

L'obiettivo di questo contributo è quello di riflettere su come la tematica dell'estesia sia cara alla semiotica contemporanea: in particolare approfondiremo in queste pagine la proposta di Eric Landowski, padre della così detta *sociosemiotica*, tentando di soppesarne la portata "rivoluzionaria" non tanto per il dibattito filosofico sull'estesia all'interno del quale simili riflessioni hanno una lunga tradizione, quanto piuttosto per l'economia dell'approccio semiotico greimasiano. Con l'aiuto di un testo artistico - un breve estratto del progetto video art *Provenance* di Fiona Tan - cercheremo quindi di andare a definire meglio quale teoria dell'estetica sia implicata dal modello della presa di Landowski.

Quella dei video di Fiona Tan è una ricerca intimista che vuole indagare i luoghi dell'identità, un progetto di ritratto in movimento che vuole fotografare alcune persone nella quotidianità della loro vita, negli ambienti appartati delle loro stanze; il progetto *Provenance* vuole però essere anche l'occasione di un incontro, quello tra uno spettatore voyeur celato dietro la telecamera che invade gli spazi privati e un personaggio che si scopre guardato e ricambia questo sguardo, senza troppa sorpresa o apprensione. La serie *Provenance*, esposta alla 53^a Biennale di Venezia nel padiglione Tedesco, vanta diversi video che non potremo qui riassumere per intero: basti sapere che ogni video si concentra su un solo personaggio per volta, di cui viene indagato il volto come li oggetti che lo circondano. In bianco e nero, queste immagini in movimento acquistano un peso lirico. Tra queste diverse figure, riprese per minuti e trasmesse in *loop*, ci concentreremo su un video particolare perché di grande interesse per il tema che affronteremo. Una donna, maestosamente avvolta in quello che sembra essere un kimono domina la scena di spalle finché la telecamera non indugia sul suo profilo per poi compiere un giro di 180 ° e scoprire il suo volto. Si tratta di un movimento lento, fluido, che finisce per arrestarsi a lungo sullo sguardo di lei. La donna ci guarda dritta negli occhi, dopo che noi, assieme alla macchina da presa ci siamo persi in alcuni oggetti della sua casa, a vagliarne fattezze e pertinenze.

Con l'auspicio che queste immagini immaginate restino vive nella memoria del lettore, rimandiamo l'analisi di questo testo alla seconda parte dell'intervento e soffermiamoci ora su una riflessione prettamente teorica.

2. I Tempi moderni della semiotica alle prese con il sensibile.

Sarà inutile per quanto interessante tentare di tracciare il dibattito semiotico attorno ai concetti di *estetico* ed *estesia* nel corso degli anni; non proporrò quindi una trattazione esaustiva ripercorrendo le vicissitudini di questa riflessione. Mi limiterò piuttosto a citare qualche *insight* di riferimento per fornire i punti cardinali di questa passeggiata tutta semiotica. Tengo inoltre a precisare che qui limiterò l'exkursus alla semiotica di stampo francese, generativa e strutturalista; non inter-



Moving images move us. **Estesia, apprentissage e nuovi regimi del senso nel modello delle interazioni in presenza di Eric Landowski**

Silvia Viti

rogheremo pertanto certe proposte della semiotica interpretative, non perché ritenute meno interessanti, ma per semplice delimitazione di campo.

Nel dibattito semiotico degli ultimi venti anni, il termine estesia è andato affermandosi fino a sostituire quello filosofico di estetica, rispondendo all'esigenza di delineare qualcosa di diverso dal dibattito sull'arte e sul bello. Un excursus diacronico ci aiuterà a inquadrare la portata della riflessione sul corpo, sull'affettività, e quindi sul rapporto tra senso e sensibile nel quadro epistemologico della semiotica.

Sarà utile partire constatando un certo paradosso che ha segnato gli esordi della riflessione greimasiana: si assiste infatti a una certa chiusura iniziale di fronte al sensibile, nonostante l'eredità fenomenologica che la semiotica greimasiana accoglie tradisca da subito un'esigenza inversa quanto difficile da conciliare con gli obiettivi di una disciplina che vuole affermarsi tra le scienze umane per il carattere scientifico dei propri modelli analitici.

Denis Bertrand, prima e meglio di me tenta una ricostruzione della svolta sensibile che ha segnato gli ultimi vent'anni della semiotica greimasiana, individuando due date salienti che tracciano la soglia di questo inevitabile cambiamento di programma: nel 1983 esce infatti il numero 26 del "Bulletin" del Gruppo di Ricerca in Semiologia dedicato alla nozione di *figuratività* ed in questa occasione Greimas riflette sul quid semiotico delle figure in termini di referenza, isotopie e strutturazione dello spazio figurativo. Pochi anni dopo, nel 1987, esce *De l'imperfection*, un volumetto di poche pagine dal peso di un testamento e di un manifesto d'intenti, tardivi, dove Greimas stesso riflette a più riprese sulla possibilità della semiotica, in una fase più matura del suo sviluppo, di reintrodurre il tema fenomenologico del sensibile, in definitiva del rapporto tra un io e porzioni di mondo che si fanno senso per qualcuno. Il testo segna una prima breccia nel modello che aveva trionfato

nella semiotica dell'*Ecole de Paris* fin ad allora, e ad averla perpetrata è il padre stesso della disciplina.

Senza attardarsi troppo, le crisi che hanno quindi contribuito a implementare i modelli analitici greimasiani avvicinandoli alla riflessione sul sensibile sono sostanzialmente riconducibili a tre problematiche; prima fra tutti, la riflessione sulla figuratività. L'approccio strutturale alla figuratività procedeva cercando corrispondenze tra figure del piano dell'espressione del mondo naturale e figure del piano del contenuto di un linguaggio, elaborando la nozione di *isotopia* e postulando alla base un contratto enunciativo fiduciario di veridizione. Il percorso tipico dell'analisi mirava quindi a individuare le strategie d'iconizzazione e tematizzazione, mentre l'intento rinnovato dall'interesse per la ratio del sensibile è quello di spostare lo studio dagli effetti di senso prodotti dalla figuratività, a monte della figurativizzazione: l'apparire non è più da trattare in termini di resa figurativa e veridittiva ma diviene una questione a sé, aprendo così l'importante capitolo dell'atto percettivo. A seguito di questo spostamento di punto di vista sul fenomeno stesso del darsi e del farsi del senso emerge l'esigenza di trattare semioticamente la questione del passionale; *Sémiotique des passions* (1991) di Greimas e Jacques Fontanille inaugura quel filone della ricerca trionfale per tutti gli anni Novanta che risponde all'urgenza di introdurre a fianco dello studio degli stati di cose, una riflessione sullo stato d'animo e sulla modulazione di questi in termini di timia, sensitività, attualità e modalità.

A questi due slittamenti della disciplina, lenti, inevitabili quanto rivoluzionari, si aggiunga un terzo polo di ricerca che vi si intreccia aprendo così l'altro grande capitolo *hot* della semiotica della decade passata: il corpo. E' importante a questo proposito sottolineare che il concetto di soggettività preso in carico da Greimas non prevede un'istanza d'incarnazione; scrive Paolo Fabbri nel 1998 nel celebre *La svolta semiotica*: "esistono però fenomeni di efficacia simbolica che non sono basati su passaggi di informazione, ossia su fenomeni cognitivi, ma su processi che investono direttamente il corpo. (Fabbri 1998, p. 79). Il dibattito si sposta così sull'urgenza di prendere in carico fenomeni di immediatezza, con tutti i problemi che questo concetto solleva per l'epistemologia greimasiana e per l'*epoché* semiotica fondata sul principio di immanenza. Ma la svolta ormai è inevitabile e la bomba innescata: nel 2004 esce *Figures du corps* del semiologo francese Jacques Fontanille; nel 2006 anche Patrizia Violi si cimenta un'operazione di ridefinizione del ruolo del corpo nella semiotica nell'interessante articolo "Beyond the body: towards a full embodied semiosis"; Gianfranco Marrone dedica al rapporto tra soma e sema diversi lavori tra cui vale la pena citare *La cura Ludovico* (2005) e *Corpi sociali* (2001).

La proposta di Eric Landowski, parte proprio da questa urgenza di immediatezza (*immédiateté*) e tenta di rispondere con la proposta di una semiotica delle interazioni

in presenza, dove per presenza si intende la presenza fenomenologica di corpi che si autodefiniscono nel fare senso insieme. Tengo a sottolineare che questo approccio non costituisce una novità assoluta; all'interno della tradizione estetica idee simili sono già state ampiamente introdotte e dibattute. Il mio obiettivo sarà pertanto meno ambizioso e ben più circoscritto: tenterò una ricognizione della riflessione sull'estesico in seno alla tradizione semiotica generativa, all'interno della quale la proposta di Landowski può essere apprezzata nella sua originalità.

Questa semiotica della presenza è affrontata da Landowski nel corso di più di dieci anni di ricerca e segnata da diversi step, tanto che la sua proposta di una sociosemiotica finisce per divenire la messa a punto di un modello altro. Se una prima tappa di questa ricerca è segnata dalla problematizzazione dell'*Altro* (Landowski, *Présence de l'Autre* 1997), non più ridotto a oggetto di uno scambio (si ricordi che nel modello della narritività greimasiana l'unica forma di alterità possibile è quella dell'oggetto di valore), ma delineato nei termini dell'altro polo possibile di una interazione, la riflessione continua con una presa in carico della sfida delle passioni (Landowski, *Passions sans nom* 2004), che per Landowski costituisce l'occasione di una critica puntuale ai limiti della teoria della narritività greimasiana e dà avvio a quella terza fase, stavolta costruttiva, in cui introduce due nuovi regimi di senso ad integrazione del modello greimasiano (Landowski, *Les interactions risquées* 2005). Se per Greimas ogni fenomeno di senso poteva essere ridotto a una grammatica narrativa in cui il focus era incentrato sulla circolazione di un oggetto di valore tra soggetti, e quindi sulla giunzione (congiunzione vs disgiunzione), per Landowski l'interesse diviene quello di mettere a fuoco un nuovo modello di interazioni possibili in cui alla logica della giunzione di tipo manipolatorio o programmatico si affianca la possibilità di introdurre due nuove logiche, quella del contagio (in assenza di oggetti di mediazione) e quella dell'*Aléa*. Si tratta di un passaggio delicato nella teorizzazione di Landowski che meriterebbe tempo e spazio per essere approfondito; in questa occasione lasceremo il regime dell'*Aléa* a una trattazione futura anche perché rappresenta uno dei punti più fragili del modello delle interazioni a rischio presentato da Landowski nel 2005. In linea con il tema dell'estesia, ci soffermeremo pertanto sulla proposta di un regime di *Aggiustamento* (in francese *Ajustement*) che apre a quella presenza contagiosa che secondo Landowski rappresenta il *modus operandi* stesso del processo di presa estesica e forse, come provo qui a sostenere, del processo estetico *tout court*.

3. Per una teoria dell'interazione estesica: *apprentissage* e contagio sensibile nel modello di Landowski.

La riflessione di Landowski parte quindi dall'esigenza di reintegrare nel paradigma semiotico le dimensioni

perdute della significazione, ovvero quelle razionalità del senso non pertinentizzate dal primo movimento di chiusura metodologica operata da Greimas: recupero quindi della presenza fenomenologica e del vissuto esperienziale.

A partire dalla riflessione di Greimas sull'accidente estetico all'interno del già citato *De l'Imperfection*, Landowski procede riconoscendo ben due diversi regimi di senso in quello che per Greimas è un'unica razionalità. Greimas s'interessa infatti all'evento estetico trattandolo come frattura della vita quotidiana che comporta "la trasformazione fondamentale della relazione tra il soggetto e l'oggetto, lo stabilirsi istantaneo di un nuovo 'stato di cose'" (Greimas 1999, p. 56-57). Per Greimas quindi la presa estetica resta qualcosa di fortuito, accidentale, da cui il termine "accidente estetico". Nel tentativo di tradurre questo nuovo interesse per l'estesico nei termini della logica giuntiva della narrativa, Greimas parlerà di accidente estetico quando si assiste a un caso di congiunzione-annientamento nell'altro, o altrimenti disgiunzione-misconoscimento dell'altro.

Il modello delle interazioni di Landowski offre invece un'alternativa a questo paradigma, tentando una definizione di tali fenomeni nei termini di una presa estesica e di una logica non più di *giunzione* ma di *unione* e *contagio* intersomatico, rimettendo quindi al centro della riflessione il corpo, presupposto ineliminabile per ogni forma di "contatto" estesico. Se quella di Greimas è una poetica della frattura, della rottura di una continuità da parte del discorso estetico, di un'eccezionalità della sua emergenza, quella di Landowski è invece una proposta più pervasiva: l'estesia non è altro che uno dei due modi possibili dell'esperienza quotidiana del mondo. Arriva così a distinguere due modelli d'interazione col mondo e con l'altro: *Uso vs Pratica*, ovvero un modello della lettura analitica come stile di vita di chi riduce l'interazione col mondo a una logica di manipolazione e programmazione sistematica e un modello della presa estesica (Landowski 2003, p.115-132).

A proposito del giudizio estetico, Landowski articola questi due modi del fare senso individuando due approcci all'Altro (è bene qui specificare che si tratta di un altro generalizzato, umano o inumano che sia), con le sue parole:

Secondo la prima concezione (uso, lettura) ciò che ha valore estetico è l'oggetto stesso. E ciò che lo qualifica come tale — come oggetto d'arte — è l'applicazione di una griglia di classificazione esteriore che fissa gli oggetti nelle loro rispettive funzioni, (...). Al contrario, secondo l'altra prospettiva, (quella della presa) ciò che è giudicato bello non è l'oggetto in sé, osservato a distanza, ma la qualità di un insieme di relazioni dinamiche in cui esso interviene e che non possono emergere che attraverso l'uso che se ne fa. Ciò che in tal caso l'oggetto ha a che vedere con l'estetica non si può che percepire in atto, nell'esercizio di un'interazione che tende verso l'armonia, per aggiustamento reciproco tra l'oggetto, il soggetto che se ne serve e la materia su cui essi agiscono insieme (Landowski 2003, p.123)

Quando Landowski parla di aggiustamento, introduce un modo della presa che inaugura una temporalità durativa: la presa non è puntuale, ma la si ottiene per *frequentazione*, in francese *apprentissage*. Ed è la messa in luce di questa durata che mi pare particolarmente interessante per il tema di questo lavoro.

Un altro punto d'interesse nella proposta landowskiana, è l'allargamento della riflessione estetica a tutta una categoria di oggetti e interazioni che niente hanno a che fare con l'oggetto della riflessione estetica: è l'insieme degli oggetti che ci circondano ad aprire potenzialmente la strada verso un rapporto estetico inteso come esperienza di un senso e di un valore emergenti dall'uso stesso del mondo (cfr. Landowski 2009, p. 7).

Landowski aggiunge che questo rapporto estetico, contrariamente a quanto si potrebbe credere, non sempre si costituisce più facilmente con gli oggetti d'arte — ritenuti avere tradizionalmente un valore estetico — rispetto agli oggetti che non fanno altro che «servirci» umilmente tutti i giorni. Suggestisce anzi, che avvenga il contrario.

In Landowski si assiste quindi a un ribaltamento della definizione di estetico-estesico per cui il ristabilimento di un autentico rapporto estetico con le opere d'arte — ovvero di una forma d'interazione che tenga conto delle loro potenzialità di senso — implica un superamento dell'attitudine consumistica che fa dell'arte una collezione di oggetti installati una volta per tutte nel loro statuto museale, laddove l'estetica è rivendicata come un dominio di conoscenza piuttosto che di esperienza.

Il concetto di presa estesica trascende quindi l'interazione con l'opera d'arte e diviene un'esperienza ben più fondamentale del nostro modo di fare senso nel quotidiano e suggerisce di sostituire al concetto di guardare qualcosa, quello di *vedere con*: *Altro* non come oggetto di uno sguardo capace di far fare cose, ma come altro di un aggiustamento possibile a partire dall'interazione con le sue qualità sensibili.

Questo ci ricorda molto da vicino il Merleau-Ponty di *L'œil et l'esprit*, quando sottolinea che "giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso" (Merleau-Ponty 1964, p.21). Verso la fine dello stesso saggio Merleau-Ponty parlerà per altro anche di *contatto* e di *frequentazione* proprio per definire l'atto percettivo: "Sorta di storia per contatto, che forse non esce dai limiti del singolo individuo, e che tuttavia deve tutto alla frequentazione degli altri..." (Merleau-Ponty 1964, p. 46).

Giunti a questo punto, potremmo approfondire i rapporti che legano ricerca fenomenologica e *démarche* semiotica: lo spazio in questa occasione non ce lo permette; per una notevole trattazione di questo tema rimandiamo al primo volume delle *Ricerche Semiotiche* di Francesco Marsciani, dedicato appunto al tema trascendentale e ai rapporti sottili tra *epoché* fenomenolo-

gica e ricerca semiotica. E' quindi giunto il momento di tornare al nostro testo artistico e tentare una *mise en place* della lettura landowskiana del processo della presa.

4. Guardare l'altro: buchi-trappola dell'enunciazione e altri incontri

Perché concentrarsi proprio su di un testo artistico dopo quanto affermato in merito all'accezione della categoria di evento estesico nel nostro autore? Provocazione. Mettiamo alla prova questa teoria dell'interazione nel luogo da cui prende vita, l'arte. Un' arte che emula e riproduce, o almeno prova, l'interazione in presenza tra due attanti cercando di eliminare, attraverso strategie di occultamento, la superficie oggettivata e inerte dello schermo di riproduzione. È utile questo concetto di *apprentissage*, frequentazione, per descrivere in termini semiotici l'esperienza di una presa estetica ed estetica? Il video di Fiona Tan è una resa *événementielle* di un non-evento, la resa interazionale di un testo monodirezionale; l'uso deittico del ritratto, la ciclicità temporale veicolata dalla *mise en loop* e l'annullamento dello scarto spaziale nel tentativo di azzerare la soglia dello schermo, veicolano un senso di presentificazione.

In *Passions sans nom* si legge:

“(...)il s'agit d'un ordre de réalité qui n'accède parfois à l'existence qu'à posteriori, comme la résultante de ses propres effets sur un sujet qui, placé en position syntaxique d'énonciataire si on veut (...), institue comme "texte", par la saisie qu'il opère d'un sens présent, et du seul fait de cette saisie, l'espace même où, pour lui, une telle présentification de sens advient.(...) Au lieu d'avoir seulement à faire à un monde d'objets posés devant soi en tant que choses ou que silhouettes accidentelles de l'autre, on reconnaît alors la naissance d'un sujet devenu présent à lui-même, à l'appel de ce qui, en l'objet, se configure et lui parle.” (Landowski 2003, p. 95-96).

Potremmo dire che l'oggetto ci mette sempre del suo, con le parole dello stesso Landowski, “che la cosa, il paesaggio, l'altro in generale o un altro in particolare si presenta come una struttura totalizzante capace di fare immagine, ovvero, suscettibile di riconfigurare anche, in qualità di totalità, colui che lo guarda o più generalmente lo percepisce, chiamandoli così a sé come pure presenza” (Landowski 2003, p.99).

L'altro, anche quando è un testo artistico e non un altro in carne e ossa, si rende disponibile per un superamento di griglie culturali e automatismi di ordine formico e pulsionale che tendono a costituirsi in schermo e a impedirgli di vedere e sentire.

Nel nostro *Provenance*, abbiamo a che fare con un'interazione che si declina nei modi della strizzata d'occhio allo spettatore, della ricerca di un corpo a corpo, nella suggestione di una mano tesa, di uno sguardo in macchina, di una spazializzazione finalizzata a rendere la presenza tangibile dell'altro, in un movimento contagioso. I ritratti di *Provenance* ritraggono corpi indagati



Fig. 1 – Provenance, Fiona Tan, Padiglione tedesco, 53° Biennale di Venezia, 2009 fotogramma estratto dal video.

nell'intimità della loro inerzia quotidiana, corpi colti nella puntualità del loro fare evento e nella forza suggestiva del loro rivelarsi in quanto presenza all'altro. Quando l'artista filma i suoi personaggi nell'intimità delle loro case, la macchina da presa ruota attorno alla loro figura, riprendendoli a 360°. Lo spettatore per mezzo dell'occhio *voyeur* della telecamera che lo guida nell'al di là della cornice, non può fare altro che compiere il medesimo percorso.

Se proviamo a concentrarci su un filmato specifico dei tanti che compongono il progetto *Provenance* – optiamo per il video che ritrae l'elegante signora in kimono, ritratta nella sua casa¹ - e seguiamo la carrellata della macchina da presa sul volto della donna (che corrisponde a quella che potremmo definire seconda sequenza del video) ci accorgiamo che questo movimento risponde a un punto di vista del tutto diverso da quello che animava la prima sequenza del filmato in cui si riprende la donna da dietro, dalle spalle, in maniera statica (fig. 1).

La carrellata della seconda sequenza inaugura un movimento rotatorio che va a cercare lo sguardo della donna e che per farlo, indugia, lento, sui dettagli dell'arredamento e sugli oggetti che abitano lo spazio, trattati alla stregua di *objets-trouvés* (fig. 2).

Ritratti nella loro silenziosa staticità, il movimento orizzontale della camera sembra metterli in fila, come pezzi di una storia. Questa carrellata ha una portata narrativa: gli oggetti sembrano prendere vita solo una volta che è svelato l'oggetto che li segue. Sono cimeli su cui si è deposta una patina, l'impronta – à la Fontanille - di chi li ha vissuti. E' utile soffermarsi un istante sugli stati passionali veicolati dal ritmo del montaggio, dal-



Fig. 2 - *Provenance*, Fiona Tan, Padiglione tedesco, 53° Biennale di Venezia, 2009, fotogramma estratto dal video.



Fig. 3 - *Provenance*, Fiona Tan, Padiglione tedesco, 53° Biennale di Venezia, 2009, fotogramma estratto dal video.

la scelta del silenzio, dalla lentezza e dalla fluidità dei movimenti della macchina da presa, dell'occhio della spettatore che non può non seguirla: non c'è sorpresa, ma solo attesa e paziente assenso alle dinamiche di un incontro: incontro lento, non traumatico, rispettoso, curioso e consensuale. In una parola, *apprentissage*.

La qualità della fotografia è tale da suggerire la presenza fenomenologica del corpo, nelle sue pieghe, nella sua imperfezione, nella sua maestosità. Il bianco e nero suggerisce invece una trattazione storica: un riferimento al passato, qualcosa che si sottrae all' a colori della realtà che cade sotto i nostri sensi; il bianco e nero inoltre è una forma dell'egli, di qualcosa che viene raccontato alla terza singolare, debrayato, lontano dal momento dell'enunciazione, per poi essere sorprendentemente ri-embrayato. La telecamera ci mostra prima la donna di spalle, statica, imponente per poi ruotarla attorno e sfidare la sua passività a questa intrusione; ma all'altezza del profilo, la donna inizia a venirci incontro e finisce per darci gli occhi; ecco il tanto atteso sguardo in macchina (fig. 3).

Vale la pena precisare che nella seguente analisi utilizzerò una concezione deittica dell'enunciazione audiovisiva – in linea con la proposta di Francesco Casetti² - che adotta categorie più propriamente pertinenti per l'analisi del linguaggio verbale (es. io vs tu vs egli); è importante sottolineare a titolo di precisazione che si tratta di un approccio criticato, non a torto, e che a partire dagli anni '90 molti autori hanno lavorato per mettere a punto alternative teoriche e analitiche in grado di emancipare la semiotica dell'audiovisivo da simili eredità linguistiche. Ne l' *Enunciazione impersonale*, Christian Metz affronta questa problematica con grande lucidità e si rimanda alla lettura di questo saggio per un'approfondimento critico-teorico. Nell'analisi che segue farò tuttavia riferimento alle categorie deittiche che, come vedremo, giocano nel testo preso in considerazione, un ruolo centrale, responsabile com'è della presentificazione di un dialogo in presenza tra soggetto rappresentato e spettatore. Si può infatti affermare che la dinamica enunciazionale costituisca la vera chiave di lettura di *Provenance*.

Marca enunciativa, trasgressione massima perché segna il passaggio dall'egli del racconto all'istanza completamente ri-embrayata che dice "io" al pubblico. Dire io instaura un tu: quando gli occhi della donna incontrano lo sguardo del loro spettatore occulto avviene un cortocircuito della rappresentazione: s'instaura una complicità tra quelli che diventano i due poli di un discorso faccia a faccia, di un'interazione corpo a corpo, dove l'uno ruota attorno all'altro esplorandone lo spazio per trovarsi infine costituito dentro allo spazio al di là della cornice, al contempo sfidando l'altro a invadere l'al di qua.

Tutti i video che Fiona Tan colleziona all'interno del progetto *Provenance* hanno questa particolarità: degenerano per pochi istanti in un dialogo in presenza facendo cadere anche la mediazione dello schermo, rotto dallo sguardo in camera; per pochi secondi soltanto, per poi ruotare ancora, con lo sguardo e tornare all'egli del discorso storicizzato. Carrellate che ritraggono l'ambiente inerte ma vissuto eppure senza appigli per la nostra presa. Questo repentino vedersi delle due figure, una

simulacrale e l'altra, quella dello spettatore, in carne e ossa segna il tempo di un incontro, la sospensione della finzione a favore di un corpo a corpo anche se solo simulato.

Con le parole di Landowski: "regarder l'autre, c'est déjà interagir, voir, c'est déjà faire" (Landowski 2003, p. 162). Lo sguardo è il veicolo di una "presentificazione", cardine della trasformazione del simulacro fotografico in presenza carnale: produce un salto qualitativo, dall'universo del visibile a quello del sensibile, dalla rappresentazione alla presenza.

Nella teoria estetica di Landowski lo sguardo è pertanto il luogo di un miracolo, di un passaggio dal simulacro a una presenza. Lo sguardo della donna è un collasso della testualità, cortocircuito si è detto, "buchi-trappola del presente" come li chiamava Luis Marin, veri e propri "agguati testuali" dove viene meno la trasparenza della dimensione transitiva della rappresentazione a favore di uno svelamento della dimensione riflessiva. Nei nostri video si ha una fusione delle due dimensioni: ciò che viene rappresentato in maniera transitiva è l'apertura stessa del rappresentato alla dimensione intersoggettiva e dialogica. Marin si fa portatore di una critica erotica, di una teoria pulsionale dell'enunciazione per cui l'enunciazione rimanderebbe a un atto pulsionale di consumazione del testo. Compito della critica erotica sarebbe quello di:

«mostrare che alcuni testi rivelano l'espressione del qui-ora del desiderio. Una critica in cui letteralmente, la lettura è scrittura, consumazione del testo, maniera di mangiarlo» (Marin 2001, p. 244)

Ora, quello che abbiamo chiamato buco-trappola del presente, non è altro che "un luogo non significato ma indicato, in cui si dissolve ogni metalinguaggio" (Marin, 2001, p. 245), in cui si assiste all'enunciazione istantanea del corpo. In conclusione, è il caso di dirlo, lo spettatore di Fiona Tan consuma l'opera e guarda al corpo che lo guarda, mangia il testo, cade vittima di questo agguato e il buco lo risucchia. C'è un certo gusto per la consumazione in questi testi. Questi deitici di cui abbiamo parlato citando Marin sono il solo modo per introdurre in un testo monodirezionale come il video un'estetica del contatto, un'estetica dell'estesia.

Vorrei chiudere con uno spunto offerto da Paolo Fabbri nella sua bellissima analisi di *Ocean without a shore*³, video di Bill Viola del 2007: Fabbri teorizza un momento catastrofico dell'apparire nella presenza. In questa opera di Viola figure fantasmatiche si presentificano, tornano dal regno dei morti per indagare l'al di qua del quadro che è lo spazio dello spettatore. Ora, vorrei riprendere questa associazione di immagini, da una parte l'idea di qualcosa che appare, dall'altra un momento catastrofico, l'intervento di un elemento di discontinuità. Lo sguardo in macchina, il contatto stabilito tra l'essere ritratto e lo spettatore che guarda dallo stesso punto di vista della macchina da presa che ritrae, in breve tra

oggetto di uno sguardo e soggetto dello sguardo è l'improvviso manifestarsi di un simulacro fattosi presenza che rompe la finzione del testo e irrompe nell'al di qua del quadro; presupposto per un corpo a corpo tra opera e spettatore che iniziano a co-operare all'attribuzione del senso nel modo del contagio patemico, della presa estetica, dell'empatico.

Note

- 1 <http://www.fionatan.nl/video/91>
- 2 Cfr. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, 1986.
- 3 Paolo Fabbri, *Ocean without a Shore*, in "L'archivio del senso", Quaderni della biennale, Milano, Edizioni et al., n. 1, 2009, pp. 27-47.

Bibliografia

- Bal, M., 2012, "Facing: Intimacy Across Divisions.", in *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*. Edited by Geraldine Pratt and Victoria Rosner. New York, Columbia University Press, 119-144.
- Bering, H., 2002, *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.
- Bertrand, D., 1985, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.
- Casetti, J., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.
- Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1984, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna
- Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit.
- Fabbri, P., 1988, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2009, "Bill Viola, ocean Without a Shore", in *L'archivio del senso*, Quaderni della Biennale, Edizioni et al., n.1, Milano, pp.27-47.
- Freedberg, D., 1989, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press; trad.it *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi 1993.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques - Documents*, n. 60.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac.
- Greimas, A. J., 1991, *Sémiotiques des passions. Des états des choses aux états d'ame*, Paris, Seuil.
- Goffman, E., 1986, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Birmingham, Northeastern University Press.
- Goodwin, C., Duranti, A., 1992, *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Landowski, E., 2009, "Avoir prise, donner prise", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 112, Limoges, Pulim.
- Landowski, E., 2005, "Les interactions risquées", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101-102-103, Pulim, Limoges.
- Landowski, E., 2003, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.
- Landowski, E., 1997, *Présence de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard.
- Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marsciani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli.
- Marsciani, F., 2012, *Ricerche Semiotiche, Vol. I*, Bologna, Esculapio.
- Metz, Ch., 1992, *L'enunciazione impersonale*, Cosenza, Bios.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- Tan, F., 2009, *Provenance*, Amsterdam, Rijksmuseum/Nieuw Amsterdam Uitgevers.
- Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Méridiens.