

**laboratorio tre**  
soggetti di confine  
a cura di Massimo Leone e Ugo Volli

## Introduzione

### Massimo Leone

Negli ultimi anni è andata prendendo corpo una sorta di “scuola semiotica torinese”, la quale più che su presupposti epistemologici dogmatici o dettami metodologici integralisti si fonda su un gusto condiviso, quello di una certa irriverenza nei confronti degli stereotipi della disciplina, ovunque essi si annidino. Un’ansia di rileggere, ridiscutere, riscrivere, che non si ancora alle coordinate contingenti di un tema ma delinea una forma mentis. L’atelier proposto dal gruppo semiotico torinese conferma questa predilezione sabauda per il limite, la frontiera, le prospettive eccentriche ma con vocazione di centralità, lo sguardo in tralice del ricercatore che non scarta i sedimenti concettuali della letteratura precedente ma ha in dispregio le *idées reçues*.

Quando si tratta di soggettività in semiotica, è forte la tentazione di concepire un soggetto pieno, in linea con la grammatica attanziale greimasiana, un soggetto che scoppia cioè d’intenzionalità e non sembra demordere dal suo fine acquisitivo neppure per un istante. Anche la semiotica delle passioni non intacca questo primato in fondo cartesiano della pienezza soggettiva, ma tuttalpiù ne produce una negativa, barometro degli effetti del mondo sull’individualità agente (o paziente). Nella semiotica peirciana, poi, lo studioso di solito rincorre la suggestione della semiosi illimitata solo per bloccarla alla prima occasione di un abito, in una cristallizzazione del senso, fino a lasciare immaginare che questa, e non il susseguirsi evanescente d’interpretanti lungo catene labirintiche e incerte, sia la condizione normale del soggetto. E cosa resta del soggetto in Lotman, se non una coordinata geometrica, frutto sì dell’intersecarsi di mille ascisse, di altrettante ordinate, ma pur sempre bersaglio, centro, punto fermo intorno a cui ruota una semiosfera?

L’atelier torinese prova invece a cogliere il senso di una soggettività al confine, nel triplice intento di sorprendere, con Greimas, il farsi e il disfarsi delle posizioni attanziali; con Peirce, il coagularsi e il disciogliersi delle concrezioni interpretative; con Lotman, il discentrarsi e il ricentrarsi delle culture intorno al movimento dei testi. Soggetti di confine, dunque, ma anche soggetti sconfinati, nel senso che la semiotica coltiva sì l’ambizione di delinearne la silhouette, ma pur sempre nell’umiltà, e nella consapevolezza, che non vi è soggetto della modernità che non sia frantumato, perché frantumato è, in fin dei conti, lo sguardo che lo osserva, lo posiziona, lo descrive; che coglie in un riflesso la soggettività dello stesso osservatore.

La labilità della condizione di gestante così come si riflette nel mutamento degli abiti e al tempo stesso diviene cornice di strategie di marketing e commercializza-

zione; l’evanescenza della soggettività e delle sue tracce autobiografiche nel discorso filmico di Nanni Moretti; la dialettica di ordine e disordine nell’improvvisazione musicale; le fluttuazioni dell’identità nazionale nel metadiscorso letterario e giornalistico sul Risorgimento; le ambiguità che segnano la trasposizione di una realtà metropolitana in soggetto di marca; la labilità delle soggettività incarnate nella sensualità dei gusti alimentari; i paradossi della presenza e della rappresentazione dei corpi alle frontiere geopolitiche d’Europa, tra costrizioni di genere e imposizioni geopolitiche: non si tratta che di sfaccettature di uno stesso prisma; di un dispositivo ottico multi-prospettico la cui mira ultima è catturare, proprio in un baluginio iridescente, le irregolarità semi-otiche di una soggettività ognora mutevole.

## Vestirsi da mamme per essere mamme. Appunti semiotici sugli abiti da sposa *prémaman*

### Eleonora Chiais

#### 1. Le mamme in attesa come soggetti semiotici

È indispensabile spiegare prima di tutto il perché di un discorso sulla figura materna all’interno del più vasto argomento dei soggetti di confine. La mamma è infatti, a tutti gli effetti, un soggetto semiotico che è virtuale nel periodo della gravidanza e si realizza al momento della nascita con la finale congiunzione all’oggetto di valore. Si potrebbe quindi dire, con Algirdas Greimas, che la figura della mamma in attesa è un soggetto di confine che deve cioè ancora compiere il suo programma narrativo rendendo finalmente reale il valore che prima era solo cercato. Dall’altra parte l’intenzione di questo breve contributo è quella di indagare non sul corpo materno di per sé ma sul corpo materno rivestito con abiti di foggia specifica pensati per un fine ben chiaro. A riprova quindi dell’ipotesi iniziale ecco che proprio nella necessità di abbigliarsi scatenata dal pudore si troverebbe la possibilità della persona di trasformarsi in un soggetto puro mascherando l’oggettività del corpo nudo esposto allo sguardo ed esibendo invece la propria capacità di “vedere senza essere visto”. “Essere soggetto” vorrebbe dire quindi in questo caso vestire secondo un significato, riconoscere all’abbigliamento precise funzioni, che si naturalmente includono il significato sociale attribuito al “pudore” ma che vanno anche oltre, riguardando tratti distintivi che fanno del rivestimento corporeo un segno. La seconda premessa indispensabile riguarda la terminologia che verrà adottata. Nel corso della breve analisi che segue capiterà spesso di utilizzare il termine “ruolo” contrapponendo quello naturale a quello sociale. La scelta si giustifica con la semplicità pur nella consapevolezza che il termine “ruolo”,

d'accordo con Marina Sbisà, essendo una parola della cultura porta comunque con sé un'aura normativa, un /dover essere/ o /dover fare/ che qui si è deciso, però, di trascurare quando si parla di ruoli naturali.

## 2. Mamme, soggetti, consumatori

Dunque in questa sede l'attenzione si concentrerà su questi soggetti potenziali che vivono il periodo della gravidanza e che, per i nove mesi di attesa, compiono quotidiane scelte di abbigliamento semantizzando il proprio corpo rivestito e andando a condizionare quell'enorme mercato che è la moda *prémaman*. D'altra parte, pur senza vantare ancora tutte le ricadute economiche che ricopre attualmente nel settore dell'industria dell'abbigliamento, gli abiti confezionati per il periodo della gestazione sono sempre stati oggetto di discussione e di consigli soprattutto tra primipare spesso letteralmente "vittime" dei consigli di donne più esperte. Per citarne, a titolo esemplificativo, una tra le molte è del 1949, per esempio, la pubblicazione distribuita gratuitamente dalla Nestlè e dedicata alle future madri nella quale un ampio capitolo è dedicato proprio all'abbigliamento e contiene una serie di indicazioni che, all'occhio di oggi abituato a gestanti in grado di sfoggiare *mise alla Victoria Beckham*, possono far quantomeno sorridere.

## 3. Mostrare o nascondere

In realtà l'interesse evidente ricoperto dal mondo della moda *prémaman* supera queste differenze che sono tutto sommato solo di superficie riservando possibili approfondimenti molto interessanti. D'altra parte il ruolo della maternità, pur essendo (necessariamente) in primo luogo un ruolo naturale, viene spesso socializzato fino al punto di poter essere veicolato attraverso scelte squisitamente sociali (come sono quelle dei canoni di abbigliamento) che permettono di palesare o nascondere alla comunità la propria condizione. Si tratta di un processo che può avvenire facilmente attraverso l'utilizzo di abiti specifici che soddisfano i desideri di chi li indossa mostrando o al contrario celando lo "stato interessante". Stupisce, da questo punto di vista, la quantità di abiti che è possibile trovare in commercio e che sono dedicati ad occasioni di vario genere che spaziano dal matrimonio alle sessioni in palestra, dai colloqui di lavoro alle serate in discoteca e sono pensati proprio per nascondere lo stato di gravidanza (permettendo così di impersonificare, ad esempio, il personaggio della sposa in bianco modificando così il proprio ruolo naturale di mamma per "indossare i panni" della vergine) o, al contrario, collezioni di moda concepite per rendere palese il proprio stato "interessante" magari ancora appena accennato.

## 4. Vesto dunque sono

Proprio i vestiti quindi permettono di manifestare immediatamente questo stato o di condurre in errore la società, chiamata ad essere il pubblico della rappre-

sentazione della maternità interpretata dal soggetto, offrendo alle dirette interessate la possibilità *greimasiana* di "essere ma non sembrare" oppure al contrario di "sembrare senza essere". Riconsiderando un istante il noto quadrato della veridizione è interessante notare come i quattro vertici rimandino immediatamente a quattro stili di abbigliamento possibile. Vista l'impossibilità di considerare qui la gran gamma di vestiti proposti per ogni occasione dalle *maison d'abbigliamento prémaman* si è scelto di concentrare l'analisi esclusivamente sugli abiti da sposa confezionati per le donne in attesa.

## 5. L'abito del "sì lo voglio"

Vale la pena di considerare che, soprattutto in Italia, il ruolo materno è molto condizionato dalla presenza di un forte culto mariano che identifica nella Santa Vergine l'*exemplum* della maternità ideale. Questo, per quanto assurdo possa sembrare, condiziona anche le scelte di stile di quante decidono di convolare a nozze durante il periodo della gravidanza. L'immagine di Maria, d'altra parte, ha acquistato via via un ruolo crescente attraverso lo slancio settecentesco e poi ottocentesco del culto contribuendo alla femminilizzazione della pratica religiosa e anche dei costumi che le sono in qualche modo connessi. Dall'altro lato una veloce analisi del costume attraverso i secoli, conferma come già dai tempi antichi l'abito da sposa avesse un'importanza rilevante poiché rappresentava simbolicamente il potere economico ed il prestigio familiare della futura consorte. Il colore, per esempio, ha subito poche variazioni nel corso dei secoli: nell'antica Roma l'abito della sposa era una tunica bianca, ricevuta in dono dai genitori, chiusa da un nodo, detto d'Ercole, che poteva essere sciolto soltanto dallo sposo. Quando tra il decimo e l'undicesimo secolo la Chiesa interviene direttamente nella cerimonia l'abito nuziale smette di seguire regole precise e la sposa inizia ad indossare semplicemente l'abito più bello che la famiglia può permettersi solitamente dalle tinte calde e dai colori vivi. Il primo abito "ufficiale" da sposa documentato è quello della principessa Filippa che nel 1406 in occasione del matrimonio con Erik di Danimarca indossò una tunica e un mantello di seta bianca bordati di pelliccia di vaio e d'ermellino. E se il XVIII secolo rappresentò il culmine dell'opulenza è solo a partire dal secolo successivo che nacquero molte delle tradizioni relative all'abito da sposa ed al matrimonio, come l'abito lungo bianco simbolo di purezza, il dolce nuziale, il ricevimento. Intorno agli anni Trenta del XX secolo, per esempio, si affermò l'abito da sposa come lo intendiamo oggi: bianco, lungo, con il velo e un bouquet di fiori. Tra le due guerre mondiali, la moda ovviamente subì una fase recessiva che portò ad un'essenzialità nei costumi mentre con la ricostruzione ed il conseguente benessere il grande matrimonio in bianco tornò di gran moda e fino alla fine degli anni Sessanta i matrimoni rimasero cerimonie formali all'insegna della

tradizione. Con gli anni 70 la rivoluzione sessuale e il femminismo l'abito da sposa non ebbe più uno stile ed un colore preciso e, per quanto la tradizione dell'abito bianco fosse ancora vivissima, cominciarono ad imporsi una serie di *nuances* e tonalità che spaziavano dai colori pastello fino all'avorio o ecrù. È questo il momento che interessa maggiormente ai fini della nostra analisi perché, seppur da sempre i matrimoni che vedevano come protagoniste donne in attesa erano sopportati e supportati cercando però di nascondere lo stato interessante il più possibile, è da questo momento in poi che nasce un vero e proprio interesse, dichiarato, per il *target* delle spose incinte.

## 6. Abito e corpo

In questa sede si analizzeranno quindi i quattro esempi principali di stile possibile per le donne incinte che decidono di compire il grande passo e che possono essere suddivise nei due macro-gruppi di coloro che vogliono mostrare e di coloro che invece preferiscono nascondere. Il corpo in se' stesso con le sue forme arrotondate, che tutto sommato assimilano le donne in attesa, perde a questo punto di importanza fino a confermare la teoria di Ludwig Wittgenstein secondo il quale la «forma esteriore dell'abito è formata per ben altri scopi che quello di far riconoscere la forma del corpo» (Wittgenstein, 1977, p. 122). E, infatti, a fronte di un corpo simile, pratiche vestimentarie diverse portano in direzioni diverse. Nel frattempo sarà comunque indispensabile ricordare che, parlando di "abito da sposa" parliamo in realtà di un intero abbigliamento fortemente simbolico ed altrettanto rigidamente codificato che, con Dick Hebdige, si potrebbe definire un «bricolage vestimentario» perché comprende un gran numero di «oggetti apparentemente privi di ogni correlazione il cui insieme rappresenta invece per il soggetto che li indossa un sistema organizzato e significante» (Hebdige, 1979, p. 32).

## 7. Concentrare lo sguardo, allontanare lo sguardo

Considerando ancora una volta il quadrato semiotico della veridizione preso in prestito da Greimas, ecco che l'opposizione postulata tra /mostrare/ e /nascondere/ trova finalmente i suoi corrispettivi sui quattro vertici in altrettanti abiti da sposa. Questi sottintendono necessariamente la volontà di rendere una parte del corpo vagliabile o meno dallo sguardo altrui e soprattutto dalle conseguenze, in primo luogo sociali, di cui questo sguardo si fa portatore. Ecco, quindi, che quando si sceglie di mostrare senza remore il proprio stato la scelta ricade su abiti estremamente semplici e lineari che non presentino alcun dettaglio in grado di disturbare lo sguardo sottraendo attenzione alla zona della pancia, protagonista indiscussa durante la gravidanza. Linee dritte e semplici caratterizzano, infatti, questo genere di vestiti che possono poi anche declinarsi in forme più

elaborate sottolineando la zona del ventre con artifici ottenuti tramite le pieghe della stoffa. In molte collezioni di abiti da sposa *prémaman*, per esempio, all'altezza della pancia sono strategicamente collocati dei drappi di stoffa che aprendosi fungono da sipario sul centro della scena che viene volontariamente ad essere il ventre rigonfio. Al contrario invece quando il desiderio è quello di celare ecco che spuntano sui vestiti dettagli anche molto importanti in grado di distrarre lo sguardo "indagatore". Artifici generalmente utilizzati per questa finalità sono, per esempio, fiocchi, ricami e voluminose decorazioni in genere.

## 8. Conclusioni

Alla luce di quanto detto finora è chiaro che a partire dal momento in cui le *maison* di abbigliamento si sono interessate esplicitamente al nuovo target delle spose in attesa la carica rituale dell'abito del matrimonio è stata in qualche modo modificata. Questa è cambiata seguendo i cambiamenti del discorso simbolico sottostante di verginità, purezza, eccetera che lo caratterizzava. Il risultato è stata la nascita di una nuova categoria vestimentaria che ha assunto caratteristiche nuove pur citando rituali classici. Tali oggetti di moda si sono quindi prestati ad interpretazioni anche ben lontane da quelle che erano le origini simboliche e hanno permesso ai disegnatori prima e alle fruitrici poi di reinterpretare attraverso l'abito lo stesso concetto di matrimonio. Il ruolo naturale della figura materna si è quindi socializzato attraverso l'abito che è diventato la sede nella quale far venire a galla i giochi conflittuali che esistono tra l'incarnazione sociale del ruolo, specialmente in un contesto già fortemente socializzato come le nozze, e la soggettività squisitamente naturale della maternità. Ecco quindi che davvero le future mamme sono chiamate a compiere una scelta decidendo di vestirsi, o meno, da mamme per essere mamme cioè per essere i soggetti del proprio corpo rivestito riconoscendo all'abbigliamento precise funzioni e rendendo il rivestimento corporeo un autentico segno.

## Bibliografia

- Baudot, F., 1999, *Le mode du siècle*, Paris, Assouline.
- Bleikorn, S., 2002, *The Mini Mod Sixties Book*, San Francisco, Last Gasp.
- Bourdieu, P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit; trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino 2001.
- Bourdieu, P., Delasut, Y., 1975, "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", in "Actes de la recherche en sciences sociales", n. 1, gennaio.
- Calanca, D., 2004, *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Milano, Donzelli.
- Calefato, P., 2007, *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Meltemi.

- Hebdige, D., 1979, *Subculture. The Meaning of Style*, Abingdon, Oxford, Routledge; trad. it. *Sottocultura. Il fascino di uno stile immaturale*, Milano, Costa & Nolan 2008.
- Leone, M., "Pudibondi e spudorati. Riflessioni semiotiche sul linguaggio del corpo (s)vestito", in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", n. 2, pp. 74-94
- Sbisà, M., 2007, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Roma-Bari, Laterza.
- Simmel, G., 1911, *Philosophische Kultur*, Leipsig, Gesammelte Essays; trad. it. *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Milano, Longanesi 1985.
- Volli, U., 1998, *Block modes. Il linguaggio del corpo e della moda*, Milano, Lupetti.
- Volli, U., 2007, *Il nuovo libro della comunicazione. Che cosa significa comunicare: idee, tecnologie, strumenti, modelli*, Milano, Il Saggiatore.
- Wittgenstein, L., 1977, *Vermischte Bemerkungen*, Francoforte, G.H. von Wright; trad. it. *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi 1980.



## Dentro e fuori dal testo, e ritorno Costruzione, decostruzione e ricostruzione delle tracce cine- autobiografiche nella prima pro- duzione morettiana. Un'ipotesi! Martina Federico

### 1. Costruzione e decostruzione

Per dirla con Philippe Lejeune (1975), che tipo di "contratto di lettura" i primi film di Nanni Moretti instaurano con quello che è, in questo caso, uno spettatore? Se è vero che, come Federica Villa ha sostenuto, "per il cinema di Moretti si è spesso ricorso all'idea di una scrittura autobiografica" (Villa 2007, p.9), è altrettanto indubbio che, mentre in film come *Caro Diario* (Italia, 1993) e *Aprile* (Italia, 1998) il sospetto di un'autobiografia dipende strettamente dal tentativo di una sua dichiarata messa in scena (nel primo l'espedito stesso del diario, nel secondo la nascita del figlio Pietro), nei primi film del regista esso è più facilmente rintracciabile nei pressi di una supposizione. Come ha dichiarato la studiosa:

Nello spazio in cui personaggio e persona tendono a coincidere e la realtà cerca di confondersi con la finzione, il cinema di Moretti si esprime attraverso le figure di Michele Apicella, di Don Giulio e quindi di Giovanni. È proprio qui, in questo sottile andirivieni tra vero e falso che si gioca la profonda differenza con l'altrui cinema. Moretti *simula* se stesso (Villa 2007, p. 10).

In un film come *Caro diario* quello che è sempre stato l'alter ego di Moretti arriva ad essere l'ego di Moretti. Ma riteniamo che in una prospettiva semiotica l'alter

ego e i motivi che ci inducono a considerarlo tale possano essere degni di un interesse ancora maggiore. Come ha sostenuto Gianfranco Marrone:

Piuttosto che a opere autobiografiche vere o false, dal punto di vista di uno studio della significazione occorre semmai pensare a *testi* autobiografici, i quali producono – entro contesti culturali e assetti sociali dati volta per volta – ora un effetto di senso di "verità", ora un effetto di senso di "finzione", sul loro pubblico (Marrone 2009, p. 11).

Allora cosa è che fa sì che si senta tutta la presenza del soggetto Moretti, in questo caso autore, nei suoi film? Procediamo con ordine. Certamente la coincidenza tra persona Moretti e autore e attore/personaggio Moretti facilita di gran lunga le cose. Ma questo paragone è, a sua volta, garantito da un ancoraggio extratestuale che, alla luce di una prospettiva semiotica, potrebbe comportare dei problemi perché:

Per un semiotico occuparsi di autobiografia rappresenta una sorta di sfida: ogni definizione del genere autobiografico sembra infatti presupporre una "naturale" e non interrogata continuità tra realtà extratestuale e rappresentazione finzionale, evocando la possibilità, se non addirittura la necessità, di una verifica estensionale e di una imbarazzante comparazione tra i due piani, una prospettiva questa quanto mai lontana dall'ottica semiotica, che fonda la propria stessa costituzione su una prima mossa epistemologica di discontinuità e autonomia del livello testuale (Violi 2009, p.201).

Se è vero che le cose stanno in questi termini, il mutuo scambio tra narratore/persona e personaggio/attore, cui faceva riferimento Villa, viene meno.

Ma, allora, come riusciamo a far stare in piedi una teoria che, a sua volta, supporti le ragioni dell'autobiografia?

### 2. Ricostruzione

Se l'autobiografia è un fenomeno di linguaggio (Lejeune 1975), cambiamo il punto di vista e iniziamo a porci una domanda di natura diversa: quali sono le tracce linguistico-cinematografiche che ci autorizzano a pensare che siamo in presenza di un'autobiografia? Una volta spostato l'angolo delle prospettive, facciamo di nuovo ingresso nel testo/film e avanziamo alcune ipotesi, raggruppate in quattro punti (qui descritti, per motivi di spazio, in termini estremamente sintetici).

*Tecnica, soggetto, costruzione paratattica.* Nonostante Moretti abbia abbandonato il Super 8 di *Io sono un autarchico* (Italia, 1976) e sia approdato a quello che è stato ritenuto il suo primo film professionale<sup>2</sup>, *Ecce bombo* (Italia, 1978) è ancora un film, dal punto di vista tecnico/registico, profondamente rudimentale (come vedremo più avanti secondo la nostra prospettiva, volutamente): basti anche solo pensare alla cinepresa fissa e alle scarse scenografie; la storia che il film mette in scena è quella di un gruppo di giovani tra famiglia e problemi senti-



mentali; inoltre la totale mancanza di una costruzione narrativa classica (anche in questo caso sia dal punto di vista della storia raccontata, che dal modo in cui la si racconta) dà luogo alla giustapposizione di scene scollegate tra di loro (costruzione paratattica) che vanno a culminare e contemporaneamente a finire, nella maggior parte dei casi, nel silenzio.

*Silenzio.* Il silenzio, indice di vuoto, di *Ecce bombo* ha perlomeno una doppia valenza. In un primo caso il silenzio è ciò che prende il posto di una risata finta (le risate registrate delle sit-com), un silenzio che “si fa strumento persuasivo fra gli altri, che cerca di fare ‘cose con le parole’ o meglio con la loro assenza, che viene consapevolmente usato come uno strumento particolarmente potente nel gioco antagonista del discorso” (Volli 1991, p. 14)<sup>3</sup>. È un silenzio, questo, che costringe a una presa di coscienza (certamente ironica), strumento di una critica prima sociale e poi cinematografica di cui si fa esponente il regista (come vedremo in seguito), il risultato e contemporaneamente l’espressione dell’“incisività del giudizio, effetto di una presa di posizione morale” (De Gaetano 1999, p. 61)<sup>4</sup>. Per certi versi, è un sorta di confessione<sup>5</sup>. Nel secondo caso, è un silenzio che si dà in quanto assenza di linguaggio e, indirettamente, possibilità di emergenza del corpo. Il corpo, privato del linguaggio, è capace di generare un maggiore effetto di realtà, di autenticità. Quindi - e qui ci avviciniamo alla tesi: il silenzio è indice di presenza di un soggetto “reale”. Il silenzio che mette a disagio (perché inconsueto per un certo tipo di cinema) è, allo stesso tempo, espressione di un corpo a disagio<sup>6</sup>.

*Lo scatto.* Accanto al silenzio, alle imperfezioni, all’afasia, al disagio, agli errori, alle *défaillances*, l’irruzione del corpo di Moretti attore è rappresentata dall’azione-scatto tipica del suo personaggio. Le sue nevrosi trovano il modo di manifestarsi infatti solo attraverso un atto di *interruzione* problematica che spezza, che fuoriesce dall’azione e rende discontinuo il naturale compiersi della scena. È negli scatti improvvisi che si concentra tutta la forza del primo cinema di Moretti. Villa li definisce “totalmente anarchici rispetto alle situazioni” (Villa 2007, p. 13), mentre De Gaetano li descrive come dei “comportamenti catatonici, soliloqui deliranti, gesti assurdi ed estemporanei” (De Gaetano 1999, p. 115). In Moretti il corpo si manifesta con insistenza e fastidio.

*Solipsismo.* Come abbiamo visto, il silenzio si situa anche al livello della costruzione delle relazioni tra i personaggi. I personaggi con cui dialoga (o forse sarebbe meglio dire monologa?) Moretti sono privi di reazione: il suo sembra l’unico personaggio realmente in scena. Quello che ha luogo è:

Un dialogo incespicante e a tratti irrisolto [...] nessuna possibilità di confronto, nessuna reale conversazione [...] Moretti non ascolta, non c’è possibilità di contraddittorio [...] dialoghi mancati, monchi, senza domande o senza risposte, comunque dialoghi residuali. L’oralità che si fa parola detta diventa poca cosa, si consuma nella pura esternazio-

ne di un pensiero, nel tentativo mal riuscito di dare forma a un incontro (Villa 2007, pp. 50-51).

Ma quanto abbiamo appena visto è sufficiente per convalidare la tendenza autobiografica di un film? L’analisi ci ha condotto fin qui, ma la posizione dell’analista rimane ambigua perché ancora una volta non sembra essere immune a dati extratestuali.

### 3. L’ipotesi di un’autobiografia: un’idea di cinema molto personale

Se è accettabile la tesi che l’analisi del testo in sé faccia emergere una messa in scena ad effetto di realtà/autenticità molto elevato, si dovrà anche ritenere plausibile che un tipo di recitazione e di messa in scena registica come quella di Moretti possa essere presente in un altro tipo di cinema, senza che per forza vi sia anche in quel caso il sospetto di un’autobiografia, o ancora che altri registi abbiano interpretato personaggi dei loro film senza tuttavia dare l’impressione di voler mettere in scena se stessi.

Appare dunque necessario un ulteriore passo in avanti. Nel 1977, a circa un anno dall’uscita di *Ecce bombo* e in occasione del passaggio televisivo di *Io sono un autarchico*, va in onda su Rai Due in una puntata della trasmissione “Match”<sup>7</sup> condotta da Alberto Arbasino, quello che ora è considerato un “famoso” scontro televisivo, i cui protagonisti furono Moretti e Monicelli. I due registi si ritrovarono a discutere con toni agguerriti delle rispettive e antitetiche idee di cinema. Da quel momento in poi, l’idea di Moretti sul cinema diventa, quindi, di pubblico dominio, inizia a circolare, e si sottrae, in questo modo, all’essere niente altro che il frutto di ricostruzioni esegetiche. Ma il ricorso a uno sketch televisivo se da un lato esonera l’analista dall’appellarsi a insondabili trame autobiografiche, dall’altro continua pur sempre a indicare un atto di fuoriuscita dal testo, ancorché nell’ambito della rappresentazione. Per di più a ben vedere si rivela addirittura superfluo (salvo il caso in cui gli si voglia assegnare un valore di verifica *a posteriori*). Abbiamo detto che un’idea di cinema ben precisa accompagnata da un atto di critica cinematografica può emergere anche rimanendo all’interno del testo e analizzandone i suoi elementi costitutivi (che abbiamo precedentemente messo in evidenza): è qui che va rintracciata la pista autobiografica, un suo possibile sbocco era già a portata di analisi. Ma era necessario cambiare, per una seconda volta, la qualità dell’osservazione. Se dunque del film morettiano non è possibile dare una lettura in chiave autobiografica tradizionalmente intesa, sarà invece senz’altro possibile darne una lettura autobiografica in senso lato. Le storie che mette in scena Moretti non vogliono essere autobiografiche nel senso di “realmente accadute o presunte tali al personaggio”; si parlerà piuttosto di un pensiero cinematografico morettiano messo in scena, una teoria del cinema morettiano messa in pratica, resa testo. Moretti ci parla di

una critica a un certo tipo di cinema attraverso il suo stesso modo di fare cinema.

Così come Dario Mangano (2009) aveva ipotizzato un isomorfismo tra l'autobiografia di Frank Gehry e le forme architettoniche predilette dall'architetto, anche in questo caso ci troviamo di fronte a una traduzione tra critica cinematografica e film: Moretti attore incarna, letteralmente, la sua stessa idea di cinema. Nel caso di Gehry Mangano sosteneva:

Si creano così molteplici livelli enunciativi che scopriamo essere isomorfi a quelli che l'architetto crea nei suoi edifici. Non è tanto venire a conoscenza degli eventi che hanno costellato la vita di Gehry a spiegarci qualcosa del suo modo di fare architettura, sono le forme espressive adottate nella sua autobiografia a farlo (Mangano 2009, p. 148).

Nel caso di Moretti è attraverso l'eccesso di corpo che viene garantito contemporaneamente un effetto di presenza e una critica a un certo tipo di cinema, quello delle forme finte, stereotipate, ingessate (e, del resto, lì gli attori sono attori: stanno recitando una parte e non immettendo la loro idea di cinema in quanto autori, come nel nostro caso), e, infine, una rottura di queste forme e la proposta di nuove. In questo modo il corpo diventa elemento di unione tra critica sociale (e cinematografica) e tema autobiografico. Ma "autobiografico" in un senso nuovo.

Non è forse, però, vero che le opere di un artista sono in qualche misura sempre autobiografiche, perché è la sua arte, cioè il suo pensiero, a essere tradotto, a fare la differenza?

#### Note

1 Sebbene il titolo del presente articolo riporti la frase "prima produzione morettiana", è bene specificare che qui ci riferiamo in particolare a *Ecce Bombo*, anche se questo lavoro viene comunque dopo *Io sono un autarchico* e i cortometraggi *Come parli, frate? Pâté de bourgeois* e *La sconfitta*.

2 Cfr., tra gli altri, De Bernardinis 1991.

3 È proprio quello che Volli, poco più avanti, definisce un silenzio "abusato" che qui segna una marca di differenza rispetto all'idea di cinema portata avanti da Moretti nei suoi film, come vedremo più avanti nel corso del testo. Il silenzio dei film di Moretti è quello che non permette uno scorrimento fluido dei film. Il contrario di ciò che invece accade in film a regime narrativo forte.

4 A proposito del grottesco di cui De Gaetano ha parlato proprio in relazione ai film di Moretti, si potrebbe aggiungere che il regista rende gli altri personaggi grotteschi, per poterli criticare, per farne strumento delle sue dimostrazioni teoriche di ciò che non va, al cinema e nella società.

5 Nel senso in cui l'ha intesa Maria Zambrano sostenendo che "La confessione comincia sempre con una fuga da sé, parte da una situazione di disperazione. Senza una disperazione profonda l'uomo non uscirebbe da sé, perché è la forza della disperazione che lo porta a trascinarsi a parlare di se stesso, cosa assolutamente opposta al parlare" (Zambrano 1943, p. 46).

6 Ma l'afasia stessa è indice di corpo. Anche L'afasia e il silenzio, secondo la nostra prospettiva, sono componenti del grottesco come "grado estremo di realismo, effetto dell'ispesimento, dell'esagerazione, della deformazione iperbolica delle linee che definiscono il reale" (De Gaetano 1999, p. 13). È l'autenticità che entra nel cinema attraverso un corpo grottesco.

7 Un estratto qui: [www.youtube.com/watch?v=q4B95f2Molc](http://www.youtube.com/watch?v=q4B95f2Molc), consultato il 10 marzo 2013.

#### Bibliografia

- De Bernardinis, F., 1991, *Nanni Moretti*, Firenze, La Nuova Italia-Il Castoro Cinema.
- De Gaetano, R., 1999, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore.
- Gilberti, E., a cura, 2009, *Finzioni autobiografiche*, Urbino, Quattroventi.
- Mangano, D., "Self Design: autobiografie di architetti (Le Corbusier, Gehry, Piano)", in E. Gilberti, a cura, 2009, pp. 129-149.
- Marrone, G., "Introduzione", in E. Gilberti, a cura, 2009, pp. 11-15.
- Lejeune, P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil; trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino 1986.
- Villa, F., 2007, *Nanni Moretti. Caro diario*, Torino, Lindau.
- Violi, P., "Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza", in E. Gilberti, a cura, 2009, pp. 201-224.
- Volli, U., 1991, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Zambrano, M., 1943, *La confesión: Genero literario*, Fundación María Zambrano; trad. it. *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori 1997.



## Musichaosmos. Intersoggettività, gioco e costruzione del senso nell'improvvisazione eterodiretta

Gabriele Marino

The mixture of composition, improvisation and chance is exactly what life on this planet is all about  
Piero Scaruffi

### 1. Premessa

Questo contributo vuole essere una prima ricognizione attorno a una pratica molto circoscritta – l'improvvisazione eterodiretta – ma altrettanto sfaccettata, declinata in una diversità di forme legate a una varietà di estetiche e poetiche: tante quante sono gli autori che l'hanno coltivata e la coltivano, o quasi. Futuri perfezionamenti

e approfondimenti saranno necessari per offrire una trattazione dell'argomento – si spera – meno provvisoria.

Il titolo del contributo è un *pun* che riprende la celebre auto-definizione *portmanteau* del *Finnegans Wake* di Joyce: *chaosmos*. Consustanzialità di disordine e ordine, o meglio, caos apparente, di superficie, che nasconde un ordine, uno schema (anche semplice), delle regole (anche poche), operanti a un livello più profondo, non immediatamente riconoscibili, e che sono però capaci di generare la complessità manifesta. L'idea guida è che il tipo di improvvisazione musicale di cui tratterò, mostrando esplicitamente questi schemi e queste regole, sia – per usare le parole di Umberto Eco (1962) – una “metafora epistemologica”, una specie di microcosmo che riproduce laboratorialmente le dinamiche del macrocosmo musica, e in cui cioè *soggettività* e *sensò* si danno, o meglio si mostrano, non “pronti all'uso” ma come “work in progress”: turbinosamente, nel loro farsi<sup>1</sup>.

Il contributo prende spunto da miei precedenti scritti sull'argomento<sup>2</sup> ed è dedicato a Butch Morris, uno dei padri dell'improvvisazione eterodiretta, con il quale ho avuto il piacere di intrattenere un breve scambio di mail nel 2010, scopertosi gravemente malato proprio pochi giorni prima della mia comunicazione (29 settembre 2012) e scomparso il 29 gennaio 2013.

## 2. Cosa intendiamo per improvvisazione eterodiretta

Cominciamo con una parodia, nella convinzione che le parodie abbiano un potere di sintesi descrittiva notevole. Si tratta di un video caricato su Youtube nel dicembre 2006 e giunto a 30.000 visualizzazioni; il titolo è *Free Jazz*, la descrizione recita “John Zorn's “Cobra” as performed by a trio of 5 year olds”<sup>3</sup>. Tre bambini stanno giocando-suonando in garage: quello con in mano una bacchetta, a mo' di direttore d'orchestra, “attiva” la performance degli altri due nominando e indicando gli strumenti davanti ai quali si trovano, tastiera e batteria (Fig. 1). Il risultato è sconnesso e dissonante, ma ha una sua obliqua, atonale musicalità. Al secondo 53, il bambino-batterista esclama: “I can do whatever I want with music!” (frase ripresa anche in alcuni commenti al video). Questo gioco è un esempio di improvvisazione eterodiretta.

Con improvvisazione eterodiretta (d'ora in avanti, IE), espressione utilizzata per la prima volta nel 1997 da Gianfranco Salvatore con riferimento alle pratiche performative di Miles Davis e Frank Zappa<sup>4</sup>, intendiamo quelle forme di organizzazione dell'improvvisazione collettiva operate da una figura designata – che di norma non partecipa alla performance in qualità di musicista – attraverso una serie di istruzioni codificate ma non fissate su supporto (verbali, gestuali) e/o affidate a forme di notazione eterodossa (diverse dallo spartito tradizionale; per es. grafico-simboliche). Sotto questa etichetta intendiamo comprendere tutte le pratiche va-



Fig. 1 – Il gioco di tre bambini diventa la perfetta parodia del *Cobra* di John Zorn in un video caricato su Youtube nel 2006.



Fig. 2 – Codice QR per visualizzare il video su smartphone.

riamente denominate *organized, controlled, structured, composed*<sup>5</sup> o *conducted improvisation*<sup>6</sup>.

Come categoria costruita *ex post* (non esiste un uso *emic* di questa espressione), la IE è una pratica trasversale che, in forme diverse, più o meno pure, raffinate e codificate, attraversa la storia della musica contemporanea occidentale<sup>7</sup>: avanguardie storiche (Luigi Russolo e i suoi concerti per orchestra di intonarumori<sup>8</sup>), Nuova Musica (la *Intuitive Musik* di Karlheinz Stockhausen<sup>9</sup>), sperimentazione extra-accademica (la *event music* di John Cage; la *open form* di Earle Brown; i *cue* e i *game piece* di Christian Wolff), jazz (l'Arkestra di Sun Ra; il già citato Davis con la sua *silent way*), post-jazz (il *soundpainting* di Walter Thompson; la *conduction* di Butch Morris; i *game piece* e le *file card composition* di John Zorn), rock (il già citato Zappa con il “teatro musicale” dei suoi Mothers of Invention)<sup>10</sup>. La casistica è ricchissima e comprende fenomeni musicali assai differenti per contesto, intenti ed esiti, affermatasi relativamente di recente in seno ad ambiti al contrario profondamente codificati e storicizzati<sup>11</sup>, tanto che un loro incasellamento all'interno di una stessa categoria, la IE appunto, non è mai stato tentato esplicitamente: non esiste un uso *etic* di questa espressione e un suo impiego, probabilmente, non sarà pacifico per tutti.

Qui di seguito, nell'impossibilità di presentare una rassegna più completa e di organizzarla in una tipologia





Fig. 3 – Butch Morris durante la *conduction* #188, a Sant’Anna Arresi, in Sardegna, il 3 settembre 2009; è questa l’ultima *conduction* inserita nella cronologia presente sul sito dell’artista<sup>16</sup>.



Fig. 4 – Codice QR per visualizzare il video su smartphone.

interna, mi concentrerò sui caratteri comuni di queste pratiche, cercando di tratteggiarne un modello a partire dall’opposizione composizione-improvvisazione. Prenderò come riferimento la *conduction* di Butch Morris e il più famoso dei *game piece* di John Zorn, *Cobra*; due esempi tra i più documentati e sistematici di IE.

### 3. La *conduction* di Butch Morris

Stimolato dalle ricerche di alcuni compositori e direttori di ensemble attorno all’idea di una compenetrazione tra composizione e improvvisazione<sup>12</sup>, Butch Morris (1947-2013) elabora un metodo di “orchestrazione di azioni”<sup>13</sup> basato su un vocabolario di gesti – espansione di quelli tradizionalmente impiegati dal direttore d’orchestra – “attraverso il quale un *conduttore* può comporre, (ri)orchestrare, (ri)organizzare e scolpire con musica notata e non-notata” (Morris in Graubard, Morris 1995, traduzione e corsivo miei) (Fig. 3). La gestazione di questo metodo comincia negli anni Settanta, ma la prima performance in cui esso viene impiegato nella sua formulazione definitiva – senza cioè l’impiego di una musica notata come base di partenza – risale al 1985 (il disco che ne deriva viene pubblicato l’anno successivo col titolo di *Current Trends in Racism in Modern America*).



Fig. 5 – John Zorn nei panni del *prompter*, durante le prove per la prima registrazione di *Cobra* (1985-1986 circa).



Fig. 6 – Un momento dalle prove per la prima registrazione di *Cobra* (1985-1986 circa).

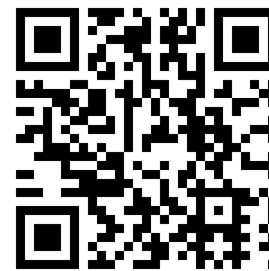


Fig. 7 – Codice QR per visualizzare il video su smartphone.

Con quella che, con piglio decostruzionista, ha battezzato *conduction*<sup>14</sup>, Morris getta un ponte tra la tradizione classica-eurocolta della direzione orchestrale<sup>15</sup> e quella all’interno della quale si è formato e ha operato come musicista: il jazz, con la sua propria tradizione orchestrale (le big band) e il suo ampio ricorso all’improvvisazione.

#### 4. I *game piece* e *Cobra* di John Zorn

John Zorn (n. 1953), che non a caso partecipa come musicista alla prima *conduction* di Morris, si dipinge come compositore alle prese con il paradosso di dovere scrivere musica per degli improvvisatori, essendo quello degli improvvisatori radicali newyorkesi, a cavallo tra free jazz e *free improvisation*<sup>17</sup>, il contesto in cui si è formato e si è trovato a operare fin dagli inizi della carriera. Come Morris, Zorn incentra il proprio fare musicale sulla compenetrazione tra composizione e improvvisazione<sup>18</sup>, di cui i *game piece* non sono che l'esplorazione programmatica: sistemi di regole, gesti, indicazioni grafiche e ruoli pensati per strutturare le performance degli improvvisatori attraverso la figura del *prompter* ("suggeritore"). Zorn cerca sempre di inserire un momento improvvisativo, anche nelle composizioni per il resto interamente notate e, viceversa, convinto che la musica totalmente improvvisata – che pure ha lungamente praticato – sia "noiosa", cerca sempre di irreggimentare l'improvvisazione. Ogni nota della sua musica, anche di quella improvvisata, deve essere ragionata, significativa, importante.

*Cobra*, dal nome di un *simulation game* sulla Seconda Guerra Mondiale, elaborato nel 1984 e pubblicato per la prima volta su disco nel 1987 (con registrazioni effettuate tra il 1985 e il 1986<sup>19</sup>), rappresenta la summa del lavoro sul formato *game piece* sperimentato da Zorn negli anni Settanta (Figg. 5 e 6<sup>20</sup>)<sup>21</sup>.

#### 5. Un termine complesso

A partire dall'opposizione di base tra "composizione" e "improvvisazione"<sup>22</sup>, la IE si pone come *termine complesso* (Fig. 8). Fenomeno di confine, o meglio di reciproci sconfinamenti, la sua natura ibrida è *rivelante*: la IE tematizza e mette in scena l'opposizione che ne è alla base. E quelle che è possibile farne derivare: "costrizione vs. libertà", "determinatezza vs. indeterminazione", "individuale vs. collettivo", "tradizione vs. innovazione", "autorialità vs. laboratorialità", "notazione tradizionale vs. notazione eterodossa". La IE costruisce la propria specificità di pratica musicale ritagliando le proprie pertinenze dagli ambiti di cui si trova a essere intersezione-sovrapposizione: è composizione ed è improvvisazione, composizione di una improvvisazione, improvvisazione di una composizione<sup>23</sup>. E trattandosi di una improvvisazione collettiva, essendo forme affini a quelle che regolano la direzione orchestrale a rendere possibile la mediazione tra i due termini contrari, direzione-orchestrazione di un'improvvisazione<sup>24</sup>.

Non è tanto la "correzione" in senso *composizionale* (per usare il termine, *compositional improvisation*, con cui Ornette Coleman si riferisce al suo *Free Jazz*, 1963) che distingue la IE dalla improvvisazione tout court, né l'apertura all'improvvisazione dalla esecuzione di una composizione; quanto tutte le implicazioni strutturali che, da una parte e dall'altra, ne conseguono. (fig. 8)

#### 6. Soggetti, azioni e interazioni

Rispetto agli altri contesti in cui è possibile rintracciare la pratica dell'improvvisazione<sup>25</sup>, la IE manifesta la propria specificità nelle relazioni che ne sono presupposto e nelle azioni e interazioni che vengono messe in scena (Fig. 9). Prevedendo una turnazione ma anche una sovrapposizione dei momenti solistici in contesto improvvisativo, regolati da una figura "esterna" alla performance vera e propria, la IE coinvolge più soggetti, diversi tra loro per statuto, e variamente incasellati l'uno dentro l'altro: il *conductor*; il singolo musicista; il gruppo di musicisti; l'ensemble nel suo insieme (musicisti + *conductor*); eventuali sotto-gruppi all'interno del gruppo di musicisti<sup>26</sup>. E ovviamente il pubblico. Le relazioni sono quindi di tipo uno-a-uno (musicista-musicista; *conductor*-musicista) e uno-a-molti/molti-a-uno (musicista-gruppo; *conductor*-gruppo).

La IE mutua il carattere di queste relazioni dalla improvvisazione collettiva e dalle dinamiche di direzione dell'orchestra. L'interazione tra i singoli musicisti è forte, come nell'improvvisazione collettiva (e diversamente da quanto accade laddove sia possibile distinguere tra accompagnamento e solismo; come, per es., nell'assolo rock o nella jam session<sup>27</sup>), dato che ciascun musicista deve negoziare il proprio momento improvvisativo con gli altri e deve seguirne a sua volta i momenti solistici. Il *conductor* determina i momenti solistici del singolo, come nella direzione orchestrale; ma se nella direzione orchestrale questa azione è univoca, e il singolo musicista non dà *feedback* al direttore, nella IE l'azione è reciproca, è propriamente *interazione*, dato che il singolo musicista influenza, negoziando con il *conductor* il proprio momento solistico, le istruzioni che questi impartirà successivamente. Il concetto di *interplay* si estende così dalle relazioni tra i musicisti alla relazione musicista-*conductor*. Nella *conduction* di Morris, i musicisti seguono i movimenti del *baton*, delle mani e in generale del corpo del *conductor*; il loro modo di recepire e interpretare le istruzioni affidate a questi movimenti influenza a sua volta i movimenti successivi del *conductor*, che potrà confermare oppure contraddire quelle interpretazioni, sviluppando il percorso suggerito dai musicisti o, al contrario, suggerendone uno diverso. In *Cobra* di Zorn, i "turni conversazionali"<sup>28</sup> sono regolati dal *prompter* attraverso tre tipi di segnali: con movimenti delle mani (oltre che con gesti "puri", indicando parti del corpo o i musicisti); mostrando cartelli colorati con lettere e simboli; utilizzando un cappellino (indossandolo, sventolandolo). Il singolo musicista chiamato in causa dal *prompter* può accettare o meno il compito assegnatogli e quindi costringere il *prompter* a delegarlo ad altri.

Nella IE, come nella jam session ("dietro le quinte" per antonomasia della performance musicale improvvisativa), la significazione appare fortemente introflessa, concentrata sulla costruzione del senso all'interno della performance, escludendo l'esterno e quindi il pubblico<sup>29</sup>(fig. 9).

## 7. Regole, intermedialità e performance

La retorica dell'improvvisazione, specialmente nel e dopo il free jazz, come luogo della libertà, come esaltazione dell'espressione soggettiva (e dell'eccentricità), della deviazione dalla norma (persino dell'errore<sup>30</sup>), dell'innovazione a tutti i costi è ampiamente autoalimentata, derivando soprattutto dai discorsi dei musicisti<sup>31</sup>. Ma l'improvvisazione non è creazione *ex nihilo*, l'improvvisatore ha un vasto repertorio di figure a cui attingere<sup>32</sup>: ha alle spalle una tradizione, ha imparato delle regole<sup>33</sup>. Solo che nell'improvvisazione queste regole non vengono necessariamente mostrate; anzi, come pratica eminentemente audiotattile<sup>34</sup>, è importante che queste regole, una volta apprese, divenute familiari, capaci di generare risposte pressoché automatiche in situazioni di "emergenza"<sup>35</sup>, vengano incorporate dal musicista, e occultate. Anche l'improvvisazione, insomma, è *game*, "gioco organizzato", ma spesso tende a porsi come *play* (Fabbri 2009, p. 377)<sup>36</sup>. La IE invece, se non ne dà necessariamente la chiave<sup>37</sup>, sicuramente mostra il codice a cui le regole sono affidate (i gesti di Morris, i cartelli di Zorn)<sup>38</sup>. In tal senso, la significazione dell'improvvisazione tout court è opaca rispetto alla IE, che invece attorializza quelli che altrimenti resterebbero degli attanti impliciti (destinanti, adiuvanti, opponenti): norme architetturali, stilistiche, conversazionali ecc.

L'esposizione delle proprie regole, delle proprie condizioni di possibilità, l'aspetto ostentatamente laboratoriale conferiscono alla IE un sapore "voyeuristico", di sconfinamento nel "dietro le quinte"; se l'improvvisazione è la messa in scena del processo di creazione della musica, la IE è la messa in scena del processo di creazione dell'improvvisazione: Ur-improvvisazione, sua immagine allo stadio embrionale.

Questo carattere anche visivo (che non fa chiudere gli occhi ai musicisti, ma anzi li fa loro sgranare<sup>39</sup>), che le deriva dalla sua componente compositiva<sup>40</sup>, e quindi questa sua natura fortemente intermediale (suoni, gesti, segnali visivi), rende le performance della IE "ancora più performance"<sup>41</sup>. Ancora più dell'improvvisazione tout court, essa è processo, più che risultato; enunciazione, più che enunciato; evento, deissi (qui e ora), più che indice (traccia)<sup>42</sup>. Diversamente da quanto accade con l'improvvisazione jazzistica<sup>43</sup>, la IE ridotta ad acusma risulta mutila, "non funziona": la sola registrazione dell'evento sonoro non è dotata di autonomia<sup>44</sup>.

## 8. Identità, modello e ambiente socio-musicale

Come ogni altra forma di performance, la IE individua delle relazioni che sono sociali e politiche, proponendo l'immagine di un modello organizzativo; la fitta rete di relazioni, azioni e interazioni che vengono messe in scena complica, come abbiamo visto, il quadro di riferimento tanto dell'improvvisazione collettiva, quanto della direzione orchestrale, mutandoli profondamente. Per Davide Sparti (2010), il modello di identità propo-

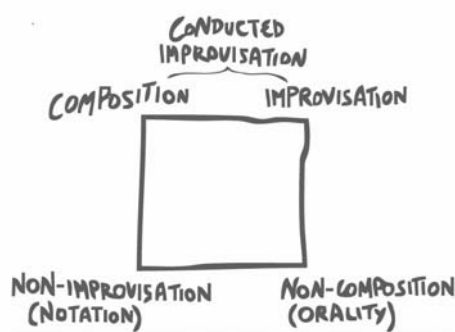


Fig. 8 – Quadrato semiotico costruito sull'opposizione composizione-improvvisazione.

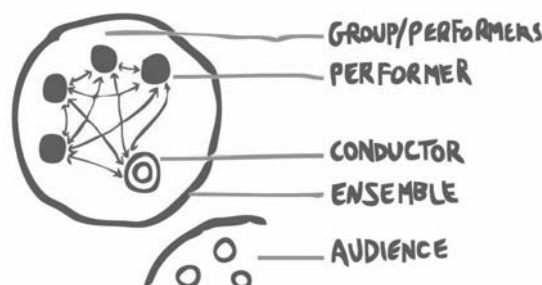


Fig. 9 – Schema delle interazioni nella improvvisazione eterodiretta.

sto dalle pratiche improvvisative (con particolare riferimento al primo free jazz) ha un carattere paradossale, perché procrastina indefinitamente, asintoticamente, il raggiungimento di una riconoscibilità stabile. Nelle parole di Eero Tarasti (2002, p. 225), l'improvvisazione è specchio della condizione del *Geworfenheit* heideggeriano, il "trovarsi nel mezzo". Zorn parla di un vero e proprio *improviser's lifestyle*, così simile all'arte di arrangiarsi del *bricoleur*. Questa identità già di per sé in bilico viene ulteriormente messa alla prova dalla IE, che ne nega, con la sua natura ibrida e ostentatamente artificiale (considerando composizione e improvvisazione come contesti e pratiche naturalizzati), l'unica certezza: quel saper-fare improvvisativo così faticosamente conquistato<sup>45</sup>.

La IE scompiglia la retorica libertaria, democratica e rivoluzionaria omologa a molta improvvisazione (specialmente nel free jazz e nella *free improvisation*). Pur nella diversità dei singoli approcci infatti, la figura del *conductor* costringe il musicista-improvvisatore a confrontarsi con un'autorità, un soggetto eteronomico, subordinatore. Alla dialettica direttore-orchestra, Theodor W.

Adorno (1962, pp. 128-145) ha dedicato acidissime riflessioni, dipingendola come una versione socio-musicale del rapporto servo-padrone hegeliano, un microcosmo dove giocoforza – l’alternativa è il conflitto – vince un triviale e alienante “compromesso antimusicale”: il direttore è dittatoriale (Adorno usa proprio la parola “Führer”, ivi, p. 130), vanesio, ma paternalisticamente benevolo; l’orchestra, costituita da solisti costretti a negare la propria natura, accomodante ma impigrata. Alcune dichiarazioni di Zorn sembrano aggiornare questa immagine dittatoriale del direttore in riferimento al ruolo del *prompter*, che scandisce le istruzioni di *Cobra* metronomicamente (“a ogni *downbeat*”), con sadismo quasi “fascista”<sup>46</sup>, “sfruttando” la pressione a cui sono sottoposti i musicisti per esplorare nuove combinazioni e soluzioni<sup>47</sup>. D’altra parte però, Zorn sottolinea come le istruzioni del *prompter* siano sempre strettamente sintattiche (di organizzazione strutturale della performance, intesa come insieme di blocchi musicali), mentre la semantica (linguaggio musicale, timbro, note ecc.) sia di appannaggio esclusivo dei performer.

In ogni caso, la figura del conductor sconvolge il contesto in cui sono abituati a muoversi gli improvvisatori, e i valori identitari – per quanto costitutivamente fragili – a esso connessi. Teatro delle tensioni tra individualismo e coesione di gruppo (Zorn parla di *guerrilla*), tra anarchia (i momenti improvvisativi dei singoli musicisti) e dittatura (la rigida scansione strutturale assicurata dal *prompter*), la IE di *Cobra* è uno *psychodrama*<sup>48</sup>, un esperimento di auto-organizzazione socio-musicale.

L’ambiente così ritagliato dalla IE<sup>49</sup> si configura, tanto per gli improvvisatori, quanto per i musicisti abituati all’esecuzione, come uno spazio eterotopico, quando non apertamente ostile, sicuramente costellato di imprevisti: le istruzioni impartite dal *conductor*. Perché la IE possa diventare uno spazio di performance, esistenziale e utopico, oltre che di performance in senso strettamente musicale, e concludersi con una sanzione positiva, è necessario che l’ensemble, messo in crisi dalla IE, diventi – parafrasando i termini dello studio dei gruppi di Josephine Klein (1956) – un gruppo collaborativo (orientato cioè al raggiungimento di uno scopo) e omogeneo (caratterizzato da una uniformità di competenze tra i membri), per quanto comunque asimmetrico (i membri del gruppo ricevono istruzioni “dall’alto”); è necessario – nei termini della semio-geografia di Michel Lussault (2012) – che la coabitazione tra i performer, passando per una discretizzazione (all’interno dell’insieme di appartenenza vengono rimarcate le specificità dei singoli), diventi un’adesione (uno spazio identitario forte e omogeneo). È necessario allargare la cerchia di coloro che riconoscono e condividono quello che altrimenti resta solo – nelle parole di Denis Gaita (1991, p. 35) – un “saper folle, che non significa niente se non per me”: i musicisti devono affrontare un percorso che consenta loro di acquisire un nuovo saper-fare.

## 9. Laboratorio e comunità

La natura laboratoriale della IE su palco si specchia, *off stage*, nei workshop attraverso i quali viene insegnata. La IE è *di per sé* una musica laboratoriale, di cimento: si tratta di tecniche nuove, “artificiali”, che mescolano composizione e improvvisazione, e le cui performance, dipendendo da una varietà di fattori (soggetti coinvolti, istruzioni impartite dal *conductor* ecc.), sono imprevedibili e sempre diverse<sup>50</sup>. L’apprendistato, che permette ai soggetti coinvolti di acquisire le competenze necessarie per potere performare la IE, individua una nuova comunità.

Morris ha girato il mondo con 188 *conduction* (attestate al 2009<sup>51</sup>), coinvolgendo musicisti che non aveva mai incontrato prima, animato da intenti ecumenici, convinto del valore spirituale (intuibile già dall’uso del termine *conduction*) ed etico<sup>52</sup>, oltre che estetico, del proprio operato<sup>53</sup>. La IE di Morris è estroflessa e adattiva (le *conduction* assorbono e rendono sensibili le specificità locali); la comunità di musicisti da lui immaginata è transculturale e in espansione. La *community music* di Zorn appare in tal senso più introflessa, confermativa, animata da un interesse più squisitamente metalinguistico, di esplorazione delle possibilità musicali (più e prima ancora che comunicative), tutta concentrata sulle capacità espressive-inventive di musicisti facenti per lo più già parte di un cerchia di fiducia (di cui condividono già l’assiologia soggiacente). I musicisti di Zorn sono la sua *community*. In ogni caso, grazie alla natura laboratoriale e alla libera circolazione del suo *score*, *Cobra* ha avuto una larghissima diffusione, diventando, oltre che uno degli specimen zorniani, uno dei pezzi di musica contemporanea più eseguiti negli Stati Uniti<sup>54</sup>.

## 10. Dall’organizzazione della musica all’organizzazione dei musicisti

La IE si inserisce in due tradizioni, tra loro strettamente intrecciate, dell’estetica musicale novecentesca: quella che concepisce la musica come “suono organizzato” (con il progressivo ampliamento delle risorse a disposizione del compositore, dai rumori di Russolo, alla concreta di Schaeffer, all’elettronica, all’elettroacustica da Stockhausen in avanti), e che trova in Edgard Varèse il suo primo grande teorico e propugnatore; e quella delle tecniche compositive che possiamo definire idiolettali, della pratica cioè di creare notazioni e procedure compositive personali o addirittura opera-specifiche<sup>55</sup>, la cui origine è rintracciabile nella dodecafonìa di Arnold Schoenberg e nello sviluppo del serialismo, e che ha trovato ampia declinazione, tra le altre cose (la stocastica di Xenakis, le procedure aleatorie da Marcel Duchamp a Cage ecc.), nelle forme delle notazioni eterodosse (fino al caso-*monstre* del *Treatise* di Cornelius Cardew). In *Cobra*, inesorabile meccanismo di strutturazione dell’improvvisazione, Zorn impiega 19 segni grafico-simbolici che corrispondono ad altrettante istruzioni da impartire ai musicisti (Fig. 10).



Nella forza combinatoria della musica come *possibilità* e organizzazione di materiali<sup>56</sup> – nonostante e anzi proprio grazie alle regole e a delle regole autoimposte – risiede inconsapevolmente il senso dell’esclamazione del bambino nel video da cui siamo partiti: “I can do whatever I want with music”. Nella crisi del significato tradizionalmente inteso, dopo l’esperienza delle avanguardie e del Modernismo che rischiavano di condurre al “silenzio o alla pagina bianca” (Eco 1983), il recupero del senso, un senso non trovato, ma iniettato, è ancora possibile grazie al bricolage metalinguistico della composizione.

La IE si inserisce nella tradizione dei codici autocreati e del suono organizzato, ma spostando l’accento dall’organizzazione dei materiali all’organizzazione di coloro che producono questi materiali: i musicisti<sup>57</sup>.

## 11. Conclusioni e questioni aperte

Spero di avere mostrato come l’improvvisazione eterodiretta – termine complesso costruito a partire dall’opposizione composizione-improvvisazione; contesti questi che vengono turbati dalla sua natura ibrida, ma che ne restano il presupposto esperienziale-inferenziale (“capisco questo perché somiglia a quest’altro che so”; Gaita 1991, p. 35) – riesca a illuminare con particolare efficacia il carattere artificiale, socialmente costruito, frutto di una complessa contrattazione collettiva del senso delle pratiche di performance musicale. È proprio nell’accordo sul senso, un senso non già dato, ma che – come nel Cézanne di Merleau-Ponty (1945) – viene mostrato, sfocato, nel suo farsi, che le entità coinvolte diventano soggetti: capaci di decodificare i segni che li circondano, di organizzare la realtà, di diventare soggetti di una nuova comunità. Programmaticamente *game*, gioco di ruoli, l’improvvisazione eterodiretta mette a nudo le regole musicali-sociali che altrove, pur presenti, risultano occultate.

Questa forma di organizzazione della performance, per quanto particolare, mi sembra restituisca insomma un’immagine di “buon senso” della soggettività, e specialmente della soggettività in contesto creativo-artistico; un’immagine che potremmo sintetizzare con il titolo di un saggio di David Borgo (2002)<sup>60</sup> che sottrae queste pratiche alla retorica dell’improvvisazione – e della creazione artistica tout court – come luogo di una soggettività solitaria e sbrigliata: *Negotiating Freedom*.

Come sur-categoria musicale, l’improvvisazione eterodiretta deve ancora essere essere indagata approfonditamente, cercando innanzitutto di giustificarne l’esistenza e l’applicazione a una così grande varietà di fenomeni. Una prima sistematizzazione teorica non potrà non prevedere le seguenti operazioni:

L’esplorazione dei termini generati dall’opposizione composizione-improvvisazione, nel tentativo di collegarli a fatti musicali precisi (generi, tecniche compositive ecc.);

Una mappatura delle pratiche ascrivibili alla improv-

Fig. 10 – Riproduzione dello *score* di *Cobra*<sup>58</sup> su modello di quello allegato alla prima pubblicazione su disco del *game piece* zorniano (John Zorn © Oct 9 1984 NYC)<sup>59</sup>.

visazione eterodiretta (con particolare attenzione alla distinzione dalle pratiche di improvvisazione collettiva) e la ricostruzione di una loro possibile genealogia (già abbozzata, per es., relativamente alle proprie formulazioni, da Morris e Zorn);

La costruzione di una tipologia delle forme improvvise e di improvvisazione eterodiretta in particolare, che tenga conto delle seguenti dimensioni: (a) Interazioni (come è strutturato l’ensemble? Sono previsti *feedback* dei performer al *conductor*? Il *conductor* è coinvolto nella performance anche in qualità di musicista?<sup>61</sup> Qual è il ruolo del pubblico?); (b) Componente improvvisativa (su cosa si concentra l’improvvisazione; cosa esattamente è *improvvisato*? Che grado di libertà è assegnata ai performer; quanto sono cogenti le istruzioni del *conductor*?); (c) Istruzioni (come sono codificate? Come vengono veicolate? Attraverso gesti, istruzioni verbali, supporti di qualche tipo?); (d) Preparazione (come viene insegnata l’improvvisazione eterodiretta?).

### Note

1 Gilles Deleuze e Felix Guattari (1991) riprendono il termine joyceano per sintetizzare la capacità dell’arte di *comporre con il caos* e di *comporre il caos*: di ritagliare cioè le proprie pertinenze da esso, dandone evidenza sensibile, ma di trasformarlo in altro, conferendogli coerenza, ordine, *sensu*. Guattari (1992) lo riprende, fin dal titolo, in quella che è la sua ultima opera, ultima riflessione sulla nozione di soggettività, entità trasversale e polifonica, anti-dicotomica, a un tempo auto-organizzatrice e relazionale.

2 Marino 2009a, 2009b, 2010, 2011.

3 *Free Jazz*, 2006, [youtu.be/lkOsTkrczII](https://youtu.be/lkOsTkrczII), consultato il 10 marzo 2013.

4 Salvatore, 2000, p. 66, nota 51.

- 5 Cobussen (1994) parla di *comprovisation*.
- 6 Introducendo le particolarità del “laboratorio permanente” dei Mothers of Invention di Zappa, Salvatore traccia un parallelo con la “analogica concezione creativa” di Sun Ra, Art Ensemble of Chicago e “molti post-cageani (tra cui lo stesso Cage...) della musica “còlta” contemporanea” (2000, p. 15), specificando che “*uno degli aspetti tecnici* di queste poetiche, quello della «conducted improvisation» (o improvvisazione eterodiretta [...]), sarebbe stato ripreso e portato ad alti vertici espressivi e strutturali dal jazzista e direttore d'orchestra Butch Morris, che ne ha fatto l'idea cardine della sua carriera” (ivi, p. 17, nota 7; corsivo mio). Per una sur-categoria comprendente una serie fenomeni affini ma comunque distinguibili, a fronte di una più generica e quindi corretta “improvvisazione organizzata”, ho preferito mantenere l'espressione marcata “improvvisazione eterodiretta” coniata da Salvatore, e da lui utilizzata in riferimento alla *conducted improvisation*, proprio per sottolineare la componente eteronoma e la natura asimmetrica delle relazioni all'interno di queste pratiche.
- 7 Ovviamente, la IE non si esaurisce nei soli fatti musicali, ma è una categoria applicabile a ogni pratica performativa (teatro, danza ecc.).
- 8 Lombardi 1981.
- 9 Marino 2009b.
- 10 La rassegna qui presentata è puramente esemplificativa.
- 11 Le forme di improvvisazione organizzata sono generalmente marginali nelle grandi trattazioni sull'improvvisazione (Bailey 1993, Caporaletti 2005), quando non ignorate (Nettl et al. 2001).
- 12 Charles Moffett, Jackie Hairston, Sun Ra, Zappa, Lukas Foss con il suo Improvisation Chamber Ensemble, Leonard Bernstein con il suo *Two Improvisations for Orchestra*, Earle Brown, Alan Silva e Doudou Ndiaye Rose; l'elenco è ricavato incrociando Graubard, Morris 1995 e *Lawrence D. “Butch” Morris – Conduction* ®, sezione “Profile”, [conduction.us/main.html](http://conduction.us/main.html).
- 13 Salvatore (2000, p. 15) parla di “orchestrazioni come azioni”.
- 14 “Conduzione” nel senso del fenomeno fisico che comporta “trasporto di elettricità o di calore attraverso un corpo, senza spostamento di materia”; in inglese il termine che designa la direzione orchestrale è *conducting*.
- 15 Come si legge in *Lawrence D. “Butch” Morris – Conduction* ®, sezione “Profile”, [conduction.us/main.html](http://conduction.us/main.html), un altro importante riferimento di Morris è la storia della direzione orchestrale scritta da Elliot Galkin (1988).
- 16 *Butch Morris Conduction #188*, 2009, [youtu.be/Thq\\_6OyEQXM](http://youtu.be/Thq_6OyEQXM), consultato il 10 marzo 2013; *Lawrence D. “Butch” Morris – Conduction* ®, sezione “Profile”, [conduction.us/main.html](http://conduction.us/main.html), consultato in ottobre 2011.
- 17 L'improvvisazione non idiomatica, che non vuole cioè rimandare ad alcun linguaggio musicale, elaborata da Derek Bailey a partire dalla metà degli anni Sessanta.
- 18 Anche Zorn indica, con molta precisione, le fonti di ispirazione dei suoi *game piece*: Earle Brown (*Available Forms*, 1961), Mauricio Kagel (*Improvisation Ajoutée*, 1961-62; *Der Schall*, 1968), Stockhausen (*Plus-Minus*, 1963; *Kurzwellen*, 1968), Cornelius Cardew, John Cage, Christian Wolff “e i compositori-improvvisatori affiliati al gruppo MEV (Musica Elettronica Viva) come Frederic Rzewski, Alvin Curran e Richard Teitelbaum” (Brackett 2010; trad. mia).
- 19 John Zorn, *Cobra*, HatHut, hat ART 2034, 1987.
- 20 *On the Edge. Improvisation: Its Nature and Practice in Music – Part I*, scritto e narrato da Derek Bailey, prodotto e diretto da Jeremy Marre, trasmesso il 2 febbraio 1992, Channel 4 TV, Regno Unito, [youtu.be/MXkAr4w4cY](http://youtu.be/MXkAr4w4cY), consultato il 10 marzo 2013.
- 21 In questo paragrafo ho ripreso alcune considerazioni già in Marino 2011, pp. 28-32.
- 22 Opposizione classica, ma sempre più discussa: nei termini di una sua sostanziale attenuazione se non neutralizzazione (per es., Bailey 1983, pp. 180-181, e Sloboda 1985, pp. 221-237; Walter Thompson parla di *live composition*, cfr. *Soundpainting. The Art of Live Composition*, [www.soundpainting.com](http://www.soundpainting.com)) Zappa considera i suoi soli di chitarra improvvisati (*instant composition*) o di una radicalizzazione che ne renda gli estremi irriducibili l'uno all'altro (per Caporaletti 2005, composizione e improvvisazione non individuano un continuum).
- 23 Interessante il confronto con quello che Stefani (1985, p. 107), in riferimento al Teatro Musicale di Mauricio Kagel, chiama “comporre il comporre”.
- 24 La IE non trova posto nelle grandi trattazioni sulla direzione orchestrale come Galkin 1988, Cavallini 1998, Spitzer et al. 2001.
- 25 Concerto per strumento solo in contesto non improvvisativo, laddove questo preveda momenti improvvisativi; concerto per strumento solo in contesto improvvisativo (per es., nella *free improvisation* di Bailey); turnazione del momento solistico in contesto non improvvisativo (per es., assolo nel rock, assolo all'interno dell'orchestra o della big band); turnazione del momento solistico in contesto improvvisativo (per es., nella jam session); sovrapposizione di più momenti solistici in contesto improvvisativo (per es., improvvisazione collettiva).
- 26 Come, per es., in *Cobra*, quando il *prompter* suggerisce l'attivazione di un duo o di un trio. O nelle *stratégie musicale* di Iannis Xenakis, ispirate alla teoria dei giochi e ascrivibili alla IE; in *Duel* (1959), un'orchestra di 56 elementi viene divisa in due unità contrapposte, che si “danno battaglia” (Xenakis 1963; Harley 2004, p. 25).
- 27 Sull'improvvisazione collettiva e sulla differenza tra accompagnamento e solismo, cfr. Nettl et al. 2001.
- 28 Cfr. Fabbri 2009, p. 380.
- 29 Fanno eccezione, per es., le performance di Silvio Mix di cui parla Lombardi (1981), di Zappa al Garrick Theatre (Salvatore 2000), gli happening di Fluxus, o quelli di Rzewsky ed Esposito raccontati da Stefani (1985, pp. 122-124), basati proprio sul coinvolgimento e l'assegnazione di compiti musicali e performativi agli spettatori.
- 30 C'è tutta un'epica dell'errore nel free jazz, basti pensare a Ornnette Coleman (che Charles Mingus accusava di “suonare sbagliato”) o a Thelonious Monk, per non citare che gli esempi più celebri.
- 31 Di cui fa largo impiego, per es., Sparti 2010.
- 32 Sloboda 1985.
- 33 Esistono manuali per imparare a improvvisare o, più correttamente, nella terminologia di Caporaletti (2005), *estemporizzare*.
- 34 Caporaletti 2005.
- 35 Cfr. Fabbri 2009.
- 36 Cfr. anche il caso di estesia “spinta” analizzato da Mangano (2007).
- 37 Come invece fa Zappa quando coinvolge il pubblico durante i concerti o durante le sue apparizioni televisive.
- 38 Stefani (1985, p. 120-121) osserva come il Gruppo di

Improvvisazione Nuova Consonanza, che intende “riunire in un unico atto creatore composizione e interpretazione”, faccia “assistere il pubblico al processo di produzione della musica, anziché limitarsi a fornirgli il prodotto finito”, ma senza renderlo partecipe delle regole che vi stanno dietro.

39 Tuona Morris: “there is only the conductor, and the conductor needs your attention 100 percent of the time” (in Graubard, Morris 1995).

40 Nell’opposizione tra composizione come pratica visiva e improvvisazione come pratica audiotattile secondo Caporaletti (2005).

41 Si veda il caso, vicino alla performance “pura”, del *soundpainting* di Thompson.

42 Ho qui piegato alle mie esigenze quanto in Tarasti 2002, pp. 217-239.

43 Per spiegare il particolare status di autonomia e prestigio del disco nella storia del jazz e del jazz improvvisato, Caporaletti (2005) parla di “codifica neoauratica”.

44 Zorn in Brackett 2010, da una storica intervista con Edward Strickland: “[The game pieces] shouldn’t be put on tape. Looking back on the records I’ve made, I don’t feel I made a mistake, but these situations weren’t made for record – you had to be there”.

45 A proposito delle prassi zorniane di “sabotaggio” dei contesti di riferimento dei musicisti (e degli ascoltatori), Cobussen (1994, 2002) parla esplicitamente di decostruzione.

46 Zorn in Brackett 2010, da una storica intervista con Cole Gagne.

47 La IE di Morris appare un processo più “maeutico”. Va anche notato come forme di IE siano largamente impiegate in contesti educazionali, rieducazionali, riabilitativi e musicoterapici.

48 In questo paragrafo ho ripreso considerazioni già in Marino 2011. Anche Stefani (1985, pp. 113-122) ricollega alcune performance improvvisative allo psicodramma di Vinko Globokar, “catalogo delle reazioni che possiamo prescrivere a un interprete”.

49 Cobussen, Frisk, Weijland (2009) parlano di “ecologia dell’improvvisazione”; Morris descrive la *conduction* come *art of envioning* (Lawrence D. “Butch” Morris – *Conduction* ®, sezione “Profile”, [conduction.us/main.html](http://conduction.us/main.html)).

50 In questo la IE cerca di opporsi alla precoce sclerotizzazione subita dalla *free improvisation*, presto diventata un genere vero e proprio, con le sue convenzioni e i suoi cliché.

51 Lawrence D. “Butch” Morris – *Conduction* ®, sezione “Profile”, [conduction.us/main.html](http://conduction.us/main.html), consultato in ottobre 2011.

52 Già Cardew (1971) parlava di una “etica dell’improvvisazione”; cfr. il titolo di Butch Morris, *Current Trends in Racism in Modern America*, Sound Aspects, SAS 4010, 1986.

53 The geographic exchange of musics [...] has enriched this community [i.e. improvisers] and holds it steadfast in its mission to be the medium with an appetite for expressing the moment. It is this Collective Imagination that is presenting the new challenge to technology and tradition with the hope of helping in the humanitarian need to broaden the language of communication. Here and now we have the possibility of helping to open new doors of employment to a community that has patiently awaited its turn to pave the way to the New Tradition, a product equal to the challenge” (Morris in Graubard, Morris 1995).

54 In questo paragrafo ho ripreso considerazioni già in Marino 2011.

55 Similmente alle *contraintes* dell’OuLiPo. Va notato come Tarasti (2002) consideri l’autocreazione del codice come uno degli specifici dell’improvvisazione.

56 Concezione portata alle estreme conseguenze proprio da Zorn a inizio carriera, con il suo *Theatre of Musical Optics*: un teatro musicale (fortemente ispirato a quello di Kagel) minimale, miniaturizzato e *muto*.

57 Ecclatante l’uso dei musicisti “come strumenti” nella xenocronia di Zappa, tecnica di sincronizzazione *ex post* di parti suonate da musicisti diversi, in tempi e luoghi diversi, senza alcun riferimento originario le une con le altre, sviluppata a partire dalla fine degli anni Settanta.

58 *Cobra Notes from David Slusser*, [www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html](http://www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html), consultato il 10 marzo 2013.

59 John Zorn, *Cobra*, HatHut, hat ART 2034, 1987.

60 Il contributo di Borgo non si occupa però di improvvisazione eterodiretta.

61 È questo il caso, per es., di molte performance di Zappa, e di Zorn al di fuori dei *game piece*.

## Bibliografia

Adorno, T.W., 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi 1971.

Bailey, D., 1993, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Cambridge MA, Da Capo Press.

Borgo, D., 2002, “Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music”, in “Black Music Research Journal”, vol. 22, n. 2, pp. 165-188.

Brackett, J., 2010, “Some Notes on John Zorn’s *Cobra*”, in “American Music”, vol. 28, n. 1, pp. 44-75.

Caporaletti, V., 2005, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.

Cardew, C., 1971, *Treatise Handbook*, London, Peters Edition.

Cavallini, I., 1998, *Il direttore d’orchestra. Genesi e storia di un’arte*, Venezia, Marsilio.

Cobussen, M., 1994, “Deconstructie in de hedendaagse muziek”, in “Rumor Reader”, n. 3.

Cobussen, M., 2002, *Deconstruction in Music*, PhD Dissertation, Rotterdam.

Cobussen, M., Frisk, H., Weijland, B., 2009, *The Field of Musical Improvisation*, in “Konturen”, vol. 2.

Deleuze, G., Guattari, F., 1991, *Qu’est-ce Que la Philosophie?*, Paris, Minuit; trad. it. *Che cos’è la filosofia?*, Torino, Einaudi 1996.

Eco, U., 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1983, “Postille a *Il nome della rosa*”, in “Alfabeta”, n. 49.

Fabbri, P., 2009, “All’impronta: per una semiotica dell’estemporaneo”, in L. Spaziantè, M.P. Pozzato, a cura, *Parole nell’aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Pisa, ETS, pp. 375-382.

Franco, M., 2005, “Composizione istantanea? No: improvvisazione – Riflessioni sulla creazione musicale estemporanea”, in “Musica/Realtà”, n. 78.

Gaita, D., 1991, *Il pensiero del cuore. Musica, simbolo, inconscio*, Milano, Bompiani.



- Galkin, E., 1988, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York, Pendragon.
- Graubard, A., Morris, B., 1995, "Liner Notes", in B. Morris, *Testament: a Conduction Collection*, New York, New World Records.
- Guattari, F., 1992, *Chaosmose*, Paris, Galilée; trad. it. *Caosmosi*, Genova, Costa & Nolan 1996.
- Harley, J., 2004, *Xenakis: His life in Music*, New York-London, Routledge.
- Klein, J., 1956, *The Study of Groups*, London, Routledge & Kegan Paul; trad. it. *Sociologia dei gruppi*, Torino, Einaudi 1968.
- Lombardi, D., 1981, "Futurism and Musical Notes", in "Artforum", n. 19.
- Lussault, M., 2012, "Le conflit dans la structuration spatiale", lezione tenuta il 21 marzo 2012 presso l'Università degli Studi di Torino, nell'ambito del ciclo di seminari dottorali "Incontri sul senso - Semiotica della protesta" (di prossima pubblicazione sulla rivista "Lexia").
- Mangano, D., 2007, "Azioni e distensioni. Ipotesi sul corpo e il tempo nel jazz", in P. Calefato, G. Marrone, R. Rutelli, a cura, *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, serie speciale di "E/C", n. 1, pp. 121-132.
- Marino, G., 2009a, "Luigi Russolo: frammenti di un discorso rumoroso", in "Sentireascoltare", www.sentireascoltare.com.
- Marino, G., 2009b, "Michael Vetter & Palermo Intuitive Musik Ensemble", in "AmnesiaVivace", n. 29, www.amnesiavivace.it.
- Marino, G., 2010, "Musichaosmos/Conduction", in "BeOBJECTive", n. 3, pp. 56-57.
- Marino, G., 2011, «zornology.com: mapping john zorn on the web». Progetto di reference site storico-critico su John Zorn, compositore e performer prismatico, tesi di laurea magistrale in Informatica per la Comunicazione del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Scienze della Formazione, A.A. 2010-2011.
- Merleau-Ponty, M., 1945, "Le doute de Cézanne", in "Fontaine", vol. 8, n. 47; trad. it. "Il dubbio di Cézanne", in *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore 1962.
- Nettl, B., et al., 2001, "Improvisation", in S. Sadie, J. Tyrell J., L. Macy, a cura, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan Publishers.
- Salvatore, G., a cura, 2000, *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, Roma, Castelvecchi.
- Sloboda, J., A., 1985, *The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music*, New York, Clarendon-Oxford University Press; trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino 1988.
- Sparti, D., 2010, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologna, Il Mulino.
- Spitzer, J., et al., 2001, "Conducting", in S. Sadie, J. Tyrell J., L. Macy, a cura, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan Publishers.
- Stefani, G., 1985, *Capire la musica*, Milano, Bompiani.
- Tarasti, E., 2002, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.; tra. it. *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Milano, Ricordi-LIM 2010.
- Watson, B., 2004, *Derek Bailey & the Story of Free Improvisation*, New York-London, Verso.
- Xenakis, I., 1963, "Musiques Formelles", in "Revue Musicale", nn. 253-254.

## Sitografia

- Cobra Notes from David Slusser*, www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html, consultato il 10 marzo 2013.
- Lawrence D. "Butch" Morris – Conduction®, sezione "Profile", conduction.us/main.html, consultato in ottobre 2011.
- Soundpainting The Art of Live Composition*, www.soundpainting.com/, consultato il 10 marzo 2013.

E|C

## Il ruolo dell'ideologia nella definizione del soggetto: gli Italiani secondo Indro Montanelli

Jenny Ponzio

E.: Ma... quale domani per l'Italia, secondo lei, Montanelli?

M.: Debbo proprio dirglielo?

E.: Provi a dirmelo.

M.: Per l'Italia nessuno. Perché un Paese che ignora il proprio ieri, di cui non sa assolutamente nulla e non si cura di sapere nulla, non può avere un domani. Io mi ricordo una definizione dell'Italia che mi dette, in tempi lontanissimi, un mio maestro [...], Ugo Ojetti: "Ma tu non hai ancora capito che l'Italia è un Paese di contemporanei, senza antenati né posteri perché senza memoria". Io avevo 25-26 anni, la presi per una *boutade*, per una battuta, un paradosso. Mi sono accorto che aveva assolutamente ragione. Questo è un Paese che [...] ha una storia straordinaria, ma non la studia, non la sa. È un paese assolutamente ignaro di se stesso. Se tu mi dici cosa sarà il domani per gli Italiani, forse sarà un domani brillantissimo. Per gli Italiani, non per l'Italia. Perché gli Italiani sono i meglio qualificati a entrare in un calderone multinazionale, perché non hanno resistenze nazionali. Intanto [...] hanno dei mestieri in cui sono insuperabili. Noi in Europa saremo senza dubbio i migliori sarti, i migliori calzolari, i migliori direttori d'albergo, i migliori cuochi. Non c'è il minimo dubbio, [...] voglio dirlo senza intonazioni spregiative, nei mestieri "servili" noi siamo imbattibili, assolutamente imbattibili. Ma non lo siamo soltanto in quelli. L'individualità italiana si può benissimo affermare in tutti i campi anche scientifici. Io sono sicuro che gli scienziati italiani, i medici italiani, gli specialisti italiani, i chimici, i fisici italiani, quando avranno a disposizione dei gabinetti europei veramente attrezzati brilleranno. Gli Italiani. L'Italia no. L'Italia non ci sarà. Non c'è. Perché gli Italiani che vanno in Germania diventeranno Tedeschi.

E.: Perché gli Italiani sono anche molto elastici...

M.: Molto elastici. [...] Gli Italiani non sono gli Ebrei, che da 2000 anni difendono la loro entità. Da 2000 anni vengono sparpagliati in tutto il mondo, perseguitati eccetera, e loro rimangono Ebrei. Gli Italiani no. Alla seconda generazione sono assimilati, dovunque vadano, sono assimilati.

E.: Ma questo è un difetto?

M.: No... è un difetto... è un difetto ed è anche una virtù. È una qualità. Voglio dire: per l'Italia non vedo un futuro, per gli Italiani ne vedo uno brillante (Intervista di Alain Elkann a Indro Montanelli<sup>1</sup>).



## 1. La semiotica, il soggetto e l'ideologia

Che tipo di soggetto è una nazione? Che cosa la rende tale? Indro Montanelli, intervistato da Alain Elkann, fornisce una risposta a questi interrogativi stimolando una riflessione semiotica.

Per affrontare il nostro oggetto di studio, partiamo da una delle definizioni che il dizionario di Greimas e Courtès dà del soggetto:

[...] le terme de sujet renvoie à un «être», à un «principe actif» susceptible non seulement de posséder des qualités, mais aussi d'effectuer des actes. [...]

Dans le cadre de l'énoncé élémentaire, le sujet apparaît donc comme un actant dont la nature dépend de la fonction dans laquelle il s'inscrit. [...]

Aux deux types d'énoncés élémentaires – énoncé d'état et énoncé de faire – correspondant, par conséquent, deux sortes de sujets: les sujets d'état, caractérisés par la relation de jonction avec les objets de valeur [...], et les sujets de faire, définis par la relation de transformation [...]. (Greimas, Courtès 1979, p. 370).

Il soggetto si definisce in base alla propria azione, e più precisamente in base alla sua relazione rispetto ad un oggetto di valore (possessione, ricerca). Sempre nel dizionario, l'ideologia viene definita come articolazione sintattica di valori investiti in modelli che si presentano come potenzialità di processi semiotici:

Les valeurs, participant à une axiologie, sont virtuelles et résultent de l'articulation sémiotique de l'univers sémantique collectif; elles appartiennent, de ce fait, au niveau des structures sémiotiques profondes. En s'investissant dans le modèle idéologique, elles s'actualisent et sont prises en charge par un sujet – individuel ou collectif – qui est un sujet modalisé par le *vouloir-être* et, subséquentement, par le *vouloir-faire*. C'est dire qu'une idéologie, relevant du niveau des structures sémiotiques de surface, peut se définir comme une structure actantielle qui actualise les valeurs qu'elle sélectionne à l'intérieur des systèmes axiologiques (d'ordre virtuel) (Greimas, Courtès 1979, p. 179).

Dunque, l'ideologia è un fattore fondamentale nella definizione della soggettività: il modello di valori assunto dal soggetto arriva a condizionare perfino la sua agentività: l'ideologia è un insieme di valori o principi in base ai quali si definisce un modello di azione. Il soggetto è quindi un attante che insegue dei valori ai quali ha aderito. In questo senso, un individuo che assume un'ideologia riceve in cambio un metro di giudizio, una storia, un futuro, un posto in una collettività.

La concezione dell'ideologia, come insieme di principi o valori che corrispondono a quella che Croce definirebbe “un'etica conforme”<sup>2</sup> si riscontra anche nelle teorie politologiche, filosofiche e sociologiche che sono state elaborate da Marx in poi.

Il rapporto tra semiotica e teorie dell'ideologia è stato al centro della riflessione di molti studiosi, soprattutto

negli anni 70. Gli stessi Greimas e Courtès (1979) nella voce dedicata all'ideologia osservavano come, data la ricchezza semantica e le ambiguità derivate dalle diverse interpretazioni del termine, la semiotica possa apportarvi qualche precisazione. Ma già il semiologo italiano Ferruccio Rossi-Landi, il cui pensiero rientra nella corrente marxista, era giunto a conclusioni simili, quando, nel 1971<sup>3</sup>, aveva scritto che semiotica e dottrina delle ideologie sono strettamente interdipendenti<sup>4</sup>. Nel 1973 anche l'antropologo Clifford Geertz si rese conto dell'importanza di uno studio “semiotico” dell'ideologia. Egli osservò che le due correnti teoriche esistenti sull'ideologia (le teorie “dell'interesse” e “della tensione”) dimostravano scarsa efficacia proprio perché mancava un approccio di tipo semiotico<sup>5</sup>. Paul Ricœur, a sua volta, riteneva che la visione marxista si limita a delineare una funzione dell'ideologia, quella negativa della distorsione, ma tale funzione va integrata in una più ampia struttura simbolica che conferisce senso al vivere sociale e si pone alla sua base<sup>6</sup>. Senza sistemi simbolici che precedono e guidano l'azione, neppure la distorsione e il conflitto sarebbero possibili. Ricœur riprese quindi Geertz (1973), di cui trovava significativo il pensiero proprio per via della sua impostazione semiotica (Ricœur 1986, p. 255).

Proprio in questo senso, come sistema di simboli e valori alla base dell'azione sociale, il concetto di ideologia può ancora dare i suoi frutti nell'ambito di un'analisi semiotica.

La teoria della soggettività greimasiana fornisce il substrato per sviluppi più recenti, tra cui l'approccio tensivo di Jacques Fontanille (2004), il quale teorizza che il “corpo dell'attante” è determinato dalla tensione tra il “me” (il *moi-chair*) e il “sé” (che si articola in *se-idem* e *se-ipsam*).

A sua volta, questa teoria è stata un fattore importante nella ripresa e nell'elaborazione del concetto wittgensteiniano di “forma di vita”, altro strumento semiotico per lo studio del problema, fondamentale per la disciplina, della “filosofia di vita”, della concezione e della costruzione del “senso della vita” (cfr. Beyaert-Geslin 2012).

Questi nuovi sviluppi permettono senza dubbio un'analisi più raffinata, approfondita e complessa del soggetto, colto nella molteplicità intrinseca del suo io e nelle infinite variabili dei suoi legami col mondo esterno. Tuttavia, nonostante questi progressi nella teoria semiotica e nonostante la (relativa) semplicità teorica e il logoramento del termine che lo designa (non privo di connotazioni fuorvianti o superate), non è detto che il concetto di ideologia debba venire del tutto accantonato, se non altro perché dimostra una certa utilità. Ad esempio, soprattutto se integrato con le nuove teorie, può essere funzionale ed efficace nello studio di soggetti complessi, come un soggetto nazionale.

## 2. Indro Montanelli e la Storia

Applicando i principi della semiotica greimasiana per cui il soggetto si definisce in base alla propria azione e alla sua relazione con un oggetto di valore, nel discorso di Montanelli si possono identificare due soggetti. Uno è un soggetto falsamente collettivo, gli Italiani, cioè semplicemente un insieme di individui, l'altro è un autentico soggetto collettivo, chiamato Italia. Gli Italiani, come singoli individui, sono destinati a vivere e prosperare; l'Italia, come soggetto collettivo, è destinato a morire.

Gli elementi che definiscono il soggetto collettivo Italia sono essenzialmente due e si possono dedurre in negativo: il primo è una storia comune; il secondo è un voler-fare insieme.

La centralità della storia comune e il desiderio di agire come corpo collettivo sono classici componenti dell'idea di nazione a partire da Ernest Renan. L'importanza attribuita da Montanelli (ma anche, per esempio, da Renan, Pierre Nora e Benedict Anderson) alla memoria collettiva suggerisce che le ideologie nazionali, per fornire un modello d'azione conforme ai valori soggiacenti, si servano di narrazioni intorno al passato collettivo, o meglio di particolari interpretazioni del proprio passato. La storia diventa allora un fondamentale fattore d'identità<sup>7</sup>. Senza il collante della storia, il soggetto collettivo si sfalda, l'unità cessa di essere un valore, e gli individui aderiscono ad altri sistemi di valori, agiscono diversamente e si disperdono<sup>8</sup>.

E' esattamente quello che propone la riflessione di Montanelli sull'Italia come soggetto collettivo. Si noti a tal proposito il contrasto che si crea nel discorso di Montanelli tra la dimensione collettiva nazionale e l'affermazione individuale, che passa attraverso l'enumerazione dei mestieri, per cui Montanelli intende l'affermazione individuale in senso professionale.

Ma la questione del soggetto nazionale italiano è più complessa. Prendiamo nuovamente il caso di Montanelli. Anche Montanelli, oltre che *opinion maker* che analizza la situazione italiana, è un soggetto individuale che si pone in relazione col soggetto collettivo. Il contenuto del suo discorso indica che egli ha compiuto un *débrayage* nei confronti del soggetto collettivo Italia, che se ne distacca. Tuttavia, il suo prendere le distanze non è dovuto solo al suo ruolo di *opinion maker*, è molto più profondo, come testimonia l'addio alla patria contenuto nell'ultimo volume della *Storia d'Italia*. Ora, nel caso di Montanelli, non si tratta certo di qualcuno ignaro del sistema di valori e dei programmi d'azione proposti dall'ideologia nazionale. E neppure Montanelli, autore di numerose opere storiche, ignora la storia della sua patria, cosa di cui egli accusa gli Italiani. Pur conoscendo molto bene il passato italiano, nell'ultima fase della sua vita neppure lui crede più nella sua patria. L'ignoranza dei valori e dei programmi d'azione che compongono l'ideologia nazionale, o meglio l'ignoranza della storia collettiva (che esprime tale ideologia) non

è quindi l'unico motivo che ne determina il fallimento. Nel prendere ufficialmente congedo dalla patria, Montanelli scrive:

Questo volume segna il capolinea della nostra Storia dell'Italia contemporanea.[...]. Io debbo prendere congedo dai nostri lettori. E non soltanto per ragioni anagrafiche, anche se di per sé abbastanza evidenti e cogenti. Ma perché il congedo l'ho preso negli ultimi tempi dalla stessa Italia, un Paese che non mi appartiene più e a cui sento di non più appartenere. E stato proprio l'impegno profuso nella stesura di questi volumi, nei quali la Storia si confonde con la testimonianza diretta [...], a rendermi consapevole che quello nostro era qualcosa di mezzo tra il resoconto d'un fallimento e l'anamnesi di un aborto. Uno dei primi volumi usciti dalla nostra collaborazione, nonostante il titolo *L'Italia della disfatta*, reca i segni della speranza e delle illusioni con cui ne avevamo vissute le drammatiche ma esaltanti vicende. Credemmo che l'Italia avesse liquidato, sia pure a carissimo prezzo e grazie a forze altrui (ma questo è il Leitmotiv della nostra Storia non soltanto di questo secolo), un regime che le aveva impedito di essere se stessa. Ed invece gli eventi che abbiamo seguito passo passo coi volumi successivi ci dimostravano che non era affatto cambiata col cambio del regime. Erano cambiate le forme, ma non la sostanza. Era cambiata la retorica, ma era rimasta retorica. Erano cambiate le menzogne, ma erano rimaste menzogne. Erano soprattutto cambiate le mafie del potere e della cultura, ma erano rimaste mafie (Montanelli 2001, *Poscritto*).

Montanelli continua descrivendo la delusione seguita alle grandi speranze del dopoguerra, dovuta alla corruzione dilagante, alla degenerazione della Democrazia in un'oligarchia che detiene il potere e lo usa per i propri interessi. E conclude preannunciando la fine dell'Italia:

Sangue non ce ne sarà: l'Italia è allergica al dramma, e per essa nessuno è più disposto a uccidere e tanto meno a morire. Dolcemente, in stato di anestesia, torneremo ad essere quella "terra di morti, abitata da un pulviscolo umano", che Montaigne aveva descritto tre secoli orsono. O forse no, rimarremo quello che siamo: un conglomerato impegnato a discutere, con grandi parole, di grandi riforme a copertura di piccoli giochi di potere e d'interesse. L'Italia è finita. O forse, nata su plebisciti-burletta come quelli del 1860-'61, non è mai esistita che nella fantasia di pochi sognatori, ai quali abbiamo avuto la disgrazia di appartenere. Per me, non è più la Patria. È solo il rimpianto di una Patria (Montanelli 2001, *Poscritto*).

Un'ideologia è tale finché riesce a definire un soggetto, finché un soggetto vi aderisce.

Si tratta quindi di un problema di fiducia, di credere. Secondo Greimas e Courtès (1979) la costruzione della credenza passa attraverso un contratto fiduciario tra un enunciante che esercita una manipolazione (far-credere) e un enunciatario che esercita un fare interpretativo ed aderisce e crede.

L'enunciatario Montanelli ha interpretato il contenuto del discorso ideologico nazionale che proviene dalle istituzioni, ha ritenuto che lo Stato, come parte del

contratto fiduciario, non abbia agito secondo il piano d'azione che derivava dallo stesso modello ideologico che proponeva, e ha ritirato la sua adesione e la sua fiducia da quel modello ideologico.

Ora, nel momento in cui un interprete respinge un'ideologia, essa rimane un vuoto strumento di persuasione, come dice Montanelli, forma senza sostanza, senza contenuto.

### 3. Il soggetto collettivo Italia

Il discorso di Montanelli è rappresentativo di varie componenti del discorso generale sulla nazione, e più in particolare sulla nazione italiana. Da una parte, nell'intervista, Montanelli adotta una teoria "classica" sulla nazione, affermando l'importanza fondamentale della storia e della memoria collettiva nel plasmare il soggetto collettivo nazionale; tale soggetto, definito dall'ideologia (cioè dal sistema di valori) trasmesso dalla (narrazione della) storia comune, agisce per il bene collettivo, non in una prospettiva individualista. Dall'altra parte, nell'ultimo volume della *Storia d'Italia*, Montanelli rappresenta una tendenza tipicamente italiana, per cui il fallimento dell'ideologia nazionale non dipende dall'ignoranza della storia collettiva, ma piuttosto da una lettura della storia che conduce al rifiuto dei disvalori che in essa vi vengono riconosciuti: corruzione, mafia ecc.

Questa lettura della storia implica un rapporto conflittuale con le istituzioni e con il sistema sociale e di potere vigente. Molti sono i pensatori italiani che leggono la storia nazionale, in particolare il Risorgimento, suo momento fondante, come trionfo dei corrotti sugli onesti, come instaurazione di un sistema di potere oppressivo che si ripete, cambiando solo le forme ma non la sostanza, fino alla contemporaneità. Si tratta di un punto di vista ricorrente anche in letteratura: si pensi ad esempio a Tomasi di Lampedusa, a Leonardo Sciascia, ad Antonio Tabucchi, a Carlo Alianello ecc.

Nei termini della teoria di Fontanille, possiamo dire che, nel discorso nazionale esemplificato da Montanelli, l'attante collettivo "Italia" ha un debole *se-idem*, nel senso che non ha modelli o istanze di referenza forti, e questo condiziona il suo *se-ipsam*, il suo vedersi proiettato verso uno scopo collettivo<sup>9</sup>. Il *moi-chair*, l'aspetto più corporale e passionale, si esprime spesso con passioni d'ira<sup>10</sup> e rimpianto.

Passioni collettive:

Modelli	voler-fare insieme
Storia nazionale	Prospettiva del futuro collettivo

Il rimpianto sembra caratterizzare la forma di vita del soggetto-Italia. Al di là del noto, ormai quasi stereotipato<sup>11</sup>, senso dell'appartenenza nazionale legata allo sport, il senso in cui gli Italiani si sentono maggiormente Italiani è forse proprio quello del rimpianto, inteso come dispiacere per lo stato reale della nazione in

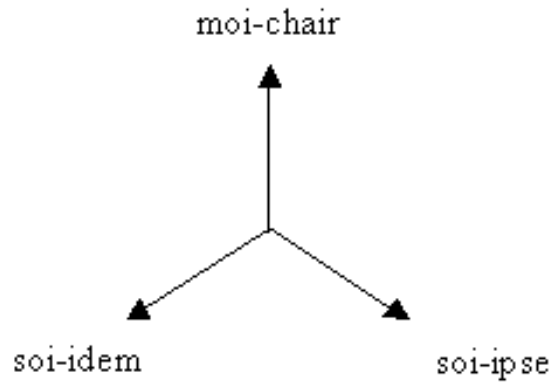


Fig. 1

confronto con un modello ideale, che si configura in molti modi, per esempio come contrasto tra un passato migliore e un presente decaduto e corrotto, oppure come denuncia dei difetti che lo stato nazionale ha avuto fin dall'inizio, in una lettura spesso nostalgica del Risorgimento (ricorrente è, per esempio, il topos del Risorgimento come rivoluzione mancata). La forma di vita italiana è quindi caratterizzata dal conflitto interiore, dall'utopia intesa nel senso Ricœuriano di ideologia alternativa rispetto a quella vigente e non realizzata. Il fatto che l'utopia non si realizzi mai nella storia nazionale fa sì che non ci siano modelli concreti da seguire e che gli Italiani vivano perennemente nel conflitto tra ciò che sono e ciò che vorrebbero essere.

Quando questo conflitto supera una certa soglia, il soggetto individuale si stacca dal soggetto collettivo, rinnegandone l'ideologia.

Geertz (1973) vede l'ideologia come un sistema di simboli che esprimono le tensioni in una società e come un peculiare stile interpretativo della realtà sociale. Ma secondo Gramsci (1947, p. 1393), così come traspare dal discorso di Montanelli, un'ideologia che non rappresenti più una tensione, un desiderio generale, ma è un'imposizione dall'alto, è destinata a sparire, a vantaggio di altre che maggiormente rispecchiano i desideri e i bisogni del gruppo.

Quando un soggetto smette di credere in un'ideologia, essa smette di essere tale, ed entra nell'ambito dell'illusione (termine che ricorre più volte nel discorso di Montanelli) o dell'errore.

Secondo Spinoza l'errore deriva da una mancanza di conoscenza (come secondo Montanelli gli Italiani non conoscono la propria storia), mentre l'illusione non risulta dall'ignoranza, ma dall'impossibilità di percepire la verità, anche se magari la conosciamo. Secondo Freud, l'illusione non è necessariamente un errore, ma una credenza motivata da un desiderio, illudersi significa sperare credendo di sapere. Scrive il filosofo André Comte-Sponville (1994, p. 12): "[...] perdre ses illusions, ce n'est pas seulement se débarrasser d'erreurs, c'est renoncer à un certain nombre d'espoirs ou de cro-

yances réconfortantes. L'illusion est une espérance qui se croit; la désillusion, une déception qui se sait”.

## Note

1 Elkann, A., Intervista a Indro Montanelli, [www.youtube.com/watch?v=KBt\\_mtaU6rs](http://www.youtube.com/watch?v=KBt_mtaU6rs), consultato il 2 febbraio 2013.

2 In realtà Croce (1932) parla di “religione”, che è, nella sua componente intrinseca e liberata da miti e rituali, “una concezione della realtà e [...] un’etica conforme” (pp. 28-29), riferendosi in particolare all’“ideale liberale”. Ma Gramsci (1948) ribatte: “Per il Croce la religione è una concezione della realtà con una morale conforme a questa concezione, presentata in forma mitologica. Pertanto è religione ogni filosofia, cioè ogni concezione del mondo, in quanto è diventata “fede”, cioè considerata non come attività teoretica (di creazione di nuovo pensiero) ma come stimolo all’azione (attività etico-politica concreta, di creazione di nuova storia).” (p. 181), e ancora afferma che le “filosofie” sono parenti delle “ideologie”: “Le ideologie, anzi, saranno la “vera” filosofia, perché esse risulteranno essere quelle “volgarizzazioni” filosofiche che portano le masse all’azione concreta, alla trasformazione della realtà” (p. 216).

3 La “Premessa alla prima edizione” di *Semiotica e ideologia* di Rossi-Landi riporta la data “gennaio 1971”. La prima edizione fu pubblicata nel 1972.

4 È per mezzo di sistemi segnici che si trasmettono le ideologie ed è riflettendo su sistemi segnici che è possibile demistificarle nei loro meccanismi interni. Per conto, ogni sistema segnico studiato dalla semiotica, sia esso verbale o non-verbale, viene sempre usato in situazioni storicamente definite, contiene programmazioni chi sottostanno coloro che se ne servono e riposa da ultimo su di una qualche progettazione che investe la società nel suo complesso. Da ciò segue, da un lato, che una dottrina delle ideologie senza semiotica non è in grado di articolarsi sufficientemente per tener testa al complicarsi della ricerca e corre il rischio di apparire arretrata o troppo semplice di fronte ai fenomeni segnici che sconvolgono la società contemporanea; mentre dall’altro lato una semiotica cui manchi il sostegno di una dottrina delle ideologie rimane essa stessa, malgrado il suo proporsi quale scienza generale dei segni, una scienza specialistica e staccata dalla prassi, o si arresta proprio di fronte ai fenomeni segnici più profondi perché non giunge ad afferrarne la natura essenzialmente politica (Rossi-Landi 1979, pp. 3-4).

5 The reason for this weakness is the virtual absence in strain theory (or in interest theory either) of anything more than the most rudimentary conception of the processes of symbolic formulation. There is a good deal of talk about emotions “finding a symbolic outlet” or “becoming attached to appropriate symbols” – but very little idea of how the trick is really done. The link between the causes of ideology and its effects seems adventitious because the connecting element – the autonomous process of symbolic formulation – is passed over in virtual silence. Both interest theory and strain theory go directly from source analysis to consequence analysis without ever seriously examining ideologies as systems of interacting symbols, as patterns of interworking meanings. Themes are outlined [...] But they are referred for elucidation, not to other themes nor to any sort of semantic theory [...] The problem of how, after all, ideologies transform sentiment into significance and so make it socially available

is short-circuited by the crude device of placing particular symbols and particular strains (or interests) side by side in such a way that the fact that the first are derivatives of the second seems mere common sense [...]. The nature of the relationship between sociopsychological stresses that incite ideological attitudes and elaborate symbolic structures through which those attitudes are given a public existence is much too complicated to be comprehended in terms of a vague and unexamined notion of emotive resonance (Geertz 1973, p. 207).

6 We must integrate the concept of ideology as distortion into a framework that recognizes the symbolic structure of social life. Unless social life has a symbolic structure, there is no way to understand how we live, do things, and project these activities in ideas, no way to understand how reality can become an idea or how real life can produce illusions [...]. This symbolic structure can be perverted, precisely by class interest and so on as Marx has shown, but if there were not a symbolic function already at work in the most primitive kind of action, I could not understand, for my part, how reality could produce shadows of this kind. [...] The distorting function covers only a small surface of the social imagination, in just the same way that hallucinations or illusions constitute only a part of our imaginative activity in general (Ricœur 1986, p. 8).

7 Idea che Montanelli esprime chiaramente nella “Avvertenza” posta in apertura del volume *L’Italia del Risorgimento*: “Legittima o bastarda, l’Italia d’oggi è la figlia di quella del Risorgimento, ed è quindi in questo periodo che ne vanno cercati i caratteri e le malformazioni. Se siamo fatti in un certo modo è perché il Risorgimento si fece in un certo modo. [...] per me la Storia non è che la ricerca nel passato dei perché del presente [...]” (Montanelli 1972, p. 6).

8 Una riflessione simile fanno i semiotici Boutaud e Veron (2007), quando osservano che nella società contemporanea “différents champs de modélisation des croyances” sostituiscono il sistema politico che per lungo tempo era stato la principale “source de structuration et d’évolution de l’espace public” (p. 20). L’individuo viene perciò concepito come “*noyau d’appartenances*” (p. 19).

9 Per fare un altro esempio letterario si pensi al romanzo di Tadini (1963), che esprime bene, soprattutto per mezzo del simbolo dello strano cavallo legnoso, questo senso di disgregazione e il bisogno di creare un corpo nazionale unito e armonioso proiettato verso un futuro comune.

10 Cfr. Ponso 2012a e 2012b.

11 Cfr. Martinelli e Navickaité-Martinelli, a cura, 2011, p. 15.

## Bibliografia

- Alianello, C., 1979, *L’eredità della priora*, Milano, Feltrinelli.  
Anderson, B., 1991, *Imagined Communities*, London-New York, Verso.  
Basso Fossali, P., Beyaert-Geslin, A., a cura, 2012, “Les formes de vie à l’épreuve d’une sémiotique des cultures”, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 115.  
Beyaert-Geslin, A., 2012, “Présentation du dossier”, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 115.  
Boutaud, J.J., Veron, E., 2007, *Sémiotique ouverte: itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier.



## Individualità plurale. Da consumatore a individuo

Laura Rolle

- Capdevila, N., 2004, *Le concept d'idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Clauzade, L., 1998, *L'idéologie ou la révolution de l'analyse*, Paris, Gallimard.
- Comte-Sponville, A., 1994, *Valeur et vérité. Etudes cyniques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Croce, B., 1932, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari, Laterza.
- Fontanille, J., 2004, *Soma & Séma: figures du corps*. Paris, Maisonneuve & Larose.
- Fontanille, J., 2011, *Corps et sens*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Freedon, M., 2003, *Ideology: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Geertz, C., 1973, "Ideology as a Cultural System" in C. Geertz, *The interpretation of cultures: selected essays*, London, Fontana Press.
- Gramsci, A., 1947, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi.
- Gramsci, A., 1948, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino, Einaudi.
- Greimas, A.J., Courtès, J., 1979, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Guiomar, J.Y., 2009, *L'idéologie nationale – Nation, représentation, politique et territorialité*, Bécherel, Les Perséides.
- Hobsbawm, E., Ranger, T., a cura, 1983, *The invention of Tradition*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Mangano, D., Terracciano, B., a cura, *Passioni collettive. Culture, politica, società - Atti del XXXIX Congresso AISS*, Roma, Nuova Cultura.
- Martinelli, D., Navickaité-Martinelli, L., a cura, 2011, *At a fair distance: International Perspectives on the Risorgimento*, Helsinki, Umweb Publications.
- Montanelli, I., 1972, *L'Italia del Risorgimento (1831-1861)*, Milano, Rizzoli.
- Montanelli, I., Cervi, M., 2001, *L'Italia dell'Ulivo (1995-1997)*, Milano, Rizzoli.
- Nora, P., 1984, a cura, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Nora, P., 2011, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard.
- Özkirimli, U., 2010, *Theories of Nationalism. A Critical Introduction*, Basingstok, Palgrave Macmillan.
- Ponzo, J., 2012a, "I discorsi del Presidente Napolitano sull'unità nazionale come professione di fede: per uno studio semiotico della religione civile" in "Lexia", n. 11-12, pp. 377-394.
- Ponzo, J., 2012b, "Italia dolce-amara: l'ambivalenza del discorso letterario nazionale sul Risorgimento" in D. Mangano, B. Terracciano, a cura, pp. 62-65.
- Renan, E., 1991 [1882], *Qu'est-ce qu'une nation?: Texte intégral*, Paris, P. Bordas et fils.
- Ricœur, P., 1986, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press.
- Rossi-Landi, F., 1979, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani.
- Sciascia, L., 1976, *I pugnalatori*, Torino, Einaudi.
- Sciascia, L., 2004, *Opere*, Milano, Bompiani.
- Tabucchi, A., 1975, *Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Milano, Bompiani.
- Tadini, E., 1963, *Le armi l'amore*, Milano, Rizzoli.
- Tomasi di Lampedusa, G., 1958, *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli.

In questo contesto affronteremo il discorso della *soggettività* nell'ambito della semiotica applicata allo studio dei consumi e dei discorsi di marca. La soggettività di cui parliamo è quella del consumatore, ma è bene chiarire che non ci riferiamo a un target reale, un individuo empirico con precise caratteristiche demografiche o identificabile in stili di vita e psicografie; in una prospettiva semiotica, pensiamo piuttosto a un "consumatore modello", presupposto e costruito attraverso i discorsi di marca e le pratiche di consumo<sup>1</sup>. La nostra ipotesi è che in molti casi questa soggettività oggi sia costruita come *individualità plurale*, a partire da paradigmi su cui si basano pratiche di consumo *trasversali* a differenti settori. L'obiettivo che ci poniamo in questa trattazione è duplice: in primo luogo leggere alcuni fenomeni attuali che a parer nostro presuppongono un Soggetto che agisce come *individualità plurale* e che si muove attraverso *pratiche di consumo trasversali*; in secondo luogo porre una questione di metodo relativamente agli strumenti con i quali la semiotica si può muovere in questo scenario; se sono sufficienti – o comunque metodologicamente vantaggiosi – modelli consolidati come il quadrato di Jean-Marie Floch (1990) o se si prospetta la necessità di un approccio che integri nuove prospettive.

### 1. Individualità plurale e pratiche di consumo trasversali

Già da alcuni anni nei discorsi di esperti di marketing (Gillmore, Pine, 2009), di ricercatori e sociologi (Fabris 2003), si fa riferimento a un "consumatore" che viene rappresentato sempre più come "soggetto-individuo" nella propria globalità (e complessità) e non solo nella specifica veste di consumatore di un particolare prodotto o categoria di prodotti. Si profila cioè un soggetto complesso che gioca differenti ruoli contemporaneamente, che ricerca "esperienze" capaci di coinvolgerlo al di là dello specifico interesse per un prodotto/brand<sup>2</sup>. Da un punto di vista semiotico si potrebbero tradurre queste affermazioni nel fatto che, per comprendere le dinamiche di consumo, appare riduttivo considerare esclusivamente la specifica relazione S-OV – in cui l'Objetto-prodotto-brand si fa portatore di valori che agiscono come motore del programma narrativo del Soggetto, soprattutto attraverso un discorso esplicito e coinvolgente come quello pubblicitario – diventerebbe invece rilevante prendere in considerazione le *pratiche di consumo* messe in atto da un Soggetto nei diversi ambiti della propria vita.

A partire da queste riflessioni abbiamo lavorato su una duplice ipotesi:

a) l'idea di un Soggetto (*consumatore modello*) che si esprime come *individualità plurale*;

b) l'esistenza di pratiche di consumo trasversali.

Con l'espressione *individualità plurale*, non ci riferiamo alle differenti "identità" che un soggetto può assumere (mascheramenti, ruoli sociali, dissolvimento dell'identità); piuttosto - rimanendo all'interno del perimetro semiotico - pensiamo alla costruzione di un soggetto in grado di mettere in atto contemporaneamente molteplici programmi narrativi, facendo co-esistere investimenti valoriali differenti, se non addirittura contrari o contraddittori, rispetto a uno stesso Oggetto di valore. Un soggetto che, soprattutto in virtù delle nuove tecnologie, si muove in uno spazio-tempo in cui *reale* e *virtuale* s'incrociano e dialogano, ricerca esperienze "ibride e multiple", entrando e uscendo da universi di senso e da configurazioni isotopiche, che sono il frutto di un *bricolage* personale.

Ci pare insomma che i testi che circolano nella nostra cultura, e nel mercato in particolare, si siano articolati in modo da far prevalere in modo evidente la dimensione soggettiva; una soggettività che però non si esprime in modo univoco, ma plurimo e molteplice, in cui gli ambiti si mescolano, i linguaggi si confondono, creando reticoli di senso e valorizzazioni multiple che possono essere attivate in contemporanea.

In questo scenario il soggetto che si esprime attraverso un'*individualità plurale* agisce trasferendo pratiche di consumo proprie di un settore in altri settori. Se pensiamo che il visitatore di un museo o di una galleria è lo stesso individuo che ha un account su facebook, acquista online, legge blog, e magari scarica app di geolocalizzazione, non possiamo non pensare che le *pratiche di consumo* che si applicano in un ambito non contaminino anche altri settori e le modalità di relazione con gli oggetti. Non ci riferiamo ovviamente a esportare semplicemente la tecnologia, ma le logiche, modelli e linguaggi sottostanti l'uso di tale tecnologia. Esisterebbero quindi *pratiche di consumo trasversali* che costruiscono *Ov relazionali* legati alla *sfera d'azione* del Soggetto.

Argonteremo queste ipotesi attraverso la lettura di due paradigmi che a parer nostro sono evidenti nella cultura contemporanea: l'*I philosophy* e il modello della *continuità*.

### 1.1. *I philosophy*: il mito del poter fare

L'espressione *I philosophy* – che evoca volutamente il fenomeno Apple – si riferisce a un paradigma che si basa sul mito del *protagonismo*<sup>3</sup>, *dell'esperienzialità e su quello che potremmo definire il dogma del poter fare*. Il caso Apple è solo l'espressione più esplicita di un modello ormai diffuso trasversalmente nella comunicazione – e poco importa se il consumatore è veramente protagonista o se si tratta di una costruzione narrativa che attribuisce al Soggetto una o più sceneggiature predefinite (sistema chiuso) che lo "raccontano" come protagonista –; di fatto il mito del *protagonismo* e il dogma del *poter fare* si manifestano

a diversi livelli in tutti gli ambiti del consumo, dal "semilavorato" nel food, che ci rende tutti chef, ai negozi Ritter dove è possibile creare la propria personale tavoletta di cioccolata, dal fenomeno dei *makers* alle scarpe con kit di riparazione incluso. Sul *poter fare* del Soggetto si giovano le valorizzazioni multiple degli Oggetti.

È evidente che il web 2.0, e la tecnologia in genere, hanno svolto un ruolo fondamentale in questo passaggio alla *soggettività* e al paradigma del "*poter fare*". Il web consente di agire in prima persona, ci pone immediatamente come autori o co-creatori di testi, pone il consumatore sullo stesso piano dell'azienda nel dichiarare un proprio discorso sul prodotto e sui valori. Questo fenomeno diventa molto evidente in quei settori in cui, attraverso il web, gli utenti hanno avuto la possibilità di operare in ambiti che prima erano di *competenza* esclusiva di operatori/professionisti del settore. Accade ad esempio nel turismo, settore nel quale i viaggiatori, non solo possono prenotare viaggi, comprare biglietti, ma producono discorsi e narrazioni sul viaggio, che creano "interferenze" rilevanti con i discorsi degli operatori. Basta pensare a quanto sta capitando nell'ambito delle guide turistiche. Si moltiplicano i percorsi suggeriti dai visitatori, che in molti casi vengono preferiti alle guide ufficiali. Al *dover fare* delle guide ufficiali si sostituisce il *poter fare* suggerito dal viaggiatore. Guide turistiche "soggettive", blog e community consigliano percorsi, includendo o escludendo i circuiti e gli eventi più o meno noti. Così le recensioni dei visitatori decretano il successo di una destinazione e di un hotel. La dimensione narrativa pare l'unica in grado di rendere interessante un luogo, un'esperienza. Si tratta di un processo di continua ri-lettura dei luoghi, che fa coesistere sguardi individuali eppure molteplici e differenti. La rappresentazione soggettiva della destinazione prevale su quella oggettiva; si tratta del passaggio da una modalità discorsiva di tipo *posizionale* a modalità di tipo *prospettico* o *multi-prospettico* (Ferraro 1999). Il visitatore diventa così visit-attore e visit-autore, in quanto chiamato ad essere esplicitamente protagonista e co-creatore dei percorsi di senso e delle attribuzioni di valore dei luoghi e degli eventi. Un *soggetto partecipativo, bricoleur* digitale, esploratore e fautore di un *poter fare*, desideroso di "immergersi" in un'esperienza coinvolgente, che *non separa* cultura, divertimento, relax, *abitante temporaneo* di uno spazio di vendita, ma anche di uno spazio più ampio che connette reale e virtuale.

### 1.2. Il modello della continuità

Il "non separare" pare essere una caratteristica costante delle *pratiche di consumo trasversali*, messe in atto da un soggetto che si esprime come *individualità plurale*. Abbiamo definito questa non-separazione *paradigma della continuità*.

Con l'espressione *paradigma della continuità* ci riferiamo al fenomeno per cui i confini tra ambiti differenti diventano labili, i terreni porosi, aprendosi alla contamina-

zione, all'ibridazione alla ri-semantizzazione continua. Ancora una volta questo si riflette nella relazione tra reale e virtuale. Gli spazi – reali o virtuali – sono proposti, percepiti e vissuti come osmotici e comunicanti. È evidente a tutti che si sta cercando di portare gli oggetti nella rete e di far entrare la rete negli oggetti. La virtualità e la realtà stanno cercando linguaggi comuni, modalità d'incontro. Il QR Code è un primo tentativo in questa direzione, così come lo sviluppo di oggetti "intelligenti" in grado di interfacciarsi con gli utenti<sup>4</sup>.

Parole chiave in questo paradigma sono: apertura, accesso e transmedialità. L'accessibilità ai contenuti attraverso la tecnologia offre la possibilità di svolgere comodamente online tutta una serie di operazioni (prenotazioni online, acquisto biglietti, etc.), ridefinendo spazi e tempi della fruizione di un oggetto-testo, in dimensioni che includono il *prima*, il *dopo* e l'*altrove* virtuale. Ma oltre che nel continuum tra reale e virtuale, il *paradigma della continuità* si esprime anche sotto forma di contaminazione-ibridazione dei generi e dei settori. Si tratta di un fenomeno che coinvolge ormai tutti gli ambiti; è soprattutto evidente nei punti vendita, ma tocca anche gli spazi ufficialmente deputati all'arte e alla cultura, che sono chiamati ad "aprirsi" ad un dialogo con il quotidiano, nonché all'*accesso*, inteso in senso lato. È il caso del museo-hotel, delle gallerie d'arte-ristorante, oppure un esempio interessante è il museo del Novecento a Milano che propone performance, conferenze, concerti, corsi di yoga in pausa pranzo, anteprime teatrali e "bicicletate" per la città alla scoperta degli angoli novecenteschi più suggestivi. Si crea in questo caso ità crea così un *continuum* tra gli spazi dell'arte e della "cultura" e i luoghi del divertimento, del consumo, del benessere; senza separazioni tra *interno* ed *esterno*.

Il paradigma della continuità è strettamente collegato a una visione *reticolare* della realtà, che il web ha contribuito a diffondere. In una società, sempre connessa e interconnessa, gli oggetti, gli eventi, i luoghi perdono il proprio valore assoluto, per acquisirne uno relativo, che dipende dalle relazioni con gli altri elementi del sistema o, come preferiamo dire, dall'eco-sistema dei contenuti a esso collegati, un ecosistema in continua evoluzione<sup>5</sup>. Viene così presupposto un soggetto che si muove in una rete di relazioni, che pone gli oggetti-prodotti all'interno di questa rete, attribuendovi un valore differente a seconda delle configurazioni di senso "attivate" e partecipate al momento.

## 2. Una questione di metodo e di "pratica"

Il tema della relazione S-Ov nelle *pratiche di consumo*, ci riporta a questioni già trattate e ancora attuali in ambito semiotico, a partire dallo storico studio di Floch (1988) per l'apertura del Mammouth "Porte de Lyon", fino alle più recenti analisi dei luoghi di consumo di Isabella Pezzini e Pierluigi Cervelli (2006), dell'organizzazione spaziale e delle pratiche di consumo previste. Da tempo la semiotica ha compreso che, al di là della

narrazione pubblicitaria, vi è un processo di consumo che si svolge in spazi in cui il soggetto si iscrive, agisce e che ri-semantizza (Marrone 2001).

In questo modo l'analisi semiotica s'interessa delle *esperienze* che i consumatori vivono all'interno di un punto vendita e alle relazioni che s'inscrivono in queste esperienze (sia con altri soggetti sia con gli oggetti) (Marsciani 2007).

Se è vero che le *esperienze* di consumo, in una prospettiva di marketing possono essere suddivise in quattro fasi, che Traini sintetizza così:

"l'esperienza *pre-acquisto*, in cui l'individuo visita il punto vendita, chiede informazioni e raccoglie materiali; l'esperienza di *acquisto* in cui l'individuo è immerso in una complessa rete di interazioni e di stimoli; l'esperienza di *consumo*, che si sviluppa nell'interazione tra individuo e prodotto acquistato; l'esperienza rammentata, che consiste nei ricordi con i quali l'individuo richiama le fasi precedenti trasformandole in esperienze del tutto nuove" (Traini 2008, p. 19).

Continua Traini:

La semiotica sta trovando uno spazio d'inserimento nell'ambito dell'esperienza d'acquisto – o *shopping experience* – e questo per ragioni teoriche e strategiche: le esperienze pre-acquisto sarebbero difficilmente localizzabili e analizzabili, così come le esperienze di consumo e l'esperienza rammentata è un'esperienza cognitiva che esula dalle potenzialità epistemologiche e analitiche della semiotica (*ibidem*).

Tuttavia oggi appare meno applicabile la segmentazione dell'*esperienza* in quattro fasi canoniche e sequenziali; a meno di una "forzatura" consapevole dettata da esigenze di analisi, ma certamente poco corrispondente alla realtà. I confini tra le fasi diventano labili e porosi: ci sono spazi di vendita in cui si può creare il proprio prodotto, altri in cui si consuma un prodotto e se ne crea uno affine (ad esempio la tisaneria dove mentre si consumano the e tisane è possibile dipingere su ceramica e creare la propria tazza personale da portare a casa), ci sono luoghi d'arte che si trasformano in hotel o teatri. L'altro aspetto interessante riguarda la relazione con il *prima* e il *dopo* acquisto. Il cliente di un prodotto oggi può informarsi, cercare il prodotto, chiedere consiglio su internet e solo in un secondo momento (se necessario) può recarsi al negozio; così come anche accade il contrario, cioè il punto vendita diventa il luogo dove "toccare con mano" il prodotto per poi comprarlo online. Allo stesso modo i clienti commentano, consigliano, esprimono pareri, raccontano esperienze del prodotto-servizio utilizzato, influenzano le pratiche di acquisto e di consumo di altri consumatori, orientandone le valorizzazioni. Questo significa che la definizione dello "spazio" e del "tempo" di una pratica di consumo, dei confini del testo, non sono così immediati e scontati. È sempre possibile, e necessario, per ragioni di metodo, dare dei limiti operativi al lavoro d'analisi ed è quindi sempre possibile e lecito far coincidere la "soglia" di

un punto vendita con i limiti del testo-pratica; ma, a parer nostro, può essere una sfida interessante cogliere l'opportunità di lavorare su testi meno omogenei, quali sono costitutivamente le pratiche. D'altra parte non vi è nulla di nuovo in questo per la semiotica, si tratta di

tornare a una vocazione che di fatto le appartiene geneticamente: la semiotica analizza infatti testi complessi fatti di parole, gesti, immagini, ritmi, movimenti e se si concentra su testi "chiusi" come libri, film, spot quadri e solo per ragioni strategiche e metodologiche, le pratiche essendo costruite da una processualità e da un divenire che rendono più difficile la selezione del corpus e quindi la costruzione dell'oggetto di analisi (Traini *ivi*, p. 21).

L'esempio che Traini cita immediatamente è il notissimo lavoro di Floch sui viaggiatori della metropolitana di Parigi (Floch 1990), un'analisi di pratiche che ha portato a individuare una categoria fondamentale intorno alla quale si costruiscono quattro differenti relazioni di valore tra S (viaggiatore) e O (viaggio in metropolitana). A questo punto però, stando considerazioni e le ipotesi di un'individualità plurale, ci chiediamo cosa succederebbe se Floch rifacesse oggi l'analisi sui visitatori della metropolitana di Parigi? Poniamo questa domanda non perché siamo interessati a criticare un modello che si dimostra quotidianamente adatto ad assolvere il compito di "riordinare" e classificare le tipologie di valorizzazione di prodotti/servizi; un modello che ha il vantaggio di offrire una mappa semplice e immediata per definire strategie di posizionamento e comunicazione delle aziende e i relativi investimenti valoriali dei consumatori. La domanda si pone a noi come ricercatori che quotidianamente mettiamo la teoria alla prova pratica. Sappiamo bene che le quattro valorizzazioni del quadrato di Floch non si riferiscono a consumatori reali, bensì a costrutti teorici; soprattutto sappiamo come il quadrato debba essere concepito come modello dinamico (anche se le applicazioni più usuali sono quelle che lo vedono utilizzato come categorizzazione statica) in grado di dar ragione di un consumatore che possa nel tempo aderire a modelli di valorizzazione differenti, così come una marca può far evolvere il proprio posizionamento nel tempo. Il quadrato di Floch risolve inoltre la questione dell'"incoerenza" di un consumatore da tempo ormai non più ingabbiabile in stili di vita e tanto meno in griglie socio-demografiche: ci rende esplicito il fatto che un soggetto può avere un investimento utopico sul cibo e uno critico sulle auto o uno ludico sull'abbigliamento. Nonostante i pregi e le potenzialità del modello, ci chiediamo come farlo dialogare con l'attuale evoluzione dei testi e delle pratiche di consumo, evoluzione che ci ha messo di fronte ad un consumatore come individuo da considerare nella propria globalità in ogni pratica di consumo; un'*individualità plurale* appunto, che esporta le pratiche da un settore all'altro intrecciando valorizzazioni pratiche, utopiche, ludiche e critiche contemporaneamente. La domanda

diventa ancora più urgente se si utilizza l'analisi semiotica *ex ante*, per definire e inventare un prodotto; in fase "progettuale", la questione del "consumatore modello" e delle pratiche di consumo diventa imprescindibile.

Non pretendiamo di fornire risposte esaustive, quanto piuttosto aprire alcuni spazi "critici" per i semiotici che oggi si confrontano con i discorsi di marca, ma soprattutto con le pratiche di consumo.

Se Floch, citando Greimas, affermava: *fuor dal testo non v'è salvezza*, ci pare che oggi più che mai sia difficile definire i confini di questo testo, se non attuando un'operazione di cesura fortemente arbitraria e governata dall'operatività analitica. Tutto si complica se pensiamo a un soggetto *connesso*, che vive privilegiando la modalità della continuità tra spazi, tempi ed esperienze; se pensiamo che agisce all'interno di un modello reticolare, entrando e uscendo da universi di senso e da configurazioni isotopiche, che sono il frutto di un *bricolage* personale. Soprattutto si tratta di un soggetto che fa coesistere valorizzazioni differenti proprio in virtù del fatto che abita uno spazio multidimensionale. Una soluzione, a parer nostro, potrebbe trovarsi probabilmente *nella relazione attante-attore*, immaginando un *consumatore-attante* che più che occupare una posizione fissa su un quadrato o un mapping, entri a far parte di *habitat semiotici*, micro-universi di senso partecipati, che può "abitare" temporaneamente e contemporaneamente come *attore*; ma la questione naturalmente resta aperta come proposta di riflessione.

#### Note

1 Per *discorso di marca*, ci riferiamo non solo al discorso più esplicito della pubblicità, ma anche a tutte le altre manifestazioni del brand, packaging, sito internet, punti vendita, fino design stesso dei prodotti. Per *pratiche di consumo*, come sarà chiarito più avanti, ci riferiamo non solo allo *shopping experience*, ma a un'esperienza che include anche altre dimensioni della relazione consumatore-prodotto/brand.

2 Cfr. Leonini 1988.

3 Con il termine *protagonismo* non ci riferiamo necessariamente anche a un certo *egocentrismo* e *esibizionismo*; il termine viene usato per sottolineare la centralità della dimensione soggettiva, del fare del soggetto.

4 Quanto sta accadendo in termini di sviluppo di "oggetti intelligenti" offre un ulteriore spunto di riflessione sulla questione della relazione Soggetto e Oggetto.

5 Per la semiotica non sono certo temi nuovi, basti pensare alla letteratura sull'intertestualità. Ci riferiamo qui alla diffusione di una rappresentazione della realtà come "rete di testi interconnessi" e di conseguenza alle attribuzioni di valore e pratiche di consumo che da questa visione derivano.

#### Bibliografia

Deni, M., Proni, G., a cura, 2008, *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing*, Milano, Franco Angeli.



- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Fabris, G.P., 2003, *Il nuovo consumatore verso il postmoderno*, Milano, Franco Angeli.
- Ferraro, G., 1999, *La pubblicità nell'era di internet*, Roma, Meltemi.
- Floch, J.M., 1990, *Sémiotique, marketing e communication*, Paris, Puf; trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, Franco Angeli 1997.
- Floch, J.M., 2006, *Bricolage. Lettera ai semiologi di terra ferma*, Roma, Meltemi.
- Gilmore, J.H., Pine, J.B., 1999, *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*, Boston, Harvard Business School Press; trad. it. *L'economia delle esperienze*, Milano, Etas 2000.
- Gilmore, J.H., Pine, J.B., 2007 *Authenticity*, Boston, Harvard Business School Press; trad. it. *Autenticità*, Milano, Franco Angeli 2009.
- Greimas, A.J., Courtès, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher 1986.
- Leonini, L., 1988, *L'identità smarrita. Il ruolo degli oggetti nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2007, *Il discorso di marca*, Roma-Bari, Laterza.
- Marschiani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli.
- Pezzini, I., Cervelli, P., a cura, 2006, *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.
- Traini, S., "Interventi semiotici nella pubblicità e nel marketing. Metodi e procedure", in M. Deni, G. Proni, a cura, 2008, pp. 13-29.



## **Sotto mentite spoglie. L'ambiguità comunicativa nel discorso ufficiale della marca-Barcellona**

Elsa Soro

### **1. Turismo, risorsa e minaccia**

Della condizione liminare della soggettività semiotica lo spazio urbano è certamente un osservatorio privilegiato. Non è possibile infatti accedere alla significazione dello spazio se non a partire dal tessuto intersoggettivo che lo compone.

Il presente lavoro propone alcune riflessioni a proposito della condizione turistica urbana e delle relazioni che innesca tra le forme di vita che si incontrano, si scartano e si compenetrano, nel campo relazionale della città visitata.

Il discorso turistico, poi, nelle forme rimediate dello spazio digitale del web, sposta fluidamente il confine tra *host* e *guest* e genera posizionamenti instabili, con un *design* comunicazionale che lavora su molteplici dimensioni e genera decisioni strategiche finalizzate da un lato

a preservare l'identità dello spazio visitato e dall'altra a replicare e incentivare continuamente il fenomeno turistico.

La città di Barcellona vive, ormai da un ventennio, dal momento della celebrazione delle Olimpiadi del 1992, quella "condizione turistica" che ha comportato una serie di adattamenti funzionali nel *decision making* istituzionale, con numerose ricadute sulle forme di praticare la cittadinanza.

L'"iperturistica", generando frizioni nell'identificazione, attribuzione e partecipazione degli spazi della città, ha richiesto modalità adattive da parte delle agenzie istituzionali impegnate tanto nella promozione dell'offerta, quanto nella salvaguardia identitaria della (buona) immagine della città.

In questa doppia missione, che coinvolge l'amministrazione pubblica di fronte a una continua e progressiva crescita dell'impatto turistico, il *Consorcio Turismo Barcelona*, organismo ufficiale di gestione del settore, ha orientato il più recente Piano Strategico<sup>1</sup> non tanto alla tutela e promozione del patrimonio della città, ma a favorire una buona convivenza tra *host* e *guest*, conferendo, nelle direttive guida, priorità assoluta al "aprender a convivir con los nuevos *ciudadanos temporales*"<sup>2</sup> che scelgono Barcellona per affari, studio, formazione e divertimento.

Il profilo di questi nuovi cittadini temporanei si ritaglia nella relazione tra i dati della popolazione straniera (al 1 gennaio 2012<sup>3</sup>, la stima è di 282.178 persone) e quelli della presenza turistica, per la quale Barcellona occupa il sesto posto nel *ranking* europeo, con una punta di 3,3 milioni di prenotazioni<sup>4</sup> nei mesi estivi.

L'*Ajutament* di Barcellona, sensibile ai numeri, mette in atto un apposito Programma d'azione Municipale, all'interno del Piano Strategico 2015 per potenziare il turismo di qualità:

El conjunt dels efectes que l'activitat turística genera a la societat són certament complexos. Sovint, alguns dels efectes del turisme provoquen molèsties i incomoditats a la ciutadania, generant malestar i sentiments en contra del turisme<sup>5</sup>.

L'obiettivo principale del programma è "la millora del sistema turistic i el seu encaix a la ciutat"<sup>6</sup>, nella ristrutturazione di una *governance* dell'attività turistica calibrata su un modello di convivenza tra residenti e turisti che preservi i "valori identitari della città". Il rischio principale paventato dall'amministrazione è quello di "morir d'exit" (morire di successo), a causa di una crisi di *insignificanza*: il rischio di un'erosione della qualità di vita della città viene, da parte del discorso ufficiale, direttamente relazionato a una progressiva perdita d'identità con il conseguente effetto di parchematizzazione di Barcellona (Delgado 2007), la cui genesi risalirebbe alla bonifica urbanistica iniziata in corrispondenza dei Giochi Olimpici del 1992.

## 2. Host e guest: strategie di *camouflage*

In una politica più generale di ristrutturazione della marca-Barcelona, si delega proprio alla voce istituzionale della città di Barcellona, il portale dell'*Ajuntament*<sup>7</sup>, l'elaborazione di una strategia di e-marketing che intervenga sulla relazione turista-cittadino, operando discorsivamente un'ibridazione di ruoli tra le due figure. L'obiettivo comunicativo principale è infatti interpellare i cittadini in quanto "visitatori permanenti" e i turisti in quanto "cittadini temporanei": le due figure interagirebbero nel discorso ufficiale della città *sotto mentite spoglie*.

Quest'interpellazione a chiasmo rovescia i termini dell'"incontro mancato" di cui parla Marco Aime (2005) a proposito del turismo esotico che cristallizza la distanza tra il turista ed il nativo che si specchiano l'uno nell'altro nell'impossibilità di vedersi oltre la superficialità dello stereotipo.

Nel caso di Barcellona lo scollamento tra immaginanti e immaginati, innescato dall'insofferenza del residente nei confronti del turista, si sutura nel patto comunicativo istituzionale, che interPELLa il cittadino come un "visitatore permanente", conferendo quindi una dimensione di eccezionalità alla *routine* e che, parallelamente, estende al visitatore il privilegio della cittadinanza, *sub condicione* di una temporalità di tipo terminativo.

Da queste prime osservazioni emerge che la dimensione del *leisure* si pone come un osservatorio privilegiato per svelare i meccanismi d'intersezione delle soggettività nel sistema urbano in quanto si declina come un protocollo di comportamento che piega costantemente i margini dell'appartenenza, in uno slittamento continuo di ruoli.

Un esempio significativo in questa direzione è la recentissima campagna di comunicazione estiva del 2012 del *Ajuntament* di Barcellona, dal titolo "Tu i jo aquest estiu farem de tot"<sup>8</sup>, un contenitore eterogeneo di attività e suggerimenti per trascorrere l'estate in città, diffusa in diversi formati e supporti.

L'analisi degli elementi semantico-espressivi comuni a tutto il *corpus* della campagna, svela l'ambiguità dell'"interpellazione comunicativa, che, nel tentativo di risolvere la distanza tra turista e autoctono, installa un destinatario spurio, posizionato dai testi sul confine friabile tra *host* e *guest*.

Ci sembra interessante rivisitare, nell'interrogazione di queste forme testuali, il dispositivo del *camouflage*, in particolare nell'articolazione plastica proposta da Paolo Fabbri (2008), che consente di mettere in luce il *range* di mosse diverse, reversibili, contraddittorie dello stragemma, tese tutte a creare una posizione di ambiguità, all'interno di un *frame* d'intersoggettività. Che sia difesa, attacco o seduzione, il *camouflage* è, allo stesso tempo, forma di caccia e strategia di fuga, in un gioco di reversibilità. L'animale che caccia si muove come la vittima, allucinato dalla sua immagine desiderata; quindi la preda si può camuffare da predatore: la farfalla mostra all'uccello aggressore degli occhi simulati che portano

alla fuga il predatore<sup>9</sup>.

La città, che si scopre minacciata dall'insignificanza sul piano identitario, "traveste" i propri cittadini da turisti, per indurli alla riappropriazione di spazi e dimensioni appaltati quasi esclusivamente ai visitatori. Nello stesso tempo, in apprensione per rinnovare e ingrossare la presenza turistica, interPELLa i visitatori in quanto residenti, servendosi di una cornice dialogica intima ed esclusiva.

Una tecnica possibile del *camouflage* è la scomparsa, come "la trasparenza del pesce sul fondo dell'acqua" (ivi, p. 98); in questa direzione la città di Barcellona si descrive ai turisti, come un "porto", o una "porta" sul Mediterraneo, rivendicando per sé le virtù "antropologiche" dell'ospitalità:

Barcelona és una ciutat oberta al mar, per això s'ha configurat com una gran porta d'entrada per on històricament s'ha deixat passar coneixement, tradició, costums, nous productes de consum, en definitiva, una font inesgotable de riquesa procedent no només d'Europa sinó també de tots els territoris que formen el Mediterrani i més enllà<sup>10</sup>.

Però il *camouflage* è, nello stesso tempo, "sforzo di esibizione vistosa" (Fabbri 2008, p.98). La città, impegnata anche in questa dimensione ulteriore della simulazione, segna limiti, chiude accessi, "eccede" gli spazi con ordinamenti e norme che regolano l'ambito del tempo libero. In questo senso, Fabbri individua l'intelligenza astuta del *camoufleur* non tanto nell'infliggere inganno definitivo, quello che interdice l'iniziativa, ma nel costringere l'antagonista all'indecisione, *quanto basta* per prenderlo "sul tempo".

L'effetto di senso, nell'articolazione della strategia comunicativa istituzionale della città di Barcellona, è una sorta d'inceppamento comunicativo, che genera un misconoscimento straniante della figura del destinatario. Vediamo dunque alcuni esempi, prendendo in considerazione, sul piano narrativo e figurativo dei testi, la disseminazione e la ricorrenza delle figure di un destinatario spurio, impegnato in un'alternanza di congiunzioni e disgiunzioni rispetto alla città.

Il video "Un estiu per enamorar-se de Barcelona" che promuove la rubrica "Tu i jo aquest estiu farem de tot", nel portale della città di Barcellona, mette in scena l'interpellazione tra uno spettatore presentificato e l'istanza della città, che gli si rivolge in *off*, disancorata dalla scena del racconto.

Lo spettatore "abissato" in scena, è però figurativamente un personaggio senza volto, estremamente stilizzato, a tematizzare la potenziale attribuzione di un'identità aperta.

Se il piano figurativo suggerisce la reversibilità e la potenziale universalità della destinazione dello *spot*, la confidenzialità della lingua catalana, tra la voce *off* e il personaggio in scena, chiude la comunicazione che sancisce l'esclusività dell'"appuntamento" tra la città e il cittadino che vi risiede abitualmente.



Fig. 1 – Fotogramma del video promozionale “Un estiu per enamorar-se de Barcelona”.



Fig. 2 – Fotogramma del video promozionale “Un estiu per enamorar-se de Barcelona”.



Fig. 3 – Fotogramma del video promozionale dell'iniziativa Piknik elektronik.



Fig. 4 – Fotogramma del video promozionale dell'iniziativa Piknik elektronik.

Un altro esempio di comunicazione esclusiva si osserva nell'operazione di risemantizzazione di uno spazio tipi-

camente adibito al turismo, il museo, realizzata dalla campagna “Estiu als museus 2012”. Nel banner che pubblicizza la campagna, la *sub headline* “non t’immagini quante cose puoi fare in un museo”, riconverte il museo da luogo “contemplativo” inserito nel pellegrinaggio turistico, a luogo agito dalla cittadinanza.

Il coinvolgimento passionale che spinge il residente alla riappropriazione del museo, è creato sul piano narrativo del testo in un micro-racconto che spinge ad un uso improprio, e sul piano figurativo da un'incongruenza plastica tra le persone e gli spazi, dove il sovvertimento delle proporzioni tra gli edifici e le persone raffigurate, suggerisce una liberazione degli spazi dall' abituale sceneggiatura turistica e una riconversione in luoghi del vissuto quotidiano.

Un altro incentivo all'uso inedito degli spazi è la proposta del *Piknik elektronik* promossa dall'*Ajuntament* di Barcellona con l'intento di propiziare l'incontro insperato tra la pratica familiare domenicale del picnic e la festa *afterhours*.

Nella tessitura e nell'orchestrazione del testo audiovisivo, votato a promuovere sui canali istituzionali l'evento, il percorso emozionale dell'esperienza si costruisce in un racconto edificante che espropria gli elementi tematici e figurativi del *rave party* e li ripropone nell'allestimento di un panoramico picnic in collina. Il video promozionale seleziona sapientemente i frammenti di un mondo, quello degli ambienti techno, decostruendo la pratica e riallestendola con altri attori e in altri spazi, convertendo così la pratica trasgressiva della festa *afterhours* in una scampagnata in famiglia.

L'*incipit* del video, pertinentizzando il momento del risveglio, crea una discontinuità rispetto all'esperienza dell'*after* che si innesta, invece, direttamente sulla notata. Rispetto poi all'iconografia, il picnic si appropria di quel cromatismo acido, tipico della sub-cultura *house*, ricreandone l'atmosfera d'*insognazione*, popolata però, in queste nuove circostanze, da figure infantili. Anche la voce in *off* del video possiede un timbro di voce pre-puberale e, nel bel mezzo del *party*, compare la figura anacronistica dell'anziana, assorbita anch'essa dall'atmosfera del ballo.

Le istruzioni che il testo fornisce, rispetto alla pratica del *Piknik Elektronik*, hanno l'effetto di complessificare lo spazio dell'evento, mischiando immaginari e introducendo collegamenti intempestivi tra generazioni anagrafiche, per correggere l'isotopia della mondanità lasciva, attribuita mediaticamente alla città. A questo proposito il registro sonoro del video assume un ruolo significativo proprio per la sua scarsa rilevanza. La musica appare solo quando è chiamata in causa diegeticamente dall'attante informatore, il giovane intervistato che spiega la genesi della festa, indicando quindi solo se stessa e non avvolgendo sensibilmente lo spettatore per l'intera durata del video.

La prescrizione del silenzio, come regola di buona cittadinanza, ritorna poi nella lista di “*Consells cívics*”, che allestisce il palinsesto “*Tu i jo farem de tot*” con un apparato normativo.

Con le sembianze di una campagna di responsabiliz-

zazione e sensibilizzazione indirizzata alla cittadinanza, e quindi rigorosamente in catalano, e riproducendo inoltre la stessa retorica discorsiva della confidenzialità, già presente in altre sezioni del sito, con l'utilizzo delle forme del *tu*, la sezione mette insperatamente in scena veri e propri topici turistici, creando nuovamente, un'indecisione enunciativa. Alcune veloci pennellate sul testo di riferimento bastano a inquadrare gli effetti di senso degli allestimenti figurativi.

Nella prescrizione del silenzio notturno, si traccia una netta opposizione tra chi di notte si diverte e i residenti (*veïns*) che invece riposano: "A la nit podem fer moltes coses, però sense fer soroll. Mentre tu et diverteixs hi ha veïns que volen descansar"<sup>11</sup>.

La tutela del commercio locale con l'invito "Defuig la venda ambulants il·legal. Els seus productes són d'una procedència i qualitat dubtoses i, a més a més, aquest tipus de venda fa competència deslleial a la resta de comerços"<sup>12</sup>, stabilisce una opposizione legale *vs* illegale, dove la figura del turista, occupa, nel testo, la parte disforica della relazione, in quanto frequentatore assiduo dei luoghi di maggior concentrazione di venditori ambulanti.

"Les fonts per beure, els estanys per veure i el mar i les piscines per banyar-t'hi"<sup>13</sup> stabilisce il confine tra gli usi leciti e illeciti delle zone d'acqua. In particolare ricostruisce la sceneggiatura turistica della foto-*souvenir* che cattura il "rituale" del bagno in una fontana pubblica.

La prescrizione di buon costume "El banyador i el bikini et queden molt bé a la platja. Però pel carrer fas més goig amb una mica més de roba"<sup>14</sup>, fa riferimento al divieto di accedere ai luoghi della città in costume da bagno, alludendo al topico della forma di vita turistica che non prevede discontinuità di comportamento, in un costante *stato d'eccezione*.

"Vigila les teves pertinences. Amb unes poques precaucions no tindràs cap problema: vigila la teva bossa als bars, restaurants, terrasses i quan hi hagi molta gent"<sup>15</sup> avverte rispetto al rischio di incorrere in un furto, piaga che mediaticamente (e staticamente) interessa perlopiù i turisti, soggetti "spensierati" e quindi più vulnerabili.

### 3. Norme e confinamenti

Questo *corpus* di esempi costituisce un primo spunto per trarre alcune conclusioni di carattere più generale, sulla città come luogo di soggettivazione<sup>16</sup>, polarizzata tra produzione di normatività e contraddizione anomica.

La condizione turistica, tanto stigmatizzata come piaga endemica, quanto tutelata come risorsa materiale, convoca forme di doppia traduzione. Da una parte, temi e figure turistiche devono potersi esprimere nell'idioletto locale affinché siano accettate come non invasive, dall'altra però la città ospitante deve predisporre alla continua selezione e rivalorizzazione di elementi salienti per perpetuare la pratica, per non spegnere, in ultima analisi, la passione turistica, accesa nel caso di Barcellona, con la breccia olimpica. Per rispondere a

questa esigenza doppia, la città nella sua veste ufficiale, "camuffa" il cittadino da turista, paventandogli la possibilità di una dimensione nuova e diversa rispetto alla *routine* quotidiana e contemporaneamente interpella il turista nelle forme della confidenza (nei casi analizzati, con l'utilizzo della lingua catalana e con le forme "em-brayate" del *tu*), con effetto d'inclusione della comunità cittadina.

Queste due operazioni convergono nella stipulazione, da parte della città, di un unico contratto diretto "indifferenziatamente" a *host* e *guest*, in funzione di una doppia "fidelizzazione", che allestisce un relato edificante di passioni civiche "per tutti". Se il valore perseguito dalla città è, come si legge nel testo del Piano Strategico, la "totale integrazione del turista", resa possibile grazie al carattere ospitale e mediterraneo dei barcellonesi che - si legge - "devono riconoscere i visitanti come un'ulteriore classe di cittadini"<sup>17</sup>, si tratta di attuare una doppia educazione sentimentale: da una parte educare i turisti alla cittadinanza con un racconto didattico e edificante e dall'altra generare nel cittadino l'attitudine curiosa del visitatore, tramite l'approntamento di scenografie di riappropriazione degli spazi tradizionalmente adibiti al turismo.

In questo doppio incontro simulato tra immaginari e immaginati le identità tuttavia si separano localmente nelle pieghe negli scenari allestiti. Laddove il museo si "piega" in un centro civico, un *party afterhours* in un picnic per famiglie, una fonte pubblica in una potenziale piscina, il tempo libero è normativizzato da un sistema di istruzioni che dispone usi e detta veti.

Nell'interstizio tra forze centripete e linee di fuga, si generano frizioni tra gli attori che sono dai testi "omologati" e differenze di potenziale tra una massima e una minima presenza, sulla scena, della città che "avanza" o "retrocede", con aperture verso l'esterno o viceversa divieti interni.

Laddove l'identità della marca-Barcellona si vorrebbe costruire sull'assimilazione e l'armonizzazione tra le categorie di turista e residente, ci si trova di fronte ad un'ambiguità pragmatica dei testi e le "mentite spoglie" si sfrangano laddove le due figure non sono del tutto sovrapponibili.

Il discorso della città, orientato a un modello integrante di orientamento del sé collettivo, offre quindi instabili accomodamenti, spazi spuri e forse improbabili, e negli sconfinamenti si distinguono le appropriazioni pronominali della campagna "*Tu i jo* aquest estiu farem de tot" debite e da quelle indebite. Nell'interstizio dell'ambiguità, nello sforzo di voler nascondere quel confine costitutivo tra l'*io* e il *tu*, che interagiscono invece solo nella reciprocità del contrasto, risiede, forse, la debolezza di non arrivare a nessuna destinazione. Negando il confine, lo si presentifica.

Recita una precedente nota campagna per il civismo<sup>18</sup>, diffusa massivamente nei media nell'anno 2010: "a Barcelona tot *hi* cap, però no tot *s'hi* val" (A Barcellona



tutto ci sta ma non tutto vale). Nel senso dato localmente a quell'*hi*, pronome locativo, si stabilisce il confine della città e la frontiera non si deve oltrepassare.

## Note

- 1 Il *Plà estategic de Turisme de la ciutat de Barcelona 2015* è messo a punto dall'Ente Turismo del *Ajuntament* di Barcellona in collaborazione con la Camera di Commercio. Fonte: website dell'Ente Turismo di Barcellona (www.turismebcn2015.cat).
- 2 "Imparare la convivenza con i nuovi cittadini temporanei". Fonte: website dell'Ente Turismo di Barcellona (www.turismebcn2015.cat).
- 3 Dati diffusi dal Dipartimento di statistica de l'*Ajuntament* di Barcellona. Fonte: website del *Ajuntament* di Barcellona, Dipartimento di Statistica (www.bcn.cat/estadistica).
- 4 Dati aggiornati al 1 settembre 2011. Fonte: website dell'Ente Turismo di Barcellona (www.barcelonaturisme.com).
- 5 "L'insieme degli effetti che l'attività turistica genera nella società sono certamente complessi. Spesso il turismo suscita situazioni d'insofferenza nella cittadinanza e questo può provocare sentimenti d'avversione al turismo". Fonte: *Plà Estratègic de Barcelona* (www.turismebcn2015.cat).
- 6 "Il miglioramento del sistema turistico e la sua armonizzazione nel tessuto cittadino". Fonte: *Plà Estratègic de Barcelona* (www.turismebcn2015.cat).
- 7 www.bcn.cat/turisme.
- 8 "Io e te quest'estate faremo di tutto". Fonte: website del *Ajuntament de Barcelona* (www.bcn.cat).
- 9 Sulle regole del *camouflage*: cfr. la tipologia di Roger Callois (1934).
- 10 "Barcellona è una città aperta al mare e per questo si è configurata come una grande porta d'accesso per la quale storicamente è passata la conoscenza, la tradizione, i costumi, assieme a nuovi prodotti di consumo; in definitiva una fonte inesauribile di ricchezza proveniente non solo dall'Europa, ma da tutti i territori che formano il Mediterraneo e ancora oltre". Fonte: website del *Ajuntament* di Barcellona, canale "turismo" (www.bcn.cat/turisme).
- 11 Di notte possiamo fare molte cose, ma senza far rumore. Mentre tu ti diverti, i residenti riposano. Fonte: *Consells cívics, Ajuntament* di Barcellona.
- 12 Evita la vendita illegale. I suoi prodotti hanno una provenienza e una qualità dubbia e in più questa vendita fa concorrenza illegale al resto del commercio. Fonte: *Ajuntament* di Barcellona.
- 13 Le fontane per bere, i laghi per ammirarli, il mare e le piscine per farci il bagno. Fonte: *Consells cívics, Ajuntament* di Barcellona.
- 14 Il costume e il bikini stanno molto bene quando si è in spiaggia, ma per strada si sta meglio vestiti. Fonte: *Consells cívics, Ajuntament* di Barcellona.
- 15 Controlla le tue cose, Con poche precauzioni non avrai nessun problema. Controlla la borsa nei bar, nei ristoranti, nei *dehors* soprattutto quando c'è molta gente. Fonte: *Consells cívics, Ajuntament* di Barcellona.
- 16 Sulla città come luogo di soggettivazione si rimanda al concetto di "eterotopia" di Foucault (1967).
- 17 Cfr. *Plà Estratègic de Turisme de la ciutat de Barcelona*

2015. Fonte: website dell'Ente *Turismo Barcelona* (www.turismebcn2015.cat).

18 Fonte: *Ajuntament* di Barcellona.

## Bibliografia

- Aime, M., 2005, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Berlingeri.
- Caillouis, R., 1934, "La Mante religieuse", in "Minotaure", n. 5, p. 25.
- Delgado, M., 1997, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*, Madrid, Los libros de la Catarata.
- Fabbri, P., 2008, "Estrategias del camouflage", in "Revista de Occidente", n. 330, pp. 89-110.
- Fabbri, P., Montanari, E., 2004, "Per una semiotica della comunicazione strategica", in E/C, www.ec-aiss.it.
- Ferraro, G., 2003, "La sfida di Internet al concetto di testo", in "Versus", nn. 94-95-96.
- Foucault, M., 1967, "Des espaces autres", in "Architecture, Mouvement, Continuité", n. 5, pp. 46-49; trad. it. *Eterotopia*, Mimesi, Milano 2010.
- Foucault, M., 1994, "Entretien avec Michel Foucault", in *Dits et écrits*, vol. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, pp. 41-95.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil; trad. it., *La società riflessa*, Roma, Meltemi 1999.
- Migliore, T., 2010, "Il camouflage come arte della litote. Ana Mendieta, EarthBody", in C. Casarin, D. Fornari, a cura, *Estetiche del camouflage*, Milano, Et al.

E|C

## **De gustibus non disputandum est... Decostruzione della soggettività e "giochi di ruolo" nell'esperienza etnica alimentare** Simona Stano

Secondo Nicola Perullo (2008, p. 150), "il gusto si attiva [...] in una dimensione soggettiva ma anche, immediatamente, intersoggettiva, perché esso ricerca legittimazione attraverso il confronto e la condivisione".

Se da una parte, la dimensione gustativa dipende da componenti biologiche e fisiologiche (e, quindi, individuali), dall'altra, essa si presenta come socialmente e culturalmente determinata, in base a modelli di valorizzazione intersoggettivamente definiti.

Costantemente in bilico tra *neofobia* ("prudenza, paura dell'ignoto, resistenza all'innovazione", Boutaud 2005, p. 47) e *neofilia* ("tendenza all'esplorazione, bisogno del cambiamento, della novità, della varietà", ivi, p. 48), il gusto va quindi analizzato come *costrutto culturale*: al di là dell'aspetto fisiologico, "la performance gustativa, [sostiene Jean-Jacques Boutaud,] la selezione degli alimenti più gradevoli o più energici, è spesso legata alla performance sociale" (ivi, p. 96).

Al di là della dimensione gustativa, poi, è essenziale il concetto di *commensalità*, che rimanda al *contesto* e alla *condivisione*: non si tratta di prendere in considerazione la dimensione materiale o fisica dell'esperienza alimentare, bensì lo spazio simbolico che la caratterizza, da cui dipendono i *ruoli* e le *forme* dello stare a tavola (atteggiamenti da adottare, condotte da tenere, ecc.).

Mangiare insieme assume [...] un significato rituale e simbolico di gran lunga superiore alla semplice soddisfazione di un bisogno alimentare: ciò che definiamo *commensalità* è infatti una forma di condivisione, di scambio e di riconoscimento (ivi, p. 23).

In questo senso, risulta particolarmente interessante la definizione di *ruolo* presentata da Erving Goffman (1961), che ne offre una descrizione nei termini di

attività che un individuo svolgerebbe, se agisse solamente in funzione delle richieste normative rivolte a uno della sua posizione. Il ruolo in questo significato normativo va distinto dalla *prestazione di ruolo* o dall'esecuzione di ruolo, che è il comportamento di un particolare individuo quando è in servizio nella sua posizione (p. 83).

“Unità fondamentale della socializzazione” (ivi, p. 85), il cui ruolo è quindi determinante in ogni forma di interazione, ed è proprio nella sua esecuzione che si colloca la base dell'*immagine del sé*: in un'ottica in cui vi è una stretta connessione tra *essere* e *fare* – ovvero, secondo la definizione di Guido Ferraro (1998), in un regime *posizionale* –, l'individuo è chiamato a creare un legame di compatibilità tra le impressioni di se stesso che vengono comunicate nella situazione e le qualità personali appropriate al ruolo che gli sono attribuite nei fatti (cfr. Goffman 1961, p. 86). Così da un giudice ci si aspetterà che sia ponderato e non ubriaco, da un contabile preciso e ordinato e, nel nostro caso, da un commensale che sia “affamato”, predisposto a “degustare” e conviviale. Ma quali *impegni*, quali *aspettative*, quali *obblighi* – sempre per utilizzare una terminologia goffmaniana – caratterizzano il protagonista dell'atto alimentare? In che misura la soggettività del singolo individuo è sottoposta a processi di decostruzione che la ridefiniscono in base ai ruoli presupposti dalla commensalità e dai processi legati alla degustazione? E quanto, al contrario, la soggettività può emergere – decostruendo quegli stessi ruoli – senza però minare le possibilità di esistenza di tali meccanismi? Se dall'ambito generale ci si sposta al caso particolare della ristorazione etnica, infine, cosa accade?

Si cercherà di rispondere a simili quesiti facendo riferimento a due *case study* che rimandano ai processi di “traduzione” della cucina orientale (e nello specifico, giapponese) nel contesto occidentale italiano: *Arcadia* e *Wasabi*, i due ristoranti giapponesi più conosciuti di Torino.

Si tratta di due casi molto differenti: *Arcadia*, nato nel

1987 come ristorante di cucina italiana e piemontese, costituisce ancor oggi un punto di riferimento imprescindibile per la tradizione gastronomica della regione e dell'intera penisola. A partire dal 1995, tuttavia, ha iniziato a offrire anche piatti tipici della cucina giapponese, divenendo uno dei primi *sushi bar* in Italia e il primo a Torino. *Wasabi*, al contrario, vuole presentarsi come un ristorante giapponese al 100%, dal personale di sala ai cuochi, dalla preparazione e presentazione dei piatti alla disposizione della sala.

Non è oggetto di tale studio esaminare le analogie e le differenze che intercorrono tra i due casi<sup>1</sup>. Ci si limiterà in questa sede a prendere in considerazione gli elementi che essi, pur nelle rispettive differenze, sembrano suggerire rispetto ai quesiti individuati in precedenza, problematizzando gli aspetti messi in evidenza tanto in relazione all'esperienza alimentare in senso lato, quanto e soprattutto in riferimento al caso particolare del pasto etnico.

Innanzitutto, facendo riferimento a ciò che Goffman (1961) denomina “differenziazione di ruoli”, occorre distinguere tra coloro che predispongono l'esperienza etnica – i ristoratori – e coloro che la consumano, intendendo questi ultimi tanto come soggetti osservatori quanto come oggetti dell'osservazione altrui – e, in particolare, degli altri commensali, così come dei già menzionati ristoratori.

Si apre a questo punto il cosiddetto *problema dell'espressione*:

quando un individuo compare in una data posizione, egli sarà la persona che quella posizione gli consente e lo obbliga ad essere, e durante l'esecuzione del ruolo continuerà ad essere questa persona. L'esecutore cercherà di rendere coerente con l'identità che gli viene attribuita l'attività espressiva che si verifica; si sentirà costretto a controllare e a disciplinare le espressioni che si verificano. L'esecuzione sarà quindi in grado di esprimere l'identità (ivi, p. 98).

Che si tratti di un ristorante che cerca di simulare al cento per cento l'universo etnico cui fa riferimento, creando una sorta di effetto di *sospensione dell'incredulità* per cui il consumatore è portato a cancellare ogni cornice spaziotemporale integrandosi del tutto all'esperienza vissuta, o piuttosto di un tentativo di mediazione tra contesto d'esperienza (e quindi l'universo gastronomico italiano e piemontese, con tutti i testi, i discorsi e le pratiche che lo caratterizzano), da un lato, e testo esperito (quello giapponese), dall'altro, l'“esecutore” – per usare la stessa terminologia impiegata dal sociologo canadese – cercherà di disciplinare la propria attività espressiva per esprimere una determinata identità, vincolata alla posizione che egli occupa in quel momento<sup>2</sup>.

Così, nell'esperire sapori nuovi e insoliti, anche nel caso in cui si trovasse a non apprezzarli, egli proverà a non esprimere il proprio *disgusto*, mascherandolo tanto al livello dell'espressione verbale quanto sul piano para-verbale (volume, tono della voce, ecc.) e non verbale

(prossemica, gestualità, mimica facciale, ecc.). Senza dimenticare le *tecniche del corpo* – secondo la terminologia di Marcel Mauss (1965) – : ecco quindi che il nostro esecutore lascerà le consuete posate occidentali per abbandonarsi al piacere di un pasto consumato con le bacchette, così come cercherà di adottare gesti e usanze a lui poco avvezzi per uniformarsi all'identità richiesta dalla posizione che occupa (rinuncerà quindi, ad esempio, all'allegro clamore tipico della commensalità italiana per abbracciare il silenzio della tavola giapponese, e accoglierà pratiche, distanze e rituali a lui non così consueti).

D'altra parte, come avverte Goffman, vi sono eccezioni molto evidenti: non solo si gioca un ruolo, ma si può anche giocare a un ruolo (cfr. 1961, pp. 98-99). O arrivare addirittura a romperlo (*ivi*, p. 100).

Nel primo caso, l'esecutore *fingerà* di vivere l'esperienza etnica, integrandovisi però solo superficialmente; sarà allora soprattutto la dimensione non e para-verbale (mimica facciale, espressioni di disgusto incontrollate, atti mancati, slittamenti, lapsus, – come direbbe Freud (1901) – ecc.) a tradirlo, portandolo a compiere in alcuni casi veri e propri errori riguardanti pratiche e comportamenti: si pensi, ad esempio, al caso delle bacchette, spesso utilizzate per infilzare o tagliare le pietanze, in aperta contraddizione con la cultura gastronomica in cui sono iscritte. Ed è proprio a questo punto che intervengono di solito importanti dinamiche, che possono essere ricondotte a ciò che lo studioso canadese denomina *disattenzione civile* (Goffman 1963): gli altri commensali e i ristoratori concedono al soggetto osservato un'attenzione visiva sufficiente a dimostrare che se ne è notata la presenza (ammettendo apertamente di averlo visto), “distogliendo [però] subito dopo lo sguardo per significargli che non costituisce l'oggetto di una particolare curiosità o di un'intenzione specifica” (*ivi*, p. 86). Gli atti incontrollati e gli errori, quindi, pur non passando inosservati, saranno relegati in secondo piano dagli altri soggetti che partecipano all'esperienza etnica alimentare, con il fine di mantenere intatta la cornice della stessa e non minarne le condizioni di esistenza.

Nel secondo caso, invece, sarà proprio la volontà dell'esecutore a determinare la *rottura di ruolo*: ad esempio, invertendo l'ordine sintagmatico e adattandolo alle proprie usanze, oppure richiedendo le comuni posate al personale di sala, o ancora trascurando le forme tipiche della commensalità giapponese, ecc. Gli osservatori e, questa volta più i ristoratori – ovvero coloro che provvedono in prima istanza alla predisposizione dell'esperienza etnica – che gli altri commensali, saranno allora chiamati a spingersi oltre la disattenzione civile, arrivando a modificare le forme stesse dell'esperienza alimentare.

Un caso esemplificativo è quello del piatto *Nasuden*, servito nel ristorante *Wasabi*: oltre alla traduzione linguistica che è immediatamente percetibile, con la translitterazione degli ideogrammi giapponesi e l'inclusione

della spiegazione in italiano (“Melanzane con salsa di Miso”), vi è qui un altro tipo di traduzione, che ha a che vedere con la presentazione del piatto, il quale viene in genere servito con un cucchiaino di metallo, ovvero l'utensile con cui il consumatore italiano la mangerebbe abitualmente. Sebbene generalmente assenti sul tavolo e non richieste dal cliente, le comuni posate occidentali si inseriscono quindi nell'esperienza etnica e ne diventano parte integrante, insieme alle bacchette, in tutte quelle occasioni in cui le pratiche stesse dei commensali abbiano portato, nel tempo, alla loro inclusione nell'atto alimentare e nelle forme rituali che lo concernono.

Analizzando l'esperienza etnica in ambito alimentare come un incontro – e, più precisamente, come un incontro con l'Altro –, quindi, essa potrebbe essere descritta, in termini goffmaniani, come “un mondo di ruoli e di eventi che si costituisce sul posto, che isola i partecipanti da molti fatti che hanno una base esterna [la cornice spaziotemporale entro cui essa ha luogo] e ai quali potrebbe essere data rilevanza [ma che spesso vengono invece ignorati proprio per consentire la realizzazione stessa di simile esperienza], pur consentendo ad alcuni di questi di entrare nel mondo dell'interazione come parte ufficiale di essa” (*ivi*, pp. 27-28). Il mondo esterno entra quindi nell'incontro, seppur in modo controllato e mascherato.

Tale osservazione permette di fare un ulteriore passo in avanti, arrivando a considerare, sempre sulle orme del lavoro di Goffman (1961), il pasto etnico come un *gioco*, la cui riuscita e il cui divertimento deriverebbero dall'aver un risultato incerto, oltre che dal consentire “la massima esibizione di attributi esterni” (*ivi*, p. 67), ovvero in modo da permettere a che vi partecipa di esibire qualità apprezzate nel mondo sociale esterno. L'esperienza alimentare sarebbe dunque una sorta di messa alla prova del Soggetto che, in vista di una sanzione positiva, istituisce un contratto con il Destinante, la cui figurativizzazione trova manifestazione nelle figure degli altri commensali (con cui egli condivide simile esperienza e nei confronti dei quali si configura a sua volta come Destinante e non solo come Destinatario) e dei ristoratori (istitutori e garanti dell'atto alimentare). Nello svolgimento di tale gioco, essendo esso libero e non rigido, si può verificare poi tutta una serie di possibilità importanti: scherzi, tentativi di barare, strategie di corruzione o influenza, ecc.

In ogni caso, è proprio nel manifestare la distanza dal ruolo che va cercato lo stile personale di un individuo (cfr. Goffman 1974). Se è quindi nell'interazione che “si esplica il self”, dato che essa “fornisce il materiale simbolico attraverso il quale il self proiettato da un individuo viene confermato o discreditato” (*ivi*, p. XVII), addentrandosi nell'ambito del *pasto etnico*, ovvero nell'incontro e intersezione tra diverse semiosfere gastronomiche, lo spazio commensale si configura sempre più come “uno dei luoghi centrali di espressione dell'identità, dove questa è chiamata – sostiene Boutaud – a met-

tersi in gioco tra credenze e culture, sensualità gustativa e moderazione” (Stano 2012a, p. 667). Uno spazio che è “multimodale”, in quanto implicante diverse modalità di interazione (come si è visto, il linguaggio verbale, i linguaggi non verbali, l’espressione spazio-temporale della commensalità, ecc.). Uno spazio che sicuramente richiede che vengano rispettate determinate forme e particolari ruoli, ma in cui anche il più semplice e familiare dei gesti assume un gusto e un valore sociale particolare, inserendosi in una dimensione rituale (cfr. Boutaud 2005, p. 183). Uno spazio aperto più al mutamento che alla staticità, quindi, più alla differenza che alla convergenza... uno spazio in cui la soggettività è sempre presente, seppur celata sotto i ruoli presupposti dall’esperienza etnica e dalle dinamiche di interpellazione che inscrivono il destinatario in un determinato universo di competenze, desideri, funzioni e passioni. Uno spazio, in definitiva, che lungi dall’annullare il *self*, lo fa percepire nei guizzi improvvisi in cui i ruoli si disintegrano per lasciar spazio all’identità degli individui, incrociando gusti e disgusti e rendendo possibili accostamenti inconsueti e “fusioni” innovative... sia che si vada al ristorante per provare qualche nuova cucina esotica, sia che si estraiga dal congelatore la nuova trovata di “4 salti in padella”.

## Note

- 1 Analizzate altrove (cfr. Stano 2012b).
- 2 D’altra parte, non bisogna dimenticare che il riferimento non è qui all’identità dell’esecutore, bensì alla “persona” che “la posizione gli consente e lo obbliga ad essere” (Goffman 1961, p. 98).

## Bibliografia

- Boutaud, J.-J., 2005, *Le sens gourmand. De la commensalité – du goût – des aliments*, Paris, Jean-Paul Rocher Éditeur; trad. it. *Il senso goloso. La commensalità, il gusto, gli alimenti*, Pisa, Edizioni ETS 2012.
- Ferraro, G., 1998, a cura, 1998, *L’emporio dei segni*, Roma, Meltemi.
- Ferraro, G., 1998, “Il mercato dei desideri”, in G. Ferraro, a cura, 1998, pp. 9-40.
- Freud, S., 1901, “Zur Psychopathologie des Alltagslebens”, in 4: *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, Berlin, Karger; trad. it. *Psicopatologia della vita quotidiana*, in *Opere*, vol. 4, Torino, Bollati Boringhieri 1989.
- Goffman, E., 1956, *The presentation of Self in Everyday Life*, Garden City NY, Doubleday & Co; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino 1969.
- Goffman, E., 1961, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction – Fun in Games & Role Distance*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; trad. it. *Espressione e identità. Gioco, ruoli, teatralità*, Milano, Mondadori 1979.
- Goffman, E., 1963, *Behavior in Public Places: Notes on the*

*Social Organization of Gatherings*, New York, Free press of Glencoe; trad. it. *Il comportamento in pubblico. L’interazione sociale nei luoghi di riunione*, Torino, Einaudi 2002.

- Goffman, E., 1974, *Frame analysis. An essay on the organization of experience*, London, Harper and Row; trad. it. *Frame analysis. L’organizzazione dell’esperienza*, Roma, Armando 2001.
- Leone, M., 2012, a cura, *Culto/Worship*, “Lexia”, nn. 11-12.
- Mauss, M., 1934, “Les techniques du corps”, in “Journal de Psychologie”, vol. XXXII, nn. 3-4, pp. 5-23; trad. it. “Le tecniche del corpo”, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi 1965.
- Perullo, N., 2008, *L’altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, Pisa, ETS.
- Pezzini, I., 2006, “Fluidi vitali: dalla bile nera allo champagne. Note sull’immaginario alcolico-passionale”, in P. Bertetti, G. Manetti, A. Prato, a cura, *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Stano, S., 2012a, “Jean-Jacques Boutaud, Il senso goloso. Edizioni ETS, Pisa 2012, 230 pp.”, in “Lexia”, nn. 11-12, pp. 665-674.
- Stano, S., 2012b, “La comida del “Otro”. Una mirada semiótica sobre la traducción del código alimentario”, Atti del VII Congreso Venezolano Internacional de Semiótica “Cotidianidad, Educación y Comunicación”, Maracaibo (Venezuela), 18-21 luglio 2012.



## Soggetti di confine: ruoli, europeità e visual culture Federica Turco

Il breve scritto che segue trae spunto da uno studio più ampio volto ad indagare la relazione che esiste tra talune rappresentazioni dell’arte visuale contemporanea e la costituzione di nuove soggettività europee, dove per “nuove” intendiamo sia, da un lato, le identità di coloro che da paesi extra-europei si ritrovano, come frutto della crescente immigrazione in corso, catapultati in questa entità sovra-nazionale, sia d’altro canto, gli stessi cittadini degli stati nazionali europei che, nella nuova realtà unificata, si trovano a dover bilanciare un senso di appartenenza nazionale ad uno più o meno comunitario.

In particolare verranno portate avanti alcune considerazioni intorno alla soggettività e al modo in cui essa si costituisce come sovrapposizione e accumulo di ruoli e stratificazioni sociali, mantenendo pertanto una connessione fondante con altre due variabili semioticamente rilevanti come lo spazio e il tempo, e per farlo cercheremo di analizzare alcuni passaggi della vide-opera di Ursula Biemann intitolata “Europlex”.

Proverò dapprima a proporre alcune definizioni, per passare poi ad alcune proposte d’analisi sul video e, infine, alla presentazione delle mie considerazioni complessive.



## 1. Soggetto e soggettività

Se provassimo a cercare su un semplice vocabolario della lingua italiana<sup>1</sup> la parola “soggetto”, ci troveremo di fronte ad un certo numero di definizioni interessanti sia per la loro complessità semantica, sia per la loro pluralità di senso.

Un primo nucleo di significati fa riferimento alla condizione di un individuo o di un'entità inanimata di essere *sub-iēctum*<sup>2</sup>, di stare sotto, con un chiaro riferimento alla passività, all'inattività, in qualche modo all'accettazione (o, peggio ancora, alla rassegnazione):

1. Posto sotto, sottostante; 2. Sottomesso, sottoposto all'autorità o al potere altrui, a un obbligo, a una condizione, o sim.; 3. Esposto a un'azione proveniente dall'esterno; 4. Detto di persona che soffre con una certa continuità di una data malattia o di un disturbo.

Abbiamo poi un gruppo di definizioni che rimandano, invece, al verbo latino *subīcere*, sottoporre:

1. Argomento, tema; 2. Tema principale che apre l'esecuzione (usato in musica).

Solo al terzo posto troviamo, infine, il riferimento al “soggetto” inteso come “individuo, persona”:

1. (filos.) L'io in quanto realtà pensante, spec. In contrapposizione all'oggetto pensato; 2. (gramm.) La persona o la cosa che fa o subisce l'azione espressa dal verbo o si trova nella condizione indicata dal verbo; 3. (dir.) Possibile titolare di diritti e doveri; 4. (fam.) Persona, tipo.

Questa prima carrellata di significati apre ad una relazione interessante tra soggetto in quanto entità passiva e soggetto in quanto entità attiva, “ribaltamento”, questo, presente anche nella storia del pensiero filosofico. Così, se in Aristotele (Metafisica) il “soggetto” (*ὑποκείμενον-hypókείμενον*) corrisponde alla sostanza, ovvero ciò che di un ente non muta mai perché ineliminabile (è ciò che caratterizza quell'ente e lo rende differente da tutti gli altri); è da Cartesio in poi che il soggetto si separa definitivamente dall'oggetto e diventa *res cogitans*, inaugurando così la tradizione per la quale il termine “soggetto” è adoperato per designare la coscienza e il pensiero (significato, questo, che si affermerà poi definitivamente con Kant e con l'idealismo tedesco dell'Ottocento). In semiotica la nozione di “soggetto” è certamente di fondamentale importanza ed è centrale in tutto l'insegnamento greimasiano. Anche nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (Greimas, Courtés 1979), troviamo una definizione di “soggetto” utile ai nostri intenti:

[...] 1b) ... il termine soggetto rinvia a un “essere”, a un “principio attivo” suscettibile non solo di possedere qualità, ma anche di effettuare atti. [...]

3) Nel quadro dell'enunciato elementare il soggetto appare dunque come un attante la cui natura dipende dalla funzione in cui si inserisce. L'apparizione della linguistica discorsiva ci obbliga, tuttavia, a postulare l'esistenza, accanto a questo soggetto frastico, di un soggetto discorsivo [...] (Greimas, Courtés 1979, p. 333).

Con Greimas, sappiamo, entriamo in un ambito di costruzione del senso di tipo narrativo. Egli postula l'esistenza di un “percorso generativo” attraverso cui le storie, appunto, passano da un livello profondo valoriale ad uno superficiale di rappresentazione e in cui soggetti di vario tipo si muovono alla ricerca di “oggetti di valore” e “sanzioni finali”, che motivano e indirizzano il loro percorso.

Nella seconda parte della definizione presentata si fa riferimento proprio a questo aspetto: bisogna postulare l'esistenza di un soggetto discorsivo, accanto ad un soggetto frastico.

Come ci fa notare anche Guido Ferraro (2009/2010), uno degli aspetti più interessanti della teoria greimasiana, è proprio l'adozione di una prospettiva di carattere, potremmo dire, soggettivante. L'idea stessa di narrazione non è più pensata come catena di eventi, quanto piuttosto come sequenza logica governata dal pensiero di un personaggio principale, il Soggetto appunto, che è definito non tanto sulla base di “ciò che fa”, ma sulla base della relazione tra “agire e pensare”, sulla base dei suoi progetti, delle sue intenzioni, del suo modo di essere. I valori pertanto non sono definiti in assoluto, ma alcune entità sono riconosciute come dotate di valore per autonoma decisione del Soggetto.

Sono le soggettività che, fatte narrazione, agiscono su livello simbolico per dare senso alla realtà.

Nel momento in cui ammettiamo che il “soggetto” è un'entità discorsiva, evidentemente ne postuliamo le necessità comunicative. Secondo Ugo Volli,

Fio si realizza come una certa modalità di produzione del discorso, come una separazione di un esterno e di un interno che avviene per via di un'(auto)comunicazione; e [perché] quest'idea sul modo in cui gli esseri umani sono costituiti non è affatto naturale o universale, ma si costituisce progressivamente in Occidente, per via di discorsi e modellizzazioni di ordine filosofico, poetico, religioso (Volli 2008, p. 171).

In qualche modo, dunque, l'esperienza dell'io dipende dal fatto di essere inseriti in certe posizioni comunicative. Per poterlo fare, per essere inserito in una posizione comunicativa, il soggetto deve essere pensato come individuo determinato, con una certa “identità”. L'introduzione, in questo ragionamento, del concetto di identità si porta dietro importanti considerazioni rispetto alla questione del “ruolo”.

In maniera del tutto intuitiva, possiamo affermare che il concetto di “identità” faccia riferimento da un lato al modo in cui l'individuo considera e costituisce se stesso come parte dei gruppi sociali cui appartiene e come membro del circolo di conoscenti, amici, parenti, colleghi, persino estranei con cui si trova a confrontarsi, ovvero come parte di determinate (o, perché no, di ancora non determinate, ma in evoluzione e costituzione) sfere discorsive; dall'altro esso riguarda le regole, gli usi e le abitudini che consentono a ciascuno di vivere in società e di relazionarsi con successo, con se stesso e

con gli altri. Nel mettere in moto questi rapporti, i soggetti da un lato innescano forme di identificazione e di individuazione, riconoscendo in se stessi tanto le caratteristiche che li accomunano a determinati altri gruppi sociali (creando pertanto meccanismi di appartenenza), quanto quelle che li differenziano da tutti gli altri e li rendono unici.

Il concetto di identità ha dunque a che fare anche (e anzi, direi principalmente) con il problema dei ruoli: cosa devo fare per essere chi sono?

Questa riflessione preliminare ci è molto utile perché ci suggerisce immediatamente una caratteristica della soggettività che farà da guida a tutti i nostri ragionamenti successivi e cioè il fatto di non essere un'entità data, fissa, immutabile, ma, invece, qualcosa di cangiante, fluttuante, mutevole nello spazio e nel tempo, appunto, un'identità che, nella nostra società post-moderna, lascia progressivamente quei rigidi confini dettati da principi di destinazione esterni come la cultura, la religione, l'etnia, per diventare in qualche misura transnazionale.

## 2. *Europlex*: spazio di mezzo e soggettività

Se prendiamo in considerazione il citato video di Ursula Biemann<sup>3</sup> questa caratteristica del soggetto di essere mutevole, in quanto inserito in certe posizioni comunicative, in certe sfere discorsive, in certi contesti socio-culturali anziché altri diventa evidente.

Nel video si traccia il percorso di diverse attività transfrontaliere attraverso le terre di confine tra il Marocco e l'enclave spagnola di Ceuta, e si cerca di rendere visibili questi percorsi oscuri. Lungo i loro ripetitivi circuiti intorno ai *check-point* che portano a Ceuta, il video segue le donne che contrabbandano attaccando al proprio corpo strati multipli di vestiti; l'andirivieni quotidiano delle *domesticas* che si trasformano in viaggiatrici del tempo andando avanti e indietro tra i fusi orari spagnoli e marocchini; le donne marocchine che lavorano nelle zone transnazionali nordafricane per il mercato europeo (figg. 1, 2).

L'artista svizzera Ursula Biemann non è nuova a questo tipo di contenuti. Già nel 1999 (*Europlex* invece è del 2003) aveva realizzato un video il cui titolo era *Performing the Border*, in cui analizzava le rappresentazioni di genere e le performance del confine nelle realtà transnazionali. Allora il confine da attraversare era quello Messicano di Ciudad Juárez tra Messico e Stati Uniti, ma i concetti, le problematiche, le idee di soggetto che venivano portate avanti erano simili.

In questo come in quel video (e come in tanti altri di tante altre artiste contemporanee, si vedano per esempio alcune installazioni di Marina Abramović studiate, tra l'altro, da Cristina Demaria<sup>4</sup>), il confine, lo spazio in mezzo, l'idea stessa di attraversamento e quindi di continua e costante traduzione e verifica dei limiti e delle possibilità di trasformazione della propria e altrui soggettività, diventano il nucleo, il cuore, l'elemento costante della rappresentazione.

In *Europlex* i processi di vestizione (questo vestirsi di strati e strati sovrapposti di abiti da parte delle donne che attraversano il confine), l'insistenza sul movimento di allontanamento e avvicinamento (secondo coppie valoriali come fuori/dentro, al di là al di qua, qui/altrove), la presenza anche di due differenti fusi orari (quello spagnolo avanti di due ore rispetto a quello marocchino) che rende palpabile il passaggio del tempo (o forse, per meglio dire, rende palpabile la creazione di un buco temporale che fa sì che le donne vengano definite da Biemann come "viaggiatrici del tempo"), tutto lascia trasparire una definizione di soggetto la cui identità e riconoscibilità sono condizionate dallo spazio e dal tempo. Chiaramente, ciò che viene messo a tema è la decostruzione dell'identità, ci troviamo di fronte a dei non-soggetti, che perdono, appunto, la propria capacità di essere riconosciuti tali (figg. 3, 4, 5).

## 3. Attraverso il tempo e lo spazio

Come abbiamo già ricordato, secondo Volli l'io, almeno nella cultura Occidentale, si realizza come una certa modalità di produzione del discorso, come una separazione di un esterno e di un interno che avviene per via di un'(auto)comunicazione. L'io è quindi in qualche modo un effetto di comunicazione (Volli 2008).

In quanto tale è strettamente connesso con il problema del riconoscimento. Ancora da Volli facciamo nostro il suggerimento secondo cui nel progetto di costruzione dell'io dobbiamo inserire tanto l'essere *ipse*, essere cioè proprio quell'individuo, quanto l'essere *idem*, essere cioè sempre lo stesso. C'è una sorta di struttura temporale dell'esistenza.

La memoria diventa dunque una variabile fondante del nostro ragionamento.

Mi sembra di poter raccogliere, in questo senso, l'eredità di Lotman quando sostiene che la memoria non debba essere concepita come un serbatoio di conoscenze, un archivio di sapere, bensì come un lavoro costante di ridefinizione del passato e traduzione del passato nel presente. La sua natura sarebbe dunque testuale, modellizzante e traduttiva (Lotman 1975).

Gli individui, i soggetti, inventano una memoria, se ne appropriano, la incorporano per articolare se stessi e costruire la propria identità. Tale costruzione, quindi, non solo si serve di una rilettura e interpretazione del proprio passato, ma anche (come suggerisce Patrizia Violi in un suo saggio sui musei della memoria, 2009) e forse in modo ancor più costitutivo, di un progetto sul futuro e di una proiezione dell'immagine di sé che si vuole trasmettere, comunicare. Nella definizione del soggetto è insito il problema del tempo.

In questo quadro, una terza variabile assume a sua volta una priorità fondante e cioè, come abbiamo già accennato, lo spazio entro cui si è inseriti (fisicamente o virtualmente).

Come rammenta Gianfranco Marrone, lo spazio, oltre che un senso, ha un'efficacia simbolica, opera trasfor

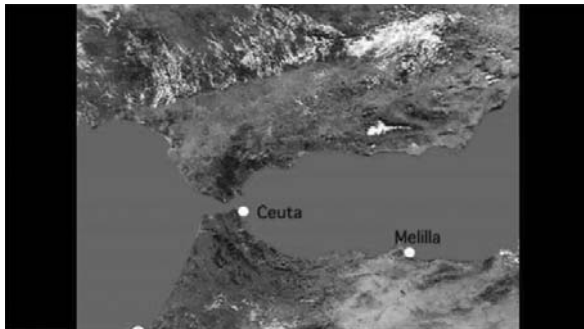


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

mazioni semantiche e somatiche su chi lo vive (Marrone 2001). Ovviamente questo è possibile *in primis* per la stretta relazione che l'ambiente ha con il corpo, il quale non va inteso come una categoria unicamente biologica o sociologica, ma, per usare una definizione di Cristina Demaria, come il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni materiali, simboliche e sociologiche



Fig. 5

che partecipano alla strutturazione della soggettività (Demaria 2008).

A mio avviso, dunque, attraverso questo posizionamento "relativo" del corpo, rispetto ad uno spazio, ad un ambiente, ad una sfera discorsiva e comunicativa, possiamo concepire una certa definizione di soggetto quale trasformatore, traduttore, convertitore di una cultura (e di una memoria).

D'altra parte non può sfuggire l'essenzialità del corpo nell'essere narrativo del soggetto: il Soggetto, fatto corpo, si muove in uno spazio e in un tempo portando avanti determinati programmi d'azione che orientano la percezione di sé e del mondo circostante. È uno scambio biunivoco tra spazio e soggetto: se da un lato il soggetto significa in quanto costruisce la sua presenza relativa in uno spazio che trasforma, polarizza e articola, dal suo canto lo spazio significa in quanto, articolandosi appunto, iscrive al suo interno le azioni di coloro che lo vivono e lo attraversano. Già Lotman (1975) osservava come le strutture spaziali possano fornire una sorta di metalinguaggio della cultura che le esprime.

Dove ci porta tutto questo? Proviamo a ritornare al punto di partenza e a riconnettere tra loro tutti questi elementi: soggetti, spazio, tempo.

Nel nostro caso d'analisi lo spazio che prendiamo in considerazione ha caratteristiche del tutto particolari: i confini, infatti, (quello tra Marocco e Spagna raccontato da Biemann, ma anche quelli tra i vari stati nazionali europei in un ambito di ragionamento più ampio) sono per definizione dei non-luoghi, privi di senso e di identità. Sono limiti, o, almeno, soglie di demarcazione delle differenze. Sono la linea di divisione di opposizioni pertinenti come dentro/fuori, interno/esterno, nel nostro caso al di qua/al di là. È uno spazio paratopico quello di cui stiamo parlando, in cui la formazione del soggetto è sempre cercata, ma rimane potenzialità anziché diventare azione, programma, realizzazione.

A contribuire a questa sospensione della costituzione del soggetto abbiamo ovviamente anche il problema del tempo, e con lui, quello della memoria: nel passaggio da un'identità nazionale, l'essere italiani per esempio, ad una sovranazionale, l'essere europei, subiamo in qualche modo uno "svuotamento" della nostra soggettività a causa di un disallineamento tra ricordi del

passato e progetti del futuro. Le due dimensioni, passato e futuro, non sono più fluide, continue, allineate, ma hanno bisogno di una consapevole operazione di riequilibrio. Ecco perché è così difficile, per ciascuno di noi, sentirsi e dichiararsi "europei". La soggettività, secondo una linea di pensiero rintracciabile in molta letteratura post-coloniale, diventa una sovrapposizione multi stratificata di identità molteplici: ciascuno è al contempo uomo/donna, ma anche migrante o italiano e insieme europeo, comunitario/extracomunitario e i confini tra tutte queste identità si fanno labili, indistinti. I ruoli contribuiscono (ecco che ritroviamo il suggerimento di Biemann) ad una sorta di decostruzione della soggettività, perché se il corpo è in qualche modo falsificabile, non altrettanto può dirsi della mente (della memoria) che, conserva sempre segni sicuri e non falsificabili della propria identità. La confusione/stratificazione/eventualmente rimodulazione di tali ruoli rende più complesso il processo di comunicazione dell'identità: la soggettività, lo abbiamo detto all'inizio, si fonda nella capacità di raccontarsi, di comunicare se stessi.

I processi di identificazione e individuazione (l'essere *ipse* e l'essere *idem*) si confondono e per riappropriarsene i soggetti hanno bisogno del gruppo: come ricorda Massimo Leone (2006), la moltitudine è concepita come una modalità della rappresentazione, come un significante che significa più della somma dei significati degli elementi che la compongono o addirittura indipendentemente dagli elementi che la compongono, in virtù, appunto, della propria stessa molteplicità.

Nel nostro caso il piano della moltitudine, della collettività dovremmo dire visto che stiamo parlando di gruppi sociali (ricordo ancora: i migranti, gli italiani, i francesi, gli europei, i comunitari, gli extra-comunitari), funziona non tanto come riferimento fisso, ma come struttura di plausibilità, come principio di destinazione esterno all'azione dei singoli e quindi, alla loro stessa memoria, alla ri-costruzione dei soggetti. La società, attraverso una serie di enunciazioni che (nello spazio e nel tempo) si stereotipizzano e si fanno abito, seleziona ciò che è plausibile, ciò che è fondante per l'identità di un gruppo.

Lo spazio della società è dunque tutt'altro che neutro, ma costituisce un insieme dinamico di prassi interpretative ed enunciazionali che modificano continuamente i discorsi che circolano e, quindi, i soggetti.

## Note

1 Dizionari consultati: Zingarelli (ed. Zanichelli), XII edizione (cartacea); Devoto-Oli online; Garzanti Linguistica online.

2 Dal latino, appunto, *sūb*, sotto, e *iācere*, gettare.

3 Nata nel 1955 a Zurigo, Svizzera, Ursula Biemann è un'artista che ha fatto di concetti quali la migrazione, la mobilità, la tecnologia e il genere, il centro della propria opera e del proprio lavoro concettuale, producendo diverse installazioni video e un numero considerevole di saggi teorici (si vedano per esempio "Been There and Back to Nowhere"(2000),

"Geography and the Politics of Mobility"(2003) e "Stuff It - The Video Essay in the Digital Age" (2003).

4 Si veda in particolare Demaria 2006.

## Bibliografia

- Baumann, Z., 2000, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press; trad. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza 2002.
- Braidotti, R., 1994, *Nomadic subjects*, New York, Columbia University Press.
- Braidotti, R., 2002, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Demaria, C., 2003, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Milano, Bompiani.
- Demaria, C., 2006, "Rendere visibile l'invisibile: il corpo politico di Marina Abramović", in "DWF", n. 1, pp. 3-15.
- Demaria, C., 2008, "Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile", in C. Demaria, S. Neergard, a cura, *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill.
- Ferraro, G., 2009/2010, *Teoria della narrazione. Dispense del corso*, Torino, Università degli Studi di Torino.
- 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*, Firenze, La casa Usher 1986.
- Heidegger, M., 1927, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag; trad. it. *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi 1976.
- Leone, M., 2006, "Rappresentare la moltitudine. Qualche riflessione semiotica", in E/C, www.ec-aiss.it.
- Lotman, J.M., Uspenskij, B.A., 1973, *O semitskom mehanizme kul'tury*, Tartu, Tartu University Press; trad. it. *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975.
- Marrone, G., 2001, "L'efficacia simbolica dello spazio: azioni, passioni", in P. Bertetti, G. Manetti, a cura, *Forme della testualità. Teoria, modelli, storia e prospettive*, Torino, Testo & Immagine.
- Turco, F., 2011, "Donne che vanno, donne che vengono in fotografia. Figurazioni vintage", in M.C. Bruculeri, D. Mangano, I. Ventura, a cura, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura, pp. 28-35.
- Turco, F., 2012a, "Quando il tricolore si fa corpo: ovvero dell'Italia come seduttrice", in D. Mangano, B. Terracciano, a cura, *Passioni collettive. Cultura, politica, società*, Roma, Nuova Cultura, pp. 48-51.
- Turco, F., 2012b, "Flash-Mob: quando la performance diventa strumento di protesta", in "Lexia", nn. 13-14.
- Violi, P., 2009, "Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali", in E/C, www.ec-aiss.it.
- Volli, U., 1998, "L'identità difficile", sites.google.com/site/profugovolli/publicazioni-difficilmente-reperibili.
- Volli, U., 2008, *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza.