lando: il problema del "troppo rumore" e della necessità del silenzio riguarda tutti, tutta la società. L'effetto è la *costruzione di una comunità*, di una dimensione sociale e comunitaria. I soggetti enunciatori, utilizzando il "noi" e il "ci", inseriscono in questa comunità sia se stessi che i lettori: "Se uno sbadiglio ci salverà la vita", "Noi, assediati dai rumori inutili", "Ma evitiamo l'ossessione del silenzio totale", "Alziamo la voce in favore del silenzio", "Lo spazio dei nostri cuori inquieti", "E se girotondissimo contro ogni rumore?", "Quei suoni che ci cullavano sostituiti da clacson e tram", "Silenzio! Il fracasso ci tormenta. Ma sono poche le città che si difendono", "Viviamo immersi fra i rumori molesti e rimpiangiamo il buio della notte".

Questo è in linea con l'effetto di *interpellazione diretta* del lettore, che viene posto sull'asse della comunicazione io/tu, noi/voi. L'uso della seconda persona, singolare e plurale, è finalizzata a ciò: "Volete dire qualcosa? State zitti", "Giocate in silenzio, ora nel cortile dell'asilo è vietato fare rumore", "Togliete quella musica a Botticelli", "Scrivimi, è la festa del silenzio", "Cari artisti, riscoprite il silenzio". Oltre ad essere interpellato, il lettore è in più costruito da questi enunciati, selezionando ciascuno un proprio enunciatario, più o meno definito, in base al lessico presente intorno al soggetto della frase: ad esempio, il Lettore Modello del secondo titolo saranno dei bambini, mentre quello del quinto saranno degli artisti. Notiamo inoltre l'uso omogeneo del modo verbale dell'imperativo, che porta all'effetto pragmatico dell'*ordine*, secondo la modalità del dover fare. La forza illocutiva di tali atti linguistici è comunque leggermente differenziata dall'uno all'altro enunciato: ad esempio, "Togliete la musica da Botticelli" presenta un massimo di tensione, in quanto non presenta spiegazioni, mentre "Cari artisti, riscoprite il silenzio" si configura come un *invito*, grazie al "Cari artisti" che smorza la forza dell'imperativo.

Infatti, l'interpellazione diretta è finalizzata ad un *fare manipolativo* ad opera dell'enunciatore di turno verso i lettori. Riprendendo gli esempi sopra riportati avremo ad esempio: ordini ("Silenzio! Il fracasso ci tormenta (...)"), "Togliete la musica da Botticelli"), appelli ("Ma evitiamo l'ossessione del silenzio totale", "Alziamo la voce in favore del silenzio"), proposte e inviti ("E se girotondissimo contro ogni rumore?", "Cari artisti, riscoprite il silenzio").

Infine, l'uso della prima e seconda persona è funzionale al *comunicare delle percezioni e passioni personali e collettive*, cosa che si basa su esperienze appunto 'in prima persona', ad esempio: "Ma io vorrei un solo regalo, il silenzio", "La mia fuga dal mondo urlato", "Perché lo odio [il cellulare]".

### 3.3. Racconto dell'esperienza e valore testimoniale del corpo

L'uso della prima e seconda persona è funzionale al racconto dell'esperienza diretta. Infatti, la maggior par-

te degli articoli riportano delle esperienze percettive in prima persona. Cittadini, giornalisti, scrittori ed esperti sono accomunati in questo. Di rilievo è la presenza del sottogenere giornalistico del reportage e il ruolo del giornalista inviato sul posto. A livello narrativo quest'ultimo ottiene il ruolo attanziale di osservatore con funzione percettiva, cognitiva e valutativa. Livello percettivo e livello patemico sono strettamente intrecciati, il percepire e il sentire del giornalista fondano lo statuto veridittivo del suo discorso nei confronti del lettore (Lorusso, Violi 2004). Giornalisti, cittadini, firme, esperti e scrittori, li ritroviamo tutti come osservatori-ascoltatori dei suoni del paesaggio sonoro. Come i giornalisti in reportage (Fontanille 2003, p. 357), riportano le osservazioni fatte sul campo, fondando la loro conoscenza sul corpo: la loro percezione dei silenzi e dei rumori è già intrisa di passionalità, di una foria. Così stabiliscono un doppio contratto con gli interlocutori, veridittivo a valore di prova testimoniale, e passionale, di condivisione e moralizzazione patemica. Un esempio è l'inizio del seguente articolo:

Una Milano silenziosa, senza il sottofondo rombante così costante da accorgersene solo se all'improvviso tace. Dei sensi in gioco, è l'udito ad avvertire per primo la diversità, nella domenica sgombra d'auto. (...). Non foss'altro che per il cambio percettivo che provoca, quella senza auto è una giornata particolare da cui imparare, e a maggior ragione in vista dei blocchi che verranno. Perché si sa che sul tasso di inquinanti dispersi nell'aria che respiriamo dieci ore di tregua hanno un misero effetto, ma sul tasso di false certezze che coltiviamo l'effetto può essere dirompente<sup>17</sup>.

### 3.4. Il tono polemico e appassionato

Percezioni, passioni e cognizioni sono dunque strettamente intrecciate e forniscono il materiale per gli interventi degli enunciatori nell'agone pubblico. Essendo il problema del rumore e la necessità del silenzio il filo conduttore del discorso, ciò che accomuna gli articoli, oltre allo specifico topic, è il loro stile polemico. Quest'ultimo è dato dal condividere sensazioni e opinioni su una situazione critica, cercando e nominando le fonti del disagio. L'effetto di polemica è dato dalla serie di sanzioni negative degli enunciatori sulla situazione. Inoltre, possiamo intenderlo nel senso semiotico di polemicità del discorso: gli interventi degli enunciatori sono a contenuto polemico in quanto è molto marcata il loro essere pro silenzio e contro il rumore. Forte è l'opposizione tra soggetto e anti-soggetto e l'opposizione speculare dei loro programmi narrativi: le persone si vogliono disgiungere dal rumore e congiungersi con l'oggetto di valore silenzio, il rumore tende a congiungersi con le persone ed annullare il silenzio. Tale scontro prende la forma figurativa di una guerra e il tono di questo dibattito pubblico è, per tutte le motivazioni suddette, alto e intriso di passionalità sia a livello di enunciato che a livello di enunciazione, confermando una delle caratteristiche peculiari del discorso giorna-

listico (Lorusso, Violi 2004, p. 118), e suggerendo l'importanza che viene data al tema del confronto.

### 4. Nascita di una nuova soggettività: l'invenzione del silenzio

In generale con l'espressione "invenzione del silenzio" vogliamo evidenziare una logica culturale (Eco 1975), in specifico la costruzione identitaria di un nuovo attante collettivo, un attore sociale che nel corso del lavoro abbiamo chiamato sia "movimento pro silenzio", sia "minoranza silenziosa". 'Movimento' indica un insieme di attori sociali non coordinati e indipendenti ma che allo stesso tempo sono accomunati dal seguire una stessa direzione, in questo caso la valorizzazione euforica del silenzio: i "guerrieri del silenzio" (cittadini residenti organizzati in comitati anti-rumore), i "difensori del silenzio" (cittadini e musicisti che sensibilizzano sul problema del rumore), il movimento *Pipe down* (cittadini e musicisti contro la musica d'ambiente di scarsa qualità), l'*Accademia del silenzio* (istituzione nata all'interno della Libera Università di Anghiari con l'intento di riscoprire il valore del silenzio in Italia), insieme a una serie di giornalisti, intellettuali e liberi cittadini. Rispetto alla maggior parte della popolazione essi sono una minoranza sensibile e consapevole in quanto colta. Colta nel senso di coltivata, ovvero che ha coltivato se stessa progressivamente ampliando la propria cultura. Ciò le ha donato gli strumenti interpretativi necessari a comprendersi e a comprendere il mondo attorno. Questa minoranza è infatti protagonista di una presa di coscienza: ascoltando il fenomeno del "troppo rumore" ormai presente, ha potuto individuarne le cause nel modello di sviluppo economico dominante. La presa di coscienza del problema e le proposte di una sua soluzione sono nate dall'accettare le contraddizioni del reale, superando le antitesi e le rigide opposizioni in cui si ferma il pensiero comune.

La costruzione della propria identità ha seguito due mosse strategiche: la creazione di una tradizione in cui riconoscersi e la creazione di un nemico a cui contrapporsi. La prima strategia è stata quella di elaborare un concetto di silenzio laico, ovvero non confessionale, marcando la differenza con gli ambiti religiosi, come ad esempio il monachesimo, sia cristiano che buddista Zen, da cui comunque sono state prese a prestito pratiche e modelli. Il livello figurativo del linguaggio utilizzato contiene le tracce di tale prestito: "preghiera laica", "meditazione laica", "pellegrino laico". Sono stati poi ripescati dall'enciclopedia culturale di riferimento anche autori e testi della tradizione umanistica su cui fondare la nuova identità sotto la bandiera del silenzio laico. Un esempio è dato dalla valorizzazione euforica dell'opera di Giacomo Leopardi e in specifico della sua poesia *L'infinito*. Parallelamente, la "minoranza silenziosa" ha intrapreso una seconda strategia, di costruzione del nemico (Eco 2011), cioè di un anti-soggetto a cui contrapporsi. Questo nemico è identificato nella "mag-

gioranza rumorosa”, che viene sanzionata come incivile e barbara (in linea con il concetto di in-civiltà del rumore elaborato da Dorfles 2008). Prendendosi come norma del vivere civile, la minoranza opera una delimitazione di confine per mettere l'avversario al di fuori della cultura di riferimento.

Dietro alla maggioranza rumorosa vi è un destinante, che la manipola e la manovra: sono le nuove ricchissime élite transnazionali che influenzano pesantemente le sorti dell'economia globale e del modello di sviluppo (Jaworsky, Thurlow 2010). La critica della “minoranza silenziosa” svela gli effetti collaterali disforici di questo modello di sviluppo che punta solo al profitto senza rispettare né l'uomo né la natura. Vengono criticati i pilastri dell'economia odierna e della società dei consumi (i mezzi di telecomunicazione e quelli di trasporto), insieme alla politica e al sapere scientifico conniventi al potere commerciale. Riflettendo sul “troppo rumore”, espressione acustica di un cattivo sviluppo economico, la minoranza silenziosa comprende che il mercato, se non regolato, diviene una grande macchina di ingiustizia e di appiattimento del senso della vita dell'uomo, di asimbolia e perdita del senso (Greimas 1987). Da qui cerca delle alternative, a partire da programmi narrativi di risemantizzazione della vita quotidiana, come il concedersi del tempo senza guardare l'orologio, camminare, leggere libri, pensare, lasciando la mente come un “campo a maggese”, coltivandosi poco a poco (Jullien 2009). Viene rivalutata l'esperienza diretta rispetto a quella mediatizzata. Il tutto si gioca all'insegna del valore del silenzio. Se per la “minoranza silenziosa” esso è un bisogno vitale come l'aria pulita e l'acqua pura, e per questo deve essere di tutti, per la “maggioranza rumorosa” e per le élite, il silenzio è un bene commerciale di lusso, che ha un mercato in quanto divenuto sempre più raro (Paquot 2005). Attraverso il silenzio, l'oggetto di valore perseguito dai primi è l'equilibrio psico-fisico, mentre per i secondi è il profitto. Dunque, rispetto agli articoli analizzati su tre dei maggiori quotidiani italiani, lungo i primi dieci anni del XXI secolo, si ritrova una ideologia trasversale e omogenea del silenzio, inteso non ingenuamente come assenza di suono (Cage 1961), ma come condizione di equilibrio acustico necessario all'esercizio della vita interiore ed esteriore dell'uomo. Questa ideologia genera una serie di credenze e pratiche che possiamo riassumere in una ‘cultura del silenzio’ opposta ad una ‘cultura del rumore’.

Per concludere, una minoranza marca oggi la propria identità attraverso il silenzio, non come segno di distinzione tra classi sociali, come peraltro fanno ancora le élite, ma come affermazione di una serie di valori che vanno contro al modello di sviluppo ora dominante. Anche se gli intellettuali americani Susan Sontag (1967) e John Cage (1961) avevano già negli anni Sessanta intuito molte cose, questa è una novità dell'oggi, almeno in Italia. Vi sono dunque due aspetti: la continuità di una certa tradizione con il passato e qualcosa di nuo-

vo. Data questa consapevolezza, mostriamo come nel corpus viene attorializzato il silenzio come oggetto di valore e quale programma narrativo richiede al soggetto che si vuole congiungersi con esso:

Sono in molti ad aver *riscoperto* il piacere della solitudine e del silenzio che poi è la grande ricetta degli eremiti e degli asceti<sup>18</sup>

Da piccolo mi piaceva andare agli esercizi spirituali dai preti proprio perché c'era tutto quel silenzio. Ecco, sarebbe bello se questo percorso servisse a *recuperare* almeno per qualche minuto queste dimensioni<sup>19</sup>

*Riscoprire* il silenzio nell'America di oggi<sup>20</sup>

il silenzio non è asociale, ma, al contrario, creativo e comunicabile; non è contro le parole, ma serve a sceglierle meglio. Così, la scelta di ritagliare momenti nella giornata o intere serate o seminari per *re-impadronirsi* di questa capacità umana e spesso terapeutica [...] <sup>21</sup>

Esiste una grande diversità tra il rumore della città che è il prodotto esclusivo dell'uomo e i rumori della natura intesa come luogo in cui l'uomo non ha ancora fatto nulla. Il periodo delle vacanze potrebbe essere una buona occasione per *recuperare* la dimensione tra queste due grandi categorie dell'esistenza <sup>22</sup>

Il tempo delle vacanze estive può essere occasione feconda di *recupero* dei *silenzii perduti*, di riacquisto del piacere della meditazione, di riappropriazione della nostra identità scomparsa dietro i rumori alienanti della quotidianità<sup>24</sup>

Cari artisti, *riscoprite* il silenzio<sup>25</sup>

Il silenzio si configura come un oggetto di valore desiderabile ma “perduto”. Questo porta i nostri soggetti a intraprendere dei programmi narrativi di “riscoperta” e “recupero”, per “re-impadronirsi” di esso, oggetto di valore prezioso. Questa ricerca e il suo oggetto vengono poi usati da un nuovo attore collettivo per marcare la propria identità. Vediamo dunque come coesistono due aspetti, di recupero di qualcosa che vi era già e di qualcosa di nuovo. Seguendo un suggerimento di Gianfranco Marrone (2010), rispetto alla “minoranza silenziosa” si può parlare a pieno titolo di una “invenzione del silenzio”. Il termine “invenzione” ha infatti due accezioni: quella moderna indica la produzione di qualcosa di nuovo, che prima non esisteva; quella antica (*inventio*) indicava il ritrovamento di cose che si erano perdute, il riuso di materiali cognitivi preesistenti. Così, mentre il senso antico di *inventio* è perfettamente congruente con la nostra “riscoperta del silenzio”, allo stesso tempo l'accezione moderna indica quel tratto di novità che nel nostro caso consiste nella creazione di una nuova identità sociale.

---

## Note

---

- 1 [www.silentdisco.com](http://www.silentdisco.com)
- 2 [www.quietparty.com](http://www.quietparty.com)
- 3 XXXVII Congresso nazionale AISS, Bologna, novembre 2009, *Politica 2.0 - Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica*
- 4 [moma.org/visit/calendar/exhibitions/965](http://moma.org/visit/calendar/exhibitions/965)
- 5 [www.lua.it/accademiadelsilenzio](http://www.lua.it/accademiadelsilenzio)
- 6 *Silenzio Umano, silenzio disumano*, 11 giugno 2011, Pisa, Scuola Superiore Studi Sant'Anna, organizzazione Centro Psicoanalitico di Firenze e Fondazione Pensiero e Linguaggio, [cfr. www.pensieroelinguaggio.it/eventi.php](http://cfr.www.pensieroelinguaggio.it/eventi.php)
- 7 Cfr. ad esempio la catena francese *Relais du silence*, [www.relaisdusilence.com/FR/](http://www.relaisdusilence.com/FR/)
- 8 Per una trattazione sull'opinione pubblica da un punto di vista semiotico cfr. Landowski (1989) e ad esempio Marrone (2001).
- 9 [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it), [www.corriere.it](http://www.corriere.it), [www.avvenire.it](http://www.avvenire.it)
- 10 Le annate 2008, 2009 e 2010. L'archivio parziale degli articoli del 2011 al momento della selezione non era ancora disponibile. Ciò è stato motivato anche per difficoltà materiali, rispetto a *Repubblica* e *Corriere*, l'accesso all'archivio on-line di *Avvenire* passa attraverso l'acquisto o il prestito di un supporto DVD. Quest'ultimo è disponibile solo dal 2008 in poi (le annate prima sono contenute in CD-Rom il cui software è difficilmente leggibile rispetto agli odierni sistemi operativi informatici).
- 11 Per questo argomento cfr. Lorusso e Violi (2004).
- 12 Cfr. D. Markel Oakland, C. Augias, *La Repubblica*, 2007, "Tra i beni comuni c'è anche il silenzio", 25 gennaio, p. 20.
- 13 Cfr. *La Repubblica*, 2007, "Enzo Bianchi", 14 gennaio, p. 54.
- 14 Cfr. M. Luglio, C. Augias, *La Repubblica*, 2010, "Noi, assediati da rumori inutili", 12 settembre, p. 28.
- 15 Cfr. M. Mirabella, *La Repubblica*, 2010, "Decibel d'estate", 20 giugno, p. 1.
- 16 Cfr. sono intervenuti più di una volta, su *Repubblica*: Vera Schiavazzi, Gaia Rau, Marcello Benfante, Franco Fabbri, Gabriele Romagnoli, Umberto Galimberti, Enzo Bianchi; sul *Corriere*: Gillo Dorfles, Gianfranco Busetto, Alessandra Mangiarotti, Aldo Grasso, Corrado Ruggeri.
- 17 M. Bono, *La Repubblica*, 2011, "Il miracolo del silenzio", 31 gennaio, p. 1.
- 18 M. T. Veneziani, *Corriere della sera*, 2000, "Panino e natura, torna il pic nic", 23 aprile, p. 21; corsivi nostri.
- 19 M. Trabucco, *La Repubblica*, 2009, "Il bosco del silenzio obbligatorio", 21 maggio, p. 1; corsivi nostri.
- 20 A. Monda, *La Repubblica*, 2010, "Riscoprire il silenzio nell'America di oggi", 3 giugno, p. 43; corsivi nostri.
- 21 V. Schiavazzi, *La Repubblica*, 2011, "Volete dire qualcosa? State zitti", 30 aprile, p. 11; corsivi nostri.
- 22 V. Andreoli, *Corriere della sera*, 2008, "Dove si recita oggi L'infinito?", 20 luglio, p. 43; corsivi nostri.
- 23 G. Busetto, *Corriere della sera*, 2006, "Il tempo delle vacanze e i silenzi perduti", 27 luglio; corsivi nostri.
- 24 G. Dorfles, *Corriere della sera*, 2008, 25 "Cari artisti riscoprite il silenzio", 13 luglio, p. 35; corsivi nostri.

---

## Bibliografia

---

- Cage, J., 1960, "4'33'", No. 6777, New York, Edition Peters.
- Cage, J., 1961, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Dorfles, G., 2006, *L'intervallo perduto*, Milano, Skira.
- Dorfles, G., 2008, *HorrorPleni. L'in-civiltà del rumore*, Roma, Castelvecchi.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2011, *Costruire il nemico. E altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani.
- Foy, G.M., 2010, *Zero decibels. The quest for absolute silence*, New York, Scribner.
- Fontanille, J., 2003, *Soma et sema. Figures du corp*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Greimas, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- Jaworski, A., Thurlow, C., 2010, *Semiotic Landscapes. Language, Image, Space*, London, New York, Continuum International Publishing Group.
- Jullien, F., 2009, *Les transformations silencieuses*, Éditions Grasset & Fasquelle.
- Keizer, G., 2010, *The unwanted sound of everything we want. A book about noise*, New York, Public Affairs.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Lorusso, A.M., Violi, P., 2004, *Semiotica del discorso giornalistico*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Paquot, T., 2005, *Éloge du luxe*, Bourin Éditeur.
- Prochnik, G., 2010, *In pursuit of silence*, New York, Doubleday.
- Schafer, M., 1977, *The Tuning of the World*, Toronto, New York, McClelland and Stewart Limited Alfred A. Knopf Inc.
- Sim, S., 2007, *Manifesto for silence. Confronting the politics and culture of noise*, Edimburgh University Press.
- Sontag, S., 1967, *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Valesio, P., 1986, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.

---

## Filmografia

---

- Claudio Abbado & Lucern Festival Orchestra - Gustav Malher Symphony No.9*, di Michael Beyer, Svizzera 2011.
- Die große Stille*, di Philip Gröning, Francia, Svizzera, Germania 2005; versione it. *Il grande silenzio*.
- La voce della luna*, di Federico Fellini, Italia, Francia 1990.
- The Artist is Present*, di Matthew Akers, USA 2012.

## The Abramovic method. L'esposizione del silenzio

Vincenza Del Marco

### 1. Introduzione

The Abramović Method è il nome di una performance realizzata per la prima volta al PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, dall'artista Marina Abramović. Essa si è svolta nell'ambito dell'esposizione metonimicamente intitolata nello stesso modo, a cura di Diego Sileo e Eugenio Viola. Tenutasi dal 21 marzo al 10 giugno 2012, la mostra ha compreso anche una parte retrospettiva. L'evento è stato promosso dall'assessorato alla Cultura, Moda e Design del Comune di Milano e prodotto insieme al PAC da 24 ORE Cultura - Gruppo 24 ORE.

Il metodo Abramović viene elaborato per un pubblico ampio, a partire dai workshop *Cleaning the House*, portati avanti per decenni, rivolti a nuclei ristretti di persone. Esso, alla luce delle performance svolte dall'artista, fa sperimentare, mira a sviluppare delle capacità dei partecipanti che permettano loro di compiere delle performance di lunga durata mediante degli esercizi e degli ambienti pensati per sviluppare la consapevolezza dell'esperienza fisica e mentale nell'istante. The Abramović Method troverà spazio anche nel MAI, il Marina Abramović Institute – che sta prendendo forma ad Hudson come eredità ed omaggio alla performance art, arte immateriale basata sul tempo – in una serie di sale, come la *Crystal Room* o la *Magnet Room*, ciascuna dedicata ad un esercizio. I visitatori del centro dovranno impegnarsi a trascorrervi almeno sei ore perché possano compiere un'esperienza trasformativa, privi di oggetti come orologi e cellulari e con indosso camici bianchi. Il pubblico, dall'Abramović considerato come indispensabile completamento dell'opera d'arte, della performance, viene reso sempre più partecipe e coinvolto nei processi di creazione culturale e di memoria collettiva attraverso arte, scienza, spiritualità e tecnologie digitali. La performance non viene quindi soltanto considerata e praticata come arte dell'effimero con una struttura fisica e mentale che si proietta nello spazio, nel tempo e nell'interazione con il pubblico nel presente, come concentrazione nel qui e ora, ma anche come proiezione nel futuro, pure sotto forma di metodo.

All'interno del PAC, in uno spazio articolato ma con una sua unitarietà ambientale, vengono coinvolti i visitatori che, ancor prima di entrare nelle sale dedicate all'esposizione, devono decidere se essere partecipanti diretti o osservatori.

I primi, attanti soggetti, sono modalizzati dall'artista, destinante, che propone loro degli oggetti positivi, dei valori, attraverso la stipula di un contratto che devono sottoscrivere, un accordo in cui si impegnano ad avere

parte attiva e a rimanere per l'intera durata del processo, due ore. Se decideranno di rimanere, l'artista promette, avranno esperienza diretta in cambio del tempo. Al termine, come sanzione positiva, viene rilasciato dagli addetti dello spazio espositivo un certificato, con firma autografa dell'artista, dell'avvenuto compimento della performance, in cui l'Abramović, creatrice del metodo, ringrazia ed esprime apprezzamento per la fiducia accordata e per il mantenimento dell'impegno preso.

La performance si apre con una preparazione in cui i partecipanti indossano un camice e seduti su una sdraio guardano un video nel quale l'artista e due assistenti li introducono al metodo. Nell'installazione sette sedie per uso umano e sette sedie per uso spirituale, sette strutture verticali con magneti, sette letti con quarzo nero, organizzati in insiemi omogenei che possono entrare in una dimensione interattiva con i partecipanti attivi. I letti sono collocati nel parterre all'altezza del giardino esterno vicino alla vetrata e sul lato opposto vicino alla linea di confine le strutture verticali e alle loro spalle le sedie.

Per gli enunciatori – invitati a stare sdraiati, seduti e in piedi – tre posizioni base del corpo umano per trenta minuti ciascuna, in alcuni casi da mantenere a fronte di asperità come quelle dei magneti incastonati sulle sedie o di superfici semplicemente spartane come quelle dei letti. Per gli osservatori, oltre alla possibilità di muoversi in un spazio al di qua di un limen che li divide dai partecipanti diretti, sulla balconata esterna del PAC sono predisposti binocoli e cannocchiali che permettono una visione di dettaglio sulle persone coinvolte, attraverso visioni macroscopiche e microscopiche.

Nello stesso piano, in una sala dedicata, un'installazione che richiama la performance compiuta nel 2010 per la grande retrospettiva personale al MoMA di sole opere performative – 50 realizzate in 40 anni – in cui l'artista è presente, *The Artist is Present*. Se al MoMA alcune delle sue performance, 5, sono ricreate da altri 36 giovani performer preparati dall'artista, in essa è l'Abramović stessa, seduta senza parlare e senza spostarsi, ad entrare attraverso lo sguardo in comunicazione con i visitatori che si siedono di fronte a lei per il tempo che desiderano, attraversando un confine delimitato da una linea di nastro adesivo bianco sul pavimento ed entrando così nel set. Senza muoversi, senza parlare, in silenzio, l'artista comincia a guardare nei loro occhi, aprendo le porte alla conoscenza e comprensione intima di estranei. La performance, realizzata per la prima volta in questa occasione, è stata la più lunga che l'artista abbia compiuto sola e si è svolta nel Donald B. and Catherine C. Marron Atrium dal 14 marzo al 31 maggio in tutti i giorni in cui il museo è stato aperto al pubblico, dall'orario di apertura a quello di chiusura per 7 ore e mezza al giorno, per un totale di 716 ore e 30 minuti. Vestita con dei sobri lunghi abiti dello stesso modello e tessuto ma in tre colori diversi – bianco, rosso

e blu – quasi tuniche sacerdotali, per 2 mesi separata dai partecipanti soltanto da un tavolino, poi volontariamente fatto togliere dall'artista, ha portato avanti la performance con oltre 1400 persone. Una galleria completa e ordinata di fotografie dei partecipanti, realizzate da Marco Anelli, con l'indicazione per ciascuno del giorno e della durata della performance è presente sul sito del MOMA.

Nella retrospettiva al Moma l'Abramović ha messo in campo la performance *The Artist is Present* per valorizzare quest'arte dell'immateriale anche in termini di dono generoso e amorevole, eredità trasmessa attraverso il coinvolgimento diretto del pubblico che ha la possibilità di comprenderla attraverso l'esperienza, di capire. Elemento fondamentale di questa immaterialità è il silenzio.

Nell'installazione esposta al PAC vi sono, illuminati nella penombra, un tavolo con due sedie vuoti posti in posizione centrale rispetto all'asse longitudinale, a richiamare l'essenziale arredo della performance del MOMA in cui l'Abramović e i performer del pubblico si sedevano. Sulle due pareti lunghe della sala, *The Artist Is Present* si tramuta in composizione ordinata di volti, compreso quello dell'Abramović colto in differenti istantanee su quella di destra, quasi dei ritratti del tipo fototessera, e sulla parete in fondo, in uno schermo in cui viene proiettato un video della performance.

L'intervento intende riflettere sul silenzio nell'esposizione *The Abramović Method*, sia in termini di silenzio verbale che dà voce ad altre forme espressive, sia in termini di silenzio che si correla a forme introspettive e di relazione.

## 2. Questioni di metodo

La personalizzazione del metodo, creato dall'Abramović, rientra nelle strategie enunciazionali volte a inscrivere la figura dell'artista nella performance. Esso viene presentato come sviluppato a partire da una sperimentazione compiuta dall'Abramović attraverso gli anni e performance precedenti.

Le sale dedicate alla retrospettiva sono poste al piano superiore, nella balconata interna, ad eccezione di quella con l'installazione di *The Artist is Present*, realizzata al MoMA nel 2010. Essa rappresenta la tappa precedente di un percorso dell'artista, intendibile in termini di competenza diacronica, ripercorribile anche dall'enunciatario della mostra attraverso le rappresentazioni delle performance proposte, da *Dozing Consciousness* (1997) a *Homage to Saint Therese* (2009).

A livello semio-narrativo di superficie il ruolo attanziale ricoperto dall'Abramović nella performance è quello del destinante.

Le fasi della manipolazione e della sanzione sono ben evidenti, così come quelle della competenza e della performance. Le prime due si svolgono in uno spazio eterotopico – ovvero al di fuori dello spazio espositivo, nella sala di ingresso –, in quelle che emergono a livello

discorsivo come la stipula di un contratto e il rilascio di un certificato di completamento. Le altre in uno spazio topico che si articola in uno spazio paratopico – la sala in cui si indossano i camici, le cuffie e si assiste alla proiezione del video con le istruzioni – e in uno utopico – la sezione con le installazioni.

Nella sala della proiezione l'utilizzo di sdraio come sedute costituisce un elemento sì legato alle pratiche di rilassamento ma in qualche modo avulso dall'ambiente asettico, essenziale e ordinato. I camici disposti verticalmente per misura sulla parete mediante dei sostegni in qualche modo anche plasticamente stridono con la curvilinearità delle sdraio.

L'artista, nello spiegare il metodo, dà centralità al tempo, che pensa che nella contemporaneità sia sempre meno e che gli sia dia un valore soltanto per questa ragione. Il tempo può essere considerato anche in relazione alla fruizione museale e delle gallerie in cui spesso si passa velocemente. Quindi rallentamento anche rispetto alle pratiche degli spazi espositivi.

In considerazione delle trasformazioni operabili dalla performance, l'Abramović chiede agli enunciatari di stare fermi e di fare esperienza dell'*hic et nunc*, in un tentativo di superamento dei limiti fisici, mentali ed emotivi, riguardante sia il modo di relazionarsi con loro stessi e con ciò che li circonda. La dilatazione del tempo è in opposizione ad una compressione data dal riempimento, sia esso dell'azione o dell'eccesso di espressione. Il suo metodo non è metodologia, intesa in termini di riflessione sul metodo, è procedimento costruito per l'esecuzione, il raggiungimento di un fine, con l'idea d'un ordine ma senza centralità e correlazione degli atti, bensì delle fasi di ripiegamento interiore e di esposizione esteriore. I modi d'azione, di comportamento, di organizzazione della vita pratica, di distribuzione delle attività nella giornata, diventano schema sintetico e astratto di regolazione.

L'inscindibilità della relazione fra performer e pubblico nel metodo viene evidenziata nella costituzione di performer del pubblico, non più gruppo indistinto, ma per cui vengono costituiti tempi e spazi per esprimere soggettività presenti e consapevoli.

La relazione guardante guardato fra osservatori e partecipanti diretti viene utilizzata per enfatizzare i ruoli di attore e spettatore, anche attraverso la costruzione di apposite postazioni. Una sorta di voyeurismo viene praticato su forme espressive del soma.

## 3. Le istruzioni

Inizialmente, dal 21 al 24 maggio, è l'artista, presente nello spazio espositivo, a dare le istruzioni, che in seguito vengono fornite attraverso un video in cui sono esposti elementi per la performance, anche sotto forma di esercizi. Viene costituito un particolare sistema di regole, che comprendono la disposizione nell'installazione, che stabiliscono un ordine e una regolarità costante nel procedere.

Esso si apre con Marina Abramović che si rivolge direttamente ai partecipanti, dà loro il benvenuto, li invita a rilassarsi e racconta la storia dell'esperienza facendo riferimento ai suoi lavori sul corpo, sul dolore e alla comprensione dell'importanza della mente e alla conseguente introduzione del tempo nell'arte immateriale delle performance. Sancisce l'importanza di provare in prima persona e, ricordando l'esperienza di *The Artist is Present*, della relazione con il pubblico.

L'Abramović introduce quindi due sue assistenti, le quali assumono il ruolo di trainer, eseguendo e spiegando esercizi di preparazione del corpo, come massaggiarne parti o ricercarne il baricentro e spiegando cosa succederà: i partecipanti vengono guidati da figure addette nell'installazione e alla fine di ogni ciclo toccati delicatamente sulla spalla per essere avvisati di passare al ciclo successivo. Completati i tre cicli i partecipanti vengono riportati nella sala delle istruzioni per descrivere con carta e matita la loro esperienza.

Nel video vengono inoltre fornite istruzioni di utilizzo degli oggetti. Ad esempio per le torri di rame ci si posiziona in piedi dietro, quindi vi si entra fino ad arrivare sotto il magnete, con le mani abbandonate lungo i fianchi in posizione comoda. Nelle tre fasi dell'esperienza si devono indossare le cuffie e bisogna cercare di rimanere il più possibile immobili e con gli occhi chiusi.

Il video si chiude con Marina Abramović che ricorda ai partecipanti attivi la presenza e il ruolo degli spettatori, che possono percorrere lo spazio espositivo, rispettando i limiti segnati a terra da linee di demarcazione, oppure dalla balconata servirsi di telescopi utilizzati per osservare gli uccelli, per arrivare a vedere le performance in primissimo piano.

#### 4. L'esperienza

I camici indossati dai partecipanti nella performance rievocano esigenze igieniche e di pulizia perseguite, ad esempio, in alcuni ambienti di lavoro come quelli medico-ospedalieri. Richiamano, assieme ad altri elementi, un concetto di laboratorio inteso come spazio fornito di apposite installazioni e apparecchi per esperienze e preparazioni, studi, ricerche ed esperimenti tecnici o scientifici. Essi nella performance sono indumenti per esercizi mentali e spirituali, per la sperimentazione di capacità sensoriali. Attraverso la disposizione di magneti e minerali, un universo di credenze legate a una spiritualità e a un benessere di consumo. L'esperienza riproduce in modo opportunamente semplificato e mediante l'uso di installazioni appositamente progettate e realizzate, condizioni in cui possano esplicarsi determinati fenomeni, sottoponendole a controllo, in un procedimento inteso alla sperimentazione e alla riflessione, al superamento dell'accettazione inconsapevole. Norme, direttive e convenzioni sono seguite nell'impostazione della ricerca, che ne garantiscono la comunicabilità e la riproducibilità.

Processi di astrazione, geometrizzazione, neutralizzazione e asetticità messi in atto fanno sì che la situazione sperimentale delimiti le coordinate temporali e spaziali, volte all'evidenziazione e alla disposizione della dimensione interiore. Gli oggetti, caratterizzati a livello eidetico da una spiccata perpendicolarità, prescrivono un'interazione consapevole comprensiva della dimensione spirituale, figurativizzata dagli inserti di altri materiali, diversi dal legno e dal rame costitutivi, con cui i soggetti devono anche fisicamente interagire. Nel caso delle sedie sono fra loro appaiate, una più grande con accanto una più piccola, creata per lasciare riposare il proprio spirito.

In un ambiente molto semplice in cui non c'è quasi niente, in termini di azione si fa qualcosa di vicino al nulla, ci si cala in un'apparente inattività per guadagnare uno spazio carismatico di apertura e intensità emotiva, muovendosi attraverso debolezze, fragilità e vulnerabilità, cercando di superare dei limiti verso nuovi territori, in un esercizio volitivo e consapevole di trasformazione interiore, in un viaggio di illuminazione.

#### 5. Il silenzio

Il movimento nel mezzo del silenzio.

Il silenzio nel mezzo del movimento.

All'inizio della mia vita ho lavorato molto.

Ho continuato a fare viaggi.

Non avevo pace.

Ma da quando ho il mio tempo i visitatori vengono a trovarmi.

È fondamentale essere pubblicamente disponibili

In entrambe le fasi.

È un principio onnicomprensivo, in cui anche

Le più piccole cose possono entrare.

Si può arrivare a una condizione mentale in cui si può dare ossigeno alla gente.

O, se si tratta di arte, allo spettatore.

Monaco anonimo

La dimensione spaziale e temporale del movimento dei soggetti si risolve da una parte in un'ipostatizzazione esteriore, dall'altra in una dilatazione interiore.

La dimensione del silenzio non è ambientale, un suono scandisce regolarmente il tempo, ma pertiene ai soggetti che indossano le cuffie.

L'enunciazione verbale non viene prevista per evidenziare forme espressive legate al corpo, un corpo che rompe il silenzio, non un corpo in silenzio, che esprime il silenzio della soggettività, bensì la rivela in forme diverse di espressione.

Spesso parliamo solo per il gusto di farlo, senza dire nulla di importante, con una scarsa consapevolezza che implica una dispersione di energie, in un impegno limitato rispetto alle nostre possibilità, un consumo inutile.

La parola può essere una barriera, difesa, protezione, schermo, allontanamento da un discorso intersoggettivo sincero e rivelatore, qualcosa per evitare l'introspezione, la riflessione interiore.

## Il silenzio della metafora

### Laura Gherlone

La sospensione delle parole, il silenzio possono essere utilizzati per valorizzare il verbale, per rivalutare l'importanza di parlare non con scarso discernimento, ma con avvedutezza e con criterio, attraverso una valorizzazione. La comunicazione non verbale può essere evidenziata come più sincera, più profonda, una scoperta inattesa. Il corpo comunica con gli occhi, la pelle, le mani e il silenzio cambia l'intero modo di percepirlo dall'interno e dall'esterno.

Si può godere dell'esperienza del silenzio, acquisire una sensibilità alle sfumature sonore, una maggiore padronanza di sé e del proprio corpo, ci si può muovere senza far rumore.

Il silenzio può essere una liberazione, una forma di cura del sé, può farci acquisire consapevolezza di noi stessi e di ciò che ci circonda, ritmo interno nel ritmo esterno, fra senso di continuità e frammento stabilito attraverso di esso, considerazione del tempo non solo in termini di gestione.

#### Bibliografia

- Del Marco, V., Pezzini, I., a cura, 2012, *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, Roma, Nuova Cultura.
- Demaria, C., 2004, "The Performative Body of Marina Abramović. Rerelating (in) Time and Space" in "European Journal of Women's Studies", vol. 11, n. 3, pp. 295-308.
- Demaria, C., 2005, "Rendere visibile l'invisibile: il corpo politico di Marina Abramović", in "DWF", n. 1, pp. 3-15.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Pezzini, I., Cervelli, P., a cura, 2006, *Scene del consumo. Dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.
- Pezzini, I., a cura, 2009, *Roma: luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Roma, Nuova Cultura.
- Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Bari, Laterza.
- Zunzunegui, S., 2003, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiotica*, Madrid, Catédra; trad. it. *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Roma, Nuova Cultura.

#### Filmografia

- Marina Abramovic. The artist is present*, di Matthew Akers, USA 2012.

#### Webgrafia

- [www.marinaabramovicinstitute.org](http://www.marinaabramovicinstitute.org), consultato il 23 luglio 2013.
- [www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic), consultato il 16 maggio 2013.

#### 1. Una soggettività (con)fusa e diffusa

Profondamente influenzato dall'idea lévi-straussiana di "spirito senza soggettività"<sup>1</sup>, negli scritti degli anni Sessanta-Settanta Jurij M. Lotman definisce la cultura come un sistema articolato dalle relazioni semiotiche fra i suoi individui, i quali non si presentano mai in uno stato di isolamento, ma si configurano attraverso vari sistemi collettivi, tipologicamente codificabili, nell'orizzonte dell'unico "sistema [semiotico] generale della "cultura dell'umanità" (Lotman 1967, p. 127). Ogni cultura è la variante di un repertorio universale dei tratti distintivi e ha dunque una propria identità – trascendente quella dei singoli individui –: identità che viene informata dall'attività dell'intelletto collettivo (razionale e deterministico) e dalla gerarchia di sistemi di codici<sup>2</sup> storicamente stratificati che esso produce nel tempo. È questo intelletto il motore della cultura, risultante in una sorta di soggettività diffusa che pensa, si esprime semioticamente, serba e accumula memoria, ha coscienza di sé, nomina il mondo dandogli un ordine<sup>3</sup>, reagisce all'imprevedibilità con la creazione di nuovi linguaggi e procede per tappe storico-evolutive. Intorno all'inizio degli anni Ottanta, quando Lotman si allontana dal formalismo russo e dallo strutturalismo francese prediligendo l'approccio organicistico, la cultura presenta una natura "eccedente" (globale, sferica<sup>4</sup>) e complessa, fondata su relazioni di interdipendenza che la rendono una soggettività con un "di più" rispetto alla somma dei suoi singoli individui (intesi come meri soggetti semiotici); una soggettività che sembra ancora prescindere dall'agentività di chi la costituisce<sup>5</sup> anche se, a volte – come sarà chiaro dagli ultimi scritti di Lotman –, può imboccare strade "imprevedibili" (non poi così razionali e coerenti) o, addirittura, confondersi e prendere decisioni "esplosive" per la sua stessa sopravvivenza. Con il passare degli anni e con il progressivo allentamento della censura sovietica, la *sfera personale* dell'individuo – inteso come soggetto agente (a livello psicologico, semiotico, sociale, etico-politico) – assume un peso molto più marcato nella teoria lotmaniana, complice la sua crescente attenzione per la riflessione etico-politica: la cultura è sì un totalità irriducibile ai singoli ma questi hanno un ruolo determinante in essa poiché, con la loro capacità di scelta, possono influenzare profondamente, in bene e in male, il corso degli eventi. Scrive Lotman nella sua ultima opera *I meccanismi imprevedibili della cultura* (1993, p. 19): "Davanti a noi si aprono più strade. Occorre scegliere. Scelta è l'intersezione di dubbio e conoscenza". E nel saggio *Il meccanismo dei Torbidi* (1992, p. 437): "la scelta comprende [...] il fattore dell'attività consapevole dell'uomo che si adopera affinché deter-

minati aspetti della realtà vengano repressi e dichiarati inessenziali e altri vengano imposti a forza nella storia del modello ideale”.

Negli anni Novanta emerge esplicitamente che la tematizzazione di questa opacità del rapporto singolo-collettivo o individuo-cultura è sì una posizione teorica ma è anche (o, forse, soprattutto) una strategia discorsiva adottata da Lotman per parlare di ciò che, in quel periodo, andava taciuto: della forza rovinosa di un intelletto collettivo che – sospinto da un pugno di individui abbagliati dal culto della personalità – sceglieva di auto-distruggersi seguendo una razionalità illogica; ossia di quel meccanismo culturale per cui il pensiero del singolo o del gruppo ristretto può diventare inspiegabilmente pensiero e psicologia di massa, “che soffoca l’io di ciascuno”, (Lotman 1993, p. 40). Questo è ben esemplificato ne *I meccanismi imprevedibili della cultura*, ove viene sottolineato che la cultura, in particolari momenti storici, è capace di trasformarsi in “un insieme unitario di carne, composto di membri omogenei, ‘una mano di milioni di dita, stretta in un pugno micidiale’” (Lotman 1993, p. 39) – riflessioni così esplicite sono scritte negli anni in cui la reticenza è sostituita dalla denuncia, ossia dopo che la rivoluzione di velluto (1989) ha dato un’impennata al processo di disgelamento ideologico iniziato diversi anni prima.

Ripercorrendo all’indietro gli scritti lotmaniani è possibile però rintracciare la “parola rivelante” (e liberante) già molto prima, attraverso la strategia del “silenzio”: un *escamotage* discorsivo e una figura metaforico-testuale particolarmente cara a Lotman per parlare, in tempi non sospetti, di ciò che doveva essere omesso.

## 2. Il silenzio di Lotman

Se analizziamo cronologicamente gli scritti di Lotman e della Scuola semiotica possiamo notare due ordini di problemi: la porosità del linguaggio e il volteggio disciplinare. Questi, come vedremo ora, trovano spiegazione in ciò che potremmo definire il “silenzio” di quella particolarissima noosfera che si era formata a Tartu all’inizio degli anni Sessanta.

Sebbene dopo il 1956, in occasione del XX Congresso del partito comunista, fosse iniziato il processo di destalinizzazione e di distensione politica, solo alcune discipline delle scienze umane e sociali trovarono una legittimazione nell’orizzonte della ricerca scientifica sovietica, vale a dire quelle che, per il loro formalismo e la loro neutralità sul piano interpretativo, sembravano non scalfire l’ideologia tecno-pragmatica-scientifica: fu il caso della tipologia strutturale, della cibernetica, della teoria dell’informazione e della traduzione meccanica; è evidente, infatti, che approcci implicanti una visione dell’uomo meno formale, “matematica” e meccanicistica avrebbero potuto facilmente denunciare la natura ambigua del linguaggio (verbale e non), quale strumento di legittimazione del potere: dalla propaganda d’ingegneria sociale alla ri-narrazione storica del passato

(in chiave escatologica), dalla discorsivizzazione dei rapporti geopolitici alla promozione culturale – come nel caso dell’avanguardia artistica in versione social-realista.

La neonota semiotica tartuense (1964)<sup>6</sup>, volendo proporsi come campo di analisi e comprensione della comunicazione umana (nel suo essere disciplina tra le altre e meta-disciplina), andò a competere con l’ideologia ufficiale nella spiegazione del comportamento sociale. Si creò dunque un problema di linguaggio-interdizione. Per questo il termine stesso fu consenzialmente e tacitamente sostituito dalla Lotman e dalla Scuola di Mosca-Tartu con quello di “sistema di modellizzazione”, il quale, da un lato, evocava l’alone di scientificità della cibernetica e dell’empirismo logico, e, dall’altro, permetteva di parlare in modo *subalterno* della letteratura, del mito, del teatro, della pittura, del folclore, ossia i campi della libertà di espressione (i cosiddetti “sistemi secondari di modellizzazione”): la lingua naturale, infatti, ossia il “sistema primario di modellizzazione”, era studiata attraverso i “metodi esatti”<sup>7</sup>. Ecco dunque la strategia del silenzio di Lotman e della Scuola: accentuare i tratti apparenti di oggettività e celarsi dietro una legittima scientificità per parlare dell’uomo semiotico, ossia tacere parlando, dire con le parole l’indicibile, dare voce a ciò che doveva rimanere silenzioso. Scrive Grzybek (1998a, p. 376): “la manipolazione lotmaniana del termine “modello” e modellizzazione può essere vista come un capolavoro della politica del rischio calcolato”, sia sul lato ideologico che su quello metodologico. E Salizzoni (2010, pp. 95-96) precisa:

Con la caduta della cortina di ferro sarebbe [...] apparsa in piena evidenza nel corpo stratificato e convulso dell’opera di Lotman la figura del silenzio come traccia dell’interdizione: viene da chiedersi se quella traccia non sia precisamente la causa di quella stratificazione e di quella convulsione [...]. Viene da chiedersi cioè se contraddizioni e intermittenze del suo discorso non dipendano da ciò che si tratta di tacere, piuttosto che da quello che si vorrebbe dire; se le disgiunzioni e le approssimazioni nella teorizzazione dei sistemi secondari di modellizzazione non dipendano dall’esigenza di accentuare i tratti apparenti di scientificità, per tacere sull’impossibilità di una pronuncia ideologica.

Lo stesso vale per il concetto di cultura: definirla nei termini di una razionalità senza soggettività – riferendosi addirittura all’intelligenza artificiale – non era solo un prestito teorico dallo strutturalismo e dalla cibernetica ma anche un *escamotage* per parlare dei meccanismi semiotici che creano la sua identità (memoria, linguaggi predominanti, figure testuali marginali, ecc.).

Si tratta, in altre parole, di un silenzio discorsivo legato alla possibilità di espressione e dunque alla manipolabilità delle parole. È qui che troviamo la spiegazione del perché il linguaggio di Lotman e della Scuola di Mosca-Tartu, almeno fino alla metà degli anni Ottanta, abbia un carattere metaforico e poroso, contraddittorio per

l'esterno – e per questo molto criticato – ma condiviso e nitido per l'interno<sup>8</sup>; spiegazione che delucida anche la porosità dei prestiti teorici che hanno caratterizzato l'opera di Lotman, attraversata da passaggi a volte troppo repentini di diverse istanze epistemologiche (cibernetica, biologia, ecc.): questo volteggio disciplinare non fu solo espressione della curiosità scientifica del Nostro ma anche della volontà di celarsi sotto approcci legittimi che gli permettessero di esprimersi metaforicamente e, nel tempo, di erodere dal di dentro l'epistemologia ufficiale.

### 3. Il silenzio in Lotman

La cultura, abbiamo detto, è una sorta di intelligenza collettiva diffusa che produce pensiero, si auto-genera nuova informazione<sup>9</sup> e, come scrive Lotman in *Universe of the Mind* (1990), usa il primo pronome personale. In particolari momenti storici, momenti segnati dalla crisi, proprio questo “Io sono” della cultura decide di ammutolirsi e di creare al suo interno delle cesure che poi affioreranno col tempo dalle sue narrazioni storiche, ossia dalla sua memoria obliante. Il patrimonio testuale di ogni cultura è, in altre parole, pieno di soggetti inesistenti e silenziosi – “Un poeta sconosciuto del dodicesimo secolo”, “Alcune riflessioni su uno scrittore dimenticato del periodo illuminista” (Lotman 1990, p. 129) –, soggetti cioè che, nel loro tempo, vengono codificati (lessicalizzati, rappresentati iconicamente, ecc.) dai sistemi semiotici dominanti col segno meno. Si tratta di un meccanismo interpretativo che raggiunge il suo apice nelle ricostruzioni storiografiche, come sottolinea Lotman in *Volontà di Dio o gioco d'azzardo? Le leggi della storia e i processi casuali* (1992, p. 451):

lo storico parte dalle manipolazioni semiotiche del proprio materiale fonte: il testo. Se svolge queste operazioni in modo inconsapevole e il ricercatore, convintosi dell'autenticità del documento, ritiene che la conoscenza del linguaggio e il senso intuitivo di affidabilità siano sufficienti a capire il testo, di norma avviene la sostituzione al posto del pubblico storico di quella “conoscenza naturale” che a una verifica risulta la coscienza dello storico stesso con tutti i suoi pregiudizi storicoculturali.

Lo studio di questo meccanismo è ciò che potremmo definire il silenzio “in” Lotman, vale a dire l'esplicitazione dei modi attraverso cui il *socium* dà vita – depositandole nei testi – a figure culturalmente interdette, il cui oblio è legato all'idea stessa di società all'interno della cultura.

Non a caso, tra la fine degli anni Ottanta e il 1993 (anno della morte), oltre alla dimensione semiotica del tempo, il Nostro approfondisce ripetutamente il rapporto fra semiosi, soggettività sociale e soggettività individuale; egli pone particolare attenzione ai meccanismi con cui l'uomo configura se stesso rispetto al collettivo, andando così a creare molteplici possibilità di strutture societarie. Queste nascono dall'irriducibile antinomia

fra l'io come totalità (l'io-individuo) e l'io come parte (l'io-umanità): tale antinomia dà luogo ad una polarizzazione semantica che va dal massimo individualismo al massimo collettivismo.

L'uomo, scrive Lotman, si inserisce naturalmente nella dimensione del collettivo che implica una corrispondenza fra l'io e il noi, un essere-parte-di. Può accadere, tuttavia, che il collettivo degeneri nel collettivismo, ossia in una forma di aggregazione che schiaccia il singolo e lo dispone in un'organizzazione sociale simile a quella del branco, ove vige “l'unitarietà nell'ambito degli elementi significanti” (Lotman 1993, p. 41), vale a dire l'appiattimento e l'omogeneizzazione della semiosi culturale: l'io equivale al noi, *chi non è con noi è contro di noi*. Scrive Lotman (1993, p. 40):

[...] nessun “noi” o “loro” vero, realmente esistente, realmente umano, è composto di unità geometricamente, fisiologicamente, psicologicamente identiche. Il collettivo rappresenta sempre una sintesi complessa di affinità e diversità, è contemporaneamente “io” e “loro”. La perdita di uno qualsiasi di questi poli lo distrugge, trasformandolo o nell'unione casuale di particelle scollegate e incollegabili, o in una folla che soffoca l'“io” di ciascuno.

Il silenzio in Lotman è il soffocamento dell'individualità, la negazione delle identità diverse, la repressione della creatività<sup>10</sup>.

È proprio questo silenzio che, talvolta, ha la forza non solo di rimuovere mnemonicamente i soggetti culturali ma anche fisicamente, come ci viene suggerito nel saggio *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, ove Lotman (1989), p. 245 e 248 sottolinea che nei “momenti di tensione e di crisi dello sviluppo sociale dell'umanità [...] la voce della massima anonima” arriva a generare delle vere e proprie psicosi epidemiche, pur non sapendo da dove – o da chi – venga alimentato il sospetto e, dunque, la paura. Nel saggio *Il progresso tecnico come problema culturale* (1988, p. 789) il Nostro precisa che, proprio in questi momenti, la massa dà vita al capro espiatorio<sup>11</sup>, una sorta di soggetto sociale prima “taciuto” e poi portato alla massima visibilità (una visibilità persecutoria). Lotman affida ai suoi testi la trasmissione di un'esperienza vissuta personalmente: quella della soggettività sua e della noosfera tartuense che, nel silenzio e nelle persecuzioni censorie, ha potuto dare vita a una voce *rumorosa ed esplosiva*.

#### Note

1 Con il concetto di spirito (o intelletto o razionalità) senza soggettività Lévi-Strauss intende affermare il primato del pensiero logico-razionale sul “me”, posizione evidente anche in Lotman, specie nei saggi “La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale” (1977), “Cervello – testo – cultura – intelligenza artificiale” (1981), “La cultura come soggetto e oggetto per se stessa” (1989).

2 Sistemi che nascono dagli effetti combinatori dei tratti di-

stintivi che ogni cultura estrapola, nel tempo, dal repertorio universale della “cultura dell’umanità”.

3 Da qui il continuo ricorso di Lotman alla figura del *logos* eracliteo, un’intelligenza discorsiva che ordina e raccoglie la totalità delle cose.

4 È del 1984 il saggio “La semiosfera” [O semisfere], in cui Lotman traspone il modello biosferico di Vladimir I. Vernadskij alla cultura (ora semiosfera), operazione che era già stata compiuta da Pavel A. Florenskij (pneumatofera) e da Michail M. Bachtin (logosfera). Questi, proprio riferendosi alla logosfera, parla del silenzio: “Il silenzio e il suono. La percezione del suono (sullo sfondo del silenzio). Il silenzio (assenza di suono) e il tacere (assenza di parole). La pausa e l’inizio della parola. La violazione del silenzio da parte di un suono è meccanica e fisiologica (come condizione della percezione); la violazione del tacere invece da parte di una parola è personalistica e dotata di senso: è un tutt’altro mondo. Nel silenzio nulla risuona (o qualcosa non risuona), nel tacere nessuno parla (o qualcuno non parla). Il tacere è possibile soltanto nel mondo umano (e soltanto per l’uomo). Naturalmente, sia il silenzio sia il tacere sono sempre relativi. Le condizioni della percezione del suono, le condizioni dell’intendimento-riconoscimento del segno, le condizioni dell’intendimento produttore di senso della parola. Il tacere / il suono dotato di senso (parola) / la pausa costituiscono una particolare logosfera, una struttura unitaria e ininterrotta, una totalità aperta (incompiabile). L’intendimento riconoscimento degli elementi iterabili del discorso (cioè della lingua) e l’intendimento produttore di senso dell’enunciazione non iterabile. Ogni elemento del discorso è percepito su due piani: sul piano dell’iterabilità della lingua e sul piano dell’enunciazione non iterabile. Attraverso l’enunciazione la lingua partecipa alla non iterabilità storica e alla totalità incompiuta della logosfera” (Bachtin 1970-71, pp. 125-147).

5 D’altronde la stessa idea di “spirito senza soggettività” nasceva proprio dalla perdita della figura del soggetto, ossia da un profondo pessimismo riguardo la soggettività dell’uomo – capace di provocare due conflitti mondiali nell’arco di pochi decenni –: solo l’obiettività e la neutralità del pensiero scientifico (i capisaldi dello strutturalismo) potevano, secondo Lévi-Strauss e anche in parte secondo Lotman, mitigare questa sfiducia nel genere umano.

6 L’atto di nascita della Scuola di Mosca-Tartu coincide con il discorso d’apertura della “I Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari” (1964).

7 Metodi atti a creare “modelli semplificati dell’oggetto d’indagine”, (Lotman 1964, p. 189).

8 Seconda la ricostruzione di Grzybek (1998b, p. 424), negli anni Sessanta “la Scuola di Mosca-Tartu era una cerchia piuttosto chiusa” e questo fece sì che ci fosse “una tacita comprensione sia dell’orientamento che dell’uso di [certi] concetti e termini base, nonostante non tutti i suoi [membri li] usassero in modo uguale” avendoli infatti mutuati e riformulati informalmente dalla linguistica e antropologia strutturale, dalla cibernetica e dall’empirismo logico, essi venivano adottati come un patrimonio terminologico condiviso ma “ufficioso”. Ciò fu particolarmente vero per il “modello”. Con il tempo, questo termine e la sua estensione, “sistema di modellizzazione”, diventarono sempre più *metaforici*: se da un lato ciò permise una maggiore libertà nella loro applicazione semiotica, dall’altro contribuì a una crescente indeterminabilità del loro significato. Questo si lega senz’altro al fatto che il “modello”, termine tratto dal vocabolario scientifico formalista, doveva

coprire quello di “semiotica”, poco amato dall’ideologia tecno-pragmatica del regime.

9 Si vedano i saggi “La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell’intelligenza artificiale” (1977), “Cervello – testo – cultura – intelligenza artificiale” (1981), “La semiosfera” (1984), “La cultura e l’organismo” (1984).

10 In questo, secondo Lotman (1993, p. 76), l’arte ha un ruolo fondamentale perché, quanto più è radicata nella vita e nel divenire imprevedibile (come una finestra aperta sul futuro), tanto più è vera e, dunque, in grado di dare espressione anche (e forse soprattutto) ai questi soggetti silenziosi. Tanto più l’arte è “rumore” assordante e liberante “tanto è più alto il suo valore etico-sociale (e le ripercussioni censorie)”. L’arte, continua Lotman, è un “servizio sociale” e questo è evidente in tempi di crisi, quando “la letteratura furiosa [o furia verbale] si combina all’impotenza politica, lo spazio artistico si riempie di testi colmi di libertà [...]. L’arte riflette la vita capovolgendola, con la sua libertà compensa l’uomo della illiberalità reale”.

11 Si ricordi che in questi anni René Girard scrive: *Il capro espiatorio, La violenza e il sacro, Miti d’origine. Persecuzioni e ordine culturale*.

## Bibliografia

- Bachtin, M.M., 1970-71, *Iz zapisej 1970-71 godov*; trad. it. “Dagli appunti del 1970-71”, in “Intersezioni 1”, n. 1, pp. 125-147, 1981.
- Grzybek, P., 1998a, “Jurij Mikhajlovič Lotman”, in P. Bouissac, a cura, *Encyclopedia of Semiotics*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Grzybek, P., 1998b, “Moscow-Tartu School”, in P. Bouissac, a cura, *Encyclopedia of Semiotics*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Lotman, J.M., 1964, “Vstupitel’noe slovo” in *Programma i tezisj dokladov v letnej Škole po vtoricnym modeliriju Ščim sistemam*. Tartu, pp. 3-5; trad. it. “Discorso d’apertura della prima Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari, Kääriku, 19-29 agosto 1964”, in C. Prevignano, a cura, *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli 1979.
- Lotman, J.M., 1967, “Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica”, in “Strumenti critici”, n. 2, pp. 107-127.
- Lotman, J.M., 1977, *Kul’tura kak kollektivnyj intellekt i problemy iskusstvennogo razuma*, Moskva, Universitete; trad. it. “La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell’intelligenza artificiale”, in J.M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza 1980.
- Lotman, J.M., 1981, *Mozg-teks-kul’tura-iskusstvennyj intellekt*, Moskva, Universitete; trad. sp. “Cerebro – texto – cultura – inteligencia artificial”, in J.M. Lotman, *La semiosfera. Vol. II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra 1998.
- Lotman, J.M., 1984, “O Semiosfere”, in “Trudy po znakovym sistemam”, n. 17, pp. 5-23.; trad. it. “La semiosfera”, in J.M. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio 1985.
- Lotman, J.M., 1988, “Tejnicheskij progress kak kul’turologičeskaja problema” in “Semeiotikė. Trudy po znakovym

sistemam”, n. 22; trad. ing. “Technological Progress as a Problem in the Study of Culture”, in “Poetics Today”, vol. 12, n. 4, 1991.

Lotman, J.M., 1989, “Kultura kak subekt i sama-sebe obekt”, in “Wiener slawistischer Almanach”, n. 23; trad. ing. “Culture as a subject and an object in itself, in “Trames”, n. 1, pp. 51-46, 1997.

Lotman, J.M., 1990, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London & New York, I.B. Tauris Publisher.

Lotman, J.M., 1992, “Izjavlenie Gospodne ili azartnaja igra? Zakonomernoe i slučajnoe v istoričeskom protsesse”, Moskva; trad. it. “Volontà di Dio o gioco d’azzardo? Le leggi della storia e i processi casuali”, in L. Gherlone, *La cultura fra alterità e complessità. La lezione di Jurij M. Lotman*, Tesi di Dottorato, 2013.

Lotman, J.M., 1992, “Mechanizm Smuty (K tipologii ruskoj istorii kul’tury)”, in J.M. Lotman, *Istorija i tipologija ruskoj kul’tury*, Sankt Peterburg, Isskustvo-SPB, pp. 33-46; trad. it. “Il meccanismo dei Torbidi (Per una tipologia della cultura della storia russa)”, in L. Gherlone, *La cultura fra alterità e complessità. La lezione di Jurij M. Lotman*, Tesi di Dottorato, 2013.

Lotman, J.M., 1993, *Nepredskazuemye Mekhanizmy Kul’tury*, Tallinn, Sona; trad. it. *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio 1994.

Lotman, J.M., 1998, “Ochota za ved’mami. Semiotika stracha”, in “Trudy po znakovym sistemam”, n. 26, pp. 61-80; trad. it. “La caccia alle streghe. Semiotica della paura”, in T. Migliore, a cura, *Incidenti ed Esplosioni. A.Ĵ. Greimas, Ĵ.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne 2010.

Miceli, S., 1982, *In nome del segno. Introduzione alla semiotica della cultura*, Palermo, Sellerio.

Salizzoni, R., 2010, “Il silenzio di Lotman”, in “Leitmotiv”, n. 0, pp. 89-105, [www.ledonline.it/leitmotiv](http://www.ledonline.it/leitmotiv).

tavole del graphic novel di Philippe Squarzoni<sup>1</sup>, dove il personaggio interroga se stesso e, così facendo, testimonia la difficoltà del narrare.

Scegliendo *Garduno, in tempo di pace*<sup>2</sup> come oggetto di studio, questo contributo intende indagare la dimensione strategica della messa in discorso e, mediante questa, far emergere il modo in cui la soggettività può generarsi anche in seno ad assenze e spazi vuoti. In questa direzione, l’articolo pone l’accento sulle forme di rappresentazione del silenzio nel graphic novel e sugli *effetti di senso* che è in grado di sollecitare attraverso quell’architettura complessa che il fumetto, quale forma esemplare di semiotica sincretica, edifica, e il testo qui presentato, per la sua peculiarità, tende a esasperare. La particolarità stilistica di quest’opera offre, infatti, spunti di riflessione già a partire da un allontanamento ragionato dagli stereotipi del fumetto, condizione che lo pone all’attenzione della ricerca.

Squarzoni è un artista che privilegia il discorso di testimonianza e l’attenzione a tematiche di interesse collettivo. I suoi lavori possono essere considerati a metà strada tra il racconto intimista, il saggio politico e il documentario<sup>3</sup>. Tutta la sua opera sviluppa un lavoro originale che si pone al crocevia tra il fumetto, il racconto storico e l’impegno civico, muovendo dall’analisi di temi diversi tra loro, dalla memoria della Shoah ai conflitti politici internazionali in Chiapas e in Palestina<sup>4</sup>. Alla base dell’opera di Squarzoni, c’è una forte riflessione critica sul discorso mediatico e una costante ricerca del vero, tesa alla comprensione e alla diffusione del sapere sui poteri delle multinazionali e sulla mondializzazione liberale<sup>5</sup>.

Pubblicato in Italia dalla casa editrice BeccoGiallo, è il primo tra i volumi della collana “Cronaca Estera”, che la stessa casa editrice definisce “lo sguardo critico degli autori stranieri sul mondo”. Pur nella convergenza tematica rispetto al recente sviluppo del fumetto sempre più indirizzato al graphic journalism, l’opera prende le distanze sia dal fumetto classico, sia dall’insieme dei lavori dell’autore francese, in virtù delle scelte narrative, stilistiche e ideologiche, che compie. Attraverso un’analisi dettagliata e puntuale, il testo fornisce un’informazione precisa su problematiche di importanza collettiva, servendosi di uno sguardo esclusivo, quello del testimone. Non si tratta, infatti, di una teorizzazione della mondializzazione e delle sue conseguenze, ma di una continua messa in dialogo delle teorie generaliste con la loro implicazione a livello individuale.

Per la specificità dell’oggetto di ricerca, questo contributo procede da una parte tenendo presente il sincretismo del testo e dall’altra tentando di identificare gli *effetti di senso* che la lettura delle tavole del graphic novel è in grado di stimolare, soprattutto in alcuni passaggi. In questa prospettiva, diventa necessario riflettere sui modi espressivi del fumetto, e su come la loro manipolazione possa generare un’alterazione del linguaggio visivo e una molteplicità di effetti di senso, per l’immissione di elementi di novità.

E | C

## Il soggetto frammentato, il silenzio e l’implicito. Una lettura di *Garduno*, in tempo di pace Cristina Greco

*En apparence, point de lacune ici, aucun silence parlant.  
Mais le sens des expressions en train de s’accomplir  
ne peut être de cette sorte: c’est un sens latéral ou oblique,  
qui fuse entre les mots, -  
c’est une autre manière de secouer  
l’appareil du langage ou du récit  
pour lui arracher un son neuf.*  
M. Merleau-Ponty, *Signes*.

“A cosa aggrapparsi? Da dove cominciare? Da sé stessi. Come inizio non è male. Ecco un campo, in cui le difficoltà, e chi viene tirato in ballo, sono elementi concreti”. Sono queste le parole contenute in una delle prime

## 1. Interruzioni e sospetti di ironia

*Garduno, in tempo di pace* è la cronaca di un giovane fumettista che si interroga sulla condizione mondiale e sui misfatti del modello economico<sup>6</sup>. Il personaggio si racconta in prima persona, alternando il ricordo personale ai fatti della memoria storica, e restituendo di questi un pensiero critico.

L'analisi si sofferma sulle componenti del livello plastico ma, al contempo, si estende ad aspetti generati dal sincretismo del testo, la cui relazione sviluppa un discorso originale che coinvolge tanto la costruzione della soggettività quanto gli effetti che essa genera. Il disegno, realizzato interamente in bianco e nero, coopera alla costituzione di un approccio intimo, accostato a una scrittura grafica densa. Il découpage delle tavole è caratterizzato dalle cornici spesse, che delimitano le vignette. Pur impiegando il modello classico di organizzazione della tavola, il testo presenta degli elementi di rottura e di novità rintracciabili all'interno delle vignette.

Il principio di alternanza che domina l'intera opera, coinvolge anche il sistema di significazione generato all'interno della relazione testo-immagine. Le tavole, infatti, veicolano una particolare resa di questo rapporto, che diventa strumento di complessificazione: gli eventi grafici si impongono all'attenzione del lettore, a prescindere dai fatti narrati nei balloon, e tra i due non sempre vi è una corrispondenza semantica diretta.

Questa dimensione dialogica, si ritrova anche nel rapporto tra il disegno e la fotografia, che in alcune vignette fa da sfondo alle figure poste in primo piano, mentre in altre diventa il soggetto principale. La relazione tra la disposizione degli elementi nella tavola e l'inserimento dei punti di rottura, che si manifestano a livello dell'espressione grafica, determina anche una rottura del ciclo narrativo. Le interruzioni costanti, generate dall'omissione di elementi plastico-figurativi, nel passaggio da una tavola all'altra o da una vignetta all'altra, sottolinea anche un gioco di simmetria e di continuità che caratterizza tutto il testo.

Ciò avverrebbe anche nel passaggio dall'analisi critica del discorso politico del narratore, ai modi del discorso ironico, che si manifestano a livello iconografico. In quest'ottica, si compierebbe una sorta di riformulazione dovuta all'uso di figure che compromettono la coerenza plastico-figurativa della tavola: le vignette che riproducono l'immagine del personaggio principale del cartone animato, già incontrato nelle pagine di apertura, creano un particolare effetto ironico (Fig. 1). Si può osservare come la scrittura grafica sembri provenire dal quaderno di bozze dell'autore: la disposizione della figura nella vignetta crea l'illusione di un lavoro colto nel momento stesso della sua realizzazione (Fig. 2). Un tale assetto della tavola, infatti, mette in scena il progetto del cartoonist, attraverso la scelta di elementi quali i segmenti utili a mantenere una stabilità della forma, pur nella sua trasformazione, volta a dare movimento ai personaggi.



Fig. 1 – Tavola (p. 14).

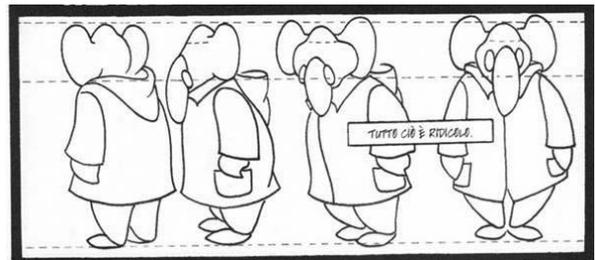


Fig. 2 – v. 4, tavola (p. 14).



Fig. 3 – vv. 1-2, tavola (p. 14).

Il personaggio del cartone animato assume le sembianze del narratore/testimone, per l'inserimento di un complemento, la giacca. Questa figura ha la funzione di trasformare il testo interrompendo la narrazione drammatica e, attraverso l'imitazione, dare una versione comica del personaggio principale, attuando una rielaborazione esasperata del soggetto, una trasformazione interna al testo che ricorda la parodia ironica<sup>7</sup>.

In alcune tavole, inoltre, si ritrova il richiamo a un altro enunciato che, pur se soggetto a un processo di trasformazione, risulta riconoscibile, rivelando una relazione a volte manifesta, a volte segreta con altri testi. Ciò avviene, ad esempio, nella rielaborazione di una delle scene più celebri di *Tempi moderni*<sup>8</sup> (Fig. 3).

Il testo citato, riprendendo il concetto di *intertestualità* in Gérard Genette (1982), è sottoposto a una ridefinizione proprio a partire dalla relazione testo-immagine, dove la componente verbale esplicita il tema della precarietà nel settore dello spettacolo, mentre quella visiva privilegia il rinvio al testo cinematografico.

La scelta di questa variante diventa rilevante per il lettore, poiché sollecita le connessioni e, così facendo, marca l'intenzionalità del testo; esso pone le distanze dalla forza stereotipata del fumetto per ricercare una forma discorsiva atipica, e alleggerire il peso di una descrizione minuziosa.

Dunque, la forza narrativa di questo racconto non si fonda unicamente sul tratto grafico, ma fa leva anche sui modi del ritmo e sul *découpage*. Vi troviamo non soltanto delle rotture della linea grafica, ma anche delle ripetizioni e dei costanti rinvii interni al testo e *transtestuali*. Si tratta di una strategia che fa appello ai canoni della reiterazione e della sottrazione a livello della componente visiva e che, in alcuni casi, pur mostrando il minimo dell'espressione, tocca il massimo dell'espressività.

## 2. Sdoppiamento, potenzialità dell'Io e centralità del corpo

L'interazione tra gli elementi che costituiscono la tavola dà vita a un sistema ambiguo, che suggerisce rapporti di parallelismo tra momenti del testo apparentemente distanti e di discontinuità anche all'interno della stessa tavola, strategia che contribuisce a costruire e decostruire la soggettività.

A partire da questa asimmetria, si edificano due diverse dimensioni del testo: il racconto dei fatti, da una parte, e la manifestazione degli stati passionali del soggetto, mediati dal pensiero e dalla figura del corpo del narratore, dall'altra. Si tratta di una strategia discorsiva caratterizzata da presenze, assenze, imprevisti, rimandi, e i cosiddetti centri di attenzione, ad esempio, immagini più estese, poste al centro della tavola.

Il sincretismo attoriale permette di utilizzare il corpo del personaggio come interfaccia tra il discorso collettivo e la passione individuale. Il corpo del personaggio diventa luogo di incontro di un doppio racconto, dove la passione individuale e la costruzione di un sapere collettivo si sostengono l'un l'altra. Difatti, le dimensioni del *sentire* del soggetto e del *sapere* collettivo si incontrano sovrapponendosi in alcuni passaggi, che chiariscono le ragioni di una tale architettura di rimandi. Ciò è evidente in una tavola, nella quale si rintraccia una sorta di rimando anaforico, sottolineato dal testo verbale: "Ripetere instancabilmente dei concetti... fino a quan-

do essi diventano evidenti". Tale espediente permette di considerare anche i modi attraverso i quali il soggetto diventa luogo di trasformazione dello stato passionale. Quello che si tenta di mostrare è come i cambiamenti del corpo siano il filo conduttore tra il discorso critico sui fatti collettivi e la costruzione del sentire intimo del narratore/testimone.

In alcune vignette, gli stati d'animo non sono esplicitamente convocati da espressioni del volto del protagonista; al contrario, un'espressione non esposta a livello fisiognomico passionale sottolinea lo stato della rappresentazione, cioè la dimensione strategica della messa in discorso.

Si tratta di una sorta di enigma giocato su fattori di presenza e di assenza, che suggerisce il confronto con l'opera di Magritte, nella quale l'identità c'è ma non è rappresentabile. In Magritte, l'Io è presente e si dipana tra mondi surreali; nell'edificare un rapporto dialogico tra guardante e guardato, e di movimento sul confine tra interno ed esterno dell'opera, essa è in grado di catturare l'attenzione dello spettatore. Inoltre, il tema della frammentazione del volto, che domina in parte l'opera di Magritte, si rintraccia in *Garduno, in tempo di pace*, come modo di rappresentare l'Io e i meccanismi del pensiero<sup>9</sup>.

Il discorso su ciò che è omesso e su ciò che è implicito, nel fumetto assume maggiore rilievo, a causa della sua articolazione complessa edificata sul dialogo tra presenze, assenze e spazi vuoti. Nel saggio "Le personnage de bande dessinée et ses langages", Fresnault-Deruelle (1975) parla del passaggio da una vignetta all'altra come manifestazione di una prolungazione di una parola reticente, un perpetuo aggiustamento del discorso che, è necessario aggiungere, avverrebbe anche tra verbale e visivo.



Fig. 4 – tavola (p. 92).

Ad esempio, in diversi punti del testo in analisi, il racconto interiore del personaggio si esplicita su entrambi

i piani. Tuttavia, in alcune tavole, la componente verbale privilegia una dimensione oggettiva, mentre sul piano visivo si assiste alla manifestazione della soggettività. Può accadere, infatti, che all'interno di una stessa vignetta o tavola, si verifichi una discordanza tra verbale e visivo: laddove il primo privilegia un discorso quasi scientifico, quello del saggio, il secondo dà forma a un discorso autobiografico, enfatizzato a livello dell'immagine dal "silenzio" del ritratto.

In relazione all'omissione, in queste sequenze, è possibile rintracciare la figura retorica della reticenza, tenendo presente che l'inquadratura in sé determina delle reticenze, nel momento in cui opera la scelta di ciò che non comparirà. Tuttavia, attraverso l'apparato immaginativo, l'assenza diventa prosecuzione di ciò che è rappresentato. Nel caso in oggetto, la reticenza è legata al voler che qualcosa venga intuito: qualcosa che c'è, ma è posta fuori dal campo dell'immagine, un non-finito.

### 3. La decostruzione del soggetto e la negazione dell'istanza dell'enunciazione

Il meccanismo attorno al quale si sviluppa questo sistema fatto di reiterazione e di frammentazione poggia, dunque, su un impianto plastico e sulle forme del discorso. Tale espediente sembra voler ridimensionare l'effetto stesso della comunicazione, ottenendo, tuttavia, un esito contrario: l'attenzione si trasferisce proprio su ciò che si è omesso e su ciò che si è lasciato incompleto, il soggetto dell'enunciazione.

In questo modo, con riferimento alla riflessione di Umberto Eco sull'opera di Lichtenstein, l'immagine è caricata di nuovi significati e allo stesso tempo induce a recuperare quelli già noti (2002).

Procedendo nella lettura del testo, l'elemento di rottura



Fig. 5 – v. 2, tavola (p. 92).

si presenta anche in termini di enunciazione visiva e mediante l'interruzione dell'isotopia: si giunge al plurale dal singolare, allo squilibrio dall'equilibrio distribuzionale.

La scomposizione dei bordi e il trattamento dei margini tra figura in primo piano e sfondo, compromettono un tentativo di réembrayage nella cornice enunciazio-

nale. Al contempo, si attua uno sforzo di cancellazione dell'Io, una negazione dell'istanza dell'enunciazione, di nascondimento del soggetto. Nondimeno, esso assume le fattezze di un débrayage attanziale "mancato": il corpo e i tratti visibili del volto del personaggio creano l'illusione della presenza di una situazione dell'enunciazione. La figura maschile è intenta a guardare dall'immagine direttamente verso lo spazio del lettore, collocandosi all'interno dell'immagine rappresentata.

Questo squilibrio distribuzionale trova il suo apice nella vignetta a p. 92, che procede verso una separazione delle parti che rompono definitivamente l'equilibrio generale (Fig. 4).

In particolare, lo spazio della seconda vignetta mette in scena due dispositivi – aperto/chiuso, alto/basso – generati dalla forma e dalla disposizione degli elementi che riproducono le regole del gesto, quel gesto che, come afferma Barthes, "non compie, e di conseguenza è più importante l'innesco che il percorso" (1964b, p. 150), come da figura 5. Ne consegue una tripartizione della verticalità, riconoscibile dall'opposizione tra una regione alta (le mani aperte) e una regione bassa (le mani rivolte verso il basso), e dalla presenza di un asse centrale sintagmatico (le mani chiuse). Il primo innesca uno stato di *attesa*, che suggerisce *speranza* (le mani aperte verso qualcosa da prendere), il secondo uno stato d'animo di *rabbia* (le mani chiuse a pugno) e il terzo di *sconforto* (il palmo della mano rivolto verso il basso).

L'articolazione dello spazio e la dimensione figurativa investono anche il piano del *significato*. Le varianti di questo dispositivo possono organizzarsi in una configurazione passionale e contribuire alla costituzione del soggetto appassionato. La sua competenza modale è caratterizzata dal voler-fare e dal non poter-fare, ed è per questo suscettibile della passione della *frustrazione* – che il Sabatini Coletti definisce "delusione per il mancato appagamento di un'aspettativa, e della rabbia, appunto 'accanimento nel volere qualcosa'" –, resa sia sul piano iconografico, sia su quello verbale. Dunque, avremo: regione alta → aperto → *speranza*; asse centrale → chiuso → *rabbia*; → regione bassa → in giù → *sconforto*. Così, sulla dimensione verticale, si assiste a una trasformazione passionale, che ha un innesco euforico ma si conclude con due interpretazione disforiche.

L'effetto di senso prodotto dalla composizione, assenza e scomposizione di questi elementi (Fig. 6) dipende dalla facoltà percettiva del lettore che tende a unificare in un concetto (l'idea del corpo), o in un'immagine, i frammenti specifici, che garantiscono la ricomposizione dell'insieme di cui fanno parte. Queste parti, pur non essendo rappresentate, coinvolgono l'apparato di immaginazione del lettore, che diventa il luogo in cui il testo si realizza e in cui avviene la trasformazione dello stato passionale.

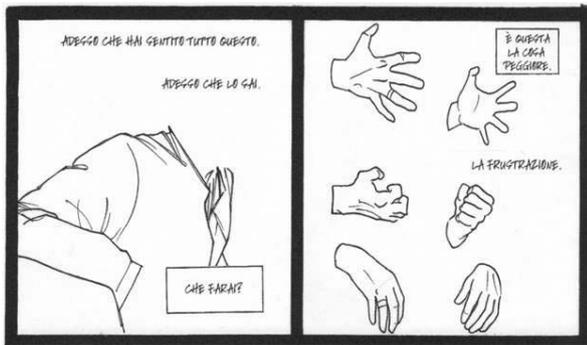


Fig. 6 – vv. 1-2, tavola (p. 92).

#### 4. Lo sguardo e la prova

Se, sul confine tra visibile e invisibile, *Garduno, in tempo di pace* pone il corpo del soggetto e i suoi stati passionali, la frontiera tra atto artistico e atto di lettura è abitata dall'autoritratto e dal dispositivo dello sguardo. Come in Manet, secondo Stoichita (2004), anche qui, se da un parte vi è il lettore intento nel leggere il fumetto, dall'altra vi è il fumetto che guarda chi sta leggendo, svelando la presenza dell'istanza creatrice. Si crea così una sorta di contatto ottico tra uno dei personaggi rappresentati nel fumetto e il lettore<sup>10</sup>.

Lo sguardo è la prova dell'esistenza del soggetto, ma anche della nostra esistenza. In alcune tavole, il personaggio è posto di spalle, colto nell'atto di realizzazione del fumetto, ricordando, come afferma Barthes, che la profondità nasce nel momento in cui lo spettacolo stesso gira lentamente la sua ombra verso l'uomo e comincia a guardarlo. Due tavole, in particolare, riprendono quest'idea; una di queste, si conclude con una domanda rivolta a un "voi": "Avete mai pianto ascoltando la radio?" e poi "e adesso?", per continuare nella vignetta successiva "Adesso che hai sentito tutto questo. Adesso che lo sai. Che farai?" (Fig. 7).

Si attiva, così, un gioco metalinguistico delirante e una retorica del ritratto come lavoro non finito, per la quale è necessario un impegno volto al completamento. Non si tratta, così come riferisce Stoichita sull'opera di Manet, di una casualità, ma di un voler indicare l'atto stesso della realizzazione. Questa intuizione può essere confermata se si sposta l'attenzione su un'altra sequenza, dove il riferimento al mestiere del fumettista si completa nel retrocedere del personaggio, che contempla le tavole (Fig. 8). Si tratta di uno sdoppiamento tramite focalizzazione, di un modo di manifestazione dell'osservatore che diventa così figura-filtro in sincretismo con il narratore.

Siamo dunque dinanzi a una condizione che potremmo definire di creazione, che prende vita nella messa in scena dei propri sviluppi, del proprio funzionamento.

Il personaggio è doppio: da una parte è operante, dall'altra è contemplante e determina la presenza di ciò che si trova al di là della tavola. L'istanza enunciatrice è anche istanza produttrice, e si compone in seno ad insufficienze e discordanze.



Fig. 7 – tavola (p. 47).

Jean-Francois Louette (1989), in un articolo dal titolo "La Nausée: roman du silence", descrive la *Nausée* di Sartre come un mosaico di stili incompatibili che si distruggono l'un l'altro. Fa appello poi a cinque processi della retorica del silenzio: l'indeterminazione, l'imperfezione, la tematizzazione, la variazione, la temporalizzazione. Il secondo sembra rispondere all'oggetto di analisi di questo contributo. Si tratta, infatti, dell'imperfezione deliberata della forma, che si esplica nell'opposizione e nell'incontro tra forme tradizionali e forme innovatrici. Una critica al già completo, al sedimentato, composto da luoghi comuni. In quest'ottica, l'idea dell'espressione dell'inesprimibile riprende la formula proposta da Barthes circa l'esigenza di invertire il processo e di non esprimere l'esprimibile. In *Garduno, in tempo di pace* si prendono le distanze da ciò che è già noto, per far posto a qualcosa di nuovo, un messaggio mediato dalle assenze. In *Essais critiques*, Barthes (1964a) afferma che spesso si sostiene l'idea seconda la quale la forza dell'arte sussisterebbe nell'esprimere l'inesprimibile, ma che, al contrario, il compito dell'arte consisterebbe nel non esprimere l'esprimibile. In questa direzione, il ritratto decostruito, privato di alcune delle sue componenti, svolge una particolare funzione. L'assenza dei tratti interni al volto e il mantenimento dei contorni dell'ovale, come nella penultima vignetta (Fig. 7), oltre a marcare un'opposizione plastica tra interno ed esterno – come per le virgolette, secondo De Certeau sulla *Fabula mistica* – "distoglie dalla cosa rappresentata per fermare l'attenzione sull'uso che viene fatto della parola dell'istanza enunciante" (1982, p. 166). In questo funzionamento metalinguistico, dove la componente visiva delle vignette prese in esame, come per la frase mistica nel saggio che De Certeau dedicata alle "maniere del parlare", è una maniera di parlare che produce silenzio nel rumore delle parole (p. 173).



Fig. 8 – vv. 1-5, tavola (p. 95).

Come per Barthes, la personalità del personaggio narrativo è costituita da un insieme di semi e di codici, e sta al lettore comporli, raccogliarli, interpretarli e integrarli in un sistema che si definisce mano a mano, giungendo a una sintesi completa.

Nel caso in esame, all'imperfezione dell'immagine decostruita e incompleta, risponde la perfezione della scrittura. La funzione della rottura che si verifica a livello visivo vorrebbe segnalare l'imperfezione, come un invito ad accogliere il rebus e compiere un lavoro di integrazione da parte del lettore. L'iscrizione di questa omissione all'interno della narrazione, drammatizza il racconto, perché la messa in scena dei limiti della figura del corpo è un'assenza rivelatrice di una coscienza, di una soggettività, che la scrittura non è in grado di esprimere chiaramente. L'immagine del corpo parla, attraverso le sequenze e, attraverso il disegno di un'elissi, diventa non soltanto il mezzo che interrompe la descrizione, ma anche ciò che accresce lo stato passionale, manifestando le passioni del corpo del soggetto per mezzo del rinvio alla gestualità.

Gli spazi bianchi fungono da generatori di tensione e la figura del *chiasmo* indica una tensione che va da una visione semplice a una visione intuitiva. La pretesa di una scrittura realista è sostituita da una scrittura dell'immaginario. Il *chiasmo*, prodotto dalla disposizione delle vignette all'interno della tavola, riunisce la successione narrativa, che meglio si esprime nel parallelismo tra due tavole, in un effetto di specularità, che pur nella corrispondenza degli elementi, gioca su piccoli fattori di discordanza (Figg. 9 e 10).

L'effetto di referenza interna che si realizza tra le due tavole, in modo esemplare, ma che si ritrova anche in altri punti del testo, citando Jacques Fontanille, porta a un'uniformità, dove l'elemento appare in un rapporto di dipendenza sia dal tutto che tra le parti (2004). Questa modalità di relazione assicura un'interpretazione delle parti in una visione appunto uniforme.



Fig. 9 – tavola (p. 47).



Fig. 10 – tavola (p. 91).

## 5. Conclusioni

In *Garduno, in tempo di pace*, la costruzione della soggettività avviene attraverso la messa in scena di elementi che diversamente potrebbero non emergere, come le passioni vissute dal soggetto e il dialogo tra un io e un tu, che si dipana e si reitera a più livelli del racconto.

Dal primo racconto, quello degli eventi politici, al racconto autobiografico, il dialogo si regge su due istanze dell'enunciazione, quella dell'autore e quella del personaggio che viene insignito del ruolo di testimone. Ne emerge un sistema a più voci: nel passaggio dal racconto di chi documenta, all'apertura passionale del soggetto della narrazione, fino alla sua identificazione come istanza creatrice.

Il principio unificante rilevato a più livelli del testo, prende forma nelle ri-occorrenze significative, nella concordanza degli elementi e nella disposizione dei tratti pertinenti.

Tale sistema diviene quasi “refuso della comunicazione” nell’interruzione delle linee di contorno della figura del narratore, nell’assenza di balloon come punto di rottura della manifestazione del flusso di coscienza del soggetto, nelle vignette interamente inchiostrate o lasciate in bianco, che rinviano all’ordine del poter vedere.

In questo processo, il corpo diventa luogo di rinegoziazione continua degli stati passionali e delle valorizzazioni individuali e collettive. Il soggetto-testimone si racconta attraverso il corpo, convocando il lettore in qualità di soggetto partecipe di un atto di presa di coscienza e di trasformazione emotiva.

Il silenzio, come perdita e omissione delle parti, assume un significato positivo, diventando meta della tensione conoscitiva del soggetto.

Attraverso una raffigurazione inconsueta del corpo del narratore/testimone, un cambiamento costante e alternato del piano dell’espressione, e un’organizzazione originale degli elementi che costituiscono il fumetto, *Garduno* svela un meccanismo complesso. Il metadiscorso sull’arte del fumetto e i toni del saggio politico, si fondono a una conclusione autobiografica, che è testimonianza del percorso di ricerca compiuto dal soggetto.

## Bibliografia

- Barthes, R., 1964a, *Essais critiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi. 2002.
- Barthes, R., 1964b, “Le monde-objet”, in R. Barthes, 1964a, pp. 19-28; trad. it. “Il mondo oggetto”, in L. Corrain, a cura, 2004, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi, pp. 145-151.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi 1988.
- De Certeau, M., 1982, *La Fable mystique, I. XVI -XVII siècle*, Paris, Éditions Gallimard; trad. it. *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, Milano, Jaca Book 2008.
- Eco, U., 2002, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani.
- Fontanille, J., 1995, “Sans titre ... ou sans contenu?”, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, nn. 34-36, pp. 77-99; trad. it. “Senza titolo... o senza contenuto?”, in L. Corrain, a cura, 2004, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi, pp. 107-126.
- Fresnau-Deruelle, P., 1975, “Le personnage de bande dessinée et ses langages”, in “Langue Française”, n. 28, pp. 101-111.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997.
- Louette, J.-F., 1989, “La Nausée, roman du silence”, in “Littérature”, n. 75, pp. 3-20.
- Merleau-Ponty, M., 1960, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard.
- Sbisà, M., 2007, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Bari, Laterza.
- Stoichita, V.I., 2004, “Evaporazione e/o centralizzazione. Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas”, in L. Corrain, a cura, 2004, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi, pp. 169-192.
- Volli, U., 1991, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli.

## Note

- 1 Philippe Squarzonì è sceneggiatore, cartoonist e disegnatore, tra i fondatori di ATTAC France, il movimento di critica al neoliberalismo
- 2 Pubblicato in Italia da BeccoGiallo (2006), è edito in Francia per Les Requins Marteaux (2002).
- 3 L’opera, che affronta la problematica dei zapatisti e del Chiapas, è stata realizzata in due volumi, *Garduno, in tempo di pace* e *Žapata, in tempo di guerra* (Les Requins Marteaux, 2003). Pubblicati a un anno di distanza l’uno dall’altro, ad oggi, solo il primo volume è stato tradotto in italiano.
- 4 Philippe Squarzonì compie questi viaggi alla fine degli anni novanta come Osservatore dei Diritti Umani.
- 5 Dopo la pubblicazione in Francia per la casa editrice Les Requins Marteaux, Squarzonì segue la linea documentaria, pubblicando *Torture blanche*, reportage del suo viaggio in Israele e nei territori occupati della Palestina e, disegnata sulla sceneggiatura di Gregory Ponchard, *Drancy, Berlin, Oswiecim*, un viaggio nei luoghi della memoria al cospetto dell’oblio, analizzata in corso di ricerca dottorale.
- 6 Come lo definisce la stessa casa editrice nella presentazione ([www.lesrequinsmarteaux.org](http://www.lesrequinsmarteaux.org)).
- 7 Si fa riferimento alla definizione di *parodia* data da Gérard Genette, in relazione alla *transtestualità*.
- 8 *Modern Times* (Charlie Chaplin, 1936).
- 9 Tra le opere di Magritte, esemplare, in tal senso, è *Le Double Secret* (1927).
- 10 In questa prospettiva, Stoichita definisce l’autore come *endotopico*.

E|C

## Impossible communication: the logical-semantic structure and communicative perspective of hymn

Mihhail Lotman

1. This paper is a small part of the project where I address irrational and superrational forms of communication. I will focus here only on hymn and only on religious hymns, while I will leave aside all aspects of verbal art related to it; just the logical-communicative aspects of hymn will be addressed. In this sense, hymn is an even more mysterious phenomenon as compared to prayer. The latter can formally be approached as a

directive speech act (in John Austin and John Searle's terms). As for hymn, its aims, at least in the framework of speech act theory, are totally enigmatic.

I prefer not to start with the definition of hymn, since my entire paper is an attempt to find out its essence; the appropriate starting-point is an intuitive and rather amorphous conception of hymn. To create a general picture it makes sense to include to the analysis a rather wide range of phenomena, therefore, some choruses in ancient drama will be included, the genre of which is not given in text, but nevertheless, they are hymns by their content and structure, for the same reason some parts of liturgy will be included as well.

Hymn as a text is always directed towards a certain addressee and in most cases this addressee is God. The communication between human being and God is connected with a whole variety of problems, some of which are clearly beyond the limits of academic research. First we must place hymn in a certain context, and from the standpoint of communicativity, the closest form of text to hymn is probably prayer. Prayer is essentially a paradoxical phenomenon and, as we will see, this paradox is also fully characteristic to hymn.

Boris Uspenski, Moscow semiotician and linguist, writes thusly about prayer (1994, p. 7):

A usual situation: a person prays to God. At that he/she turns to a higher and all-knowing being. A person turns to God with some application (often very specific), at the same time he/she admits that God knows in advance all his thoughts and wishes and He knows better, what a person needs. It seems: why to pray? It is counter to common sense, but nevertheless, major part of the mankind probably does it constantly and it appears to be a very natural activity. But let us think: I pray to God. What is "God", is completely incomprehensible. It surpasses the capacities of my comprehension. What is "me", is also incomprehensible. But thus, between me and Him such system of relations is established that, as a result, God and me appear as, so to say, the function of these relations. It is a kind of algebraic formula, where a relation between the two unknown, "X" and "Y", is postulated: the meanings of these unknown are defined with the relations between them. If we postulate that " $Z > Y$ ", "X" is defined as something bigger than "Y", while "Y" as something smaller than "X". And it is actually the only thing we can say about them.

Therefore, according to Uspenski, the situation of prayer is related to the two unknowns: God and me. What connects them to each other is language. Uspenski calls language a primary phenomenological reality. In general, we can agree with all of this. Nevertheless, all of what Uspenski says applies to any communication, not only to prayer. But if our is just the communication between human being and God, we cannot neglect the central link of this communication, that is, prayer as a text. Since what prayer is is not a priori clear, the situation 'I pray to God' is something like XYZ, where X is the sender of prayer (human being), Y is prayer –

text in some human language, and Z is the receiver of prayer (God). It is obvious that in the case of hymn we are dealing with quite an analogical situation.

2. We distinguish two levels in a text: the informative and communicative. The informative level connects text with reality outside the text, through the mechanisms of signification and reference; the communicative level connects text with the participants of the given speech act. The relationship between the informative and communicative levels constitute the communicative perspective of text. Different texts and different genres demonstrate clearly different communicative orientation, and often the typology of genre is based on that. For instance, epic forms are usually narrations in the third person, that is, action is presented objectively, the sender and receiver of the text are not its personages. The drama form, however, is the direct speech of personages. On the one hand, drama is opposed to epics, on the other, it is related to the latter with its simple communicative structure. In addition, both in drama and epics the communicative structure is usually not emphasized, but it is implicit. The communicative structure of lyric texts is far more complicated, on the one hand, and more explicit, on the other hand. The communicative complexity of lyric texts lies, above all, in the circumstance where characters within the texts are usually the sender and receiver of the text at the same time. For instance, an epic text:

(i) Paris loves Helena,

drama text:

(ii) Paris (*enters*): Helena, I love you

and lyric text:

I love you.

3. Hymn, just like lyrics, is a form which is clearly oriented towards communicativity: the communicativity of hymn is emphatic. Let us start with one of the most popular and typical hymns of the western church, *Te Deum* (4th century, traditionally attributed to St Ambrose, but lately this attribution is questioned):

(iv) *Te Deum laudamus...*

We praise Thee, o God...

Already from the beginning of the hymn its communicative perspective is distinctly exposed: both the sender (we) and the receiver (Thee) are represented. Yet the message of (iv) is to a certain extent problematic. We can assume that its message lies in the transmission of the communicative structure: using numerous paraphrases and synonymic constructions we inform you in detail that we praise you. But hence arises a question: how do we inform? It seems that there is only one possible answer: we praise you and this praise is at the same time also the information of it.

Therefore, we must recognize that the initial words of *Te Deum* have at least two purposes: praise and information (of praise). How these purposes are related to each other will be discussed below. But now we will draw attention to the awkwardness of our construction. Hymn itself seems simple, but when we begin to expound its structure it appears complicated and clumsy. There are two reasons for this – one is more general and the other is more specific. The general reason is the one that hinders the retelling of lyrics. A simple and convincing poem does not seem to be illogical until we start retelling it in prose. Then it suddenly becomes extremely complicated, while at the same time both banal and absurd. The reason here is not as much the verse form itself (although that too), but its communicative perspective. As it has been said, lyric is characterized by a distinctive communicative shortcut: the characters of text are at the same time the participants of the communicative act. The latter is, first of all, possibly due to the use of deictic signs, such as ‘I’, ‘you’, ‘here’, ‘now’, etc.

Deictic words form an autonomous sphere in natural language. The usual linguistic signs can be characterized both through their significate and reference, whereby the significative structure is primary. For instance, ‘A table is a piece of furniture’ (oriented towards signification), on the other hand ‘This here is a table’ (oriented towards reference). Words like ‘I’, ‘here’ and ‘now’ have no significate, they only have a reference. In general, we can correlate every word with a notion or quality, at least we can create it; for instance, we can form a quality like ‘tableness’, which is realized in all tables, etc. And this is the reason, why intuitively words as clear as ‘I’ and ‘you’ are hard to explain, there can be no such quality as ‘Inness’, *I, you, here* and *now* are singular objects, they do not form a class, there is no notion correspondent to them.

Deixis has been studied by both linguistics (here we must name, above all, Charles Bally, Emile Benveniste and Roman Jakobson) and philosophers (first of all, the so-called dialogical school, Martin Buber and Mikhail Bakhtin have to be mentioned). From the standpoint of Buber, ‘I’ and ‘you’ have an existential meaning. It is an axis around which the world is formed. Both ‘I’ and ‘you’ cannot be defined from the aspect of traditional logic, that is, they are elementary terms. But here is where a paradox emerges. The existence of ‘I’ is an initial condition of the being of ‘you’. Without ‘me’ there is no ‘you’; ‘you’ are the one, to whom I say ‘you’. Still the existence of ‘you’ is a precondition of the being of ‘me’, there is no ‘me’, until I have someone to call ‘you’. Therefore, ‘I’ am the one who calls you ‘you’ and ‘you’ are the one whom I call ‘you’. Since the overwhelming part of lyrical texts rotates around the relations between ‘me’ and ‘you’, it is clear, why such text is very hard to retell, that is, to translate it into the language of notions. Let us compare two utterances:

(v) I praise you.

(vi) I inform you that I praise you.

It has been claimed that such utterances as (v) and (vi) mean one and the same, that is, they are synonymous. Such a way of reasoning can be seen, for instance, in late Wittgenstein, who states that sentences such as “I inform that P” mean just “P”. We cannot agree with this opinion, as it is especially problematic in the case of these texts that we treat, that is, texts connected with the communication between God and human beings. But also in general, sentences (v) and (vi) have different communicative status: (v) is focused on praise, (vi) on informing. Nevertheless, (v) comprises both praise and informing, whereby differently from (vi), informing is expressed through praise. When we compare (v) and (vi), then the latter seems more awkward. If I inform somebody that I praise him, do I thus already praise him? When I praise someone, it is redundant to inform that I praise him; at the same time, the most effective form to let somebody know that I praise him is the praise itself. Thus, we are not dealing with an accidental clumsiness within the intentional construction. At any rate, in hymns such “clumsiness” is typical.

It is a paradox related to performativity. “Common” utterances describe some situation, for instance, a cat is chasing mice. But there are utterances which do not describe an action, but perform them. Such utterances are called performative. For instance, when I say: “Happy birthday,” then I do not inform of my action, but perform it. Praise is not as performative as congratulation is, but it is far more performative than just informing; respectively, we can call praise a semiperformative verb, different from performative congratulations and assertive informational.

In addition to these problems, which relate hymn to lyric, hymn has another important speciality. That is, ‘you’, who is the addressee of hymn (for instance, *Te Deum*) is not another human being, but is God. The hymn is addressed to God: a sender (human being) informs God firstly, that he/she (human being) praises God; and secondly, what the qualities of God are that make human beings praise him. Both messages are at least problematic.

First, there are problems connected with the above-mentioned praise. Second, if the addressee is God, who in the Judaeo-Christian tradition is omniscient, then this begs the question: why should we inform him of anything at all – he already knows everything. It would seem especially pointless to inform God of his own qualities: while he would already know these, it is also completely obvious that I as a human am unable to have an adequate picture of God’s qualities in principle. Without delving into theological subtleties, let us simply note how the tradition of apophatic theology was especially important in the Eastern Christianity, and also had an authority not only in the

Western Christianity, but also Neo-Platonism, Judaism, Buddhism and Hinduism, as well. Accordingly, human beings could talk of God only using negative constructions. All the more paradoxical seems to be the purpose of hymn: why such text? Proceeding from the contemporary understandings of the conventions of speech, we could assume that the purpose of hymn is not to inform God of his qualities, but that the speaker knows of them. However, the matter might not be that simple. When we read an early Christian or medieval hymn, for instance, *Te Deum* or *Gloria*, then a contemporary reader will be astonished by its informational redundancy and abundance of synonymic constructions.

(vii) Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

or further:

(viii) Domine fili unigenite, Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris.

It seems that the author of text wants to illustrate to the utmost both his activity and different attributes of God. Hence we can make the following assumption: that the purpose of hymn is mnemonic, especially in times, when the oral tradition prevailed, hymns formed the compendium of faith. This assumption is not completely false too, but it is clearly simplified and unilateral.

**4.** When we return to hymns, we must state that their illocutive purpose is usually assertivity. Of what, then, does a sender of hymn (human being) inform the receiver (God)? The most common semantical-communicative structure of hymn is that a person informs God of God's qualities. So why such a form of communication?

Before we attempt to answer this question, we will project the corresponding situation from heaven to earth and observe, when such communication evolves between two persons, that is, when a sender lets a receiver know of his qualities. Of course, we cannot rule out a situation, when a sender and receiver sincerely cooperate in a speech act, when a sender informs an addressee of his qualities (the simplest example of that is a conversation with a psychoanalyst). Nevertheless, such situations are rather marginal and late phenomena in the history of communication. Much more common are such communicative situations where we are dealing not with a pure assertivity, but with an indirect speech act. There are two main types of these situations.

The first type is reproach. For instance, in a quarrel between spouses or neighbours a sender often informs an addressee of the qualities of the latter, whereby an addressee may be unaware of those, at any rate, he/she is not eager to accept them. An analogical situation evolves often, where a parent rebukes his child, etc.

However, there is a principal difference between rebuking a child and a quarrel between neighbours. Let us take, for instance, such utterance:

(ix) You are negligent, lazy and irresponsible.

In the case a parent says it to the child, such utterance has the following implicatures: 1) the mentioned qualities are bad, and 2) you don't want to be bad. From the latter, an indirect directive purpose proceeds: you have to change. But in the quarrel between neighbours, the same sentence can mean something completely different. An assertive purpose develops a declarative flavour: I call you negligent, because you are that (assertivity). But calling you negligent fixes that name to you (declarativity). Semantic mechanism which is activated here, is in a sense similar to curse. I say something bad about you and that saying sticks to you. What has been said, marks the scale of purposes. Of course, in real communication such utterances appear in the intermediary function. Thus, one can educate also his spouse, neighbour, etc., and a speaker can be earnestly convinced that his purpose is purely assertive.

The other type is flattering: a sender informs a receiver of his qualities in order to get something from him/her or to induce him/her to do something. That is, we are dealing here with an indirect directive speech act. Even if a speaker has no selfish purpose (for instance, a jubilee speech, etc.), it is still an indirect speech act where through assertion an expressive purpose is achieved. We must add here such speech acts as, for instance, laudation, jubilee speech, etc., which in addition to assertivity have a clear declarative shade. If a person is called a *pathfinder*, a *pillar of the community* etc., it is clear that we are not dealing with his inner parameters, but first of all, with the categories that should be considered while talking of him/her in the future.

Let us return now to the messages that a human being sends to God, there are three common purposes here. First, a human being informs God, what God is like. Second, a human being asks something from God. And third, a human being informs God, what the human being is like. With a great degree of conditionality, we will call the first type of texts hymns, the second type of texts prayers and the third psalms. The primary illocutive purpose of hymn and psalm is assertive, that of prayer is directive.

We must admit at once that, first, this classification proceeds rather from our contemporary notions than from the archaic logic, when these genres evolved (we will return to this question later). And second, it considers not as much the real text, but ideal principles: real hymns, prayers and psalms often represent all the three purposes. For instance, the structure of psalm is frequently three part: 1) I am weak and feeble (first assertion); 2) you, Lord, are big and all mighty (second assertion); 3) hurry to my aid (directive). We are dealing with the

certain logical construction which even reminds us of the Greek syllogisms: an author of a psalm refreshes God's memory and at the same time helps him to reach the logically correct conclusion. Nevertheless, it has to be emphasized that such logical construction differs in a very important aspect from syllogism in principle. A syllogism treats notions, both general and singular. (If Socrates [a singular term] is a human [a general term], then he automatically possesses all the qualities of this general term.) The psalm logic based on deixis, is, on the other hand, operational, not categorical, it does not define anything, but incites.

Assertive parts of a hymn are often more closely connected with each other than with the directive one, and thus a psalm can function as hymn. Also the antithesis and mutual relationship of bigness and smallness is an important theme in both psalms and hymns.

The proximity of psalms and hymns becomes evident from the use of psalms in the function of hymns, for instance, during the Reformation: the smallness and misery of a sender increases, as a contrast, the glory of God. At the same time, almost unnoticeably, the communicative perspective changes within a psalm: it is not any more addressed so much to God, as to other men, it raises the enthusiasm of the fellow combatants, but has to frighten the enemy – the psalm becomes a combat song. This process goes even further in Luther's own creation. Also in Luther, some songs are created in the traditional psalm form. For instance, *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir; / Herr Gott, erhoer mein Rufen* (1523), but his most famous hymns demonstrate a different communicative perspective in principle. The hymn becomes an auto-communicative form in Luther. It speaks of us, our God and is addressed to us, see *Dies sind die heil'gen zehn Gebot; / Die uns gab unser Herre Gott* (1524), but especially *Ein' feste Burg ist unser Gott* (1529).

Therefore, when we speak of the communicative characteristics of hymn, prayer and psalm, we mean not as much the real texts which are often hybrid, but ideal types. Nevertheless, this typology supports the analysis of real texts.

5. Prayer can be regarded as a universal form of the communication between human beings and God, even a universal of religious behaviour. From the aspect of theology, prayer and incantation are viewed as completely different. Prayer is characteristic to monotheistic religions, incantation to traditional religions, which are often drawn together under the name of paganism. But for us this difference is not very important, since in both cases we are clearly dealing with directive speech acts. Prayer and command mark only the intensity of directivity and the mutual relationship between speaker and receiver: prayer is directed towards a higher being, command to somebody who is in some way subordinated to the speaker. The difference is religious and ideological; from the standpoint of the theory of speech

acts they have the same purpose – directive, they both intend to prompt an addressee into doing something.

Hymn is also a very common form, although we can clearly distinguish religions where it has an advantageous position, as, for instance, Vedic religion, Zoroastrism, Judaism, Christianity etc. There are also religions, where hymn is not completely unknown, but a marginal phenomenon, as, for example, Islam, whereby it is not quite obvious, to what extent it is a form evolved in the tradition itself or to what extent it is only a European interpretation. However, for example, in the sufi tradition hymns clearly exist.

Psalm, on the other hand, seems to be far more rare a form of communication which characterizes, first of all, the Judaeo-Christian tradition. In other traditions a person does not send God messages of himself/herself, or even if there are such messages, they do not constitute a firm tradition. One could assume that the existence of such tradition marks a completely different relationship between human being and God, a relationship that could be called a partnership, and one of the meanings of the testament linking human being to God through contract.

We will return to these questions in the end of the paper, but now we will analyse more particularly the assertivity of hymn. Above we discussed how a person informs God of his/her qualities, which already reveals a certain paradox, since in the Judaeo-Christian tradition God is all-knowing, thus, a person informs God of what God should already know. But when we compare other religions, we will see that human beings often inform God also of their actions.

In Greek tragedies choir parts are often essentially hymns and also inherently related to hymnography. Let us take, for instance, Aeschylus' tragedy *Persians*. This text is even more interesting because the choir is constituted by Persian elders, who turn not to their own gods, but to the Greek god Zeus (verses 532 and ff.).

The choir informs Zeus that 1) Zeus has destroyed multiple Persian armies; 2) [as a result] Persian towns Susa and Agbatana are in deep mourning; and 3) [as a result] women are weeping, grieving, etc. In the last two verses of this extract the choir (who NB! talks of itself in the first person, that is, in singular) joins the mourners. That is, the primary and illocutive purpose of the verses 532-544 is assertive, that of the verses 545-546 expressive, while in the case of indirect purposes it is vice versa: in the last two verses it is assertive, and in the previous ones expressive. However, the illocutive structure of this passage is even more complicated. The actual author of the text is not the Persian choir, but a Greek Aeschylus, and the whole text is pervaded by an indirect, but at the same time completely obvious purpose to glorify Greeks and their god Zeus. Also, the actual addressee is, primarily, the Greek audience.

Even more interesting are the hymns by Proclus (5th century). As a scholarly hellenist he had tried to impart

the archaic tradition as accurately as possible. For that he had to clean it from later distortions and, to a certain extent, reconstruct it. The result of his work is syncretic texts which aesthetically accord well with the contemporary postmodern era. At the same time he attempts to implant his own neoplatonic ideology to the archaic myths. Thus, Proclus, a fanatic valuer of mental and physical purity, in his hymn to Athena praises the latter for not submitting to the passion of Hephaestus, and for retaining her virginity (the diamond girdle of virginity, vv. 9-10).

As well in other hymns Proclus uses every opportunity to synthesize the ancient mythology and neoplatonic philosophies. For instance, in his hymn to the Sun he calls the latter the ruler of a mental fire (v. 1) and further turns to the Sun with such words: "You who pour from above with rich streams harmony on the material worlds" (vv. 3-4). The radiance of sun is pictured as divine emanations. We come across analogical models in other neoplatonists as well. Especially interesting is the *Hymn to Zeus* by a pagan and Anti-Christian Porphyry, where he describes Zeus following monotheistic patterns and even the element of the poetics of early Christianity.

Strange formulae and the reasoning itself show, from our point-of-view, that Proclus and Porphyry had a very good sense of the peculiarity of hymn, which started to disappear already in the early medieval authors.

All of what has been said so far, has not been intended to solve the problem of assertivity in messages sent to God, but only attempts to draw attention to it. Different religious traditions are traversed by the motive of recollection: a person recalls something to God or even orders him to remember something. Let us take an example of an entirely different cultural and historical context: *Memorare*, the famous prayers of St Bernard of Clairvaux to the Holy Virgin Mary (12th century):

(x) MEMORARE, O piissima Virgo Maria, non esse auditum a saeculo, quemquam ad tua currentem praesidia, tua implorantem auxilia, tua petentem suffragia, esse derelictum.

Ego tali animatus confidentia, ad te, Virgo Virginum, Mater, curro, ad te venio, coram te gemens peccator assisto.

Noli, Mater Verbi, verba mea despiciere; sed audi propitia et exaudi. Amen.

First of all, it has to be mentioned that St. Bernard's prayer is not a hymn in the strict sense of the word: hymn is a text sung in a verse form. That is, although the communicative perspective is important, it is not a conclusive sign of its genre. For now we will abstract ourselves from the versification of hymn, since it is expedient for us to regard hymn in a wider context. A hymn is divided into three parts, each one of them is a syntactically distinguishable sentence: the first is a directive utterance, the second an assertive, and the third again directive. Most of all, we are interested of the

first passage. This sentence forms a complicated period, where a prayer reminds the Virgin Mary of her qualities. How he does that, is especially remarkable. In an imperative tone the prayer admonishes the most pious virgin to remember among other things her grace. What makes this especially interesting is how he speaks of the Holy Virgin's qualities through the human angle: he does not say, for instance, that you help always those who turn to you, but that nobody has ever heard that someone had turned to you and was left unaided. Therefore, St Bernard appeals not to the objective qualities of Holy Mary, but her reputation.

We can only assume the purpose of the author of text, when he uses that complicated communicative structure. One can raise a hypothesis that it is a sign of the fading of the hymn tradition. Hymn informs God of his qualities; St. Bernard understands the paradoxicality of this construction and tries to solve it the way that informs the addressee not of his qualities, but of human qualities, that is, characteristically men have never heard that Mother of God has ignored their prayers. Thus, he composes the text in a way where it seems that the message is "non esse auditum a saeculo", but not "quemquam ad tua currentem praesidia, tua implorantem auxilia, tua petentem suffragia, esse derelictum", as it would be in a traditional hymn. But we are to understand, as apparently is the Mother of God as an addressee of the text, that the so-to-say communicative trick is actually a message of the laudation of the Holy Virgin.

The other parts are interesting as well. It is the reputation of the Holy Virgin that encourages us to turn to her and what we ask from her is to hear our prayer (*audi*) and to listen to it indeed (*exaudi*). And, what is our prayer about? Why does the author use such a complicated rhetorical construction for this prayer? The prayer is about Virgin Mary hearing us. Thus, essentially, we are dealing with a metaprayer, we do not ask for a certain thing, but only for her to hear our prayer. And so, if our hypothesis is right, the prayer of St. Bernard marks the beginning of the fading of the hymn tradition. The author does not quite understand any more, why he should praise the qualities of the addressee of which he/she himself/herself has at best only a vague notion, while the addressee has a complete knowledge of these. Having fixed this turning point, let us go back in time and analyse some communicative difficulties which appear in hymns with a more canonist form.

*Pange, lingua, gloriosi* (St Thomas Aquinas, 13th century, but the roots of this text extend to much earlier time, back to at least the sixth century). Here we are dealing with a so-to-say delegated authorship. God is praised not by the sender himself, but the latter tells his tongue to do so. All the following is about what the language should say. This construction has a long genesis, a genetic relationship that can be observed within both the Bible and ancient pagan tradition. In the latter the del-

egation of authorship is common. For instance, let us be reminded of the beginning of Homer's *The Iliad*: "Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος".

The author tells the goddess to sing of the anger of Achilles son of Peleus, etc. Formally, the whole poem is an instruction to the goddess, about what she should sing. Or the beginning of the *Odyssey*: "ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ". The only difference from *The Iliad* is that here the muse should not *sing*, but *tell* about the ingenious man. Again, formally the whole poem is an instruction to the muse.

Of course, every listener and reader of Homer understands that it is not an actual trans-addressing, but first of all a rhetoric device. However, the address to either goddess or muse is not purely rhetorical, but a sign of connection with an earlier ritual, in the course of which the addressee of the text becomes an assistant of a speaker. In the subsequent ancient poetry it becomes a purely literary devices, but in Homer it is not yet so.

In the literature of Modern Times it becomes a cliché and, for instance, the Estonian national epic written in national-romantic spirit by Fr. R. Kreutzwald in the second half of the 19th century begins with an address to Vanemuine, yet not for Vanemuine to sing, but to assist Kreutzwald by lending him his harp.

As for the biblical tradition, then here we must name both psalms and the Books of the Prophets. Actually, in every Book of a Prophet we are dealing with the trans-addressing of authorship, however, with Homer it is reverse in comparison: it is not a person who gives God instructions of what he should do, but God to a person, while the latter may also resist, as, for instance, the Prophet Isaiah did when he said he was not good enough to transmit God's message, with his sinful mouth, lips and tongue (6, 5-6). Thereupon God sends his seraph, who purifies the prophet's mouth from sin, so that he may speak.

When we return to the text of the hymn, then the order to praise God, given to one's own tongue seems especially strange; hymnographer's tongue appears as an autonomous and rational being. Here is another interesting nuance: the word 'tongue' is, of course, used in the meaning of 'speech organ', not to signify an instrument of communication; nevertheless, we cannot avoid correspondent associations. In a hymn wording is especially important and the abundance of synonyms and paraphrases inevitably introduces the dimension of languages: to praise God in different languages. A very late example of that is a hymn of Taizé, consisting of only one sentence:

Laudate Dominum, omnes gentes, alleluia.

Thus, all nations have to praise God. In this Taizé song the paradoxicality of hymn is manifested especially clearly. The purpose of hymn is to praise God and this praise lies in the proclamation to praise him. Therefore, a primary directive illocutive purpose conceals a hidden declarativity, even performativity. "Praise!" is not so much a proclamation to praise, but praise itself.

6. In conclusion, I would like to draw attention to two texts, descending from entirely different traditions, which allow us to better understand the communicative structure and purpose of hymn. The first is from the Bible, from *The Book of the Prophet Isaiah*, let us cite it in a little wider context.

...I saw also the Lord sitting upon a throne, high and lifted up, and his train filled the temple. Above it stood the seraphims: each one had six wings; with twain he covered his face, and with twain he covered his feet, and with twain he did fly. And one cried unto another, and said, Holy, holy, holy, is the Lord of hosts: the whole earth is full of his glory. And the posts of the door moved at the voice of him that cried, and the house was filled with smoke (Js 6, 1-4).

God appeared to Isaiah, the creator and ruler of universe, in his power and glory and a part of this glory is a ceaselessly sounding hymn of seraphs: "Holy, holy, holy, is the Lord of hosts: the whole earth is full of his glory." The sounds of it are so strong they shake the constructions of the heavenly temple.

This passage of the Bible, directly preceding the scene of purifying prophet Isaiah's mouth, is not the easiest upon which to comment. For instance, in what language did the seraphs sing? For Isaiah, obviously, there is no question, they sang in the only possible language, that is, in Hebrew. At the same time, when this part is wholly cited in *Te Deum*, then, apparently, its author also did not have a problem: they sang in Latin<sup>1</sup>. But for us, the problem of the language of heaven cannot be so primitive. Also, the purpose of singing this hymn and its addressee are not clear. The latter cannot be the Prophet Isaiah, since this hymn sounds ceaselessly.

(xi)

Tibi omnes angeli Tibi caeli et universae potestates  
Tibi cherubim et seraphim *incessabili* voce proclamant  
Sanctus sanctus sanctus dominus deus sabaoth  
Pleni sunt celi et terra maiestatis gloriae tuae

Is the addressee, then, God? From the text of *Te Deum* it appears to be so, but in the Bible it is not that obvious. There is no address to God in seraphs' song whatsoever. It seems to be purely a statement, thus, the purpose seems to be assertive, but still, it remains unclear, to whom they sing it and for what they do so. The following appears to be the only satisfactory solution: we are not dealing here with an assertive or directive speech act at all, as it is characteristic to later hymns and prayers, but with pure declarativity. Seraphs' constant song of the glory of God as the creator and reproducer of this glory, or, in a more modest formulation, an inseparable part of this creation and reproduction. Accordingly, the purpose of the given hymn is not so much the creation of the communication between human being and God as it is the preservation of the divine cosmic order.

The author of *Te Deum* perfectly understands this pur-

pose and in his text the song of the host of heaven resonates with an unceasing praise of the holy nation, the above-given quotation of the Bible is followed in a hymn with this passage:

(xii) Te gloriosus apostolorum chorus  
Te prophetarum laudabilis numerus  
Te martyrum candidatus laudat exercitus  
Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia

That is, apostles, prophets and martyrs, the members of the heavenly or triumphant church join their voices with the singing of angels. But this is done also by the entire Holy Church, that is, not only the heavenly, but also the earthly church, for instance, singing *Te Deum*. Seraphs' song is not only a part of *Te Deum*, but also that of the liturgy, where it is sung immediately before the Holy Communion. Therefore, *Sanctus* has a dual function: communicative which connects the heavenly and the earthly church, and cosmological – ensuring the harmony of universe. It has to be emphasized that these functions are inseparably related to one another: the communion between heaven and earth is an inseparable and perhaps even the most important part of the cosmic harmony. The same functions that *Sanctus* has been called to accomplish with verbal means, are already in effect filled by the subsequent Communion.

7. But let us return to the communicative status of hymn. If our hypothesis of seraphs' song is correct, then this hymn can be regarded as a protohymn, that is, such a hymn which is a source of all the other hymns, at least in the Judaeo-Christian tradition<sup>2</sup>. Consequently, we must recognize that at least partially the most important and at the same time most archaic hymns are not created by human beings for the purpose of praising God. These hymns are the inseparable part of the cosmic harmony and thus, the creator of these is the same who created the universe, the act of creating the universe is the act of creating these hymns.

When we look beyond the biblical tradition, we will find a lot of evidence to our hypothesis. We have not time to dwell on the Avesta hymns, let us only note that a major part of these is composed as a dialogue between man (prophet Zarathustra) and God (Ahura Mazda), in the way that Zarathustra poses short questions, to which God gives long and detailed answers. These answers are the actual texts of hymn.

The last text to which I would like to draw your attention is also a famous hymn of *Rigveda* (10. mandala, hymn 125).

This hymn is unique for not only being devoted to a god, but for being a creation of a god (in this case goddess) herself, whereby the praised object and the subject of the praiser is the same, that is, the goddess devotes this hymn to herself. It is extremely important, that this goddess is Vach which means speech, word.

In the hymn the goddess announces that she existed already before the creation of the world and before all the other gods, including her own father. She is both the keeper of the balance of the universe and the creator of all texts. Although it is an entirely different tradition, it is very hard to give up the associations with the beginning of the Gospel of John: In the beginning was the Word. In the Christian tradition the divine word (*logos*) mentioned in the beginning of the Gospel of John is identical with the second person of the Trinity, the creator of the Universe, the demiurge.

Consequently we saw that hymns written in different eras in different cultures have a strange quality for a contemporary person: they are insistently factive and these facts are about God and the essence of worldly order. These facts have to be announced in human language, but not only human beings can do it, but also the host of heaven and even a god himself. The factivity of hymns is something that in our times is the hardest to accept and even to perceive, since in hymns such circumstances are presented as facts that are not verifiable in principle (at least by human means). Let us rephrase it: hymns are based on knowledge. In this sense, the religiousness of hymns differs from the latter one which is based not on knowledge, but on faith; the language of knowledge expresses itself in hymns, the language of faith in prayers. Tertullian's (2th-3th century) *Credo quia absurdum* marks this turn in the discourse of religion: on one hand, already faith, but not knowledge is in question, on the other, the improbable circumstances are those that deserve faith. Luther concludes this turn with his just as famous thesis *Sola fide*, when hence forth factivity is driven out of the sphere of religion, so the synonym of religion becomes faith. It is no accident that the biggest collection of hymns in the world is called *Rigveda*.

7. All of what been said confirms our hypothesis of the communicative status of the hymn. The most important purpose of hymn is to preserve the harmony of the universe. In terms of the theory of speech acts, we must say that the primary illocutive purpose of hymn is declarative. Directive and assertive constructions which seemingly prevail in most occurring hymns, are secondary in both meanings of the word: they are secondary and later. Directivity and assertivity start to dominate in hymns when the primary function of hymns is forgotten.

#### Note

- 1 However, this statement can not be taken too unconditionally. It would be right, if we attributed *Te Deum* in accordance with the tradition to St Ambrose, but bishop Nicetas of Remesiana (currently Serbia), who, according to the latest data is the actual author of the hymn, was certainly familiar also with the Greek tradition.

2 The already cited Taizé hymn *Laudate Dominum, omnes gentes* is the best illustration of this relation.

## Bibliografia

Успенский, Б.А., 1994, Избранные труды, Том I, Семиотика истории, Семиотика культуры, Москва, Гносис.

E|C

## Silenzi nell'arte: un'opera di Kazimir Malevič Paolo Ricci

L'idea non è quella di affrontare un'analisi *tout court* dell'opera in questione ma proporre delle riflessioni, porre degli interrogativi, che possano svelare in parte una lettura del *Quadrato nero su fondo bianco* di Kazimir Malevič e di come questa opera possa rappresentare un silenzio visivo.

Innanzitutto una breve e necessaria contestualizzazione storico-culturale.

L'artista russo Kazimir Malevič (1878-1935), partecipa a tutti i maggiori movimenti dell'avanguardia russa, si impone tra il 1912 e il 1914 come maggior rappresentante del *Cubofuturismo*, al cui interno opera una progressiva destrutturazione dello spazio di rappresentazione. Successivamente segue le teorie letterarie della *Zaum*, un'avanguardia poetica che sostiene il potere autonomo della parola, la quale, non più considerata strumento di descrizione della realtà, viene distolta dal tradizionale compito di comunicazione di contenuti preesistenti, per amplificare il suo potere evocativo e spessore irrazionale e a-logico (in filosofia si dice di ciò che si sottrae, ma non è necessariamente contrario, alle leggi della logica).

In seguito a questa esperienza Malevič compie lo stesso percorso nel campo della pittura, ponendo, al posto della parola, l'elemento base della rappresentazione, cioè la "figura", all'interno di uno spazio privo di alcuna coordinata narrativa e prospettica, nel quale le unità vagano in una dimensione vuota, accostandosi l'una all'altra in modo arbitrario. L'unico equilibrio che ne deriva è quello interno all'immagine, di rapporti numerici e formali, che l'armonia del tutto, così composto, è in grado di esprimere.

L'artista russo definisce "suprematista" la sua pittura, alludendo a un supremo stadio della fantasia; un'opera come *Pittura suprematista* del 1915 ha il fondo bianco uniforme animato da figure rigorosamente piane: quadrati, rettangoli e altre figure che ritmano lo spazio in colori primari puri e brillanti.

Per Malevič il dipinto non vive in alcun modo della realtà circostante, esso è anzi un evento compiuto e

concreto di quella stessa realtà, in quanto oggetto come tutti gli altri non imita alcunché, "esiste" semplicemente come tutto il resto. Viene messo in scacco il mimetismo dell'arte, verso la forma pura, come linguaggio dell'arte.

Un'opera come *Quadrato nero su fondo bianco* rappresenta anche la materializzazione di un'idea e, mentre chiude definitivamente il discorso sull'imitazione nell'arte, apre il capitolo sulla nuova pittura che, al di là dello scopo provocatorio, presenta la soluzione di problemi spaziali interni al dipinto risolti attraverso precisi rapporti tra la forma, il colore e il movimento interno.

Il Suprematismo di Malevič abolisce il segno e l'immagine alla ricerca di una pittura basica che si annulla per rinnovarsi, ricominciando da zero, dai suoi soli elementi essenziali.

In questo caso specifico, si può forse pensare di avere a che fare con un "silenzio visivo". Non più figure del mondo, o comunque non più una pittura legata alla verosimiglianza, all'imitazione della realtà bensì un'icona senza immagine, un vuoto "cosmico". Malevič fa tabula rasa del passato in particolar modo del concetto di *mimesis*.

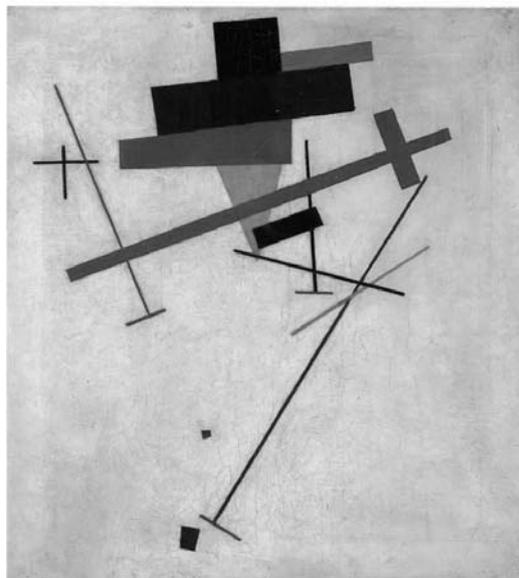


Fig. 1 – Pittura suprematista 1915-16 olio su tela, 49 x 44 cm, Wilhelm-Hacke Museum, Ludwigshafen.

L'opera è una tavola "presentante" un quadrato nero su sfondo bianco, fu esposta per la prima volta nel 1915 alla mostra "0,10" di Pietrogrado. La volontà delle avanguardie di questo periodo è quella di affrancare l'arte dalla raffigurazione dell'oggetto; il Suprematismo in questo giunge a esiti estremamente corrosivi e tutt'oggi di difficile comprensione e di differenti interpretazioni (tutte più o meno plausibili). Volutamente l'artista ha assimilato l'opera a un'icona religiosa russa, elemento questo interessante per poterla comprendere; le icone infatti nella loro piattezza espressiva, nella loro ieraticità, si scagliano con i propri valori verso l'osserva-

tore, in una sorta di aggressione. Le opere suprematiste di Malevič hanno il carattere di icona proprio per potenziare la propensione allusiva dell'“immagine”.

In una lettera di Malevič a Matyushin l'artista dice:

Questo disegno avrà un'importanza enorme per la pittura. Rappresenta un quadrato nero, l'embrione di tutte le possibilità che nel loro sviluppo acquistano una forza sorprendente.

È il progenitore del cubo e della sfera, e la sua dissociazione apporterà un contributo culturale fondamentale alla pittura [...] Lettera di K. Malevič a Matyushin

Il Suprematismo vuole la messa in scena del “senza oggetto” in assoluto, che non rappresenta, bensì “è”. La rappresentazione di questo “essere” che si manifesta proiettandosi in tutte le direzioni affronta lo statuto ontologico dell'immagine stessa. Se dovessimo provare a paragonare l'opera al linguaggio, non potremmo certo paragonarla al “come”, un avverbio che introduce alla somiglianza, ma a Malevič interessa il “che”, il “cosa”, ovvero la messa in atto di una funzione logica che introduce, ossia una semplice introduzione al niente o ad altro.

Ma per poter comprendere questa assenza di oggetto, che non è nichilismo, l'artista invita a una profonda riflessione spirituale per una sorta di vittoria sul mondo materiale. La pittura è concepita come una specie di essere a sé stante, all'interno della quale si manifesta l'“altro”, senza essere questo “altro” immagine (o almeno non vuole esserlo).

Potrebbe ora evidenziarsi un paradosso: se tutto ciò è niente perché si mostra? Si mostra perché Malevič non nega le cose in nome della loro essenza, la sua astrazione ricerca il supremo, il silenzio, l'assenza di forme. Non è forse nell'assenza che si manifesta la presenza?

In questo caso sembra di avere a che fare con una *assenza*, una mancanza visiva, una sorta di *non detto*. Proprio perché, come si è sottolineato prima e come ci ha comunicato lo stesso Malevič, si è di fronte a un vuoto, con un silenzio che scaturisce dalla quasi totale assenza di forme e colori. Si assiste a una totale eliminazione di ogni contenuto realistico (figurativo) con riferimento alla rappresentazione tradizionalmente intesa fino ad allora, sostituita da forme pure autoreferenziali, eliminazione del punto di vista prospettico, utilizzo di colori primari, eliminazione del concetto di simmetria e di ripetitività, negazione del volume e recupero della bidimensionalità della superficie.

Sarà capitato spesso di ascoltare le descrizioni utilizzate per definire una tinta, ossia un'unità cromatica manifestata, altrettanto spesso sarà capitato di avere a che fare con una descrizione di attributi di due ordini differenti quando si parla di tinte (o colori): alcuni hanno una funzione tassonomica, altri un carattere valutativo<sup>1</sup>.

L'arte del passato elaborava sotto forma di immagini, racconti che un interprete colto e perspicace poteva individuare senza difficoltà. Il riconoscimento delle figure

e l'identificazione della rappresentazione dava, grazie ai codici iconografici, accesso alla *historia*, essa stessa veicolo di significati. Finché la dissociazione tra significati letterali e significati puramente plastici non spinse gli artisti che avevano scelto di non riprodurre più il visibile bensì, come disse Paul Klee, di *rendere visibile*, a elaborare quindi un “linguaggio delle forme e dei colori”, frase di Kandinskij, ideatore di una vera e propria semantica intuitiva degli effetti cromatici.

Di seguito un suo breve passaggio:

Come un quadro giallo diffonde sempre un calore spirituale o un quadro blu sembra sempre troppo freddo (e dunque hanno un effetto attivo, perché l'uomo, come elemento dell'universo, è destinato a un movimento continuo, forse perpetuo), così il verde fa annoiare (effetto passivo). La passività è la caratteristica più tipica del verde assoluto, che ha un profumo di opulenza, di compiacimento (Kandinskij 1912, p. 60).

Questa breve citazione lascia intravedere la ricerca di un fondamento oggettivo, per spiegare l'azione diretta degli elementi plastici sull'occhio, e, per il suo tramite, sull'anima dello spettatore.

Sembra dunque possibile postulare per l'istanza di ricezione due modi di descrizione essenzialmente diversi: il modo categoriale e il modo valutativo. Con modo di descrizione categoriale si intende un tipo di descrizione che analizza la tinta secondo un certo numero di categorie dalla funzione puramente tassonomica. Il modo valutativo possiede una natura semiotica nettamente differente, benché, nei discorsi descrittivi, spesso non venga distinto dal primo.

Un altro riferimento che ho trovato assolutamente interessante è in J.W. Von Goethe<sup>2</sup>, il giallo “possiede una qualità, dolcemente stimolante, di serenità e di gaiezza”, e “camere che siano tappezzate con un azzurro puro appaiono in certo modo ampie, ma per verità vuote e fredde”. Anche in questo caso gli attributi valutativi impiegati da Goethe sono per la maggior parte di ordine sinestesico e questa sembrerebbe una caratteristica fondamentale del discorso descrittivo valutativo.

Riporto la definizione di sinestesia che offre *Wikipedia* così da avere una maggiore chiarezza: “con il termine ‘sinestesia’ si fa riferimento a quelle situazioni in cui una stimolazione uditiva, olfattiva, tattile o visiva è percepita come due eventi sensoriali distinti ma conviventi”.

Per esempio, termini sinestesici di ordine termico come caldo e freddo, sono spesso impiegati dai pittori a scopo tassonomico, parallelamente alle categorie propriamente cromatiche. Ma questi stessi termini, all'interno di una descrizione valutativa, possono assolvere una funzione diversa: possono descrivere un contenuto “affettivo” di un'opera pittorica.

Scriva Thürleman:

I due modi di descrizione dei colori, categoriale e valutativo, rinviano allora ai due piani del linguaggio. La descrizione categoriale contribuisce a cogliere il piano dell'espressione del processo, mentre quella valutativa costituisce una pri-

ma dimensione del contenuto, prodotta a partire dal piano dell'espressione. Il contenuto "affettivo" dei colori si rivela spesso pertinente per la lettura di un'opera. Bisogna allora domandarsi quale tipo di semiosi colleghi le unità dell'espressione, colte dalla descrizione categoriale, e le unità del contenuto, oggetto della descrizione valutativa. A prima vista, questa relazione sembra essere di natura semi-simbolica: a opposizioni di unità di ordine categoriale sono correlate opposizioni di unità di ordine valutativo.

Troviamo così correntemente, alla base dei processi visivi, omologazioni quali: chiaro/scuro="allegro": "triste" (Thürleman 1982, p. 94).

Entrando nello specifica analisi dell'Opera in questione ci si muoverà partendo da una prima operazione di segmentazione. La prima informazione che l'opera sembra comunicare è che si è di fronte a un dipinto bidimensionale, senza prospettiva, composto da due sole aree di colore, concentriche, una circondata e una circondante.

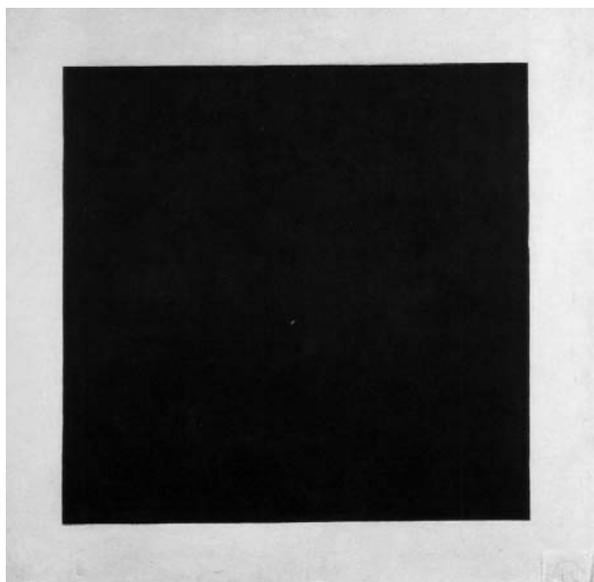


Fig. 2 – Quadrato nero, 1915, olio su tela, 106 x 106 cm, Museo di Stato Russo di San Pietroburgo.

Il dipinto di Malevič presenta quindi due aree colorate, o non colorate, visto che si ha a che fare con due tonalità acromatiche: il nero e il bianco. Il titolo stesso dell'opera, *Quadrato nero su fondo bianco*, dice chiaramente che c'è una figura in primo piano, il *quadrato nero*, e uno sfondo, appunto, il *bianco*. Innanzitutto si riconosce una forma, la prima entità autonoma e organizzata che si presenta alla percezione: il quadrato nero. Intorno a questo un altro quadrato che lo contiene e di cui diviene cornice: uno sfondo bianco.

Nel dipinto si possono eventualmente riscontrare una serie di contrasti di valori, colori, forme: chiaro/scuro, contenente/contenuto, interno/esterno.

Due forme di due colori antitetici fra loro: il nero, assenza totale di cromatismo e il bianco, la *luce bianca*,

quella che comprende tutte le lunghezze d'onda e quindi potenzialmente tutti i colori. Ricordo brevemente che i tre colori primari additivi, verde, rosso e blu, se per esempio vengono proiettati su uno schermo sotto forma di fasci di luce colorati, restituiscono una luce perfettamente bianca. Tale processo si chiama di *sintesi additiva*. I colori si presentano entrambi saturi, ben definiti.

Tornando alle forme, esse si distinguono per essere, come dice lo stesso Malevič, forme pure. Cosa intende con ciò Malevič? Probabilmente intende descrivere quelle forme semplici, intuitive, tendenti alla solidità, alla chiusura, alla rigidità. Si pensi a molte altre sue opere che raffigurano triangoli, cerchi, rettangoli.

Le tinte del *Quadrato nero su fondo bianco*, richiamano i meccanismi sinestesici cui si è accennato prima: tinte fredde, uniformi e compatte. Questa categorizzazione rimanda alla contrapposizione euforia vs disforia, come suggerito più sopra nel riferimento a Thürleman (chiaro/scuro : allegro/triste).

È importante a questo punto focalizzare l'attenzione sul rapporto che viene a instaurarsi tra spettatore e dipinto. I rapporti sono due: spaziali e narrativi. Quelli spaziali riguardano la posizione dello spettatore rispetto al quadro, quelli narrativi invece definiscono un ruolo dello stesso rispetto alla rappresentazione del dipinto.

Per studiare tali rapporti è necessaria la costruzione del punto di vista dell'immagine.

Come suggerisce Eugeni (2004) la costruzione del punto di vista si snoda in sette momenti consecutivi, logicamente collegati fra loro:

- 1) istituzione di un sistema guardante-guardato di base;
- 2) istituzione di sistemi guardante-guardato secondari di primo grado;
- 3) istituzione di sistemi guardante-guardato secondari di secondo grado;
- 4) assegnazione ai sistemi guardante-guardato secondari di posizioni definite dalla posizione spaziale reciproca all'interno del mondo testuale;
- 5) assegnazione ai soggetti di sguardo secondari di un ruolo narrativo in base alla loro attività di interpretazione;
- 6) disposizione dei sistemi guardante-guardato secondari rispetto al sistema-base;
- 7) trasmissione dei ruoli narrativi dei soggetti secondari allo spettatore;

Avendo a che fare con un dipinto con quasi totale assenza di figure, procedo velocemente nei sette step:

- 1) Si tratta di posizionare lo spettatore di fronte all'immagine, alla giusta distanza di fruizione: essendo un dipinto di forma quadrata e relativamente piccolo (cm 106x106), prevede una posizione frontale rispetto a esso.
- 2) A questo punto va istituito un soggetto osservatore, che viene implicato dall'immagine quindi non rappre-

sentato in forma esplicita. Nel caso in questione l'osservatore non è presente.

3) Nel terzo step vanno riconosciuti i personaggi della scena testuale, gli astanti e gli indicatori, essendo di fronte a un quadrato nero, non abbiamo figure vicarie nel testo.

4) Nel quarto passo vanno disposti l'uno rispetto all'altro le figure che avremmo dovuto eventualmente trovare, anche in questo caso, nulla.

5) Il passaggio successivo prevede l'assegnazione di un'attività interpretativa ai soggetti di sguardo, che, essendo assenti, non hanno ruoli.

6) Anche il sesto step non prevede la possibilità di stabilire una posizione reciproca tra i vari sistemi di sguardo poiché assenti.

7) Infine, nel settimo e ultimo momento, allo spettatore vanno assegnate le relazioni interpretative che i soggetti di sguardo secondari intrattengono con il mondo testuale, così da permettere un rapporto tra spettatore e mondo testuale.

La costruzione del punto di vista va a definire un rapporto tra il dipinto e lo spettatore e tale rapporto si definisce rispetto alla posizione spaziale e al ruolo narrativo proposti allo spettatore.

Ora il meccanismo di costruzione del punto di vista va a definire anche il grado di coinvolgimento dello spettatore rispetto al dipinto in relazione a tre variabili: la coincidenza tra sistemi di sguardo dell'osservatore e dello spettatore, l'esibizione dell'attività interpretativa dell'osservatore e infine la presenza di astanti e/o indicatori. Nel caso specifico del lavoro di Malevič, non si ha una coincidenza dei sistemi osservatore/spettatore, non vi è esibizione di attività interpretativa dell'osservatore né presenza di indicatori e/o astanti, di conseguenza vi è un massimo distacco dello spettatore rispetto all'opera. Non vi è una prospettiva di conseguenza non potrà essere verificata una coincidenza tra il sistema dell'osservatore e il sistema dello spettatore.

Lo spettatore si trova quindi in scacco di fronte a un dipinto che in effetti, proprio in base all'analisi qui accennata, non riesce a dare una comunicazione chiara, distinta. Perlomeno non a prima vista.

Allora se ciò che non rappresenta nulla rappresenta se stesso, ciò che apparentemente non "dice" nulla potrebbe parlare di se stesso. La premessa culturale che è stata fatta riguarda proprio la messa in discussione, da parte delle avanguardie e dello stesso Malevič, dei codici condivisi, dei sistemi di descrizione della realtà, e della parola o dell'immagine prettamente figurativa che viene distolta dal tradizionale compito di comunicazione di contenuti preesistenti, per amplificare il suo potere evocativo e spessore irrazionale e a-logico. Allora il giudizio epistemico verso il dipinto sarà relativo, nel senso che lo spettatore assume come riferimento non il mondo reale bensì il mondo testuale. Lo spettatore non rappresenterà il *Quadrato nero su fondo bianco* al proprio

mondo di base ma dovrà accettare (e lo farà più o meno volontariamente) il fatto di operare un confronto con ciò che sa del dipinto stesso, anche rispetto al contesto culturale che lo ha prodotto e in cui è stato prodotto, rispetto all'intenzione dell'autore, ecc.

È interessante comprendere che tipo di rapporto si crea tra l'enunciatore dell'immagine e l'enunciario, proprio perché se la *somiglianza*, rispetto alla realtà presuppone una sorta di "contratto" tra i due, in questo caso non vi è somiglianza ma vi sarà comunque un "contratto enunciativo" in cui non verranno riprodotti effetti di realtà ma "forme reali pure". Infatti non si pretende, nel caso specifico, di essere di fronte a un'immagine del mondo, a una figura planare che riproduca un momento di vita più o meno reale, bensì si è di fronte a ciò che "semplicemente" il quadro, nel suo silenzio visivo, presenta: il colore, la forma pura. Ciò è vero in sé.

*Quadrato nero su fondo bianco* è un enunciato che presenta un quadrato nero proposto allo sguardo e lo si riconosce nella configurazione geometrica di una cornice/sfondo di tonalità bianca. Tale cornice, che fa da area circostante, costituisce il *debrayage* che separa il quadrato nero da ciò che non è: il fondo bianco e la realtà stessa che vi è al di fuori. Come si è detto, il fondo bianco, la *luce bianca*, scaturisce dall'assorbimento di tutte le tonalità di colore, tinte del mondo reale. La visione concentrica del dispositivo propone una lettura che va dall'esterno, dalla cornice, verso il centro, quindi verso il quadrato. L'organizzazione topologica presuppone che vi sia un percorso dall'esterno all'interno, anche rispetto alla lettura suggerita dalle dottrine delle avanguardie, in cui vi è una frattura, una netta scissione tra mondo rappresentato, la riproduzione del reale, del visibile e la forma pura, il colore, la pittura, che però è vera essa stessa. Malevič opera un paradosso: non presentando la riproduzione della realtà, si limita a presentare la realtà delle forme pure, non il verosimile ma il vero: la pittura (il colore, la forma, la pennellata, ecc.).

Come dice egli stesso:

La verità del pittore, è l'inscindibile connessione e la fusione. Il suo vero realismo non consiste nelle luce, nell'aria, nell'acqua, nelle pietre, nel cemento, nel rame, nel ferro. La massa vede tutti questi fenomeni particolari nel quadro: vede aria, pietra, acqua. Ma, in realtà, sulla tela non c'è che un solo materiale: il colore (Malevič 1913).

Il quadrato nero e il fondo bianco sono due elementi veri, due pitture, un enunciato visivo che manipola lo spettatore dal punto di vista cognitivo il quale diviene il soggetto (più o meno) consapevole di un inaspettato sistema di comunicazione che paradossalmente nel "non comunicare" visivamente, esprime una semplice complessità scaturita dall'assenza di immagini riferite al mondo reale (se non nelle forme pure utilizzate).

Come riporta Elkins (2000)

## Frammenti di silenzio

### Franciscu Sedda

“Se lo nomini, svanisce. Cos’è?”

quando i pittori pensano in questo modo, esperiscono la *materia prima* come un momento di silenzio che precede l’inizio dell’opera; i colori sulla tavolozza sono vuoti, “senza forma e vuoti”. Prima della creazione le acque sono ferme, prive di colore, odore, luce o moto: stato potenziale puro in attesa dei movimenti e della luce che si espanderanno sulla tela.

Malevič descrive una trasformazione aprendo con forza un varco nella riproduzione del reale, nella verisimiglianza della pittura, negandoli, per raggiungere la purezza della forma. Malevič *fa credere* che non vi sia riproduzione del reale nel modo più paradossale: non essendoci somiglianza con gli oggetti del mondo non significa che non vi sia “verità”. La manipolazione operata dall’artista pone lo spettatore non solo come colui che guarda il dipinto ma come colui che nel guardare il dipinto vede “l’eccesso di verità” scaturito dalla forma e dal colore, semplicemente dalla pittura che è vera.

#### Note

1 Nel testo di Corrain (2004), è riportato un esempio tratto da due categorie proposte da Eugène Fromentin (1876): “Le teste, sanguigne o d’un ardente rosso mattone, contrastano con i visi bluastri di una freddezza veramente inattesa”. Se escludiamo i termini rinvianti a un oggetto (sanguigne, rosso mattone), che costituiscono un caso particolare complesso, troviamo i due tipi di attributi menzionati: i termini rosso e bluastri appartengono al gruppo degli attributi “neutri”, i termini ardente e freddezza sono di ordine valutativo.

2 Cfr. Thürlemann 1982, p. 94.

#### Bibliografia

- Corrain, L., a cura, 2004, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- Eugeni, R., 2004, *Analisi semiotica dell’immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, Università Cattolica.
- Evola, D., Delli Santi, F., 2004, *L’arte oltre la cultura. I valori universali dell’arte nella evoluzione dell’uomo occidentale*, Roma, Oriente occidentale.
- Elkins, J., 2000, *What Painting Is: How to Think About Painting, Using the Language of Alchemy*, London, Routledge; trad. it. *La pittura cos’è. Un linguaggio alchemico*, Milano, Mimesis 2012.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Kandinskij, V.V., 1912, *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, München, Piper; trad. it. *Lo spirituale nell’arte*, Milano, SE 1989.
- Riout, D., 2000, *Qu’est-ce que l’art moderne?*, Paris, Gallimard; trad. it. *L’arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi 2002.
- Thürlemann, F., 1982, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L’âge d’homme, pp. 79-96; trad. it. “*Le rouge et le noir* di Paul Klee”, in L. Corrain, a cura, 2004, pp.

1. Di questi tempi rumorosi si fa un gran parlare del silenzio. Lo si nomina senza posa, per comprenderlo, per evocarlo, per ottenerlo. Inevitabile paradosso, che ricorda la calma disperazione di quelle suore del duomo di Assisi che, rivolte al credente e al laico, al pellegrino e al curioso, tutti sulle orme di Francesco, a ogni pie’ sospinto chiedono rispetto e raccoglimento urlando nel megafono: “Silenzio! Silenzio!”.

Il silenzio dunque, con il suo carico di aporie. Il silenzio, limite, relazione, creazione al contempo.

Se in principio fu il verbo, cosa c’era prima se non silenzio? E quando il respiro, il soffio vitale, l’aria da far vibrare in gola, in bocca, fra la lingua e i denti, abbandonerà infine il nostro corpo cosa ci attende se non silenzio? Ma soprattutto, lo stesso silenzio o altro silenzio? Ecco il silenzio, che sta prima e dopo la parola. Ma soprattutto la attraversa, è parte della sua costitutiva trama. Carne della sua carne. Non è forse vero che delle lingue che più ci sono oscure la prima cosa che ci sfugge è il loro silenzio? La logica delle pause, la grammatica degli interstizi, le modulazioni della dissolvenza, il valore dei vuoti.

E ancora, non è forse il silenzio segno e linguaggio esso stesso? Non è forse il silenzio capace di esprimersi ed esprimere, rinviando ad altro o portando su ciò che esso contiene e lascia finalmente intravedere?

E infine, come non sentire che il silenzio, la materia del silenzio, una volta protratta, dosata, articolata può farsi sostanza che rende manifeste, reali, sensate intere forme di vita? Come non rendersi conto che la sua presenza sulla scena del mondo, così paradossalmente originaria e potente, si lascia giocare, divenendo stereotipo in traduzione, modo di definizione di intere culture ed epoche, metafora attiva di reticenze e abnegazioni, domini e liberazioni?

2. Il silenzio? Ciò che eccede la parola e dunque il discorso. Che gli sfugge. Che lo argina. Che gli si contrappone come alterità radicale. Così a molti appare il silenzio. Come la fine della discorsività. Come il suo limite invalicabile o il suo radicale antagonista. Ma è veramente così?

Più interessante appare la posizione di chi vede il silenzio come spazio fondativo del dire stesso, come il custode delle sue potenzialità e come ciò verso cui il dire, infine, costantemente ricade. In tal senso il silenzio non è l’altro del dire, ma semplicemente qualcosa che lo eccede e costantemente lo interroga, lo mette in

crisi. Posizione dunque maggiormente attenta all'aspetto relazionale del rapporto fra il silenzio e la parola e tuttavia ancora viziata dall'impressione che il silenzio non sia altro che un sinonimo della *realtà*, della "realtà vera", rispetto a cui il dire – e con esso qualunque altro linguaggio capace di esprimere il mondo – sarebbe il regno di un apparire inessenziale e sostanzialmente menzognero. *Flatus vocis* che ci distrae dalle cose vere. Possibile dunque che l'essere sia silenzio? Non è piuttosto che il silenzio è dell'essere – gli appartiene fino in fondo – e nell'essere – in quanto lo costituisce intimamente, essendo parte della sua trama tanto quanto il dire, proprio intrecciandosi con il dire?

E ancor di più, non è forse il silenzio materia essa stessa? Materia incessantemente formata, manipolata, mobilitata per dar senso al mondo, alle nostre vite, alle nostre stesse soggettività, e tuttavia percepita come *oscura* perché come l'energia negativa del cosmo o come il tempo, tende a svanire proprio nel momento in cui la si voglia positivamente fissare definitivamente, *qui e ora*.

**3.** La verità è che se è così facile immaginare il silenzio come l'*altro* del dire e della discorsività sociale è perché esso ci appare come unico e ultimo rifugio rispetto al troppo pieno della società della comunicazione. Davanti al brusio delle opinioni auto-contraddittorie, al rumore quotidiano dell'inutile o del volgare, alla ferocia dell'insulto, della maldicenza, della falsità gratuita su internet, come non desiderare un salutare silenzio? C'è uno spaziotempo, così si spera, in cui il brusio scompare, il rumore si placa, la confusione svanisce e un minimo di verità si fa nuovamente presente. O quantomeno possibile.

Ma se così fosse questo renderebbe forse il silenzio stesso privo di senso? Lo porrebbe fuori dal senso? Assolutamente no, anzi, una tale aspettativa lo eleva a vero e proprio oggetto di valore, verso cui tendere risolutamente, verso cui orientare la propria esistenza. Il silenzio diviene ciò a cui ci si deve congiungere, l'oggetto-stato a cui si aspira, che bisogna imparare a far proprio, che diviene nostro infine dopo investimenti, prove e peripezie

Il silenzio dunque come *esperienza desiderabile* proprio in quanto assente. Il silenzio come *merce rara*, che non a caso qualcuno ci prova a vendere: "Conventi ed eremi vengono così aperti a manager, professori, politici e a tutti coloro che avvertono l'esigenza di staccare ed abbassare il volume. [...] Il silenzio diventa una località esotica che si visita solo in vacanza" (Cassano 2012).

A ben guardare dunque il silenzio proprio oggi, proprio nel momento in cui più appare sotto attacco o a rischio di estinzione, può diventare (o ri-acquisire) valore individuale e sociale.

**4.** C'è valore e valore. E anche il silenzio non si sottrae alle stratificazioni dell'apprezzamento collettivo. Il silenzio può ad esempio assumere un valore ludico,

apparentemente effimero ma non meno significativo, come nei moderni adattamenti – di cui trasmissioni giovanili o di costume ci danno spesso notizia – del gioco d'infanzia per cui chi prima rompe il silenzio paga pegno o fa penitenza. Oppure un valore critico, come appunto la valorizzazione del silenzio, e degli interstizi/ intervalli in cui si manifesta, come opposizione all'imperante "euforia d'ordinanza" che nasconde la "paura di restare da soli con se stessi" (Cassano 2012). O ancora il silenzio può acquisire un valore strumentale, che garantisce l'accesso ad altro: distensione, riposo, rigenerazione, concentrazione, introspezione. Ma soprattutto il silenzio si dà, può darsi, come valore esistenziale, come vero e proprio strumento di definizione della propria soggettività. Da strumento può farsi fine, in un gioco complesso in cui le due valorizzazioni tendono a confondersi. In maniera più o meno assunta, consapevole, sistematica, mobile, negoziabile il silenzio infatti diventa parte dell'identità del soggetto. La realtà quotidiana e la produzione estetica ci offrono liste di *soggettività silenziose*. Dagli adolescenti che si chiudono in un volontario mutismo rispetto agli adulti, a interi movimenti sociali che definiscono la loro identità "non parlando" con determinati media. Dal credente che nel silenzio vede l'occasione di un raccoglimento che apre a un più profondo ascolto dell'interiorità e della voce del trascendente, all'intellettuale e al sapiente che nel silenzio che accompagna la lettura e la riflessione vedono la condizione essenziale per accedere a una più profonda conoscenza del mondo. Di cui poi non si stancheranno – non ci stancheremo, noi loquaci amanti del silenzio! – di scrivere e parlare.

**5.** Il silenzio può aver senso e valore per qualcuno. Nondimeno si potrebbe comunque assecondare l'umana tentazione di concepirlo come qualcosa che rimane pur sempre *oltre*: una delle tante figure che l'uomo utilizza per nominare, definire e gestire almeno un poco lo *spazio extrasemiotico*. Spazio ab-origine e spazio di fuga. Spazio che ci precede e spazio in cui fuggire per poter sfuggire, finalmente, alle costrittive maglie del linguaggio. Tentazione legittima, intimamente umana. Troppo umana. In attesa di arrivare (o tornare) al silenzio proviamo invece a prestargli attenzione. Infatti, a ben vedere – terribile imperfetta traduzione dei sensi – il silenzio si offre come lo spazio di altri suoni e altri linguaggi. E a ben ascoltare – ma senza invocare il consumato cliché del "silenzio assordante"! – esso diviene spazio del suo stesso linguaggio.

Quando vediamo correre i 10.000 metri alle Paralimpiadi di Londra immersi in un sublime e commovente silenzio sappiamo che altri sono i linguaggi che saturano lo stadio e le percezioni dei corridori non vedenti: i passi degli avversari, il contatto con il proprio partner, il ritmo del proprio respiro.

Proprio come nella notte il neo-genitore si sveglia trovando nel silenzio l'ansia di un suono assente oppure si addormenta cullato da un respiro acquietato che

facendosi silenzio diviene avvolgente materia di felice serenità.

E così ancora, quando invociamo il silenzio di un luogo, contro ad esempio il rumore della vita quotidiana o il turismo di massa, di fatto stiamo evocando la possibilità di contatto con altri suoni: quelli della natura o di una più o meno immaginaria vita autentica e autotona.

E che dire del silenzio interiore? Nel silenzio ritrovato non si manifesta un vuoto ma più spesso immagini dimenticate, pensieri impensati, voci sepolte o mai udite. O ancora, per contro, per ritrovare un po' di silenzio siamo costretti a crearlo saturando il nostro spazio interiore con altri rumori. Un *suono bianco* che ci serve per far tacere ingiustizie – il mondo che non ci capisce – e dolori – come gli odiosi acufeni. Un saturo silenzio per anestetizzarci. Un altro per riscoprirci.

**6.** Pochi esempi cinematografici ci possono aiutare a capire quanto l'arte esplori i linguaggi e le forme di vita che popolano il silenzio.

In *Babel* di Alejandro Iñárritu, l'improvviso venir meno del suono e il manifestarsi del silenzio, lascia emergere la diversa soggettività senziente della protagonista sordomuta. Il silenzio fa emergere un mondo che si struttura a partire da un linguaggio afono: un linguaggio fatto di luci e colori, di immagini e corpi, di contatti simulacrali e quasi impercettibili brusii.

In *Ferro 3* di Kim Ki-duk, l'estetica del silenzio - del film e del protagonista - lascia emergere e tratteggia il contorno di una soggettività marginale, solitaria, fuori dagli schemi e di un mondo in cui violenza e amore si rincorrono e confondono. E dove a parlare, per loro, è soprattutto il linguaggio dei gesti, degli oggetti, degli spazi, delle piccole azioni quotidiane, di silenziosi e spesso imprevisi rituali.

Ne *Il grande silenzio* di Philip Gröning, il regista documenta – senza nulla aggiungere o togliere a livello sonoro – la vita nel monastero della Grande Chartreuse, sulle Alpi francesi. Eccezion fatta per i momenti di preghiera e poche altre situazioni la parola vi è assente. Ma non il suono dei canti o quello della natura, il rumore dei passi e delle porte che si chiudono, delle attività lavorative o dei pochi momenti di svago. Il montaggio, che disarticola l'ordinata vita monacale, procede per immagini, per scene, per frammenti. Il silenzio, inizialmente così denso e presente, piano piano si fa sfondo naturale, automatico, impercettibile e ci si perde nella loquacità del visibile, come se si stesse ammirando un quadro o una fotografia.

**7.** Il silenzio ha senso. Il silenzio significa. A volte banalmente. Ma sempre percorso da una sottile ambivalenza. Si pensi al “minuto di silenzio”. Da un lato esso appare come scontato rimando a qualcosa d'altro, segno che serve per indirizzare l'attenzione su qualcosa che silenzio non è. Su una presenza assente o su

un'assenza che deve necessariamente farsi presente. Un evento, un accadimento, probabilmente roboante, denso di furore e rumore, di urla e dolore. Qui il silenzio è puro strumento che serve a creare collegamento, connessione, con qualcos'altro che ne saturo il tempo e lo spazio. Fino a far diventare il silenzio (quasi) impercettibile nel suo essere-silenzio. Il silenzio qui è puro dovere, pura cerimonia. Espressione che non ha se stessa come contenuto. Espressione che mira a lasciare che altro si esprima. E che tuttavia potrebbe risvegliare comunanze sopite. Come accade altre volte, e dall'altro lato, quando lo stesso “minuto di silenzio” *si fa sentire*; divenendo momento previsto o imprevedibile di commozione. Qui il silenzio dà il ritmo ad un movimento all'unisono, un movimento interiore, un movimento da fermi. Ora il silenzio si fa presente, si sente, diventa segno di se stesso, indica il senso (comune) che va facendosi. Nel silenzio siamo insieme. Nel silenzio sentiamo insieme. Ci sentiamo sentire noi stessi, il nostro condiviso silenzio. Qui, la tragedia, il lutto, la commemorazione non è ciò a cui il silenzio tende, ma ciò che crea l'occasione perché il silenzio emerga e si faccia (puro) presente. Il silenzio è espressione e contenuto. Pronto tuttavia, e sempre, a fuggire verso altrove: verso la trasformazione degli umori che lo attraversano e lo agitano – che il silenzio stesso nel suo accadere ha creato – in passioni nominabili, dicibili, comunicabili oltre lo spaziotempo del loro originario accadere.

**8.** Articolate il silenzio e diventerà linguaggio. Fate del silenzio uno stile – create *un certo silenzio* – e otterrete una forma espressiva densa di contenuti, magari semplici nella loro radicalità – verrebbe da dire contenuti categoriali e categorici – e tuttavia difficilissimi da ottenere e da gestire. Perché, appunto, il silenzio articolato è stile, senso in azione. E in quanto tale si fa gesto, comportamento, personalità.

Un certo silenzio e vi troverete davanti ad un uomo di spettacolo borioso e saccente (o carismatico e seducente). Un certo altro silenzio e un altro uomo di spettacolo apparirà fragile e umanamente convincente (o capriccioso e imbarazzante). Un certo silenzio e avrete un politico sfuggente e reticente (oppure abile e malizioso). Un certo altro silenzio ed avrete un politico pensoso e intelligente (oppure noioso e inconcludente). Un certo silenzio e avrete un papa distaccato, freddo, calcolatore (espressione tangibile per il senso comune di autorità, potere, conservazione), un certo altro silenzio e un papa risulterà alla mano, gentile, umano (segno vivente di pietà e dedizione, espressione possibile di trasparenza e rivoluzione).

Questione di piccolissime variazioni nella qualità del silenzio dei silenzi. Questione al contempo di apprezzamento collettivo dei differenti silenzi del silenzio.

**9.** Date tempo al silenzio e avrete una forma di vita. Il taciturno o il timido, il riservato o il solitario, il riflessivo

o il disadattato, il posato o il discreto. Portate il silenzio fino alle estreme conseguenze: colui che sa tacere o che sa mantenere il segreto fino in fondo fa del silenzio un'arte e della sua vita silenziosa un'opera. Ma come lo si potrebbe attestare se il silenzio non fosse infine in qualche modo rotto? E magari tradito? O esponenzialmente ri-affermato?

L'ultimo amante di Lorca, il collezionista Juan Ramirez de Lucas, conserva fino alla morte il segreto sulla loro relazione, tanto che il giornalista che ne racconta la storia può quasi esclamare: "Insomma: se tacere è un'arte, il silenzio di Juan Ramírez sarà stato il capolavoro della sua vita" (Cicala 2012). Fatto salvo per una piccola cassetta contenente lettere, foto, poesie, che il collezionista dispone di aprire dopo la sua morte. Trasformando il *silenzio di fatto* – un silenzio privatamente ed eroicamente praticato – nel *fatto del silenzio*, un silenzio pubblicamente ri-conosciuto e narrativamente eroicizzato.

Franz Kafka scrive in punto di morte all'amico Max Brod: "Carissimo Max, la mia ultima preghiera: di bruciare al completo e senza leggere tutto ciò che si trova tra le cose che lascio [...]: diari, manoscritti, lettere, mie e altrui, disegni, ecc., così pure tutto ciò che di scritto o disegnato possedete tu o altri, ai quali lo richiederai a nome mio. Gli altri si obblighino almeno a bruciare loro le lettere che non vogliono consegnare a te. Tuo Franz Kafka".

Kafka chiede il silenzio sulla sua opera, sulla sua stessa vita. Con le sue ultime volontà sembra voler fare della sua stessa vita puro silenzio. Tuttavia, come si chiede giustamente Alessandro Piperno (2012), "Perché vuole bruciare tutto? E perché, se lo vuole così tanto, non se ne occupa personalmente?". Ad una vita quasi completamente passata sotto il segno del silenzio, della solitudine, dell'estraneità dal mondo quotidiano, segue una scelta ambivalente che lascia aperta la possibilità di far infine parlare quel silenzio, farlo conoscere nella sua pienezza. Saturata di parole silenziosamente scritte.

**10.** È forse destino che quando si pensa ai "barbari" – figura per antonomasia dell'alterità culturale – ce li si figurino di una incontenibile quanto incomprensibile loquacità. Balbettatori di professione i barbari non stanno mai zitti. O meglio, sembra che il loro parlare non abbia requie se non sincopate, irregolari, imprevedibili. Eppure il loro *altro* non è il silenzioso, il taciturno. Tutt'altro. I popoli silenziosi – stereotipicamente tali – sono l'altra forma della barbarità. Inadatti ad esprimersi, amanti del linguaggio del corpo, forse tristi o malinconici, decisamente burberi e introversi, sottilmente omertosi. Gente di cui diffidare. Gente a suo modo – vale a dire silenziosamente – incomprensibile. Ogni cultura dominante ha la sua schiera di silenziosi. Si pensi alla caratterizzazione dei siciliani o dei sardi nell'immaginario italiano. O ancora allo scozzese nella cultura anglo-americana. O se si vuole risparmiare tempo si veda la crasi sardo-scozzese, nella traduzione

italiana del mondo dei Simpsons, incarnata dalla figura del giardiniere Willie.

Insomma, il silenzio ci insegna che il barbaro non è semplicemente colui che balbetta ma è colui che non controlla la parola, *per eccesso o per difetto*. Egli non controlla la sua propria parola e al contempo non controlla il parlare in generale. A dirla tutta, e meglio, infatti il barbaro è colui che non controlla il *parlare* nei termini di una certa soggettività occidentale e della sua razionalità logocentrica, in cui la parola va misurata ma non può essere reticente, scarsa o addirittura assente.

Insomma, se la "normalità" di alcuni si definisce attraverso il possesso della parola l'anormalità sarà una parola che manca o che si fa confusa.

**11.** E ora (per ora) silenzio...

## Bibliografia

- Cacciari, M., 2012, "Se il valore dell'ascolto è quello di sentire le pause", *La Repubblica*, 16 settembre, p. 44.
- Cassano, F., 2012, "L'ora del silenzio", *La Repubblica*, 16 settembre, p. 44.
- Cicala, M., 2012, "Cultura triste, solitario y final. L'ultimo amore di García Lorca riemerge dal buio dopo settant'anni", *Il Venerdì de La Repubblica*, 27 luglio.
- Eco, U., 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Landowski, E., 1997, *Présences de l'autre*, Paris, PUF.
- Lotman, J.M., 1985, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- Piperno, A., 2012, "La letteratura non va in libreria", *La Lettura de Il Corriere della Sera*, 20 agosto.
- Rovatti, P.A., 2012, "La difficile arte del silenzio", *Il Piccolo*, 21 settembre, p. 10.
- Severgnini, B., 2012, "Il tifo silenzioso alla Paralimpiade", *Il Corriere della Sera*, 5 settembre.
- Steiner, G., 2001, *Grammars of Creation*, London, Faber&Faber; trad. it. *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti 2003.

## Filmografia

- Babel*, di Alejandro Iñárritu, Giappone, Messico, USA 2006.
- Bin-jip*, di Kim Ki-duk, Corea del Sud, Giappone 2004; versione it. *Ferro 3*.
- Die Große Stille*, di Philip Gröning, Germania 2005; versione it. *Il grande silenzio*.
- The Simpsons*, FOX, USA 1989-in corso; versione it. I Simpsons.

# Soggettività negate. Semiotica del Lavoro, Silenzio e Narrativa

## Paolo Sorrentino

### 1. Tema e contesto della ricerca

In questa nostra piccola relazione vorremmo portare l'attenzione su alcune "emergenze semiotiche" affiorate nel campo della letteratura di genere narrativo che ha come oggetto la non facile rappresentazione del "mondo del lavoro". L'occasione di affrontare un tema tanto attuale e appunto "emergente" ci è offerta per un verso dalla recente pubblicazione di un libro edito da Einaudi che porta il titolo, di per se molto significativo, "Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata" (2009); e, per l'altro, dall'invito di Isabella Pezzini a portare avanti una riflessione a partire dal tema del Silenzio. Abbiamo quindi deciso di farci guidare da quest'ultima categoria per interpretare e analizzare questa antologia di racconti.

### 2. Il Silenzio della letteratura e il reportage narrativo. Alcune note sul nostro corpus d'analisi

La saggista e critica letteraria Viviana Rossi, nell'interessante postfazione al libro che compone il nostro corpus d'analisi, afferma che attualmente la narrativa, almeno nel nostro paese, sembra parlare molto poco di lavoro, "spesso solo tangenzialmente rispetto a temi sentiti più stringenti, più umanamente necessari, più raccontabili forse" (Rossi 2009, p. 117). Un vuoto nel campo letterario che risulta essere ancor più stridente se lo si mette a confronto con le rivendicazioni che si mostrano e risuonano nelle strade italiane ad ogni manifestazione di protesta contro le discriminazioni e le ingiustizie salariali e contrattuali. Se ci è concesso, potremmo parlare di un silenzio degli "scrittori" sul tema, il quale, come sostiene Viviana Rossi, fa pensare che quello del lavoro sia un mondo "senza attrattive romanzesche, senza profondità attingibili con mezzi e strumenti espressivi che non siano quelli delle scienze politiche e sociali" (*ibidem*).

Gli stessi racconti presenti in "Lavoro da morire" non sono il frutto di una spontanea esigenza dei loro autori di misurarsi con un tema tanto attuale, ma rientrano in una campagna di comunicazione commissionata dall'Inail tesa a denunciare discriminazioni, ineguaglianze e sopraffazioni che colpiscono talune categorie di professionisti<sup>1</sup>. La campagna, come affermano i suoi stessi ideatori, nasce dal presupposto che la sicurezza e la salute di chi lavora risulta tutelabile solo in presenza di un mercato del lavoro che rispetti le norme e le regole, condividendone il senso e le finalità.

È interessante far presente che il progetto ha prestato

ascolto a chi "è stato vittima di ricatti economici, di violenze psicologiche, di arroganze e soprusi nei più disparati contesti professionali". La *non fiction novel*, il reportage narrativo - così viene definito questo genere - è l'esito di un lavoro di raccolta di testimonianze solo in un secondo tempo fatte proprie e rielaborate dagli scrittori coinvolti. Questi racconti sono dunque "storie di vita", dai contenuti drammatici, che sono state affidate all'estro narrativo di scrittori di fama i quali le hanno poi tradotte in narrazioni capaci di provocare nel lettore una sensibilizzazione rispetto al tema della sicurezza e dei diritti sul lavoro. È chiaro quindi che l'intento comunicativo nel quale queste narrazioni si inscrivono non è unicamente estetico quanto piuttosto teso a denunciare e fornire una mappa del disagio e delle ingiustizie che connotano parte dell'attuale mondo del lavoro.

### 3. Lo sguardo semiotico sul Lavoro. Questioni di metodo

Prima di iniziare l'analisi sono doverose poche e sintetiche precisazioni di metodo. In relazione al corpus riteniamo che la rarità e la specificità di questi racconti li renda testimonianze ancor più preziose nell'orizzonte di un'indagine tesa non tanto, sia chiaro, alla loro interpretazione, la quale è comunque presente, quanto ad un tentativo di analisi semiotica sul Lavoro, così come esso è stato rappresentato nel discorso letterario. Uno sguardo sul mondo del lavoro dunque che è certamente molto lontano dagli sforzi teorici e analitici propri delle scienze sociali tradizionalmente votate allo studio di questo importante quanto difficile oggetto di ricerca. Il nostro intento non sarà infatti quello di rendere conto del lavoro a partire dalle spiegazioni teoriche provenienti dal campo sociologico, psicologico, giuridico e così via. Parafrasando Gianfranco Marrone, se il tema che vorremmo analizzare è il lavoro, il *luogo* dove questo tema trova la sua articolazione sono questi racconti, mentre gli *strumenti concettuali* per affrontarlo derivano dall'analisi sociosemiotica del testo (cfr. Marrone 2005, p. X). Ci teniamo infine a precisare la nostra ricerca non ha alcuna pretesa di esaustività né nei confronti della narrativa nazionale né nei confronti del vastissimo e assai complesso tema del Lavoro.

### 4. La definizione del soggetto lavoratore nel discorso letterario

I caratteri dei protagonisti dei racconti vengono posti in rilievo attraverso le condizioni, le situazioni, le *prove* che ad essi si oppongono nella realizzazione dei loro programmi narrativi. Così è, per esempio, nel racconto scritto da Matteo Bianchi, "Pietro in diretta", nel quale il protagonista, un invalido costretto in sedia a rotelle, non rinuncia alla ricerca del lavoro, rispetto al quale afferma: "mi piace tanto [...]. Mi hanno fatto seguire corsi professionali per la ristorazione e sono stato inserito come stagista in diverse ditte alimentari, e poi una

pasticcERIA industriale mi ha assunto” (AA.VV. 2009, p. 28). Ancora, nella storia narrata da Carmen Covito viene messa in scena “una giovane mamma laureata in economia e commercio, con master in gestione d’impresa e già vasta esperienza nella creazione di business plan” (ivi, p. 37), le cui competenze, come si vede, sono figurativizzate con titoli di studio ed esperienza sul campo. All’eroina non mancano nemmeno i tratti propri di un carattere fortemente competitivo, così infatti si descrive: “se mi trovo davanti ad una sfida mi elettrizzo, mi entusiasmo, dispiego tutte le mie risorse”. Caratteristiche queste che partecipano alla configurazione di chi nel gergo aziendalista viene definita una “risorsa brillante”.

Potremmo continuare con storie di lavoro aventi come protagonisti altri attori sociali, come gli immigrati - come, per esempio, gli extra-comunitari costretti al lavoro nei campi del meridione (in “Liberazione di una superficie” di Giorgio Falco, ivi, pp. 45-51) o le rumene che prestano servizi come “badante” (il racconto in cui “Dacia Maraini presenta Nadja”, ivi, pp. 61-79) - o chi è portatore di un handicap o di una malattia - Michela Murgia mette in scena l’orgoglio di un siero positivo che tratta la sua malattia come una “assenza” per non vivere il ruolo della “vittima” e per competere “Alla pari” (ivi, pp. 79-87) - o ancora con le storie di immigrati “non-stranieri” - le storie di Agata (“Agata”, di Grazia Verasani, ivi, pp. 107-115) e di Gina (Giuliana Olivero, “Sottigliezze”, ivi, pp. 89-97), partite dalla Sicilia la prima e dalla Sardegna la seconda, alla volta del “continente” per trovare un lavoro dignitoso -; ma troveremmo le stesse caratteristiche: che essi siano portatori di handicap, neo-mamme, immigrati stranieri o italiani, il motivo che li accomunerà sarà sempre lo stesso: lavoratori che nonostante le difficoltà di partenza o di percorso daranno il massimo impegno per trovare e mantenere un lavoro.

Come si vede dunque il Lavoratore proposto in questi racconti è un soggetto per così dire “competente”, degno di ammirazione e rispetto. Una figura che viene fatta corrispondere al ruolo di *eroe* del racconto, molto lontana quindi da quella che in un certo discorso politico viene spesso denigrata e definita ora “choosy”, ora “fannullona”. Ciò che caratterizza il soggetto-lavoratore costruito in questo discorso letterario sono le *competenze* che attengono ora alla modalità del *voler-fare*, espressa con varie figure della “volontà”, ora a quella del *saper-fare*, espressa con “titoli” ed “esperienze”. Un *fare* quello del Lavoro dal quale, non senza mediazioni, discende la modalizzazione dell’*essere*, inteso questo termine nel senso più ampio, ovvero come ciò che coincide alla vita e all’identità del soggetto, la quale, secondo il progetto moderno, è messa in stretta relazione alla possibilità e alla qualità dell’impiego. Un *Lavoro-oggetto* dunque a partire dal quale si andranno a configurare emozioni, stati d’animo e passioni del soggetto. È dentro questa linea interpretativa che possiamo comprendere

pienamente le domande che si pone Agata - la ragazza siciliana che sacrifica il contatto sensoriale coi profumi, sapori, paesaggi, gente della sua Sicilia (tenendoli vivi nella sua memoria) per andare a cercare lavoro altrove - : “che faccio? chi sono? chi mi vuole?”.

## 5. Il Soggetto alla prova del Tempo

Continuando a rileggere in chiave semiotica le storie esemplari dal nostro corpus, vedremo ora come in questi racconti gli scrittori abbiamo proceduto all’articolazione del Tempo, una dimensione questa sicuramente imprescindibile rispetto al tema del Lavoro. Ripartiamo dall’ultima storia che abbiamo evocato, quella di Agata, durante la quale vengono messe in scena le varie tappe di un percorso di ricerca di lavoro: l’inizio con i “lavoretti saltuari” che le vengono offerti come unica possibilità di impiego nella sua Sicilia, la fuga dal meridione italiano, gravida di speranze che vengono immediatamente deluse da proposte di “prestazione occasionale, con un contratto rinnovabile di settimana in settimana, e il sogno dell’assunzione da covare” e, finalmente, la *realizzazione* con l’offerta di un “contratto di quattro anni”. La prospettiva sul lavoro inscritta entro l’orizzonte del tempo ci porta a fare almeno due considerazioni. La prima riguarda i valori che il soggetto iscrive nell’oggetto Lavoro: è chiaro infatti che la stabilità, la continuità, la sicurezza compongono il vero sistema di valori ai quali il soggetto tende. La seconda considerazione è pertinente all’asse semantico del tempo. Il soggetto dell’enunciazione, infatti, contrappone un lavoro /temporaneo/ disforico, ad un lavoro /permanente/ euforico, proponendo così al proprio lettore una soggettività che si potrebbe definire “resistente” o “opponente” rispetto ad una diffusa e straziante ma quasi ormai *naturalizzata* “precarietà” sociale. Al contempo - e forse più in profondità guardando delle dinamiche che caratterizzano la percezione del tempo - esso denuncia una ridimensione, in senso negativo, delle ambizioni rispetto alla permanenza lavorativa: il “contratto a tempo determinato”, la figura rispetto alla quale Agata sente di aver trovato ciò che cercava, sembra essere situato in una posizione *complessa*, sorta di termine in tensione, sospeso tra una “temporaneità estesa” e una “permanenza ristretta”.

Ma quello giocato sull’asse temporaneo/permanente non è l’unico modo in cui il soggetto dell’enunciazione definisce il senso del tempo nel Lavoro. C’è anche un certo ritmo che si impone agli attori in scena. Così, sempre Agata, tessendo la propria identità col filo del tempo, sente di non riconoscersi “nell’estemporaneità dei tempi moderni, con i paroloni sociologici, con tutte queste cose da rincorrere: la fretta di salire e scendere dagli autobus, l’ansia di fare una buona impressione, trovare un’occupazione che non sia temporanea”. Si vede dunque che se la non-temporaneità è ricercata dal soggetto, al tempo stesso è la velocità ad essere imposta dal mercato del lavoro come il valore a cui deve aderire

il soggetto. La stessa velocità per cui l'azienda premia il personaggio di Michela Murgia, promosso per la sua efficienza nel lavoro, per la sua capacità di essere il più veloce di tutti. La velocità è quindi posta come un valore necessario per competere con "successo". Una velocità costretta in un tempo ristretto, nel quale programmare, organizzare, concentrare le diverse mansioni della vita lavorativa, tendendo spesso inutilmente di integrarle con quelle della vita familiare e rinunciando al tempo ricreativo. Un effetto questo ottenuto per mezzo dell'incassamento di molteplici programmi d'azione concomitanti. Come nel racconto "Lavoratori autonomi" di Avoledo, i quali sono costretti a lavorare giorno e notte, perché "c'è troppa burocrazia. È giusto che ci sia, ma ormai siamo arrivati a un livello che purtroppo, o si segue la parte burocratica o si lavora."; per poi continuare "O si lavora o si fanno i calcoli. Poi i preventivi... quando ti fai 12, 13 ore di lavoro e poi devi tornare a casa a fare i calcoli pensare ai conti che hai, quello che devi dare, i preventivi".

## 6. Il sistema degli attori. Stereotipie e il Silenzio come interdizione

Abbiamo visto come nei racconti analizzati il soggetto dell'enunciazione abbia tradotto i lavoratori-protagonisti in *eroi*. Spostando ora l'attenzione sugli altri *attori* non possiamo fare a meno di notare che nei racconti vendono messe in scena delle stereotipe abbastanza comuni: "datori di lavoro", "capi" e "colleghi" sono infatti rappresentati come gli anti-eroi di questo "mondo possibile" o, in altre parole, come i "cattivi" del racconto. Questa struttura è alquanto evidente nella storia raccontata da Dacia Maraini che ricostruisce la vicende di una donna rumena venuta in Italia per prestare servizio come badante. Nadja, questo è il suo nome, si troverà a dover gestire un rapporto difficile con i figli dell'anziana che ha in cure. Un rapporto durante il quale sarà costretta a sopportare le umiliazioni, le offese, gli oltraggi ai quali questi la sottoporranno. Così l'autrice procede alla sua descrizione:

È facile abusare di una persona che magari non ha le carte in regola, che può facilmente essere cacciata, che ha paura di tutto, che si sente in colpa per la sua condizione di clandestina. E a quanti piace comandare! Avere una creatura ai propri ordini che china la schiena, ubbidisce, esegue la volontà di un capo senza fiatare. È il sogno di molti (ivi, p. 63).

Nella sequenza viene impressa la condizione di una figura umana che cede alla meschinità, alla vigliaccheria, alla prepotenza appena veste i panni del Capo. E naturalmente, per opposizione, questa operazione non fa che esaltare l'umiltà di chi "presta servizio": "donne come Nadja, che nonostante le fatiche, le umiliazioni, i rimproveri ingiusti, non recrimina, non inveisce, non sbraita, non diventa nevrastenica depressa, ma affronta il suo difficile futuro con cuore di leone e pazienza di

cammello". Al di là delle evidenti stereotipie adottate nell'enunciazione, emerge qui (ma lo vedremo meglio in altri racconti) la determinazione del datore di lavoro nel voler mettere in silenzio il lavoratore rispetto agli abusi subiti. Un'interdizione, come si è visto, tanto più costrittiva quanto più il lavoratore è situato in una posizione ricattabile, dovuta, nel caso di Nadja, esempio dell'immigrato fuggito dal suo paese per cercare lavoro, alla paura di essere denunciato, e in altri casi, alla paura di perdere il lavoro.

Il non-poter nemmeno "fiatare" in segno di opposizione agli abusi subiti ritorna nella storia di Agata. Qui la narrazione si concentra sulle conseguenze della ribellione, della rottura del silenzio, della presa di parola. Agata, mentre lavora in un ristorante, si trova ad essere oggetto delle attenzioni moleste di un suo collega:

succede che il lavapiatti mi mette gli occhi addosso e mi palpa il culo appena ne ha l'occasione. Io ritiravo i piatti sporchi e li portavo in cucina, andavo più veloce che potevo ma quelle mani erano più leste di me. Ne parlo col capo e capisco che è un autogol: il lavapiatti è in nero, lavora lì da più tempo, meglio tenere lui e scaricare me... (ivi, p. 109).

Nel segmento viene figurativizzata una sottrazione della dignità, valore esistenziale inscritto nel Lavoro, a cui segue una denuncia dall'esito infelice. Lo schema si ripete anche nel racconto "Pietro in diretta", nel quale il protagonista - l'invalido in sedia a rotelle - si rivolge al capo per denunciare una operazione di mobbing di cui è vittima, che sembra essere condotta da una collega, ma "lui (il capo) ha sorriso e ha detto, ma dai, sta solo scherzando".

Prendiamo infine "Sottigliezze", la storia raccontata da Giuliana Olivero, la cui protagonista, Gina, è anch'essa vittima di mobbing. Anche in questo racconto abbiamo la figura di un Lavoratore-eroe che si trova suo malgrado oggetto delle cattiverie del Capo e dei Colleghi. La protagonista viene presentata all'interno di un veloce scambio di battute tra le clienti e la titolare di una salumeria: "un po' di tempo fa la Gina s'era fatta male ad una spalla. Il titolare si era arrabbiato, perché le aveva chiesto di non dire, in ospedale, che le era successo mentre lavorava nel salumificio, invece lei ha fatto di testa sua". Il soggetto passerà dal ruolo di Eroe - viene descritta come "una gran lavoratrice, che sa fare di tutto", la cui buona fede è garantita - a quello di Traditore, non solo per aver denunciato il Capo, ma perché non è più in condizione di poter rispondere alle esigenze richieste dalla sua professione. In seguito all'infortunio infatti Gina non potrà più sollevare pesi superiori ai quindici chili. Un limite forte perché dove lei lavora "quindici chili non sono niente". Un limite che va contro gli interessi del Capo e dei Colleghi: "E allora da lì in avanti anche i colleghi hanno iniziato a guardarla storto, pensavano facesse la piantagrane, che la spalla fosse una scusa per non fare certe cose pesanti...".

## 7. Conclusioni. Il Silenzio del Diritto nel Mercato del Lavoro

Cerchiamo ora di portare il nostro discorso alle conclusioni. Per farlo bisogna riportare in superficie quella nozione di silenzio che, come abbiamo scritto in apertura, ci ha fatto da guida silenziosa lungo tutto il percorso di analisi. Se a livello più superficiale del testo il *silenzio* è stato posto, quale figura dell'interdizione, come un limite imposto dall'anti-soggetto al *dire* del soggetto, e quindi al suo poter-fare e poter-essere, ora ed in un certo senso anche coerentemente, l'applicazione della stessa categoria ad un livello più profondo ci pare rivelatrice della posizione assegnata all'*Alterità* nell'orizzonte di senso dell'anti-soggetto.

Per provare a spiegarci possiamo ora fare una proposta di denominazione che ci aiuti a comprendere meglio quel sistema di Soggetti rispetto ai quali il discorso narrativo ha convocato - non senza fare ricorso ad un evidente uso degli stereotipi culturali legati al mondo del lavoro - una serie di temi, motivi e figure. In tal senso ci pare che siano le categorie del discorso politico ed economico ad essere continuamente messe in gioco anche se non esplicitamente convocate nell'enunciazione. Sotto questo rispetto possiamo ipotizzare con buona certezza che il Soggetto che il discorso narrativo sottopone ad un processo di veridizione sia un soggetto del Diritto o, per meglio dire, dei diritti (il diritto alla dignità nel lavoro, ma anche ad un tempo ricreativo da dedicare per esempio alla famiglia), il cui Destinante, garante del sistema di valori, facciamo corrispondere allo Stato. Dall'altra parte, la grandezza semantica situata nella posizione di Anti-soggetto ci pare sia assimilabile ad un soggetto dell'Interesse o meglio degli interessi (quelli della produzione e del profitto nei sistemi economici), il cui Destinante è il Mercato. Gli attori dispiegati sul mercato del lavoro, in questi racconti, vedono dividersi il proprio orizzonte d'azione entro questo campo dialogico. Il ché non è esente da rilevanti conseguenze: nel momento in cui il "mondo del lavoro" è dominato dalle logiche del Mercato abbiamo sparire per il soggetto la possibilità di tutelare i propri diritti. Un motivo questo che a nostro avviso non sembra reggere se proviamo a operare un'inversione dei termini: se infatti il Lavoro fosse dominato dalle logiche del diritto, lo Stato, non potrebbe non riconoscere gli interessi del Mercato. Ecco l'opposizione ideologica che fa da sfondo ai racconti del volume "Lavoro da morire". Ecco soprattutto svelata la negazione dell'*Altro* - laddove, come è ormai chiaro, a questo termine corrisponde lo Stato che è il garante dei Diritti- nell'orizzonte di senso del Mercato.

### Note

1 La campagna intitolata "Diritti senza rovesci" è stata promossa nel 2009 dalla sede regionale di Aosta dell'INAIL - Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro gli Infortuni sul Lavoro.

### Bibliografia

- AA.VV., 2009, *Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, Torino, Einaudi.  
Rossi, V., 2009, "Postfazione", in AA.VV., 2009, pp. 112-121.  
Marrone, G., 2005, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi.



## Metafora, silenzio e balbettio come cura dell'*altro* Elena Trapanese

"Forse la grandezza di una cultura", scrive María Zambrano<sup>1</sup>, "appare nelle metafore che ha inventato, se è vero che le metafore si inventano. Poiché tutto ciò che l'uomo fa, oltre al senso originario, ha un altro senso, per lo meno, più nascosto e recondito, che in seguito viene fuori e si manifesta". Perché nulla, aggiunge, "è soltanto ciò che è" (Zambrano 1989, p. 120).

La metafora è una forma di relazione che va al di là ed è più intima, anche più sensoriale, di quella stabilita dai concetti e dalle loro rispettive relazioni. È analoga a un giudizio, anche se molto diversa. Nominando la farfalla attraverso l'orchidea, o inversamente, non si pronuncia infatti naturalmente il giudizio "l'orchidea è una farfalla", né si sostiene che la farfalla sia una qualità dell'orchidea. Non si tratta, dunque, nella metafora, di un'identificazione né di una attribuzione, ma di un'altra forma di legame e di unità. Perché non si tratta di una relazione "logica" ma di una relazione insieme più apparente e più profonda; una relazione che arriva ad essere un'intercambiabilità tra forme, colori, a volte persino profumi (ivi, p. 121).

Come sottolinea Maillard (1992, p. 96), la metafora diviene "orizzonte o contesto metaforico", attività metaforica, dal momento che il soggetto non solo impiega la metafora, ma la "compie", la "mette in atto". La metafora è prima di tutto "un atto" (ivi, p. 107). La metafora è, in ultima istanza, il nucleo che sostiene la proposta di una "ragione poetica". In gioco, secondo Zambrano, è il concetto stesso di creazione, di *poiesis*: la ragione poetica, come ragione creatrice, fa del linguaggio metaforico - un linguaggio non identificativo, ma in grado di rispettare l'alterità, interna ed esterna, dell'esistenza umana - la sua modalità privilegiata di espressione. Per chiarire tale affermazione, si può fare riferimento al celebre esempio fornito da Aristotele nella *Retorica* riguardo alla "metafora di quarto tipo". Il filosofo prende in considerazione quattro termini: Dioniso e Ares ed i loro attributi, la coppa e lo scudo. Si ottiene un'analogia del tipo: Dioniso: coppa = Ares : scudo

Tale relazione analogica è caratterizzata da una reversibilità - da un'intercambiabilità, direbbe Zambrano - che permette di definire la coppa "lo scudo di Dioniso" e al tempo stesso lo scudo "la coppa di Ares". La metafora si riduce a tre termini: un termine rimane sullo sfondo

ed è proprio questo termine a permettere il funzionamento della metafora.

La metafora ammette e dà voce ad un referente intraducibile letteralmente, ad un *altro* che, proprio in quanto non visibile immediatamente, diviene condizione della stessa visibilità. In quest'ottica, il linguaggio metaforico della filosofia zambranaiana si configura come la pratica di un atteggiamento di cura dell'*alterità*, intesa non come un *fuori* estraneo alle dinamiche della soggettività, ma come una parte costitutiva di essa.

Se, ricorda Eco (1984, p. 165), "le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi", a quali dinamismi del dire e dell'ascoltare fa riferimento la Zambrano quando parla del silenzio e del babbaglio? E perché relazionarli con la cura dell'*alterità*, con la *pietas*? La riflessione in ambito filosofico sul ruolo della pietà non è nuova: si pensi all'Eutifrone di Platone, dialogo nel quale è proprio Socrate, accusato di empietà, a chiedere al suo interlocutore cosa sia la pietà, ponendo così la "più drammatica delle domande che [...] potesse rivolgere ad uno qualsiasi dei suoi concittadini" (Zambrano 1955, p. 183).

La pietà è presente in vari testi di María Zambrano<sup>2</sup>. Una prima definizione è rintracciabile in un testo degli anni 40 dedicato a Miguel de Unamuno. La pietà, scrive Zambrano, "è la forma primariamente accessibile di quanto è religioso" (Zambrano 2003, p. 36), avente a che fare non tanto con il trattare con la divinità, ma semmai con il *sacro* e con la sua ambiguità ed opacità. Nell'Eutifrone la pietà viene dapprima definita come rapporto adeguato con gli dèi, "per essere da ultimo riconosciuta come virtù, vale a dire, un *modo di essere* conforme al giusto" (Zambrano 1955, p. 187). Si verifica dunque "un tipico cambiamento della dottrina dell'essere [...]: quello che era rapporto, relazione, passione, forse soggezione, dell'uomo verso realtà appartenenti ad un altro piano – realtà *altre* – si è trasformato in un essere dell'uomo" (*ibidem*). Assistiamo alla riduzione all'unità di qualcosa che al contrario è per Zambrano il sentimento dell'eterogeneità dell'essere. Non si tratta dunque di stabilire filosoficamente chi sia o no pietoso, di trattare la pietà come una virtù umana, ma di recuperare una prima forma di pietà rintracciabile nel rapporto tra uomo e sacro, tra l'uomo e tutto ciò che resiste al disvelamento completo.

In una lettera del 1947 indirizzata a Rafael Dieste, troviamo un'interessante definizione della Pietà: "Concepisco la Pietà come la forma generica della relazione con la realtà, con il qualitativo, con l'irriducibile a ragione" (Zambrano 1991, p. 120). Per forma generica dobbiamo qui intendere una forma priva di definizione adeguata, un "sentire" la realtà che "ci costituisce più di qualsiasi altra delle funzioni psichiche; potremmo dire che le altre le possediamo, mentre il sentire lo siamo" (Zambrano 1949, p. 64).

La pietà non deve essere assimilata alla filantropia, alla carità o alla tolleranza (un mantenere a distanza pro-

prio ciò con cui non si sa "trattare", ciò di cui non ci si sa "prendere cura"). Il sentimento della pietà non è solo ciò che ci permette di comunicare con i nostri simili, con il mondo animale e vegetale, ma è qualcosa che ci situa tra di essi, "che ci situa in modo adeguato tra tutti i piani dell'essere" (*ivi*, p. 67).

Pietà è saper trattare con l'altro, saper rispettare l'altro; è saper trattare adeguatamente -ovvero custodendo e conoscendo al tempo stesso- il mistero dell'altro, un altro che è fuori e dentro di noi: l'altro uomo, l'alterità del mondo, ma anche l'alterità che è in noi, l'opacità della vita intima delle nostre "viscere".

Rispettare qualcosa quando non lo si capisce del tutto, possiede la virtù, tra altre cose, di mantenere indecisa e per tanto in attesa e nella possibilità di ingrandirsi la curva del nostro orizzonte mentale; una mente rispettosa è in via di crescita e non di rimpicciolimento, come possono credere coloro i quali, ignorando il rispetto, lo confondono con l'ipocrisia (Zambrano 1940, p. 41).

La filosofia ha spesso sentito una certa irritazione verso ciò che vive nell'ombra, verso ciò che non si lascia definire una volta per tutte, verso l'altro rispetto a se stessa. Ha spesso reagito condannando questo *altro* ad una vita ermetica, o tentando di illuminarlo totalmente, negando il suo carattere chiaroscurale. Così facendo, la filosofia (o, meglio, certa filosofia) non ha fatto altro che isolare l'uomo dal resto, per poi farsi prendere dall'ansia di colmare il vuoto da lei stessa creato e di "ammutilire" l'*alterità* nelle sue molteplici manifestazioni. L'alterità del corpo, della voce propria, del silenzio.

Vittima privilegiata di tale *horror vacui* è stata la parola, sottoposta alla più grave delle privazioni: quella del silenzio che costituisce la possibilità stessa del dire. La parola, privata del suo "nucleo di silenzio" (Zambrano 1977, p. 28), giace ora immobile, disponibile sì, ma ormai caduta nel "mutismo della morte" (*ibidem*). La parola deve dunque volgersi verso il silenzio, "verso ciò che sembra essere il suo contrario e perfino il suo nemico" (Zambrano 1950, p. 36), verso l'*altro* da sé, perché il silenzio non è un mero stare, ma la condizione della creazione stessa. Seguendo María Zambrano, ci chiediamo:

Che cos'è questo silenzio che non si comporta come una situazione, ma come un essere che sta nascosto, che viene chi sa da dove, che entra per chi sa quale pertugio: il puro silenzio, che appare come un essere? Da dove arriva quest'essere [...]? Arriva quando non lo si aspetta, ma arriva, mentre altre volte in cui lo si invoca o si crede arrivato, se ne è andato e non c'è più. È un assoluto, un essere e un non essere; un muoversi in questo mondo della relatività che abbiamo creduto salvatrice dell'assoluto del nostro povero essere, obbligato ad essere (Zambrano, 1995, p. 142).

Ma, avverte Zambrano, possiamo parlare di "due poli del silenzio, che circondano e delimitano la parola" (*ivi*, p. 35): un polo negativo ed un polo positivo. Sono due poli nei quali "il silenzio si condensa e si rivela" (*ibidem*), ma in modo distinto.

Nel polo negativo, il silenzio è un "silenzio che som-

merge” e che fa diventare “inaccessibile tutto ciò che resta sommerso” (*ibidem*). Si tratta del silenzio del potere assoluto, le cui parole sono “parole senza possibile eco né risposta”, parole scagliate con violenza ad occupare il posto del silenzio, parole che hanno la pretesa di essere l’unica parola, la parola-ordine: tali parole “non possono essere trasmesse a un altro soggetto, condannate a restare lì dove sono apparse, chiuse al dialogo” (ivi, p. 37). Ma, “poiché tutto l’umano, anche se nella pienezza, ha da essere plurale”, quella del potere assoluto è una pretesa fittizia, perché la parola umana fa da sempre parte di “uno sciame di parole che andranno a riposarsi insieme nell’arnia del silenzio, o in un nido solo, non lontano dal silenzio dell’uomo e dalla sua portata” (Zambrano 1977, p. 104).

Il dialogo, per Zambrano, può nascere solo nel polo positivo del silenzio, perché è già dialogo in sé. In tale polo la parola a volte può rimanere senz’altra risposta che il silenzio, guadagnandoci in profondità.

La parola del potere è una parola morta e mortifera, estranea al fluire del tempo, parola caduta nel mutismo: “è una solitudine senza parole quella del potere solo”. Diversamente, la parola del dialogo dà tempo, del tempo, all’uomo, perché il *logos* è ciò che apre il futuro.

Se in gioco è il concetto stesso di *poiesis*, di creazione in grado di aprire il futuro ed il dialogo, perché non seguire il poeta José Ángel Valente (2008, p. 267) quando scrive “Poetica: arte della composizione del silenzio”? Intendere la creazione come composizione del silenzio, come modulazione del silenzio tra la parola e l’*altro* rispetto ad essa, implica la cura dell’*alterità*, che si manifesta innanzitutto come ascolto.

Metafora di tale cura è il balbettio. In *De la Aurora* María Zambrano si chiede:

Cosa chiamiamo balbettare? Che si intende per balbettio? Ciò che non arriva a dire nulla per insufficienza della parola, o ciò che dice tutto per l’immensità dell’amore, del timore, della vicinanza della presenza, sebbene sia solo intravista, dal momento che la presenza totale darebbe la parola unica, la parola perduta o il morire. Il morire senza intervento della morte. E si da anche il balbettio che chiude il passo e persino la nascita al pianto, che annuncia reprimendo il pianto; è il singhiozzo, quindi. Il singhiozzo, il più profondo, ampio tra i dire umani [...] (Zambrano 1986, p. 124).

Nel balbettio e nel singhiozzo si trova il nucleo della parola stessa, un regno che “è stato raso al suolo dalla parola intelligibile, da questa matematica articolazione capace di abissarsi in se stessa, di essere essa stessa torre, bastione, muraglia, anche recinto, di ciò che abita il cuore dei viventi ed il cuore del mondo” (*ibidem*).

Il balbettio è paragonato da Zambrano all’incessante “mareggiare” del mare, che nel suo intermittente movimento, ogni volta diverso in forza ed intensità, fa venire a galla, fa “galleggiare” un “non so che” (ivi, p. 125) che rompe l’apparente continuità ed omogeneità della superficie dell’acqua. Questo “non so che”, che continua a

balbettare, appena udibile, è forse, si chiede Zambrano, il luogo naturale della nascita di qualsivoglia creatura? “Sarà il balbettare il segno dell’essere creatura e del fatto che la creatura non possa costituirsi senza stare, in qualche modo, sentendosi in questo ‘non so che’ [...]?” (*ibidem*). Il balbettio di cui parla Zambrano è il balbettio “delle creature non ancora nate o di una incerta e remota possibilità di nascere, come anche il balbettio dell’appena nato” (*ibidem*). L’essere umano, in effetti, nasce balbettando, singhiozzando. Singhiozziamo perché entriamo in contatto con l’alterità, in primo luogo con l’alterità dell’aria, che deve entrare in noi per permetterci di respirare, di vivere.

Martin Buber, a proposito delle leggende chassidiche, faceva riferimento al balbettio come a qualcosa capace di generare e di tramandare<sup>3</sup>. La discontinuità cui da voce il balbettio è la discontinuità indispensabile ad ogni creazione, ad ogni nascita e ad ogni tradizione, poiché lascia spazio e tempo all’*altro*.

Come osserva Annarosa Buttarelli (2002, p. 27), il balbettio ha a che fare con il “tremore” della vita, con la sua discontinuità. “Trema tutto ciò che è vivo”, scrive Zambrano (1986, p. 126).

Il tremore del balbettio nasce dallo stupore suscitato dall’alterità interna ed esterna, che ci chiama all’ascolto, che ci chiede tempo, del tempo. Balbettare non significa

banalmente spezzare la voce sulle singole sillabe, ma esitare per commozione e tremore davanti alle parole che si desidera trovare ogni volta che si è nella condizione di re-imparare a parlare per tentare di dire esperienze che hanno il sapore del nuovo inizio: *Restai balbuziando, ogni scienza trascendendo* [...], scrive Giovanni della Croce, e non commetteremo l’ingenuità di pensare che il suo balbettio fosse quello che ci preoccupa nei casi di eccessiva timidezza (Buttarelli 2002, p. 27).

I balbettii sono “larve di parola” (Zambrano 1986, p. 125), parole allo stato nascente, manifestazione di un dire capace di aderire alla discontinuità dell’esistenza. Lunghi dall’essere considerato come un difetto, il balbettio si configura per Zambrano come una modalità chiaroscurale del dire, che invita all’ascolto e al tempo stesso rivela l’esistenza d’*altro*, fuori e dentro di noi.

Il balbettio si configura dunque come un processo di condensazione, come un’elaborazione dell’instabilità, del tremore del non ancora detto e udito. “Ed è proprio la parola non udita a far tremare la parola dominata” (Zambrano 1995, p. 212). Non è un caso che Zambrano indichi come balbuzienti l’Aurora – con la sua luce chiaroscurale, tenue, intessuta di fili d’ombra – ed un poeta come Hölderlin. L’Aurora balbetta, il poeta balbetta, la donna e l’esiliato balbettano.

Mi chiedo, provocatoriamente, se il filosofo della caverna platonica abbia o no balbettato nel vedere, stupito, le ombre sulla parete. Mi chiedo, altrettanto provocatoriamente, se abbia smesso o no di balbettare uscendo dalla caverna...

Parafrasando Hölderlin potremmo chiederci: “A che balbuzienti in tempo indigente?”. Perché dovremmo prestare ascolto al loro dire intessuto di silenzio, un dire che ai più sembra inattuale, difettoso, persino fastidioso?

Perché, risponderebbe Zambrano, i balbettii sono tracce di qualcosa che resiste, e che chiede di esser custodito. Qualcosa, un “non so che”, che ci infastidisce perché introduce il seme della discontinuità nel terreno dei nostri discorsi, “rivelandone la natura di crosta” (Zambrano 1977, p. 98).

Prestare ascolto al balbettio si configura come un’alternativa rispetto all’atteggiamento diffuso nella nostra cultura che, ricordando la statua di Giordano Bruno a Campo de’ Fiori a Roma, la filosofa spagnola definisce come la “necessità di veder ardere l’eterodosso -non il nemico: l’eterodosso-, il diverso, il distinto, chi abbia osato essere se stesso, pensare e sentire” (Zambrano 1995, p. 110). La necessità di veder ardere l’altro, il cui mistero si sottrae alla visibilità completa: di veder ardere l’opacità dell’alterità che è fuori – e dentro – di noi. Scriveva Antonio Machado (1936, p. 50):

*Dall’uno all’altro* è il gran tema della metafisica. Tutto il lavoro della ragione umana tende all’eliminazione del secondo termine. *L’altro non esiste*: tale è la fede razionale, l’incurabile credenza della ragione umana. Identità = realtà, come se, in fin dei conti, tutto dovesse essere, assolutamente e necessariamente, *uno e lo stesso*. Ma *l’altro* non si lascia eliminare; sussiste, persiste; è l’osso duro da rodere sul quale la ragione si spezza i denti. Abel Martín [e María Zambrano], con fede poetica, non meno umana della fede razionale, credeva *nell’altro*, ne “La essenziale eterogeneità dell’essere”, come se dicessimo nell’incurabile *alterità* che patisce *l’uno*.

L’opacità è un “territorio immenso che ci avvolge e ci abbraccia”. L’opacità balbetta ed in questo suo balbettio ci ricorda che il mistero (l’alterità) “non si trova fuori: è dentro e in ognuno di noi e, al tempo stesso, ci circonda e ci avvolge. In esso viviamo e ci muoviamo. La guida per non perdersi è la Pietà” (Zambrano 1940, p. 69).

La pietà: tratto metaforico e balbuziente, a volte silenzioso, con l’alterità. “Una specie di balbettio, quasi un’ombra della luce” (Zambrano 1986, p. 142). Cura dell’altro.

Concludo con le parole di Machado (1936, p. 99): “Il pensiero poetico, che vuole essere creatore, non realizza equazioni, ma differenze essenziali, irriducibili; solamente in contatto con l’altro, reale o apparente, può essere fecondo”.

## Note

1 María Zambrano (1904-1991) è una figura centrale del panorama filosofico, non solo spagnolo, degli ultimi anni. L’importanza del suo pensiero è stata purtroppo riscoperta tardivamente, anche a causa del lungo esilio cui è stata costretta

ta durante il regime di Franco. Esiliata a partire dal 1939, farà ritorno in Spagna solo nel 1984, dopo aver vissuto in Messico, nelle isole di Cuba e Puerto Rico, in Italia, in Francia ed in Svizzera. Il nucleo della riflessione di Zambrano può essere individuato nella proposta di una “ragione poetica”.

2 Per uno studio cronologico sul tema della pietà in Zambrano, cfr. Gómez Blesa, 2008. Mi permetto di rimandare a Trapanese 2010, cap. IV, pp. 117-141.

3 Sul rapporto tra balbettio e leggenda chassidica, cfr. Milan 2008, p. 16.

## Bibliografia

- Buttarelli, A., “Poesia madre della filosofia. Per una filosofia della passività efficace”, in C. Zamboni, a cura, *In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, pp. 13-34.
- Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Gómez Blesa, M., 2008, *La razón mediadora. Filosofía y Piedad en María Zambrano*, Gran Vía, Burgos.
- Machado, A., 1936, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Castalia.
- Maillard, C., 1992, *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos.
- Milan, G., 1994, *Educare all’incontro: la pedagogia di Martín Buber*, Roma, Città Nuova.
- Trapanese, E., 2010, *Memoria e entrañamiento. La parola in María Zambrano*, Santa Maria Capua Vetere, Ipermedium.
- Valente, J.A., 2008, *Per isole remote. Poesie 1953-2000*, Pesaro, Metauro.
- Zambrano, M., 1940, “Confesiones de una desterrada. Una Voz que sale del Silencio”, in “Nuestra España”, n. 8, pp. 35-44.
- Zambrano, M., 1949, “Para una historia de la piedad”, in “Lyceum”, vol. V, n. 17, pp. 6-13; trad. it. “Per una storia della pietà”, in “aut aut”, n. 279, maggio-giugno 1997, pp. 63-69.
- Zambrano, M., 1950, *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Losada; trad. it. *Verso un sapere dell’anima*, Milano, Raffaello Cortina 2007.
- Zambrano, M., 1955, *El hombre y lo divino*, México, FCE; trad. it. *L’uomo e il divino*, Roma, Lavoro 2001.
- Zambrano, M., 1977, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral; trad. it. *Chiari del bosco*, Milano, Bruno Mondadori 2004.
- Zambrano, M., 1986, *De la Aurora*, Madrid, Turner.
- Zambrano, M., 1989, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori; trad. it. *Note di un metodo*, Napoli, Filema 2003.
- Zambrano, M., 1991, “Diálogo Rafael Dieste-María Zambrano”, in “Revista Galega de Literatura”, n. 6, pp. 115-123.
- Zambrano, M., 1995, *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú; trad. it. *Le parole del ritorno*, Troina, Città Aperta 2003.
- Zambrano, M., 2003, *Unamuno*, Madrid, Debate; trad. it. *Unamuno*, Milano, Mondadori 2006.