MIMESIS / I LIBRI DI E|C

N. 3

Direzione
Alice Giannitrapani (Università di Palermo)
Ilaria Ventura Bordenca (Università di Palermo)

Comitato Scientifico
Juan Alonso-Aldama (Université Paris Cité)
Kristian Bankov (New Bulgarian University, Sofia)
Pierluigi Basso Fossali (Université Lumière Lyon 2)
Denis Bertrand (Université Paris VIII, Saint-Denis)
Lucia Corrain (Università di Bologna)
Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Jacques Fontanille (Université de Limoges)
Manar Hammad (Université Paris III)
Rayco Gonzalez (Universidad de Burgos)
Tarcisio Lancioni (Università di Siena)
Massimo Leone (Università di Torino)
Anna Maria Lorusso (Università di Bologna)
Dario Mangano (Università di Palermo)
Francesco Mangiapane (Università di Palermo)
Gianfranco Marrone (Università di Palermo)
Tiziana Migliore (Università di Urbino)
Claudio Paolucci (Università di Bologna)
Gregory Paschalidis (Aristotle University of Thessaloniki)
Paolo Peverini (LUISS, Roma)
Isabella Pezzini (Università La Sapienza, Roma)
Piero Polidoro (LUMSA, Roma)
Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)
Franciscu Sedda (Università di Cagliari)
Marcello Serra (Universidad Carlos III de Madrid)
Stefano Traini (Università di Teramo)
Patrizia Violi (Università di Bologna)

FORME DEL SILENZIO

a cura di
Marco Giacomazzi, Martina Grinello,
Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli

MIMESIS

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review*.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *I libri di E|C*, n. 3
Isbn: 9791222328850
DOI: 10.7413/1234-1234112

This is an open access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

2026 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

Introduzione
Marco Giacomazzi, Martina Grinello, Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli 13

ASPETTI TEORICI: LE SEMIOTICHE DEL SILENZIO

Il senso del silenzio per la semiotica
Ugo Volli 29

The Unspoken in Strategic Communication
Carlo Penco 41

Patemi silenti: dagli stati di cose agli stati d'animo
Isabella Pezzini 55

Roland Barthes: il silenzio come figura del Neutro
Giorgio Borrelli 69

Uscire dal vuoto. Stati liminali del silenzio
Daniele Barbieri 81

"Chi tace acconsente", "silenzio assenso"
Giorgio Lo Feudo 93

"Il silenzio per cancellatura"
Tiziana Migliore 109

Il silenzio è il silenzio è il silenzio. Il cortocircuito tautologico dell'ideologia
Simone Garofalo 129

Manipolare la gradualità del silenzio:
interferenze e *dog whistle*
Christian Introna 143

From Sound: Silence. Peripheries of Sense
Andrea Valle 155

Per una tassonomia dei silenzi musicali
Mattia Merlini 171

Che cos'è la presentificazione dell'assenza?
Dal *ghosting* al quadrato semiotico
Claudio Paolucci 185

Cervelli nella vasca, menti fluttuanti e il silenzio dei sensi:
semiotica dell'esperienza e deprivazione sensoriale
Luigi Lobaccaro 199

Fantasmi e segni dei fantasmi
Paolo Martinelli 213

Silenzi virtuali, silenzi virtuosi.
Condizioni autistiche, musicalità e VR
Flavio Valerio Alessi 225

Il silenzio del numero zero
Martina Bacaro 241

Il silenzio modello.
L'interazione mediale come orizzonte cooperativo
Marco Giacomazzi 255

Silenzi rumorosi e parole senza linguaggio. la lettura
derridiana della *Storia della Follia* di Foucault
Iulia Ponzio 267

CULTURE E POLITICHE DEL SILENZIO

Breaking the silence. Four case studies
Aleida Assmann 279

"Le memorie silenziate dei traumi passati"
Patrizia Violi 293

Metafore visive e parole oltre il silenzio nel discorso pubblico: dal "non ci hanno visto arrivare" al "facciamo rumore"
Cinzia Bianchi 305

La reticenza e l'eufemismo: il conflitto a Gaza come esempio della manipolazione ingannevole perseguita dal giornalismo mainstream
Alessandro Prato 317

Rumore all'ennesima potenza: silenziare l'avversario attraverso l'eccesso di informazione nella comunicazione politica contemporanea
Pierluigi Cervelli, Luigi Virgolin 329

Sui silenzi delle identità, sulle identità dei silenzi
Flavia Politi 343

Eco di una voce infame.
Per un'archeologia del silenzio manicomiale
Mirco Vannoni 357

Il silenzio dei colpevoli.
Vivisezione e discorso animalista
Beatrice Vanacore 375

Silenzi del senso nella crisi ecologica.
Trauma climatico e (im)possibilità della semiosi
Leonardo Balestri 389

Identità messe a tacere
Antonio Cetani 403

Prestare ascolto. L'eco-profugo
tra rappresentazione e testimonianza
Irene Sorrentino 417

Decolonization of Waste:
Toward an Edusemiotics of Residues
Martina Grinello 431

Viaggi muti. Silenzi, responsi e discorsi rituali in Sicilia
Claudia Urzì 447

Del religioso silenzio
Alessandra Pozzo 461

La Cerca di Collesano in Sicilia:
l'atto del mascheramento tra silenzio ed enunciazione
Maurilio Ginex 471

Un silenzio per chi resta
Eleonora Minna 485

Ibridi sonori: avventure in città
Ilaria Ventura Bordenca 499

Responsabilità silente: tra opacità algoritmica e omertà
industriale nei dispositivi di Intelligenza Artificiale
Ilaria Ingrao 513

"Sorry, that's beyond my current scope". Semiotic
considerations on DeepSeek's content moderation
practices as a silencing strategy
Carla Fissardi 527

Spazi sospesi: nuove forme di sacralità
nel giardino segreto di St. Dunstan
Maria Giulia Franco 545

Agenti silenziosi e strategie di silenziamento urbano:
il problema dell'agency dei dispositivi di
controllo cittadino
Mirko Gentile 559

Il buono e il cattivo gusto del silenzio
Alice Giannitrapani 573

Scenografie dell'isolamento.
Lavorare tra le mura domestiche
Elisa Sanzeri 589

Upcycling e Archivi Digitali per Pratiche Responsabili:
un Approccio Design-Driven
Simona Colitti, Elena Formia, Valentina Gianfrate,
Riccardo Mercuri 609

Silenzio-assenza. Sette note sul rifiuto
Francesco Piluso 625

Fate tacere questi rifiuti!
Tentativi di silenziamento del rimosso
Camilla Robuschi 641

Resonant Silences:
Interpreting the Semiotic Ambiguity of Plastic Waste
Silvia Zanelli Quarantini Brini, Nicola Zengiaro 653

Ricettacoli di silenzi.
Di vasi, materiali e semiotica delle culture
Giacomo Festi 667

GRAMMATICHE DEL SILENZIO: MUSICA, MEDIA, TEATRO, ARTI FIGURATIVE

La zona d'interesse e i gradi del silenzio
Lucio Spaziante 683

Guida ragionevole al rumore più atroce
Gabriele Marino 695

The Boy from 6B. The subjective point of audition
in an episode of *Only Murders in the Building*
Piero Polidoro 709

L'immagine del silenzio
Lucia Corrain 717

Il silenzio delle immagini. Sul neutro
Angela Mengoni 737

La lacuna come silenzio visivo:
due reazioni nell'ambito del restauro
Elena Ramazza 753

Nel silenzio delle forme, cosa c'è da vedere?"
Il caso Pinton e l'educazione museale intorno ad
Agnes Martin
Enrico Barbetti 767

Abitare il margine: emancipazione e schermatura
Miriam Rejas Del Pino 785

Roland Barthes: sul silenzio fotografico,
nonostante tutto
Matteo Maria Paolucci 801

Rivestimenti parlanti. Alla ricerca di una moda silenziosa
Eleonora Chiais 813

Il silenzio della stand-up. Forza espressiva e sovversiva
Bianca Terracciano 823

Immagini nella voce. Rilievi sul silenzio e altre
questioni del racconto audio
Giuditta Bassano 839

L'utilizzo strategico del silenzio nel podcasting
Carlo Alberto Bondi 853

Espressioni del silenzio nel linguaggio pubblicitario
Marianna Boero 865

Polifonia, strati semiotici e silenzio nella pubblicità
televisiva
Stefano Lombardi Vallauri, Marco Spagnolo 877

Eco-ontologia dell'ascolto: funzioni ed effetti semiotici dei silenzi nelle pratiche teatrali
Massimo Roberto Beato 891

Unheard Narratives: The Role of Silence in Beckett's Trilogy
Marina Nikolova, Sebastian Nabon 905

I sensi del silenzio ne *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia
Caterina Marrone 915

Un peculiare caso di enunciazione macchinica: il silenzio prodotto
Paolo Piccirillo 927

Tre interpretazioni visive della concezione del silenzio in musica di John Cage
Leonardo Romei 937

Il silenzio sonoro di John Cage. Nuove possibilità semiotiche ai tempi dell'Horror Pleni
Emiliano Battistini 951

Il silenzio come presenza nell'assenza. Una prospettiva musicoterapica
Valentina Voto 967

Tra il non detto e l'assurdo. Svincoli del silenzio nell'agogica di Satie
Valentina Carrubba 979

Rumori redivivi. La resurrezione digitale nei concerti ologrammatici
Margaux Cerutti 995

"Legioni di fantasmi". Sui segni zero nei meme.
Emanuele Fadda 1007

Attraversare il silenzio.
Per una semiotica del ritmo nel videogioco
Giorgio Fraccon, Matteo Tuzi 1027

Silenzio: negazione e resistenza
Francesca Padovano 1041

Marco Giacomazzi, Martina Grinello,
Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli

INTRODUZIONE

1. *Per una semiotica del silenzio*

Sebbene tutta la semiotica sia attraversata da una logica della differenza e della relazione, in ragione della quale la significazione si dà per contrasto, opposizione, correlazione, solo in rarissimi casi essa si è occupata dell'*altro dal* suono, dal segno, ovvero il silenzio. Lo ha fatto, in parte, Roland Barthes nel saggio *Il neutro* (1977-78), ne ha parlato in una prospettiva più semantico-linguistica Oswald Ducrot in *Dire e non dire* (1993), se ne è occupato in diverse opere, dal punto di vista di una filosofia del linguaggio, Carlo Sini (1989, 2006, 2013), lo hanno fatto anni fa Paolo Valesio e Ugo Volli rispettivamente in *Ascoltare il silenzio* (1986) e *Apologia del silenzio imperfetto* (1991). Non sono certo assenti, nelle discipline semiotiche, le incursioni sul tema e le riflessioni sui risvolti di senso espressi dal silenzio, ma quella che è mancata – ci pare – è una riflessione organica sul silenzio come fenomeno semiotico, in tutti i suoi aspetti. Di tale lacuna si era già accorto Umberto Eco, che con queste parole chiuse il congresso nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici del 2009: "Uno dei problemi semiotici che potremmo affrontare è studiare meglio la funzione del silenzio nei vari modi di comunicazione. Abbordare una semiotica del silenzio: può essere una semiotica della reticenza, una semiotica del silenzio nel teatro, una semiotica del silenzio in politica, una semiotica del silenzio nel discorso politico, cioè la lunga pausa, il silenzio come creazione di suspense, il silenzio come minaccia, il silenzio come consenso, il silenzio come negazione, il silenzio in musica. Ecco alcuni dei temi per uno studio di una semiotica del silenzio". E, del resto, in Eco, la riflessione sul silenzio – soprattutto inteso come implicito, non detto, vuoto in cui si annida senso

– e sui non detti attraversa tutta la sua opera: basti pensare alla sua concezione del testo come tessuto di spazi bianchi, in cui il senso si costruisce anche a partire da ciò che non è detto, ma atteso, implicato o sospeso.

La lista aperta individuata da Eco individua alcune delle molteplici dimensioni del silenzio: pausa, vuoto, sospensione, cancellazione, enfasi, interdetto, reazione, omissione, nascondimento, riflessione: il silenzio *può dirsi* (e *farsi*) in tanti modi. E certamente, correggendo in parte il tiro rispetto a quanto affermato in apertura di questa introduzione, potremmo dire che, da un punto di vista semiotico, il silenzio non è mai mera assenza di parola, di suono, di segno: non un vuoto inerte, ma una presenza significativa che modula dall'interno i processi comunicativi e semiotici. Il silenzio è dunque una scelta interna al linguaggio, non la sua sospensione, e può assumere molteplici valori.

Il silenzio appare quindi, fin da subito, come un effetto di senso stratificato e denso. È ciò che emerge quando la parola si arresta di fronte all'indicibile, quando un'esperienza non trova traduzione simbolica, ma anche quando un soggetto sceglie di tacere come atto deliberato, o ancora quando un potere impone il silenzio per ridurre qualcuno all'invisibilità. Non sorprende, dunque, che il silenzio sia una categoria centrale non solo in semiotica, ma anche nelle scienze sociali, in psicologia, nella retorica e nello studio del discorso politico, negli studi sulla memoria culturale.

2. *Sensi del silenzio: direzioni di ricerca*

Prima ancora delle *funzioni pragmatiche* del silenzio, si direbbe però che c'è una dimensione di *condizionalità* del silenzio: esso sembra lo sfondo su cui il suono si staglia, per differenza; il neutro, su cui l'articolazione inizia. La questione era già stata delineata da Saussure che, nel *Cours de linguistique générale*, afferma che "la langue peut se contenter de l'opposition de quelque chose avec rien" (p. 124). Questo *rien* non è semplice mancanza, ma assume valore differenziale all'interno del sistema. Applicata al silenzio, tale prospettiva implica che il silenzio non sia un "niente" insignificante, ma al contrario un punto di riferimento necessario per definire l'identità di altri termini e posizioni discorsive. Il silenzio funziona dunque come elemento attivo del

sistema linguistico e semiotico: pur nella sua apparente invisibilità, contribuisce a generare differenze e significati, costituendo la condizione stessa per cui la parola acquista rilievo.

Ma esiste davvero uno sfondo completamente vuoto, un neutro che non abbia alcuna venatura di senso, uno zero su cui poi prende avvio l'esperienza? In effetti la semiotica sembra dirci di no; lo spazio enciclopedico è sempre in qualche forma già detto, già articolato, già sensato, e il vuoto esiste solo come presupposto di principio. Se così è, il silenzio o è condizione trascendentale del segno o è risorsa strategica della semiosi, da cui deriva allora la riflessione sulle sue possibili *funzioni* e, al di là delle intenzioni strategiche di chi vuole manipolare il silenzio come risorsa, sui suoi possibili *effetti* (anche laddove il silenzio non è pianificato).

Se inquadrato semioticamente, il silenzio non può che apparire paradossale: ci si muove costantemente tra l'affermazione di una sua incompiutezza – il silenzio perfetto non esiste (cfr. Volli 1991), se non prodotto artificialmente, e anche in quel caso sentiremmo il nostro stesso corpo (cosa che disturbava John Cage alla ricerca del silenzio perfetto nella camera anecoica) – e l'attestazione di una sua inevitabilità, dentro e fuori la prassi comunicativa. In questa tensione si apre la riflessione sulle *aspettative* del silenzio, la sua regolazione culturale e la sua *regolarità.* È proprio la regolarità del silenzio nella comunicazione e nella cultura a determinarne un sistema di attese, rivelando così le sue molteplici potenzialità di significazione.

I contributi qui riuniti aiutano a mappare i diversi *sensi* del silenzio: come questo si posiziona culturalmente, come esso viene definito, codificato e rappresentato nei diversi linguaggi, il ruolo che gli attribuiamo per dare un ritmo e una scansione a diverse configurazioni. Se, a un primo sguardo, il silenzio può sembrare quasi un contraltare dell'enunciazione, la semiotica stessa ci permette di ribadire che la teoria dell'enunciazione non si limita a definire una presa di parola che *interrompe* il silenzio, ma può rendere invece conto di come quest'ultimo sia a volte atteso, altre volte iscritto, o ancora presupposto e regolato. C'è da evitare subito, comunque, una semplificazione facile, quella che vede il silenzio solo come negazione del sonoro. Per la semiotica il silenzio non è solo un fatto di suoni, ma un fatto di assenza di semiosi; può dunque riferirsi a un vuoto visivo, o a un blocco gestuale, o a un vuoto cognitivo. È uno spazio di

interruzione, cancellazione o sospensione che – marcando una differenza – diventa significativo. Nella cultura giapponese, ad esempio, un concetto che esprime tutto questo è quello di *Ma*, intraducibile nella cultura occidentale, ma il cui campo semantico si sovrappone con quello di silenzio, pausa, intervallo; sta ad indicare gli spazi vuoti nei giardini zen o nelle composizioni visive, i silenzi e le pause nel teatro *Nō*, gli interstizi nelle composizioni floreali dell'*ikebana*, ma in generale tutti quei *vuoti segnici* che strutturano la forma, vuoti apparenti ma in realtà elementi costitutivi della forma stessa.

Ci sono naturalmente, come accennato prima, silenzi abilmente *programmati* e silenzi *spontanei, imprevisti* e poi semmai *grammaticalizzati*: le pause di un comico sono del primo tipo, le pause di un timido in una conversazione complicata sono del secondo tipo. Sembrerebbero non essere diversi nella sostanza (si tratta sempre interruzioni della catena sonora) ma in effetti semioticamente lo sono, anche nella sostanza, perché in semiotica ciò che conta è il ritaglio di espressione e contenuto, la loro correlazione. La sospensione delle onde sonore che fa la materia dell'espressione del silenzio cambia valenza in funzione di ciò che sospende, del prima e del dopo di sonoro, e in funzione contenuto che assume. E in questo si vede, dunque, l'utilità dell'approccio semiotico anche nello studio del silenzio: i silenzi non sono tutti uguali mai, perché ciascuno diventa significativo in una propria correlazione segnica, a sua volta inserita in una rete di relazioni.

Ci sono poi silenzi *attivi* e silenzi forse *passivi* o quanto meno *ergativi*. Quelli attivi sono, più precisamente, i silenziamenti: forme di cancellazione non solo programmata ma polemica e transitiva. Non fingono una sospensione della semiosi, ma attuano l'inibizione o la rimozione della parola dell'Altro, e possono anche prendere la forma di una cancellazione della possibilità di senso dell'Altro, o di una distruzione di tracce di senso. In epoca di cancel culture, crediamo che il fenomeno sia molto chiaro. Potremmo definire silenzi passivi, invece, quelli che non esprimono una transitività ulteriore: sono l'esito concluso e non marcato di azioni che avevano il proprio obiettivo altrove (il silenzio di un'aula che ascolta: non vuole generare altro; è passivo in quanto non reattivo). E forse potremmo definire ergativi quelli del discorso religioso: silenzi che si fanno attraverso di noi, in un'apertura-adeguamento del soggetto allo spirito in cui la stessa dimensione attraversa entrambi.

A complicare questa classificazione – silenzio attivo, passivo, ergativo – interviene la vaste rete di soggettività prodotte dalle diverse forme del silenzio: se da una parte possiamo parlare di soggetti attivi del silenzio (soggetti del Potere in grado di silenziare, censurare e togliere, o controllare, la parola) assieme alla loro controparte passiva (l'invisibile, l'inascoltato, colui al quale la parola è negata e il silenzio imposto), al tempo stesso il soggetto passivo del silenzio, che si costituisce attraverso i suoi usi codificati, grammaticalizzati, normati, diventa produttore attivo di semiotiche del silenzio. Lo sa bene la retorica, che a lungo ha interrogato i possibili usi del silenzio, considerandolo come figura discorsiva (per Cicerone l'oratore deve sapere come usare il silenzio, più della parola): reticenza, pausa, enfasi.

E se è vero, come vuole l'adagio popolare, che un bel tacer non fu mai scritto, a significare che la potenza semiotica del non detto in certi contesti può superare quella della parola (scontato il rimando a Umberto Eco e agli "spazi bianchi" del testo, che mettono in moto i processi di interpretazione), sono tante le forme di enunciazione del silenzio (le "scritture del tacere"), che lo trasformano in elemento discorsivo centrale nell'economia di un testo. I silenzi nei campi e controcampi nei duelli dei film di Sergio Leone, le pause drammatiche nelle sonate di Beethoven, l'urlo di Munch, le pause enfatiche infinite nei discorsi di Bettino Craxi… percorrere disordinatamente l'Enciclopedia vuol dire incappare in miriadi di "silenzi ben scritti", che ne mettono in evidenza il carattere costitutivo nei processi semiotici.

C'è, inoltre, tutta un'aspettualità del silenzio, che riguarda i modi attraverso cui esso partecipa alla costruzione del ritmo stesso del senso. Si potrebbe dire che ogni meccanismo aspettuale, ogni scansione di sospensione, durattività, incoatività e compimento, preveda e contempli delicati equilibri con molteplici forme del tacere, che modulano durate, innescano e risolvono tensioni, dilatano tempi e sospendono spazi, esprimono le passioni e le ragioni dei soggetti. In questa prospettiva, il silenzio diventa quasi una categoria tensiva, che regola il ritmo del discorso ma anche organizza l'esperienza e la semiosi, diventando misura e forma di azioni, passioni, cognizioni.

Limite del linguaggio (secondo la nota massima di Wittgenstein per cui di ciò di cui non si può parlare si deve ta-

cere), ma anche sua componente fondamentale, il silenzio si muove, dunque, in uno stretto crinale: da una parte vuoto interstiziale e condizione di possibilità (l'invisibile su cui, merleaupontianamente, si staglia il visibile), dall'altra, atto linguistico pieno: col silenzio si compiono azioni ("chi tace acconsente"), si prende posizione (i "silenzi stampa", i silenzi di protesta), si enunciano stati di cose e d'animo (i silenzi "più eloquenti di mille parole"), si esprimono (e consolidano) opinioni e passioni. Non solo facciamo cose *in* silenzio, ma, austinianamente, *col* silenzio. Nelle sue molteplici accezioni, il silenzio pare sempre marcare la transizione ad una *semiotica altra*, il salto ad un altro dell'ordine del discorso attraverso la sospensione del precedente.

Tale passaggio, transizione di soglia, può assumere diverse forme. Nel silenzio del mistico o della meditazione, si manifesta come via di accesso ad una dimensione trascendente che va al di là della parola; nel silenzio della riflessione o del raccoglimento, come sospensione del ritmo ordinario del linguaggio per accedere a una diversa forma di pensiero, scandita da tempi interni e aspettualità proprie. Ma la stessa logica si ritrova anche nei silenzi pratici, quotidiani, e perfino politici: l'omertà, ad esempio, è un silenzio che non è semplice secretamento, ma è soprattutto comunicazione cifrata, allusiva, che intende altro; allo stesso modo, la censura, che toglie la parola, ma non potendo evitare di enunciare il silenziamento (ogni occultamento produce altre ostensioni), rischia alla lunga di rendere assordanti i silenzi imposti.

Ci sono poi gli infiniti contesti del silenzio, che ne cambiano funzioni, effetti, forza illocutoria, agentività. Come vedremo bene in questo volume, i silenzi sono tanto risorse individuali quanto collettive; modellano contesti sociali in modo censorio o, viceversa, come forma di cura e rispetto; esprimono tanto esitazione quanto decisionalità; possono essere delicati o autoritari. Possono rimanere ininterrogati, oppure fungere da segno di una mancata risposta problematica – come il silenzio delle istituzioni, o dei media, di fronte a questioni fortemente sentite nella sfera pubblica. E con tutte queste potenzialità vengono portati, sfruttati e rappresentati nei testi a vocazione estetica: messi in scena a teatro, al cinema, espressi in musica, tradotti in fotografia o in pittura.

3. *Temi trasversali*

Per cercare di dare ordine a questa molteplicità di percorsi e riflessioni possibili, abbiamo deciso di distribuire i contributi che seguono in tre sezioni:

1. Una focalizzata su alcuni aspetti teorici e generali del silenzio;
2. Una dedicata agli usi del silenzio nello spazio pubblico e sociale;
3. Una infine concentrata sul rapporto fra il silenzio e le diverse estetiche delle arti: musica anzitutto, ma anche teatro, pittura, fotografia, letteratura.

Naturalmente non si tratta di bacini impermeabili, piuttosto di zone di distribuzione mobili e porose. Non è certo escluso che un contributo che ha trovato posto in una sezione potesse stare anche in un'altra, o abbia rilevanza anche per un'altra sezione. Abbiamo solo cercato di individuare criteri di orientamento, per attraversare uno spazio – quello dei silenzi – che è proteiforme come non mai. E abbiamo provato a mettere in sequenza i contributi – dentro ciascuna sezione – per contiguità tematica (sono così vicini i contributi sull'assenza, quelli sulla musica o quelli sull'upcycling). A partire da questa consapevolezza, si possono iniziare a tracciare alcuni percorsi isotopici ricorrenti all'interno della ricca collezione di contributi presenti nel volume.

3.1 *Aspetti teorici: le semiotiche del silenzio*

La prima sezione del volume raccoglie le riflessioni riguardanti il ruolo semiotico del silenzio sotto il profilo di una teoria della comunicazione.

Il silenzio come costruzione appartenente allo scenario comunicativo rivela in maniera evidente il tessuto relazionale del linguaggio: non si tratta semplicemente di constatare come il silenzio sia un fatto di discorso o vi sia inevitabilmente inserito; né sostenere che vi si opponga come condizione trascendentale. Lo sguardo semiotico è la chiave che permette di metterne in dubbio, come già detto, il ruolo di assenza, per farne emergere il portato espressivo. Il silenzio, in ottica comunicativa, è *gesto significante* perché è preso in un gioco di rimandi: ora opposto al suono, ora negazione della *voce*, la semiotica è in grado di apprezzarne l'investimento di significato in contesti d'uso.

L'elaborazione teorica della semiotica del silenzio si concentra quindi sulla *pragmatica del silenzio*, facendo emergere non solo le dinamiche di dipendenza di questi gesti significanti da parte dei codici culturali, ma anche dalle circostanze specifiche di enunciazione.

È proprio la dimensione pragmatica a fornire gli strumenti più interessanti di studio del silenzio; quest'ultimo, in quanto campo di forza abitato dal costante movimento della semiosi, è lo spazio in cui individuare alcune mosse interpretative fondamentali, come presupposizioni e implicature. Il silenzio è infatti lo spazio del contesto, in cui la cultura e la sua forza strutturante *si fanno sentire*: è lo spazio che permette di ricostruire il significato *che non è messo in dubbio esplicitamente*, che è dato per scontato. Se il silenzio può farsi assenso, è infatti grazie all'accordo con un sistema di valori presente e indiscusso.

Così, la teoria semiotica permette di rendere conto del ruolo pragmatico del silenzio, ma anche della sua esperienza in seno al lavorìo della percezione. In quest'ottica il silenzio è una *presentificazione* dell'assenza: assenza dell'interlocutore, delle istanze enuncianti, dell'atto di enunciazione stesso. Questo diventa evidente in diverse esperienze solo apparentemente estranee all'area di pertinenza della semiotica, come il processo materiale che porta a *contare, fra i numeri,* il numero *zero*, che è semplicemente l'assenza dedotta dalla presenza espressa dagli altri numeri; o nell'esperienza di ipersensibilità agli stimoli sonori da parte di soggetti neurodivergenti; o, ancora, nella costruzione artificiale dell'assenza sensoriale. Anche nel caso della lettura endofasica, dove il silenzio appare come condizione naturale della pratica di lettura, gli strumenti della semiotica rendono visibile la presenza della semiosi nella percezione, che costruisce attivamente delle semplificazioni del campo sensoriale per darci la possibilità di intrattenere un rapporto materiale coi testi.

Tema ricorrente e trasversale a diversi articoli è il ruolo che il silenzio gioca nell'intersezione tra i piani enunciazionale ed enunciativo del testo: là dove si può intuire il ruolo diegetico del silenzio all'interno di un testo audiovisivo, ecco che il dispositivo di enunciazione filmico si rivela attraverso una assenza di sonoro programmata. La presenza del silenzio è talvolta la marca di una *scelta* enunciativa specifica, che permette all'enunciatario

di muoversi nella trama stessa del testo, ricostruendo i percorsi predisposti a valle.

Ma come si impone concretamente il silenzio? Oltre alle forme più evidenti come la censura, esistono meccanismi più sottili e diffusi, che operano dentro il linguaggio stesso. Vi sono diverse maniere di intendere il silenzio sotto il profilo della percezione: non è solo assenza di parola, ma anche impossibilità di essere ascoltati (rumore e silenzio, in certi casi, si toccano). Si può parlare e tuttavia non essere recepiti, non essere riconosciuti: in questo senso, il silenzio è spesso effetto di una sordità sociale. Rientrano in questa categoria tutti quegli atti linguistici che paiono ridurre la forza linguistica dei soggetti colpiti, minando la capacità dei membri dei gruppi discriminati di "fare cose con le parole", di farsi ascoltare, di essere riconosciuti come parlanti legittimi. Il silenzio può dunque essere imposto sottilmente attraverso bias e interferenze discorsive. In certi casi, il silenzio non coincide con l'assenza di parola, ma con il suo carattere opaco, capace di nascondere un messaggio discriminatorio che agisce senza dichiararsi.

3.2 *Culture e politiche del silenzio*

Se si prende come campo di osservazione il discorso pubblico, impossibile non porre attenzione alla molteplicità di forme che il silenzio può assumere. Tacere, e far tacere, diventano, nell'agone pubblico (nel discorso politico e in quello della protesta), atti semiotici e strumenti di potere, strategie enunciazionali e dispositivi ideologici. Emerge con forza, in questa sezione, il nesso che lega il silenzio alle dinamiche della memoria culturale e dell'oblio (e dei suoi usi e abusi ideologici). Dai silenziamenti delle censure, delle negazioni di parola, delle cancellazioni di memoria e degli oblii ideologici alla rivendicazione del silenzio come forma di resistenza, le trame che scandiscono il rapporto tra il detto, il taciuto, l'omesso e il nascosto rivelano spesso gli ordini discorsivi che regolano il tacere e il far tacere, rendendo evidenti le relazioni di potere che le regolano.

A partire dai silenzi imposti, che corrispondono a pratiche di assoggettamento di minoranze culturali, migranti, donne, popolazioni colonizzate. Qui, il silenzio non è solo un effetto della mancanza di parola, ma il risultato di rapporti di potere che negano il riconoscimento e impediscono la ricezione della loro voce. Questo silenzio presenta molti tratti in comune con il

trauma. Le soggettività rese mute, infatti, non solo sono escluse dai processi di rappresentazione, ma subiscono una ferita che deriva dall'impossibilità di elaborare una memoria condivisa e un'identità collettiva riconosciuta. Il trauma non è qui soltanto quello legato alle esperienze di violenza o discriminazione, ma quello prodotto dal silenzio stesso, dall'oblio forzato. La mancanza di rappresentazione diventa un ostacolo al riconoscimento e alla costruzione di senso, trasformandosi in frattura culturale.

Tuttavia, proprio questi silenzi imposti possono poi essere sfidati da altre scritture o da prese di parola, che rispondono all'assoggettamento del silenzio imposto con nuove soggettivazioni. Se il trauma genera silenzio, la parola, il racconto e la rappresentazione possono diventare strumenti di contro-narrazione che, pur senza colmare del tutto il vuoto, permettono una prima forma di cura. Dare parola al trauma non significa cancellarne l'indicibilità, ma trasformare il silenzio da ferita muta a segno condiviso, da impedimento a possibilità di senso. La contro-narrazione assume così una funzione duplice: resistenza all'imposizione del silenzio e cura del trauma prodotto e intensificato dall'oblio e dalla subordinazione. Essa non colma il vuoto del silenzio, ma lo trasforma in spazio di enunciazione, di memoria, di identità condivisa. Queste strategie mostrano come il silenzio sia al centro di un campo di forze: può essere imposto dall'alto tramite la censura, o dal basso tramite stereotipi e discorsi quotidiani; può agire come negazione esplicita o come sottrazione di percezione; può essere sfruttato per rafforzare l'ideologia dominante e ridurre al mutismo le voci minoritarie.

Una dinamica analoga si manifesta nella crisi ecologica e nell'Antropocene, caso emblematico di crisi della parola e della rappresentazione, rivelando un silenzio culturale che deriva dalla difficoltà di nominare la catastrofe e di integrarla in sistemi simbolici condivisi. Dentro questo scenario, possiamo collocare anche un tema ricorrente nei discorsi sociali contemporanei, sensibili all'ecologismo, che ha a che fare coi rifiuti. Espulso dai circuiti del valore, il rifiuto viene normalmente silenziato: eliminato, nascosto, reso invisibile. Tuttavia, il rifiuto non cessa di parlare, ma al contrario interrompe la narrazione lineare del progresso e mostra il rovescio oscuro delle nostre pratiche sociali ed economiche. È qui che entrano in gioco le pratiche di *upcycling*, che possono essere anche queste viste come forme di contro-narrazione, perché non si limitano a riciclare i materiali,

ma li risignificano, trasformando lo scarto in risorsa, il silenzio in voce, il rifiuto in segno nuovamente attivo, opponendosi al mutismo imposto dallo scarto.

Ma gli aspetti politici del silenzio affrontati nei saggi di questa sezione si concentrano anche su altre dimensioni e temi. Ad esempio, il tema dell'omertà come silenziamento attivo fortemente strategico, quello del silenzio dei non umani, con la questione correlata del dare voce a chi non parla un linguaggio umano (animali, materia, tecnologia), quello, ancora, della ritualizzazione del silenzio in determinati spazi discorsivi (ad esempio, nella religione). L'arena del discorso pubblico è, d'altronde, spazio di negoziazione del senso *tout court*. Qui, al cambiare delle condizioni di possibilità dei processi comunicativi, emergono nuove configurazioni, attraversate da costanti tentativi di definizione. Ad esempio, a quali condizioni riconosciamo un'assenza di risposta come *ghosting*? Come reagiamo quando una macchina progettata per risponderci con il nostro linguaggio – generando in noi l'aspettativa della veridicità – opta per un silenzio che suona come una autocensura? E cosa succede se, una volta costruite le nostre pratiche urbane intorno alla presenza del rombo delle automobili, ci troviamo – metaforicamente e letteralmente – impreparati al silenzio dei motori elettrici? Nell'era digitale, delle comunicazioni e dell'iperconnessione, si creano le basi per ridefinire il silenzio, per accorgersi di un certo tipo di assenze che in poco tempo si sono fatte *forme culturali* altamente problematiche. E questo si può apprezzare tanto dal punto di vista delle pratiche sociali quanto sul piano dei discorsi collettivi: alcuni contributi del volume che esplorano la comunicazione politica sottolineano come, per raggiungere il silenziamento, non sia per forza necessaria l'assenza di suono, ma che – a partire dalla diffusione esponenziale delle tecnologie di informazione e comunicazione – anche l'*eccesso* di suono può funzionare da strategia di silenziamento.

3.3 *Grammatiche del silenzio: media, musica, teatro e arti figurative*

Nella sua seminale riflessione sulla semiotica del silenzio, Eco auspicava una rivalutazione di quest'ultimo in contrasto con la 'chiacchiera' dei media. Quella che Eco considerava già nel 2009 una condizione di iperproduzione mediale ha oggi assunto

la forma di un ecosistema della comunicazione digitale, caratterizzato dalla presenza pervasiva del contrario del silenzio, una sorta di rumore ipertrofico in grado di generare meccanismi di overload cognitivo.

Come mutano, allora, i linguaggi e le grammatiche del silenzio nell'attuale panorama mediale? Le tecnologie contemporanee mostrano come il silenzio sia dispositivo attivo, prodotto e manipolato da strumenti, pratiche e ambienti, e che talvolta risponde a specifiche strategie di potere. L'attività di *content moderation* operata dai chatbot può riempire il silenzio della censura con discorsi ideologici, mentre nell'opacità algoritmica delle *black box* diventa responsabilità taciuta, che nasconde logiche economiche e politiche. Nei contesti urbani, infine, gli "agenti silenziosi" del design orientano i comportamenti senza parole né sorveglianza diretta, esercitando un controllo preventivo. In tutte queste forme, il silenzio emerge come fenomeno complesso. È nella sua gestione tecnica che si rivelano oggi le tensioni fondamentali tra comunicazione, potere ed esperienza.

Ma non è solo sul piano tecnologico che il silenzio abita il discorso mediale, ma in nuovi linguaggi visivi, testuali, sonori, sincretici, incarnandosi in specifiche figure del silenzio, a partire dalla cui analisi possiamo ricostruirne le nuove forme. In questa sezione la riflessione si sposta dal piano teorico-pragmatico a quella dell'analisi dei simulacri testuali del silenzio, permettendo di studiare il rapporto tra l'immagine e il silenzio sotto diversi punti di vista. Da un lato, il silenzio *delle* immagini rivela la loro dimensione presentativa ed espressiva che permette di aggirare il linguaggio verbale. Dall'altro, la semiotica dell'arte mostra di un silenzio *nelle* immagini, articolando un metodo che permette di studiare la *codifica* del silenzio, la sua possibile iconografia, le relazioni *anacronistiche* che ne restituiscono forme cristallizzate nella memoria.

Nel discorso delle immagini il silenzio tematizza nuovamente l'assenza in quanto rimozione, gettando luce sulle soggettività che abitano i margini dello spazio sociale. Se consideriamo, ad esempio, il linguaggio della moda, il silenzio deriva dall'adozione di posture attraverso cui l'ostentazione della sottrazione diventa espressione di una volontà di non comunicare; nel *sistema* dell'abbigliamento si costruisce un campo di identità relazionali che permettono di ipotizzare tanto la presa di parola quanto *la volontà di non comunicare*, di sottrarsi a uno specifico universo valoriale, attraverso dispositivi enunciativi specifici.

In questo volume, diversi contributi sono inoltre dedicati al rapporto fra silenzio e musica, rivelando la complessità delle sue grammatiche e dei suoi statuti semiotici. Nel linguaggio musicale il silenzio non si configura mai come semplice assenza, ma come elemento costruttivo, principio regolativo e forma di senso. È pausa che articola, limite che genera, gesto che produce significato: spazio d'ascolto e di sospensione in cui il suono si misura con la propria soglia e il proprio contrario. Le grammatiche del silenzio mostrano così come la musica si costituisca non solo per accumulo di suoni, ma per organizzazione di intervalli, per modulazione dell'attesa e dell'interruzione. In questa prospettiva il silenzio diventa parte integrante della composizione, parametro espressivo capace di restituire al suono la sua densità percettiva e temporale, ma anche luogo in cui la scrittura musicale riflette sulla propria impossibilità di dire tutto. Nel silenzio si annida una dimensione corporea e affettiva: è respiro, gesto, tensione, ma anche memoria e sparizione, traccia di un senso che eccede la forma sonora. Nell'epoca della riproducibilità e della proliferazione del rumore, esso assume infine un valore critico, restituendo alla musica la possibilità di far emergere il non detto, di interrogare la presenza e di riattivare l'ascolto come pratica di attenzione e di misura.

Oltre alla già menzionata attenzione rivolta verso *le figure* del silenzio – immagini, rappresentazioni, tematizzazioni, silenzi codificati sul piano espressivo di configurazioni ben definite – si scorge una linea di ricerca che permette di apprezzare efficacia e peculiarità dello sguardo semiotico. Questa linea riguarda lo studio delle modalità attraverso cui il silenzio passa e si traduce da un linguaggio all'altro, spostandosi dal linguaggio visivo a quello uditivo, per chiamare in causa tutti gli aspetti della significazione sensoriale, dell'ordine del corpo. Non soltanto quindi la migrazione da un linguaggio all'altro – dal silenzio della voce a quello delle immagini – ma anche il percorso inverso: è dalla possibilità di traduzione del silenzio che si diramano i suoi possibili sensi, e dalle figure del silenzio che noi possiamo individuare nuovi significati, illuminando la pausa sonora sotto nuovi rispetti. All'interno dei generi mediali contemporanei, il silenzio assume nuove funzioni e strategie espressive. Il genere mediale articola infatti il silenzio come mezzo espressivo, assegnandogli ruoli di separazione e di collegamento all'interno di sintassi discorsive specifiche, o ancora facendogli giocare un ruolo di

traduzione e inserirsi in strategie di spazializzazione del racconto. Quest'ultimo, privo di una articolazione dello spazio visivo e impegnato a creare un rapporto partecipativo con l'ascoltatore basato sulla concomitanza di ascolto e racconto, ricorre al silenzio per convocare specifiche ambientazioni.

Insomma, è quasi ridondante a questo punto evidenziare come il silenzio – indagato *sub specie semiotica* – abiti tutto lo spettro delle possibilità di significazione, da *condizione* a *effetto* di senso (della semiosi), da risorsa per eccellenza dell'*implicito* a *esplicita* marca di polemica, da segno usato per *mentire* a residuo di una *spontaneità* che non trova altre semiotizzazioni possibili. Di sicuro, dunque, con questo volume, abbiamo solo *iniziato* a studiare una semiotica del silenzio, almeno per tirar fuori questo tema dal silenzio della teoria.

ASPETTI TEORICI:
LE SEMIOTICHE DEL SILENZIO

Ugo Volli*

IL SENSO DEL SILENZIO PER LA SEMIOTICA

1. *Le premesse*

Per qualunque semiologo che abbia assimilato la lezione saussuriana secondo cui nella lingua "tutto è negativo" e non ci sono oggetti positivi e pieni di senso in se stesso ma solo differenze, dovrebbe essere ovvio che ogni momento di significazione (e quindi anche ogni significazione volontaria o comunicazione) si staglia innanzitutto per differenza su una qualche forma di *assenza o di vuoto di senso*, che possiamo chiamare "silenzio": propriamente nel caso del linguaggio verbale e metaforicamente per altri canali percettivi e sistemi di senso. In sostanza ogni elemento che viene percepito come significante lo è innanzitutto per il fatto di contrapporsi specificamente ad altri che non lo sono. Ogni comunicazione o significazione ha dunque necessità, per realizzare la sua stessa funzione, di un silenzio corrispondente: il colore si staglia sul buio, la voce sull'assenza di suono, il segno grafico su un fondo indistinto, e innanzitutto il discorso emerge sull'assenza di voce. Questa contrapposizione è preliminare alla realizzazione del piano dell'espressione ed è dunque una condizione per così dire *trascendentale del senso*: non vi è significazione senza un silenzio corrispondente.

Di fatto però il riconoscimento di tale opposizione fondamentale è spesso mancato negli studi semiotici o è stato dato per scontato, senza tematizzarlo. Nei classici della semiotica dagli stoici a Peirce e Saussure fino alla rinascita degli anni Sessanta e Settanta del Novecento non si trovano discussioni esplicite su questo tema e soprattutto sulle sue conseguenze teoriche. Il silenzio è entrato fra gli oggetti della semiotica solo a partire dalla metà degli anni ottanta con il libro di Paolo Valesio (1986),

* Università di Torino; ugo.volli@gmail.com

che lo considerava soprattutto in relazione alla retorica; e sul piano più generale e teorico con una serie di miei lavori (raccolti in Volli 1991: un libro tanto consapevole della sottovalutazione dell'argomento da presentarsi come una difesa o "apologia" del silenzio).

Ancora oggi è necessario illustrare le ragioni teoriche di uno studio sul silenzio, che non riguarda solo la diffusione *empirica* di questo *vuoto di parola*, multiforme e diffusissima, ma soprattutto la sua rilevanza teorica. Mi sembrava trent'anni fa e mi sembra ancora oggi che la teoria semiotica, irrigidita in modelli come quelli greimasiani presi come principi indiscutibili, si avviasse a una sorta di involuzione scolastica e che per uscirne fosse necessario provare a pensare una nuova "filosofia del linguaggio" (e in generale della comunicazione). Si tratta di un lavoro di comprensione del senso assai diverso da quella "critica del linguaggio" che la filosofia detta analitica ha ereditato da Wittgenstein e da una più che millenaria tradizione filosofica di diffidenza misolinguistica (su cui rimando a Volli 1993). Questa ha portato alla conseguenza di molteplici tentativi di regimentazione forzata della "correttezza logica" delle espressioni linguistiche, che risale in fondo alla polemica socratica, e si sviluppò in tempi moderni nell'ossessione diffusa per i "linguaggi perfetti" che affascinava proprio in quegli anni Umberto Eco (1993) e quindi sfociò nel fraintendimento della logica matematica assunta come modello espressivo e teorico - errore "assiomatico" in cui cadde anche Hjelmslev.

A me sembrava e sembra con Lotman che l'imperfezione del linguaggio sia il frutto inevitabile della sua pluralità irriducibile (mentre la lingua perfetta non può essere che una, plasmata sulla struttura della realtà, come pretendeva Spinoza, *Ethica* II, 7: "*ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum*" o nella "Bildtheorie" del Tractatus di Wittgenstein). Soprattutto mi pareva e pare che essa sia un tesoro essenziale per il pensiero, la manifestazione fondamentale della pluralità delle culture e delle loro visioni del mondo. Credevo allora e credo oggi che le lingue vadano pensate come essenzialmente plurali come le culture e che le loro diverse organizzazioni sintattiche, semantiche (e cioè lessicali) non andassero "corrette" o "regolate" ma "interrogate" in quanto fondatrici o depositarie del senso all'interno della loro specifica cultura. Pensavo (e penso) anche che la semiotica non possa sottrarsi a questo problema della plurali-

tà dei concreti funzionamenti della comunicazione barricandosi dietro modelli "immanenti" inventati a tavolino.

Interrogare le lingue consapevolmente *dall'interno,* a partire dallo loro irriducibili (perché "arbitrarie") *auto-comprensioni semantiche*, senza farsi mettere in trappola dall'"illusione del significante" (che cioè significanti più o meno corrispondenti o inter-traducibili nelle diverse lingue *vogliano* dire "la stessa cosa") era la metodologia centrale del mio approccio. Ciò implicava il rifiuto di ogni teorizzazione di un "linguaggio della mente" (il "mentalese" di Fodor che andava di gran moda allora), ma anche dell'approccio "generativo" di Greimas, che presupponeva logicamente un approccio semantico universalista.

In sostanza mi pareva allora e mi pare oggi che la semantica non si dovesse comprendere come una questione *universale* (logica) e neppure però solo *personale* (psicologica), ma sempre *sociale* (oggetto quindi di una semiotica della cultura) e andasse interrogata innanzitutto studiando il lessico concreto di ogni singola società e il suo uso *sul piano pragmatico*. Pensavo infine che la semiotica dovesse sempre *partire dal significante* e cercare di penetrare oltre la barra dell'arbitrarietà per inventariare i significati a partire dall'uso, non costruire "percorsi generativi" nella direzione opposta. Mi interrogavo sullo statuto di quello strano oggetto inventato da Saussure (la "langue", distinta da ogni pratica linguistica reale) che mi pareva una Cenerentola ambiziosa nata dalle povere grammatiche prescrittive delle scuole, con l'ambizione di diventare un modello scientifico generale.

2. *Che cos'è il silenzio imperfetto*

Da questo punto di vista il silenzio mi si presentava come un *caso estremamente interessante*, soprattutto a patto di considerarne la dimensione che chiamavo "imperfetta", cioè quella non sublime (i "sovrumani silenzi" dell'"Infinito di Leopardi") o mistica (la "quiete"prescritta in molte religioni come condizione del contatto col Divino) – ma quella quotidiana, intrecciata al linguaggio e alle relazioni sociali.

È chiaro che la nostra comunicazione quotidiana è intessuta di silenzio: nei turni di parola, nelle relazioni, nella vita

sociale mediamente si tace più di quanto si parli. E lo si fa spesso espressivamente dicendo qualcosa proprio per il fatto di non parlare. Questo silenzio è *dentro il discorso*, ne fa parte, lo consente. E però chiaramente esso agisce in maniera completamente diversa dalla biunivocità fra significante e significato immaginata nei "linguaggi perfetti" dei filosofi e anche da quella presupposta nel testualismo greimasiano.

Bisognava e bisogna dunque chiedersi: Quando si tace? Perché si tace? Che cosa *si dice tacendo*? Il silenzio che mi interessava e mi interessa *non* era dunque uno *stato* di semplice assenza fisica di rumore esterno, oppure di calma, di quiete, di raccoglimento interno ma un *atto* di astensione dalla produzione di significanti. In sostanza esso è *il grado zero dell'espressione*, che trae la propria funzione e il proprio senso all'interno di una situazione sociale e in particolare di una catena conversazionale. Questo atto del rifiuto di esplicitare dei contenuti è un tema decisivo per la comprensione del linguaggio e della comunicazione, proprio perché si tratta di un caso limite.

Spesso si tratta di un "cenno", nel senso del famoso aforisma (Diels-Kranz 93) di Eraclito: "Il signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né nasconde, ma... indica" (come si usa tradurre il *semainei* del testo) cioè *accenna* o *significa*, ma comunque come precisa il testo "non dice". *Semainein*, la parola chiave della semiotica, in una delle prime ricorrenze significative del nostro concetto (non parlare) assume il significato controintuitivo di trattenere il senso, in qualche modo tacere. È un'equazione molto suggestiva e pertinente per noi.

Devo aggiungere per inciso, senza soffermarmi troppo su questo tema: si può sensatamente parlare di silenzio per molte materie dell'espressione, dicendo che un giornale o un canale televisivo o una app siano *ridotti al silenzio*, per esempio dalla censura, o che un artista a un certo punto della sua carriera, *taccia*. Vi sono anche spesso notevoli *silenzi dell'apparenza*, sospensioni volontarie della visibilità. È la tematica dell'opposizione fra *trasparenza e velo*, presente non solo nell'abbigliamento, ma in architettura, nelle varie epifanie *riservate* del sacro che implicano filtri ottici (iconostasi, il caso di Mosè ecc). Su questo punto rimando al mio Volli (2016).

3. *Voce e discorso*

Ma si tratta di estensioni metaforiche. Anche nel caso del silenzio il linguaggio è il sistema modellizzante primario (Lotman e Uspenskij 1973), quello che decide del funzionamento delle culture e della loro Enciclopedia. In primo luogo il silenzio si ambienta nella dimensione orale, è negazione *della voce*. Non *del linguaggio* (anche gridare o balbettare è rompere il silenzio, anche un animale tace quando non abbaia o miagola) ma proprio della *voce.* Ciò ha conseguenze importanti sia per quanto riguarda la *dimensione somatica* del silenzio, sia per i suoi *limiti espressivi.* Questa complementarità fra voce e linguaggio viene teorizzata per la prima volta nella filosofia greca. È utile fermarsi a riflettere sulla contrapposizione fra *fonè* e *logos* nella celebre osservazione aristotelica all'inizio della "Politica" 1253 a

> διότι δὲ πολιτικὸν ὁ ἄνθρωπος ζῷον πάσης μελίττης καὶ παντὸς ἀγελαίου ζῴου μᾶλλον, δῆλον.οὐθὲν γάρ, ὡς φαμέν, μάτην ἡ φύσις ποιεῖ: λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῴων: ἡ μὲν οὖν φωνὴ το ῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον, διὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει ζῴοις μέχρι γὰρ τούτου ἡ φύσις αὐτῶν ἐλήλυθε, τοῦ ἔχειν αἴσθησιν λυπη ροῦ καὶ ἡδέος καὶ ταῦτα σημαίνειν ἀλλήλοις), ὁ δὲ λόγος ἐπὶ τῷ δη λοῦν ἐστι τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερόν, ὥστε καὶ τὸ δίκαιον καὶ τ ὸ ἄδικον: τοῦτο γὰρ πρὸς τὰ ἄλλα ζῷα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόν ον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἴσθησι ν ἔχειν: ἡ δὲ τούτων κοινωνία ποιεῖ οἰκίαν καὶ πόλιν.
>
> È chiaro il motivo per cui l'uomo è un animale politico in misura maggiore di qualsiasi ape o di qualsiasi animale gregario. Perché la natura non fa nulla senza scopo; e tra gli animali solo l'uomo possiede la parola [*logos*]. La sola voce [*foné*] può indicare dolore e piacere, e quindi è posseduta anche dagli altri animali (perché la loro natura è sviluppata al punto di avere sensazioni di ciò che è doloroso e piacevole e di esserne sintomo [*di nuovo semainein, si potrebbe tradurre "darne cenno" UV*]), ma il discorso [*logos*] serve a indicare il vantaggioso e il dannoso, e quindi anche il giusto e lo sbagliato; poiché è una proprietà speciale dell'uomo, a differenza degli altri animali, quella di avere la percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e delle altre qualità morali, ed è l'associazione in queste cose che costituisce famiglia e città e stato.

Per capire un po' di più del rapporto voce/pensiero/linguaggio/silenzio, bisogna però fare ancora un passo indietro e

studiare un passo di Platone altrettanto interessante ma meno noto. Parlare per Platone è

> τὴν αὐτοῦ διάνοιαν ἐμφανῆ ποιεῖν διὰ φωνῆς μετὰ ῥημάτων τε κ αὶ ὀνομάτων, ὥσπερ εἰς κάτοπτρον ἢ ὕδωρ τὴν δόξαν ἐκτυπούμενο ν εἰς τὴν διὰ τοῦ στόματος ῥοήν.
>
> rendere chiaro il proprio pensiero mediante *la voce* con locuzioni e nomi, rappresentando la propria opinione, come in uno specchio o nell'acqua, mediante il flusso verbale che proviene dalla bocca. (Teeteto 206d)

Che la voce sia "flusso della bocca" e che abbia le proprietà di uno specchio è affascinante. Anche perché...

> διάνοια μὲν καὶ λόγος ταὐτόν: πλὴν ὁ μὲν ἐντὸς τῆς ψυχῆς πρὸς αὑτὴν διάλογος ἄνευ φωνῆς οὐκοῦν οὐκοῦν γιγνόμενος τοῦτ᾽ αὐτὸ ἡμῖν ἐπωνομάσθη, διάνοια; [...] τὸ δέ γ᾽ ἀπ᾽ ἐκείνης ῥεῦμα διὰ τοῦ στόματος ἰὸν μετὰ φθόγγου κέκληται λόγος;
>
> Pensiero e logos sono dunque sono la stessa cosa: solo che l'uno è il dialogo che avviene all'interno dell'anima con se stessa *senza voce*, ed è proprio questo che viene chiamato pensiero. [...] Ma il flusso dall'anima che vien fuori attraverso la bocca insieme con la voce viene chiamato logos. (Sof. 263 e) [*Fthongè* è "tubo vocale", "fischietto" ma anche "voce"]

Due flussi che si rispecchiano... o forse lo stesso flusso visto diversamente: il pensiero per Platone è *logos senza voce*: il silenzio sarebbe dunque la condizione prelinguistica del pensiero, già articolato però in forma di *dialogos*, di discussione interna, che presuppone una pluralità di opinioni e dunque esclude l'identificazione del pensiero con la contemplazione della verità, che sia nel mondo delle idee o nell'intelletto attivo. *Pensare è parlare con se stessi in silenzio. Il silenzio è la condizione del pensiero, lo sfondo non espressivo che lo permette.* È questo un tentativo molto importante ma poco sviluppato nella storia della filosofia di caratterizzare il pensiero nel campo del linguistico (perché *dialogos* è certamente una forma di *logos*) ma fuori dalla vocalità: una contrapposizione che come abbiamo visto sarà data per presupposta da Aristotele.

4. *Un doppio silenzio*

Possiamo tornare così all'uso concreto del silenzio nelle relazioni comunicative interpersonali. Il silenzio è qui *la condizione dell'inizio*, il necessario punto di partenza della significazione e dunque anche della comunicazione: trovare un senso in qualche dettaglio del mondo è *sottrarlo al silenzio*, prenderlo come significante; parlare (e in genere comunicare) comporta l'atto di "rompere il silenzio", anche se magari sulla base di una elaborazione silenziosa precedente, come abbiamo appena visto. Non vi è atto linguistico che non si profili dunque su *un doppio silenzio*:

– quello prima dell'inizio e dopo la fine dell'enunciazione da parte del locutore, che ne stabilisce i limiti

– e quello (almeno parziale) dell'ascoltatore che ne permette la ricezione.

Come dice Barthes (1982, trad. it. p. 246):

> Il movimento del corpo è anzitutto quello da cui può prendere origine la voce. *La voce sta al silenzio come la scrittura alla carta bianca* [corsivo mio UV.]. L'ascolto della voce inaugura la relazione con l'altro: la voce, per mezzo della quale si riconoscono gli altri (come la scrittura su una busta) indica il loro modo di essere, la loro gioia o il loro dolore, il loro stato; essa trasmette un'immagine del loro corpo e, al di là di questa, tutta una psicologia (si può parlare di una voce calda, bianca ecc.) [...] Ogni rapporto con la voce è necessariamente amoroso, ed è perciò che la differenza della musica, come la necessità di valutazione, di affermazione, si manifesta nella voce. (p. 268)

Ma il silenzio nega tutto questo? O lo produce? In certi casi estremi, forse non imperfetti, il silenzio è infatti anche voce: prendiamo come esempio un notissimo episodio biblico. Elia, squalificato da Dio dal suo ruolo profetico per averlo interpretato troppo estesamente quando ha sfidato i politeisti in qualche modo obbligando Dio a intervenire a suo favore, va nel deserto cercando di ritrovare contatto con il divino (1Re 19,12-15)

> Gli fu detto: "Esci e fermati sul monte alla presenza del Signore". Ecco, il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto ci fu un fuoco,

> ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco ci fu *una piccola voce di silenzio* [קֹול דְּמָמָה דַקָּה corsivo mio UV.]. Come l'udì, Elia si coprì il volto con il mantello, uscì e si fermò all'ingresso della caverna. Ed ecco, sentì una voce che gli diceva: "Che fai qui, Elia?".

La *voce di silenzio* è presentata qui come *parola vera, interpellazione autentica*. Il testo non spiega, ma è ovvio pensare a una percezione interiore. Nel silenzio c'è la voce della verità, perché essa viene dall'interno della coscienza.

5. *Un punto di vista semiotico*

Da questi riferimenti possiamo arrivare a una prima conclusione semiotica sul silenzio. Si può trattare della condizione del pensiero (dialogo interiore) o dello sfondo della significazione e della comunicazione. Comunque il silenzio come tale *non ha una struttura interna precisa*, non appartiene all'ambito di ciò che è espresso, ma di ciò che permette l'espressione.

Questo carattere condizionale e virtuale del silenzio si lascia riccamente interpretare. Vi sono silenzi di *approvazione* ("chi tace acconsente") e silenzi di *rifiuto* ("La mite" di Dostoevskij; Barthelby di Melville); silenzi tecnici in dipendenza dei *turni di parola*; silenzi di *riflessione* (il "vedo" a poker); silenzi di *imbarazzo,* di *noia*; di *rispetto*; di *attesa*; di *meraviglia*; di *paura*; di *complicità...* silenzi *interrogativi*, *compiaciuti*, di *segreto,* di *lutto*, di *gioia*... silenzi *ufficiali* e silenzi *segreti*... silenzi *minacciosi, umili, impauriti, annoiati*... silenzi di *cura* e *preoccupazione* o di *lontananza* e *disinteresse.* L'elenco potrebbe continuare a lungo.

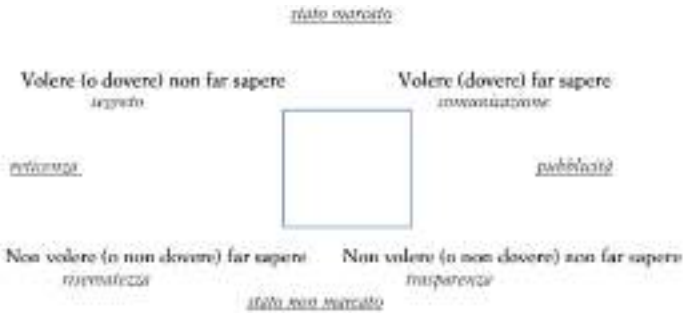
Il silenzio linguistico vero e proprio o quello semiotico (nero nei filmati, bianco nella stampa, intervallo non dipinto nella pittura ecc.) ha spesso la funzione di un paratesto necessario a incorniciare le unità comunicative. Questo effetto è così importante che in ogni situazione individuata socialmente come comunicativa esso produce l'attesa di un testo, che non si può protrarre troppo a lungo senza mettere in crisi la comunicazione. È il caso molto noto di *4'33"* di John Cage, un "pezzo di musica" consistente solo in quasi 5 minuti di silenzio, che dal tempo della sua prima esecuzione nel 1952 al Maverick Concert Hall di New York ha spesso eccitato reazioni scomposte del pubblico.

Ma tutte queste caratteristiche non si radicano in qualche attributo o qualità espressiva esplicite del silenzio (bensì nella situazione in cui esso è *generato* o addirittura volutamente *usato*). Per tutte queste caratteristiche esso non ha insomma una struttura complessa, dunque *non è un testo*. E però è in grado di veicolare tutti i significati che abbiamo visto.

Il problema semiotico basilare del silenzio, allora, è questo: come dobbiamo pensare un non-testo che pure comunica riccamente? Partiamo da questo fatto: il silenzio in genere è un *gesto,* un *fare significante.* Potrebbe venire la tentazione di intenderlo come un *segno puro con significante nullo* se non fosse per il fatto che il rapporto fra questo significante (nullo) e il suo significato non è solo arbitrario *in dipendenza dei codici culturali*, ma come abbiamo visto è fortemente *variabile a seconda delle circostanze.* In sostanza *non è possibile dare una grammatica* e tanto meno *una semantica del silenzio,* anche all'interno di una sola lingua/cultura.

Ciò non significa che non vi siano regole che codificano l'uso del silenzio o della sua mancanza. Noi sappiamo come si debba tacere e quando si può rompere il silenzio a teatro, o durante una lezione; abbiamo consapevolezza del fatto che in certi casi *non si debba* tacere, per esempio in una trasmissione radio o durante uno small talk di cortesia, in una situazione sociale in cui ci troviamo a lungo a stretto contatto con degli estranei, per esempio in un mezzo di trasporto. E soprattutto sappiamo quando bisogna *aspettare* a parlare, *cedere la parola* di fronte a personaggi importanti o consentire che i nostri interlocutori dicano la loro.

Si può andare oltre. È possibile inserire la maggior parte dei silenzi che ho elencato prima nelle categorie semiotiche del *segreto*, non inteso però nel modo molto limitativo e in sostanza inesatto con cui ne parla Greimas nel celebre quadrato della veridizione come "essere e non sembrare" (ci sono un sacco di cose al mondo, probabilmente la maggior parte di esse che sono e non appaiono senza essere segrete, semplicemente perché non interessano a nessuno: per esempio il numero delle monete che ho in tasca, il numero di pagine dell'Enciclopedia Britannica, il peso della scrivania su cui sto scrivendo questo articolo, la mia pressione arteriosa di questo momento), ma in quello secondo me assai più realistico che articola il segreto sulla *volontà di far sapere*, che ho proposto altrove (Volli 2020).



Sono presentate qui assieme la modalità del volere e quella del dovere, perché le figure in gioco, che puntano fra l'altro anche al silenzio, possono essere intese come il risultato di un obbligo (morale, giuridico, perfino fisico) o di una libera scelta. Per parlare del silenzio ci interessa in particolare il lato sinistro del quadrato, quello che analizza la negazione della "pubblicità" (intesa nel senso di Habermas 1962 come "far sapere") e che ho denominato "reticenza". Sull'asse marcato dei contrari troviamo a sinistra il *segreto* e su quello non marcato dei subcontrari la *riservatezza*. Vale la pena di sottolineare come sia la riservatezza che il segreto nella nostra cultura non siano termini assoluti e singolari ma costituiscano piuttosto *campi di figure*. Il segreto può infatti essere frutto di *nascondimento,* di *censura,* ma anche tipicamente essere una condizione o un effetto del *sacro* (si pensi ai filtri visivi cui è sottoposto il divino e quel che gli si riferisce nella Bibbia (per cui rimando al mio Volli 2016) La seconda può essere specificata come *privacy, pudore, silenzio* (e altre categorie che non ci interessano).

Due grandi isotopie dominano i campi tematizzati in questi vertici del lato sinistro. *La separazione fisica* (segreto, riservato, privato, nascosto, pudore, sacro) e *il rifiuto dell'enunciazione* (silenzio, reticenza, censura). *Entrambe hanno a che fare col distacco, la disgiunzione (enunciativa, visiva, fisica)*. Le figure della reticenza dipendono dunque dall'oggetto cui si applicano e dai rapporti sociali. Sono costituite da strategie (programmi narrativi) di *limitazione* dell'enunciazione, di cui sta all'astante cercare di comprendere il senso. Da questo punto di vista il silenzio può essere spesso caratterizzato come una forma di "riservatezza", cioè di non volere o non dovere far sapere qualcosa (o meglio,

nel momento in cui si tace: di non far conoscere altro se non proprio questo stato o scelta).

Non si tratta dunque di una "donazione di senso" a un'attività non comunicativa. Tacere nel senso volontario che impiego qui è un modo di comunicare e noi lo comprendiamo in maniera simile alla celebre analisi di Erwin Panofsky (1955) sul saluto col cappello.

Ripropongo dunque in conclusione questa ipotesi avanzata all'inizio e ora forse più giustificata: noi comprendiamo i silenzi avvalendoci di una competenza pragmatica che fa riferimento a prototipi e applicandogli inferenze a partire dal contesto.

Ma queste sono per lo più (1) regole pragmatiche (2) valide solo in una specifica cultura.

Ciò implica che il grado zero dell'espressione abbia una natura pragmatica e dipendente dalle culture: una considerazione che ha evidentemente un notevole rilievo teorico, perché si può estendere a una serie di altre forme di comunicazione. Sino quelle che io chiamo (Volli 2017) "espressive": cibo, arredamento, abbigliamento, forme di cortesia ecc.

Il loro senso non ha natura composizionale generativa, ma imitativa, contestuale, prototipica. Facciamo tutti conto che un certo oggetto o atteggiamento in questi ambiti sarà interpretato *per come esso è normalmente usato,* È l'idea di Barthes (1957) per cui nella vita sociale ogni oggetto diventa segno del suo uso: l'ombrello che indica la pioggia anche se portato al coperto, uno smoking come "abito da sera, da signori, elegante"; un sorriso come espressione di simpatia, un silenzio come rifiuto o sottomissione, a seconda del contesto.

Tutto ciò non implica necessariamente una struttura profonda, dei percorsi generativi, dei tratti pertinenti, ma l'esistenza di giochi strategici della comunicazione (Goffman 1969) e l'attività di soggetti che vi interagiscono. Per la semiotica l'importanza di studiare il silenzio (o piuttosto i silenzi plurali che nascono nelle diverse situazioni delle diverse culture) sta proprio nel fatto di suggerirci un approccio più aperto, meno meccanico, più comprensivo e strategico, che parta dalla comunicazione e non da una presupposizione di strutture semantiche rigide.

Bibliografia

Barthes, R.
1957 *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Mitologie*, Einaudi, Torino,1974
1982 *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1985; tr.it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.
Eco, U.
1993 *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea,* Laterza, Roma-Bari.
Goffman, E.
1969 *Strategic Interaction*, Un. of Pennsylvania Press, Philadelphia: tr. it. *Interazione strategica*, Il Mulino, Bologna 1988 .
Habermas, J.
1962 *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Habil.), Neuwied; tr.it. Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1971.
Lotman, J.M., Uspenskij, B.A.
1973 *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
Mortara Garavelli, B.
2015 *Silenzi d'autore*, Laterza, Roma.
Panofski, E.
1955 *The meaning in the visual arts*, Doubleday, New York.
Valesio, P.
1986 *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna.
Volli, U.
1991 *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano.
1993 *I filosofi e il linguaggio*, Esculapio, Bologna.
2016 *"Il velo di Mosè e altri filtri ottici nella Bibbia ebraica"* in M. Leone, H. de Riedmatten, V. Stoikita (a cura di) *Il sistema del velo*, Aracne, Roma pp. 229-262.
2017 *"Sense and Marking"*, in K. Bankov, P. Cobley (a cura di), *Semiotics and its Masters*, De Gruyter, Berlin, pp. 223-235.
2019 *Il resto è interpretazione*, Belforte, Livorno.
2022 *"Figure della reticenza. Riservatezza, segreto, pudore, privacy, silenzio, sacro, storytelling"*, Versus 1/2020 pp: 19-32.

Carlo Penco*

THE UNSPOKEN IN STRATEGIC COMMUNICATION

1. Silere *and* Tacere: The Latin connection

In the concluding essay of *Il Segno Vivente*, Antonino Pagliaro (1952) makes a central remark on the theme of silence:

> The Latin verb *silere*, at least originally, differs from *tacere* (stop talking), since it truly means the stillness of things, the lack of noise and disturbance: hence in writers it appears referred to the night, the sea, the winds.

And shortly afterwards he continues:

> Only later does the silence of things become the silence of men, who do not disturb that state, since they manage to curb their incoercible need to speak and make noise. (...)

As proof that *tacere* is a concept subsequent to the silence of nature, Pagliaro notes two things: on the one hand, in Indo-European languages the words for *tacere* seem to be of rather recent formation; on the other hand, there is no noun for *tacere*, and "only later is the word *silentium* assumed as a noun of the verb *taceo*" (pp. 295-296). We might add that in English there is no specific verb for *tacere*, as there is in Italian 'tacere', in French 'taire', in Spanish "callar", and in German 'schweigen'. In English, instead there are three distinct composed verbs:

- 'Stop talking' or 'shut up', which recalls the central idea of the Latin "*tacere*", which is linked to absence of speech.
- 'Fall silent' or 'be quiet', which recalls the aspect of the Latin '*silere*', which is linked to absence of noise.

* Università di Genova; carlo.penco@unige.it

Actually, the Latin *tacere* is the act of stop speaking and can be used in the sense of "not saying anything", or "not talking about it", whereas silence is the typical situation of nature, and has something sacred in it. It is no coincidence that Socrates, on the point of death, calls for a cessation of weeping because "it is better to end in silence".

The contrast between silere and tacere is well expressed in Virgil's *De Rerum Natura* (IV ...):

> In noctis caligine caeca ... censemus (...) sonitus audire, severa *silentia noctis* undique cum constent, et reddere dicta *tacentes*.
> [In the blind darkness of the night we think (...) to hear sounds, while the severe *silences of the night* are everywhere constant and, *without speaking*, we think back to the things said].

I think that Pagliaro's suggestion about the distinction between *silere* and *tacere* can summarised as follows (where "tacere" is translated into "stop talking"):

> *silence* is a natural state while *stop talking* is an intentional action

This is a reminder of one of the oldest wisdom sayings, presented in its own way by Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus*, which Pagliaro discusses at length in his essay on silence, reproposing the Tractatus' final idea (that in Italian sounds better that in English for the Italian term for "schweigen" is identical with the Latin "tacere"):

> Of what one cannot speak, thereof one must be silent (TLP, § 7)
> *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*
> *Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere.*[1]

1 I use here the English translation by Ogden and Ramsey in the first publication by Routledge and Kegan Paul. The McGuinness translation reads "what we cannot speak about, we must pass over in silence". New translations tens to simplify: Searls (2024) uses "keep silence" and Beaney (2023), although using "be silent" as in the Ogden-Ramsey translation, suggests a more drastic "shut up". The Italian translation by Pasquale Frascolla and Luigi Perissinotto, used above, makes it simpler, cutting two commas put by Amedeo Conte ("Di ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere").

What for Wittgenstein was the culmination of a quest can be seen as one of the possible interpretations of the Lao Tzu, where we find:

> *he who knows does not speak, speaks he who does not know*
> 知 者 不 言，言 者 不 知

The intended interpretation is: those who know the Dao do not (care to) speak about it, while those who do not know the Dao speak about it. Following Wittgenstein, we can also interpret this saying in the following way: those who know the correct language (propositions with definite truth conditions), do not try to describe those dimensions that escape scientific description (sacred things, ethics, aesthetics).

But there are other interpretations such as those of the mafia environment (be it the traditional mafia or the academic mafia) whereby those who know what happened do not speak, while those who speak talk without knowing what they are talking about (they are "quaquaraquas" in the specific terminology of Italian Mafia, but the idea goes beyond national borders).

I think the Chinese sage is closer to Wittgenstein's ideas than the mafia's, but you never know. Let's take the Wittgensteinian view anyway. While inviting silence, Wittgenstein suggests that poetry is good poetry when it presents things as they are, without trying to say what cannot be said.[2] It is a way of suggesting that in poetry, by curbing the urge to gossip, an underlying silence is expressed that emerges from trying not to say what cannot be said. And here perhaps we find an original way to compose the union between the unspoken and the silence of nature.

Although very different from the authors of the Tractatus, Merleau-Ponty reaches some points of connection with the idea of the unspoken. The French philosopher devoted part of his research to visual arts, especially on Cezanne, in whose works the silence of nature is not discussed in words but expressed by painting: "the language says and the voices of painting are the *voices of silence*". But, eventually, also language is linked to

2 This idea comes from a comment on a poem Wittgenstein received from his friend Englemann: "[the poem] is really magnificent. And this is how it is: if only you do not try to utter what is unutterable, then nothing gets lost. But the unutterable will be – unutterably – contained in what has been uttered". Engelmann (1967: 6, pp. 83-84).

silence and Merleau-Ponty (1960: 45) summarises his ideas in a very interesting remark:

> All language is indirect and allusive and, if you like, silence.

What did Merleau-Ponty mean with this statement? I think the key point is made clear by distinguishing, with Pagliaro, *silere* and *tacere*. On the one hand, our speech always remains in the background of the silence of nature, of which we are a part; on the other hand, every speech is by necessity a limited emission of words, and in every speech we imply but don't say a number of propositions, either because we leave them implicit or because we allude to them. Language always has an "indirect" dimension that goes *beyond* what is said, and is understood *through* what is said. Again Merleau-Ponty (1969: 42) explains: "there are only allusions (*sous entendu*) in any language, the very idea of an adequate expression, that of a signifier that will exactly cover the signified, that of an integral communication is inconsistent".

Put like that, it is a bit generic and is to be understood under the Saussurian view of language. Besides it is like an exaggeration, because to say that there are only implications or allusions in language forgets the relevant role of what is explicitly said. Merleau Ponty (1960: 45) was a bit more precise, when he said that "the idea of a *complete* expression is absurd". Any expression is always incomplete, it requires not only completions (like when we need to fill the contents of indexicals like "you", "she", "here"), but also it is linked to a potentially infinite inferences towards other ideas. But speaking of infinite inferences is a very vague prospect. We need to rely on two of the most popular authors in contemporary philosophy of language, to find some restrictions to the infinite possible connections hidden in the unspoken. Robert Stalnaker and Paul Grice will help us clarify the entanglements between what is explicitly said and what is concealed in the unspoken, which is suggested in Merleau-Ponty statements. From now on I will abandon the *silence* of nature to speak only of the *unspoken*, what hides behind the Latin term "*tacere*". There are things, ideas, propositions that we *don't say* while we speak.[3]

3 Here English language does not give the strength of the Latin verb *tacere*, which is not just an absence of saying, but a positive action, that

2. *The unspoken about what is known: presuppositions.*

Robert Stalnaker has devoted much of his work to clarifying the concept of presupposition. I leave aside here the formal aspect of his work to focus on the basic idea of what he means by "common ground". Common ground is the set of assumptions taken for granted in a conversation. We might call it "cognitive context", to distinguish it from the "context of utterance" determined by time, place and speaker. The context of utterance is the context as defined by David Kaplan for the logic of demonstratives, where to interpret an indicative expression ("this", "that", "here", "now", "he", etc.) we need to know who uttered it, where and when (and in which possible world). But – as Stalnaker 2014 suggests – we can also consider cognitive context as including knowledge of time, place and speaker (and possible world).

Besides, we can, if we wish, distinguish a *broad context*, given by the assumptions generically shared by two speakers (a minimum encyclopaedia shared roughly by all), and a *narrow context*, given by the specific assumptions of a conversation, where the interlocutors have at their disposal various specific information about the situation being discussed.[4] Obviously, when we meet an unknown person, we assume an elementary gound of shared assumptions (the earth is round, Rome is in Italy and New York is in the United States, you go to the bar for a drink, etc.), and therefore we do not repeat this shared information, but take it for granted. Our utterances are said to be "appropriate" when we correctly assume what is taken for granted in the common ground. Serious errors can occur when we take something for granted that does not belong to the common ground.

Often, in order to take something for granted, we use what linguists call "presupposition triggers", i.e. expressions that "trigger" presuppositions, such as:

---

can be better expressed in Italian ("ci sono cose che tacciamo"), or German ("es gibt Dinge, über die wir schweigen"), or French ("il y a des choses que nous taisons") or Spanish ("hay cosas que callamos"). Here Beaney's suggestion of "shut up" might help.

4 In Kripke's terminology "passive context" and "salient" or "active context" (Kripke 2011, p. 358).

DEFINITE DESCRIPTIONS ['the x', 'the y', etc.]
- triggers a presupposition of existence:
EXAMPLE: The dog who belongs to Pia always barks.
PRESUPPOSES: There is one (only one) Pia dog

FACTIVE VERBS ['realize that', 'regret', "know", 'regret', etc.]
- triggers the presupposition of the truth of the content of the complementary proposition:
EXAMPLE: Pia is sorry she broke Leo's car.
PRESUPPOSES: Pia broke Leo's car.

VERBS OF CHANGE OF STATE ["to stop", "to begin", "to continue", etc.]
- triggers the presupposition a previous event or state of affairs:
EXAMPLE: Leo stopped playing video games.
PRESUPPOSES: Leo used to play video games.

We do not explicitly "say" the presuppositions. They are unspoken. Using these kinds of linguistic devices, we hide those presuppositions that are shared in the common ground for our assertions to be appropriate. If I tell my friends that Pia stopped smoking, my utterance is appropriate and brings about a new information: I assume they all knew that Pia used to smoke – it is a presupposition in our common ground – and it is irrelevant to say it.

And here a problem arises: what happens when we presuppose something that does not belong to the common ground? What happens if I say: "Pia stopped smoking" when nobody knew that Pia used to smoke?

David Lewis helped to solve this problem with a very intuitive idea: in most cases, a presupposition that is not shared in the common ground "springs into existence, making what you said acceptable after all. This is what happens if your conversational partner *tacitly* acquiesces" (Lewis 1979; 339, my underlining). Lewis calls "accommodation" the capacity of a presupposition to enter a common ground when it was not present before the utterance that contains it. And our common ground grows.

3. *The strategic use of presuppositions: politics and slurs*

But a *dark side of speech* (Penco 2024) may exploit the general habit among speakers to "accommodate" a presupposition

which is not previously shared in the common ground. In politics and in everyday life this is really common. To make a very simple example, think of the Trumpian slogan "Stop the Steal". The slogan uses two presupposition triggers we have seen above:

- First, the definite article triggers the presupposition of existence: there is a steal.
- Second, the verb of change of state ("stop") presupposes a previous event, the steal.

However, the assertions that there is a steal and that there was a process of stealing are not explicitly expressed in the slogan: they are presupposed so that they may enter the mind of the hearers in a silent way. You do not need to be convinced of something that everybody takes for granted; without thinking you "accommodate" the presuppositions in you frame of mind as shared with others.

Fig. 1 Political Advertising

You may find the "Stop the Steal" magnet sold as "office products" at *Amazon*, so that the presuppositions activated by the slogan permeates more and more the American minds. This strategy of using presuppositions to spread falsity or heavily charged ideas helps us understand the problem that the idea of "politically incorrect" language is facing.

Let us represent the common ground as the intersection of the set of beliefs of two people in a conversation. Even if the specific beliefs of two people are very different, it is almost unavoidable that they share a common ground of beliefs they take for granted, both general beliefs and beliefs that may be specific to a certain conversation (e.g. what a poker is).

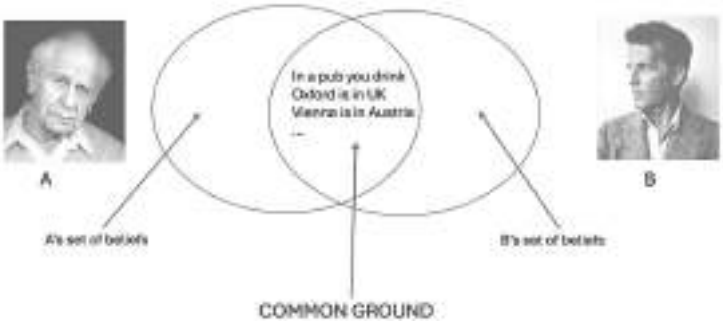


Fig. 2: Schema of Common Ground

So far so good. Then the problem of slurs emerged. Slurs are disparaging remarks that offend not only the individual but also the group to which they belong. Think of ethnic slurs such as "Bosch" for German people or "Dego" for Italians, or slurs linked to sexual orientation such as "faggot" for gay people or "tranny" for transgenders. A wide amount of research on slurs suggest that they bring with themselves a presupposition of strong contempt. Making it short (see Penco 2024, p. 426), let us imagine that a person A says:

(1) John is a faggot.

The utterance of (1) contains two different ideas, namely

(1a) John is homosexual.
(1b) Homosexuals are despicable as such.

However (1b) is *unspoken*, it is a presupposition of the sentence, which – unless challenged – tends to *enter the common ground unnoticed*, through Lewis' accommodation.

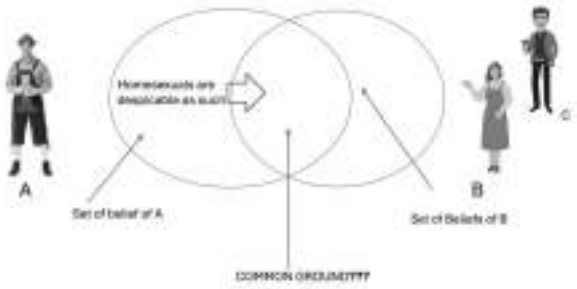


Fig. 3 Schema of Accommodation

Here we have the situation where "silence is consent" and if B or C are silent, after a certain time the presupposition enter the common ground even if it does not belong to the early beliefs of B or C or other people who are present in the conversation.

Many people say that the "politically correct" language is irrelevant, because no change in language can change the attitude of people. The problem – they claim – is of general education and habits, not of imposing new words. However, the spread of slurs among youngsters permeates their minds with the unspoken presupposition that certain kind of people are despicable as such. And a presupposition is difficult to denounce, exactly because it is unsaid. And with the unsaid, a lot of hidden attitudes of disdain and contempt towards many groups in our community spread unnoticed, with the tacit convention that there is nothing wrong in using slurs in public.

4. *The unspoken in strategic communication: implicatures.*

The work of Grice is well known in many academic contexts, from psychology to sociology and, obviously, philosophy and linguistics. I want here to make a point on the strategic use of what Grice called "conversational implicatures", while leaving aside conventional implicatures whose role is very similar to presuppositions (and the examples we made about presuppositions might also be presented as conventional implicatures, given that both analyses tend to reach a similar point about the unspoken, already discussed by Gottlob Frege in his paper "The Thought").

Conversational implicatures are the content of what we want to communicate without explicitly saying that, relying on the common ground and the ability of our speakers to make the correct inferences from what we explicitly say, depending on the context and on shared presuppositions. All the machinery Grice develops has been challenged by many, but here I want to get to the application, leaving aside many details and relying on the most intuitive aspects of his ideas. Often, the content of communication does not stop to what is explicitly said but is given by the unspoken intention a speaker wants to convey. Therefore, in front of an assertion that has certain shared presuppositions, we have always to ask: "what does the speaker wants to silently communicate?" The answer, Grice says, depends on *context*.

Imagine Pia, a heavy smoker everybody knows, who decided to stop smoking. As a consequence, she will be prone to join nonsmokers and possibly diminish hanging out at meeting with heavy smokers. Let us imagine two different contexts in which I have to speak: a context of heavy smokers and a context of health fanatics. I want to warn the group of heavy smokers, who meet regularly for smoking and debating any hot topic of the moment, that Pia will not continue to participate to their meetings. I may say "Pia stopped smoking". They realize that my intent is to inform them the Pia is abandoning them, and the reason why: having stopped smoking she will no more be able to go through their heavy smoking environment. Or imagine that I want to alert the group health fanatics – who meet regularly for eating tofu, drinking kiwi and ginger juices, and debating any hot topic of the moment – that probably Pia will join their cir-

cle. I may just say "Pia stopped smoking" and they realize that, after having smoked for a life, Pia has decided to change way of life and will join them. A simple design may help understand the relation between presuppositions and implicatures, showing that the same presupposition may change the implicature depending on context:

Fig. 4. Relation between presupposition and implicatures

And now let us look at the strategic abuse of this wonderful feature of our use of language. Think of the speech made by the evangelic priest Paula White at the presentation of the 2016 presidential elections where Trump won: she said that we have to fight "satanic rings" and "demonic networks" that allied themselves "against the purposes of President Trump". The presupposition is that satanic or demonic rings exist. The Alt-Right is convinced that there exists a satanic paedophiliac ring organised by the democrats, following the so-called "Pizzagate"; on the other hand, a more innocent evangelic Crhistian may just think of a metaphor about the dark forces against Jesus Christ. In this case, the presupposition is intended in different ways and produces different implicatures, as simply represented in the schema below: innocent Evangelic Christians will believe that the priest is presenting a standard religious view, while people following Pizzagate will think that the priest asks them to fight against the perverse democrats and Trump supports them (on this topic see also Penco 2024, §§7-9).

Fig. 5. Relation between presupposition and implicatures: dogwhistles

We have entered one of the most common tricks of the unspoken: dogwhistles. We do not hear whistles used for dogs; they are silent to our ears. But dogs hear and follow. In the same way we may miss the implicatures of some closed community, like QAnon, while they understand it very well. Like Jennifer Saul (2018) said in the introduction of this kind of problem:

> "Dogwhistles (…) are a disturbingly important tool of covert political manipulation. They are in fact one of the most powerful forms of political speech, allowing for people to be manipulated in ways that they would resist if the manipulation was carried out more openly– often drawing on racist attitudes that are consciously rejected."

Conclusion? Pay attention to the unspoken, to what is not said, to what is actively hidden from the open sounds of linguistic expressions. It is what counts in communication and in the silent movements that reorganise our brain and our mind.

References

Beaney, M.
2023 Introduction to L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, A new translation Michael Beaney, Oxford U.P., Oxford.
Eco, U.
2004 Analytic Philosophy and European Culture. *Argumenta* 2016, pp. 281-290.

Engelmann, P.
1967 *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir*. Basil Blackwell, Oxford.
Grice, H. P.
1967 Logic and Conversation. In H.P. Grice, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge (MAS), 1989, pp. 22-39.
Kripke, S.
2011 Presupposition and Anaphora: Remarks on the formulation of the projection problem. In Kripke, S. *Philosophical Troubles*, OUP, Oxford, pp. 351-372.
Merleau-Ponty, M.
1960 *Signes*, Gallimard, Paris.
1969 *La prose du Monde*, Gallimard, Paris.
Pagliaro, A.
1952 *Il segno vivente. Saggi sulla lingua e altri simboli*. E.S.I.
Penco, C.
2024 *The Dark Side of Speech*. Vernon Press, Wilmington (DE).
Saul, J.
2018 Dogwhistles, political manipulation, and philosophy of language. In Fogal, D., Harris, D. W., & Moss, M. (Eds.). *New work on speech acts*. Oxford U.P., Oxford.
Searls, D.
2024 *The Philosophy of Translation*. Yale University Press, Yale. New Haven (CT).
Stalnaker, R.
2002 Common ground. *Linguistics and philosophy*, *25*(5/6), 701-721.
Stalnaker, R.
2014 *Contexts*. O.U.P., Oxford.
Wittgenstein, L.
1921 *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge and Kegan Paul, London.

Isabella Pezzini*

PATEMI SILENTI: DAGLI STATI DI COSE AGLI STATI D'ANIMO

1. *Ascoltare il silenzio*

Nella vastissima fenomenologia del silenzio ho scelto di soffermarmi su due temi che connettono silenzio e affetti, abbinati ad alcuni autori che mi saranno di riferimento:

il silenzio come agguato, sorpresa, tabula rasa e quindi come condizione di nuove possibilità creative, a partire dalla celebre opera di John Cage;

il silenzio come perturbazione e generazione fantasmatica nell'interazione, a partire da due testi di Roland Barthes e Nathalie Sarraute.

Come vedremo, avremo a che fare con due situazioni sperimentali dagli esiti opposti: di rigenerazione della capacità di ascolto e quindi di comunicazione da un lato, di dispersione e di crisi della soggettività dall'altro.

Per iniziare, fedele alla tradizione, riprendo la definizione di *silenzio* del Dizionario (*Treccani on line*), che riporto per brevità nella sua formulazione sintetica:

silenzio /si'lɛntsjo/ s. m. [dal lat. *silentium*, der. di *silens -entis*, part. pres. di *silēre* "tacere, non fare rumore"]. - *1.* [assenza di suoni, di voci] ≈ calma, pace, quiete, tranquillità. ↔ rumore. ↑ baccano, (*region.*) cagnara, (*fam.*) casino, chiasso, clamore, fracasso, frastuono, gazzarra, pandemonio, schiamazzo, strepito.

2. (*estens.*) [il fatto di tacere, di non parlare: *chiudersi in un ostinato s.*] ≈ mutismo. ↔ loquacità, (*fam.*) parlantina, (*fam.*) scilinguagnolo. ↑ logorrea. ● Espressioni: fare silenzio ≈ non proferire sillaba, stare zitto, tacere. ↔ (*fam.*) aprire bocca, (*lett.*)

* Sapienza Università di Roma; isabella.pezzini@uniroma1.it

favellare, parlare. ▲ Locuz. prep.: in silenzio [senza dire nulla: *stare*, *rimanere in s.*] ≈ [→ SILENZIOSO (3. a)].

3. (*estens.*) [il non dare notizia di un fatto: *vi raccomando il più assoluto s. sull'intera vicenda*] ≈ discrezione, riserbo, riservatezza. ↔ indiscrezione.

4. (*estens.*) [il fatto di essere dimenticato: *personaggi caduti nel s.*] ≈ dimenticanza, dimenticatoio, (*lett.*) oblio. ‖ disinteresse, indifferenza. ↔ memoria, ricordo. ‖ interesse.

Nel primo significato, in quanto *[assenza di suoni, di voci],* la definizione indica *una situazione di calma, pace, quiete, tranquillità*, contrapposta al rumore nelle sue varie declinazioni. Dunque si assegna al silenzio un VALORE POSITIVO, quello tematizzato/agognato da Eco in reazione rispetto al rumore della chiacchiera dei media, con molti altri autori, come Barthes che parla del silenzio come una forma di *lusso*, o più di recente David Le Breton che intitola un suo libro *Sul silenzio. Fuggire dal rumore del mondo* (1997-2018). Non si tratta solo di posizioni aristocratiche che reclamano i privilegi della torre d'avorio intellettuale, ma di sottolineare una condizione favorevole o un mezzo per ottenere contatto (comunicazione) con se stessi, cioè con la propria INTERIORITÀ, o con gli altri, o ancora con la natura o addirittura con Dio. Il silenzio offre qui condizioni di recupero e di intensità, si potrebbe dire, rispetto all'assordante rumore del mondo, per esperire il *senso* in qualsivoglia sua forma. Spesso è in effetti programmato, come stacco, pausa ricorrente – in questo caso è annunciato, dal suono della tromba per i militari, o delle campane per i religiosi: il segnale del silenzio deve essere sonoro, ben percepibile. Si manifesta anche, viceversa inaspettato, come segnale preparatorio per manifestazioni eccezionali di cambiamento, sia naturali, sia d'altro ordine: pensiamo al Robinson di Tournier quando si sveglia una mattina da un "silenzio insolito" e scopre *un'altra isola* al posto di quella abitualmente percepita (Greimas 1987; tr. it. p. 9). Ma va altresì detto che questo stesso stato di cose, di *calma, pace, quiete, tranquillità* che promana dall'esterno, può produrre nel soggetto, all'opposto di quanto detto fin qui, un sentimento di inquietudine, paura, sospetto, e presentarsi quindi come portatore/conduttore di un VALORE DISFORICO, campo di proiezione di ostilità e pericolo, ove si può adombrare anche la questione del *segreto*. Pensiamo in quest'ultimo caso al classi-

co racconto dei due amici di Maupassant analizzato sempre da Greimas, in cui il paesaggio in cui si avventurano fuori le mura di Parigi, per andare a pescare malgrado l'assedio prussiano, sembra loro quieto e famigliare, mentre in realtà cela i nemici mortali (Greimas 1976, SQ IV).

Il significato dato dal dizionario al secondo punto del lemma (ri)porta il silenzio a un enunciatore (umano) che nega la sua qualità di "essere di parola": il fatto di tacere, di non parlare: *chiudersi in un ostinato s.* ≈ *mutismo*. Il silenzio inizia a caricarsi di aggettivi che lo caratterizzano in senso patemico: il silenzio è ostinato, indifferente, ostile, ambiguo…in quanto percepito da qualcuno che non sia il soggetto silente, interpretato come espressione della configurazione patemica, riferita o meno come rivolta a sé.

Al terzo punto il silenzio torna a essere un valore, questa volta riferito al SAPER TACERE, a buoni fini: il non dare notizia di un fatto indica discrezione, riserbo, riservatezza (da cui il detto "Il bel tacer non fu mai scritto"), che si rivoltano però negativamente nel "silenziare" qualcosa o qualcuno come atti deliberati o no di dimenticanza, e significa allora oblio, disinteresse, indifferenza.

2. *Un fragoroso silenzio*

Torniamo, allora, a uno dei silenzi più celebri, cioè *Composizione 4'33"* di John Cage (1952), di cui molto si parlerà in questo libro: io lo assumerò come punto di partenza per esaminare gli elementi della *situazione* in cui fu ed è eseguita, e per vedere se possono servire come base per una generalizzazione.

Com'è noto, la prima esecuzione di questa "opera" di Cage, il 29 agosto 1952 a New York, provocò uno scandalo, che fu espresso anche e soprattutto in termini passionali, come leggiamo dalle cronache dell'epoca: *sorpresa, indignazione, sconcerto… smarrimento*, disse un critico. Espressione quest'ultima che mi piace molto, perché differisce da *perdita* e non esclude di potersi *riprendere*, in quanto lo smarrimento presuppone in genere la speranza o la possibilità di ritrovare o di recuperare l'oggetto, mentre la *perdita* può essere definitive. E in effetti di questo si trattava: il silenzio proposto come stacco, condizione

di possibilità del nuovo, accompagnato dal necessario corteo di violenti moti passionali.

Kyle Gann, nella sua prefazione all'edizione per il cinquantesimo anniversario del libro *Silence* di Cage, del 2011, recupera da Heidegger questa citazione: "Solo perché il Niente è manifesto nel fondo dell'esserci (*Dasein*), può sopraffarci il senso della completa estraneità dell'ente, e solo se questa estraneità ci angustia, l'ente ridesta e attira su di sé lo stupore" (Cage 2019, p. 23). Chiediamoci: con *4'33"* (indicazione dello zero assoluto) tutti i canoni della musica venivano rasi al suolo? Per la verità non proprio: la situazione istituzionale – il simulacro dell'enunciazione musicale in atto, il quadro comunicativo in cui fu eseguita – era quella tipica del concerto: una sala con un pubblico silente e una pedana per i musicisti. In realtà Cage compose tre diverse versioni, alcune esecuzioni delle quali possiamo recuperare su YouTube, per esempio la performance di William Marx ripresa al McCallum Theatre, Palm Desert, in California. Qui vediamo il pianista che entra sul palcoscenico, vestito da sera, si accomoda al piano rialzandosi le code del tight, si mette gli occhiali, apre la tastiera, mette lo spartito sull'apposito leggìo, lo apre, lo guarda – sullo spartito c'è scritto TACET – richiude la testiera e fa partire il contaminuti tenendo il braccio alzato, e così prosegue per le 3 parti della composizione fino alla fine, quando chiude lo spartito, si alza, si inchina al pubblico – che in questo caso, ormai storicizzato, applaude – e se ne va. Qui il pianista è assolutamente impassibile. In sala si sentono colpetti di tosse, forse una risatina.

In un'altra versione, questa volta per orchestra – quella dei Berliner Philarmoniker diretti da Petrenko – invece, le posizioni delle braccia e del viso del direttore a inizio di ogni sezione sono fortemente espressive, "patemiche", mentre i professori dell'orchestra sono impassibili, come lui raggelati durante il movimento bloccato del dirigere da un lato e del suonare dall'altro. È evidente che si tratta di una *performance metalinguistica* sulla situazione dell'interpretazione/ascolto musicale. Questi ultimi sono stravolti, nel senso che la parte residuale, gli spazi bianchi fra i suoni, le pause, necessari ma normalmente non percepiti in quanto tali, vengono portati in primo piano, dilagano e diventano protagonisti assoluti.

Viene in mente a questo proposito il tema del GESTO SOSPESO o INOPEROSO teorizzato da Giorgio Agamben, che scrive:

> Il gesto non è, infatti, semplicemente privo di opera, ma definisce piuttosto la propria speciale attività attraverso la neutralizzazione delle opere cui era legato in quanto mezzo (la creazione e la conservazione del diritto per la violenza pura, *i movimenti quotidiani rivolti a un fine nel caso della danza e del mimo*). Esso è, cioè, un'attività o una potenza che consiste nel disattivare e rendere inoperose le opere umane e, in questo modo, le apre a un nuovo, possibile uso. […] Così l'inoperosità non è un'altra azione accanto e oltre tutte le azioni, né un'altra opera al di là di tutte le opere: essa è lo spazio […] che si apre quando i dispositivi che legano le azioni umane nella connessione dei fini e dei mezzi, dell'imputazione e della colpa, del merito e del demerito, sono resi inoperosi. Essa è, in questo senso, una politica dei mezzi puri (Agamben 2017, pp. 138-139).

Eseguire, interpretare il silenzio vuol dire attirare l'attenzione su di esso: esso non è solo agito ma rappresentato, messo in scena: abbiamo a che fare, giustamente, con una *performance*, che ci induce a chiederci se quando non fa più parte della normale tessitura del linguaggio divenga piuttosto che assenza di linguaggio manifestazione della sua inerenza ad esso.

Perché ci sia silenzio, ci vuole qualcuno che lo percepisca come tale, e, come abbiamo detto, lo interpreti, come sottolineano Paolo Valesio (1986) e Barthes e Havas (2019) nei loro testi dedicati all'*ascolto*. Ascoltare in silenzio il silenzio: se il proprio dell'ascolto musicale è provare determinate emozioni guidati dai suoni, che si suppone esprimano le emozioni del compositore ulteriormente interpretate dall'esecutore, ciò che accade nel silenzio è la perdita di questo orizzonte emotivo e di questa guida, e dunque può accadere di regredire nel caos primigenio delle emozioni – di qui il disagio, lo sconcerto, lo smarrimento: il silenzio si fa pesante.

Oppure. Cage, fra le altre cose, voleva dimostrare che il silenzio assoluto non esiste, come aveva potuto sperimentare personalmente nella camera anecoica in cui si era fatto rinchiudere: e che quindi il silenzio è un concetto relativo, non solo non esiste se non rispetto al non silenzio, ma non esiste proprio come assenza totale di suoni: la sua composizione era un invito a *ascoltare altro*, in qualche modo tutto il resto oltre la musica tradizionalmente intesa. Cito dal suo celebre libro *Silenzio*:

> Ancora una volta ci troviamo di fronte a un bivio. Occorre scegliere. (…) si può rinunciare al desiderio di controllare il suono,

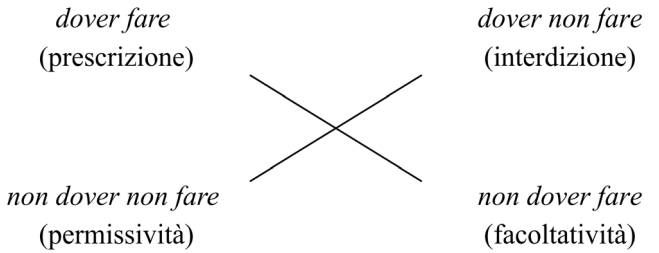
> liberare la mente dalla musica e iniziare a scoprire i mezzi con cui i suoni possono essere se stessi invece che veicoli per le teorie create dall'uomo oppure espressioni di sentimenti umani.
>
> (…) le emozioni degli esseri umani sono continuamente sollecitate dagli incontri con la natura: Forse una montagna non risveglia involontariamente in noi la meraviglia? Le lontre in un torrente l'allegria? Una notte nel bosco la paura? La pioggia che cade e la nebbia che sale non suggeriscono l'amore che lega la terra e il cielo? (…) Le emozioni nascono nelle persone che già le possiedono. E i suoni, quando permettiamo loro di essere se stessi, non esigono che chi li sente NON provi emozioni. (…) *Musica nuova ascolto nuovo* (…) (ivi, pp. 43-44).

O ancora:

> Un tempo il silenzio era il lasso di tempo fra i suoni, Utile per una quantità di fini (…) Laddove non abbiamo alcuno di questi o altri risultati, il silenzio diventa qualcos'altro, nient'affatto silenzio, ma suoni, suoni d'ambiente. La loro natura è prevedibile e mutevole (…) *questa mente è libera di entrare nell'atto dell'ascolto, sentendo ogni suono com'è, non come un fenomeno che si avvicina più o meno a qualcosa di preconcetto* (ivi, pp. 57-58, sott. mia).

Ecco, dunque, l'affermazione del silenzio come condizione di possibilità di una nuova forma di percezione, di cui abbiamo altri esempi ben noti. Ma torniamo sulla scena di *4'33"*. Intanto, come dicevamo, la prossemica della sala da concerto divide lo spazio degli ascoltatori da quello dei musicisti, e questo distribuisce diversamente ruoli e compiti. Banalmente, gli ascoltatori sono in silenzio e i musicisti suonano. Questo apre il campo delle diverse *modalizzazioni* del silenzio: i musicisti sono presenti secondo il DOVER SUONARE, ma gli ascoltatori sono modalizzati secondo il DOVER FARE SILENZIO. In una serie di circostanze il silenzio è per l'appunto *d'obbligo* (in classe, in ospedale, in sanatorio) oppure si configura come punizione/imposizione/violenza (pensiamo al morso degli animali, degli schiavi, dei condannati a morte), e rientra quindi nell'ordine delle *prescrizioni*. Invece John Cage rivendica la *sovranità* del *poter fare* e del *poter non fare* (cioè non comporre, non suonare secondo i codici invalsi), e – ciò che è altrettanto interessante – invita il pubblico a fare altrettanto, a rovesciare la propria sorte di ascoltatori dalla regola della *sottomissione* dello schema delle modalità deonti-

che (Greimas-Courtés 1979; tr.it. p. 192), risalendo a sua volta verso la *sovranità* (Greimas 1984; tr.it. p. 212):



Continuando nel gioco delle modalità, com'è noto *dover fare* e *voler fare* comportano delle affinità: i fautori di un'attitudine psicologizzante, dice Greimas, tenderanno a vedere nel *dover fare* del soggetto un volere (trasferito) del Destinante; i sostenitori della logica piuttosto interpretano il voler fare come un dovere autodestinato. Così sarà per chi accetta le regole del silenzio, in particolare nel quadro di istituzioni religiose o simili, per esempio nei percorsi delle discipline orientali come lo yoga o la meditazione. In altri casi non è così: ricordiamo il *voler-tacere* (non voler dire il motivo del suo non voler agire) di Bartleby, lo scrivano di Melville, ad esempio. O ancora il *saper-tacere* alla base della *discrezione* e del *rispetto*: per i malati, per i morti a cui dedichiamo un minuto di silenzio. In *Bande à part* (1965) di Jean-Luc Godard i protagonisti osservano questa relatività del tempo: in effetti il sonoro del film stacca completamente per un periodo che sembra assai lungo, ma in realtà è di soli 34 secondi Casi che, che per *eccesso* o *insufficienza*, cioè per la loro eventuale *dismisura*, diventano disinteresse, indifferenza, freddezza.

Posto che una regola di base ci dice che ci sarà passione ogni volta che ci sarà conflitto fra carichi modali, una via di analisi semplice per le passioni del silenzio sarà osservare come essi si distribuiscono fra i diversi partecipanti all'interazione, considerando che accanto al tema modale, vi è quello *aspettuale*: quand'è che il normale implicito, le normali spaziature del discorso (presupposizioni, implicature) diventano *non detto*, e quindi silenzio?

3. *Quando il non dire è fare*

Dall'interazione artistica – dopo che John Cage ci ha insegnato ad ascoltare – vorrei ora passare all'interazione quotidiana, dalla musica al linguaggio, e in particolare alla conversazione, toccando quei casi in cui amici o amanti a un certo punto e/o su qualcosa in particolare la interrompono, tacendo più a lungo di quanto non ci si aspetterebbe, abbastanza a lungo da portare chi percepisce e/o riceve il silenzio a interrogarsi e forse a interrogarli su di esso e sul suo motivo. Nell'ambito dei social media si usa ormai correntemente il termine di "ghostare", dall'inglese *ghosting*: il partner della comunicazione si fa e ci fa "fantasma", e ci lascia a fantasmare sul motivo. Non entreremo nel merito di chi tace, o consuma silenziosamente le sue passioni, gli resteremo di fronte, o di fianco, dalla parte di chi subisce il silenzio. Barthes nei *Frammenti di un discorso amoroso* - vi dedica una voce toccante, si intitola "Sans réponse", "Senza risposta". Dice l'aforisma iniziale:

> MUTISMO. Il soggetto amoroso si angoscia del fatto che l'oggetto amoroso risponda parsimoniosamente, o non risponda affatto, alle parole (discorsi o lettere) che gli rivolge.
>
> (…)(Come in una cattiva sala da concerto, lo spazio affettivo comporta degli angoli morti, in cui il suono non circola più. – L'interlocutore perfetto, l'amico, non è forse colui che costruisce attorno a voi la più grande risonanza possibile? L'amicizia non può forse definirsi come lo spazio di una sonorità totale?) (Barthes 1977, pp. 199-200, tr. mia).

Nella voce *Ascolto* di Barthes e Havas – ripubblicata in italiano con una bella introduzione di Stefano Jacoviello – gli autori

distinguono fra tre diversi tipi di ascolto, che possono essere applicati anche al silenzio:

> Mentre il primo tipo di ascolto trasforma il rumore in indizio, il secondo trasforma l'uomo in soggetto duale: l'interpellazione porta a una interlocuzione, nella quale il silenzio dell'ascoltatore sarà tanto attivo quanto la parola del locutore: l'*ascolto parla*, si potrebbe dire; è a questo stadio, storico oppure strutturale, che interviene l'ascolto psicoanalitico" (Barthes, Havas 2019, p.82).

Lasciando da parte il tema dell'*incomunicabilità*, che ci porterebbe in un'altra direzione, prendiamo la conversazione quotidiana: nell'etichetta implicita che la regola, non ci devono essere silenzi troppo lunghi. In un salotto, o in una tavolata, le brave/i bravi ospiti devono *condurre* la conversazione, impedire che cada/cali il silenzio, il che significherebbe che le persone convenute non hanno niente da dire/dirsi, ma soprattutto che non sanno stare in società.

In modo più tecnico, per gli studiosi della conversazione si suppone che "la comunicazione linguistica sia un comportamento regolato dall'aspettativa che i parlanti coinvolti in uno scambio verbale mantengano un atteggiamento cooperativo con i propri interlocutori, proferendo enunciati ragionevolmente informativi, sinceri, pertinenti e perspicui" (Domaneschi 2014, p. 41). Una visione benevola che fa riferimento al principio di cooperazione e alle massime conversazionali di Grice (1975), che nello studio concreto delle conversazioni ha dovuto correggere il tiro, dedicare molte pagine a tutte le possibili violazioni e ammettere la dimensione sostanzialmente strategica, potenzialmente conflittuale dell'interazione – conversazionale e non.

Ai seminari di Urbino dedicati alla *Suscettibilità* (2023) Denis Bertrand (2024) ha richiamato la nostra attenzione sull'opera di Nathalie Sarraute, celebre per i suoi brevi testi intitolati *Tropismi*, in cui essa tenta di captare il nostro sottofondo psichico e le sue tensioni, una specie di sotto-conversazione di cui non ci rendiamo conto ma che emerge in modo sinedottico nelle nostre forme del parlare, e a tratti vi erompe in modo drammatico e spesso comico al tempo stesso - a partire dai dialoghi o dalle conversazioni in apparenza più banali, insignificanti, innocui.

La sua scrittura è intessuta di non detti, impliciti, puntini di sospensione e, appunto, silenzi. Una sua pièce teatrale si intitola

proprio *Il silenzio* (*Le silence*), un testo del 1964 (prima del saggio di Grice), che presenta molte analogie con quella analizzata da Bertrand *Per un sì o per un no* a cui rimando, e che a buon diritto avrebbe potuto intitolarsi "il potere del silenzio".

La pièce è breve, la situazione è semplice: siamo nel mezzo di una conversazione mondana fra tre uomini, H1, H2 e Jean-Pierre (l'unico indicato con un nome proprio) e quattro donne (F1, F2, F3, F4, precisata come una voce giovane). Ecco l'attacco:

> F1 – Sì, raccontate… era così bello… Raccontate così bene…
> H1 – No, vi prego…
> F1 – Sì…Parlatecene ancora… Era così bello, queste casette… mi sembra di vederle…con le loro finestre con le piccole imposte di legno intagliato… come dei pizzi di tutti i colori…E queste staccionate attorno a dei giardini, in cui, la sera, il gelsomino, le acacie…
> H1 – Non, era stupido…non so cosa mi ha preso… (Sarraute 1964, p. 17 tr. mia).

Nella buona sostanza, assistiamo a uno psicodramma individuale e poi collettivo innescato dal silenzio di uno dei partecipanti, Jean Pierre, a fronte del dire del primo, H1. Quest'ultimo stava raccontando, con un certo lirismo, di un paesaggio idilliaco incontrato durante un viaggio, e va progressivamente in crisi nel tentativo di ritirare o sminuire quanto ha appena detto, sia perché accolto dal silenzio di Jean Pierre e sia per le procedure di riparazione degli altri, che gli sembrano insincere e canzonatorie e hanno l'effetto opposto rispetto a quello cercato, provocando reazioni a catena, in una progressione che trascorre dal comico al drammatico.

Non possiamo qui entrare troppo nel merito e nell'analisi, ma vediamo ancora solo un breve estratto, in cui emerge da parte di H1 l'abbandonarsi a una delle tante *sovrainterpretazioni* del silenzio dell'altro, che si susseguono nel testo, e che si esplicitano nella produzione incontrollata di *simulacri passionali*, che, com'è noto sono un'istanza intermedia proiettata dal soggetto patemico sul suo oggetto di valore, che lo sdoppia e si interpone tra di loro, provocando una interazione che per lui diventa più "vera" di quella reale, finendo però per influire su quest'ultima.

Fallito il suo tentativo di lasciar cadere quanto ha detto in precedenza, in cui si è esposto, in questo momento H1 sta chiedendo, contraddittoriamente, il sostegno degli altri partecipanti:

H1 – (*rivolto agli altri*) …ma fate qualcosa, buon Dio, smuovetevi, diventa insopportabile, indecente…

F1 – È vero, Jean-Pierre, dite qualcosa…

F2 – Decisamente, Jean Pierre ci disprezza…

F3 – Jean-Pierre, mi angosciate… *(riso)*

H2 – Andiamo, Jean-Pierre, tacete (*il riso raddoppia*)

H1 – Vi prendono in giro…Ma vi voglio dire: in un certo senso, vi capisco. Ci sono cose che non vanno toccate. /…/ È l'intoccabile. È quel che non bisogna toccare se non trattandolo come oggetti di culto, in abiti sacerdotali. Questa profanazione vi indigna. Volete segnalare la vostra disapprovazione. Vi desolidirizzate. È così. Chi tace non acconsente… Non vi piace che ci si comprometta… Come vi ammiro. Mi piace questa intransigenza. Questo rigore. Voi siete un poeta. Un vero… Un poeta…voi lo siete…

F3 – Eccoci. Sempre gli estremi. Poco fa era un beota. Adesso è Baudelaire. Sapete, Jean Pierre, è molto forte quel che state facendo (Sarraute 1964, pp. 36-37, trad. mia).

Jean Pierre – che forse possiamo immaginare a sua volta "incastrato" nel suo silenzio – alla fine parlerà, nel modo più banale: dopo un lungo silenzio, stavolta collettivo, veramente angosciato, esaurite tutte le divagazioni e i tentativi di farlo parlare, H1 ha la trovata di ricominciare da capo. Racconta nuovamente l'episodio che all'inizio ha scatenato tutto lo psicodramma, e stavolta Jean Pierre lo interrompe per chiedergli una precisazione di dettaglio (un riferimento bibliografico!). H1 gli risponde seriamente, tutti si rallegrano che l'altro abbia finalmente parlato, ma H1 finge che non sia successo niente, stavolta nega addirittura che ci sia stato un incidente …

Non solo non si è riprodotto il silenzio, ma la domanda di Jean Pierre stavolta ha significato molte cose: che stava ascoltando H1, e con attenzione, e che non rimarcava il côté nostalgico e sentimentale del racconto e che quindi non lo disapprovava… Dunque, nessun incidente, nessun bisogno di riparazione. L'osservazione di Jean Pierre è una sanzione sul piano cognitivo che libera H1 dal suo penoso stato di ipersestesia, ciò di cui ora si vergognerebbe se non adottasse a sua volta la strategia del silenzio, stavolta come censura e cancellazione. D'altra parte Jean Pierre rientra nel formato abituale della conversazione mondana e, così facendo, rinuncia allo statuto di Destinante-giudice implacabile che aveva assunto tacendo. Rinuncia cioè al silenzio che lo faceva dio.

Ma il silenzio di Dio è un'altra storia.

Bibliografia

Agamben, G.
2017 *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa, il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino.
Barthes, R.
1977 *Fragments d'un discours amoreux*, Seuil, Paris; tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979.
Barthes, R., Havas, R.
2019 *Ascolto*, introduzione di Stefano Jacoviello, Sossella, Roma.
Bertrand, D.
2024 "Tra epochè e sovrainterpretazione. Una passione motrice", in Pezzini (a cura) 2024, pp. 41-58.
Cage, J.
1961 *Silence*, Wesleyan University Press; tr. it. *Silenzio*, Il Saggiatore, Milano, ed. 2019.
Domaneschi, F.
2014 *Introduzione alla pragmatica*, Carocci, Roma.
Eco, U.
2009 *Per una semiotica del silenzio*, Comunicazione al Congresso AISS 2009.
Greimas, A. J.
1976 *Maupassant. La sémiotique du texte, exercises pratiques,* Seuil, Paris; tr. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1995.
1984 *Du Sens II-Essais sémiotiques*, Seuil, Paris; tr. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano, 1994.
1987 *De l'imperfection*, Paris, Fanlac; tr. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1988.
Greimas, A.J., Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2007.
Grice, H.P.
1975 *Logic and conversation*, Harvard University Press; trad. it. *Logica e conversazione*, Il Mulino, Bologna, 1993.
Le Breton, D.
1997 *Du Silence*, Paris, Métaillé; tr. it. su testo aggiornato dall'autore *Sul silenzio. Fuggire dal rumore del mondo*, Raffaello Cortina, Milano.
Pezzini, I. (a cura)
2024 *Suscettibilità. Retoriche e passioni*, Meltemi, Milano.
Sarraute, N.
2012 *Trophismes* (1939), Minuit, Paris.
1964 *Le silence - Le mensonge,* Gallimard, Paris.

2017 *Pour un oui ou pour un non* (1982), Gallimard, Paris.
Valesio, P.
1986 *Ascoltare il silenzio*, Il Mulino, Bologna.

Giorgio Borrelli*

ROLAND BARTHES: IL SILENZIO COME FIGURA DEL NEUTRO

1. *Il silenzio come non-segno*

In questo breve contributo mi soffermerò su una lettura barthesiana della *figura* del *silenzio*. In particolare, proverò a tematizzare il silenzio come *figura del Neutro*, mostrandone il carattere di crocevia tra il campo semiotico, l'etica e la dimensione politica; chiaramente, il mio punto di riferimento sarà il corso *Le Neutre*, tenuto da Roland Barthes al Collège de France durante l'anno accademico 1977-1978.

La convergenza tra semiotica, etica e politica viene tematizzata già ne *Le degré zéro de l'écriture* (1953), un'opera in cui il silenzio – identificato nella sua relazione con la scrittura letteraria – viene mostrato in una condizione paradossale: è prodotto per non essere segno, eppure viene irrimediabilmente *recuperato* dalla *segnità*. In questo testo, infatti, in un paragrafo intitolato "La scrittura e il silenzio", Barthes accenna al conflitto letterario tra gli *scrittori delle Belle lettere* – i *creatori della forma* come Flaubert e Valery – e i *disintegratori del linguaggio*, gli scrittori che – come Mallarmé e, successivamente, Artaud – tengono in piedi il linguaggio letterario "soltanto per meglio cantare la necessità della sua distruzione" (Barthes 1953; tr. it., 2014 p. 55).

Per la risoluzione di questo conflitto,[1] Barthes postula la creazione di una scrittura "affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto del linguaggio" (*ibid.*); questa "nuova scrittura neutra" (ivi, p. 56) è "la scrittura al livello zero" (ivi, p. 55), come *zero* è il termine che i linguisti pongono tra i poli di una

* Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", giorgio.borrelli@uniba.it

1 Indubbiamente, un conflitto che anticipa l'opposizione tra *testi di piacere* e *testi di godimento*, delineata circa vent'anni dopo ne *Le plaisir du texte* (1973).

relazione paradigmatica. Barthes, inoltre, definisce questa scrittura "innocente" (ivi, p. 56) perché non si lascia coinvolgere in nessuna disputa tra scritture letterarie, giornalistiche o politiche. La scrittura neutra, piuttosto, può risolvere il conflitto tra letteratura e dimensione sociopolitica: può fare in modo che la società non diventi un mero *oggetto* della letteratura – come avviene nei diversi *realismi artistici*; e può fare in modo che la letteratura non sia meramente *funzionale* alla politica – come avviene nei regimi autoritari – o *innocua* per la politica – come avviene nei regimi di democrazia liberale. In questa prospettiva, la *forma* letteraria è "il modo di una situazione nuova dello scrittore, è il modo di esistere di un silenzio" (ivi, p. 56).

Tuttavia, questa scrittura correrà sempre il rischio di essere catturata da "un reticolo di forme irrigidite" (ivi, p. 56) che la renderanno – appunto – *formale*, *classica*; e "aderendo alla classicità, lo scrittore [diventerà] l'epigono della sua primitiva creazione, la società [farà] della sua scrittura una maniera e lo [renderà] prigioniero dei suoi propri riti formali" (ivi, p. 57). Emerge così, nel *Grado zero della scrittura*, il tema del destino ineluttabile del silenzio; un tema che verrà ripreso nel corso sul *Neutro*:

> ciò che è prodotto contro i segni, fuori dai segni, ciò che è prodotto espressamente per non essere un segno è subito recuperato come segno. È quel che accade al silenzio: si vuole rispondere al dogmatismo (sistema pieno di segni) con qualcosa che eluda i segni: il silenzio. Ma il silenzio stesso assume la forma di un'immagine, di una posizione più o meno stoica, "saggia", eroica o sibillina: è un drappeggio → fatalità del segno: è più forte dell'individuo. (Barthes 2002; tr. it. 2022, p. 107).

Eppure, in questo passaggio emerge una diversa accezione del silenzio: di fronte alla fatalità del senso, il silenzio è una strategia per *sfuggire* alla logica del principio di non contraddizione, all'etica della scelta obbligata, al *fascismo della lingua* che costringe a dire – come dichiarato nella *Leçon* del 1977 (Barthes 1978). In questa prospettiva, è l'inafferrabilità del silenzio a farlo rientrare nel concetto di "neutro", cioè in "tutto ciò che elude il paradigma" (Barthes 2002; tr. it. 2022, p. 80); il Neutro, più specificamente, è il *desiderio* di *eludere* il paradigma.

Nel corso al *Collège de France* del 1977-1978, il *silenzio* riceve una sua peculiare trattazione, venendo presentato come una

delle trenta *figure* del Neutro. A questo proposito, può essere opportuno ricordare che Barthes intende la "figura" come un *espediente metodologico* per iniziare un discorso, senza la pretesa di concluderlo; la "figura" è infatti

> un ritaglio del discorso operato in funzione del fatto che il soggetto-lettore (o ascoltatore) riconosce nel flusso discorsuale qualcosa che ha *già* visto, letto, inteso, provato, vissuto (o che crede di aver già visto, letto, inteso, vissuto). La figura precede da un atto di lettura, e questo atto è una *messa a fuoco* (curvature del cristallino) in funzione del riconoscimento. L'occhio normale non mette a fuoco sull'infinito, noi mettiamo a fuoco su luoghi finiti del testo, ci curviamo. (Barthes 2007; tr. it. 2015, p. 73).

Dunque, per comprendere le diverse *nuances* della *figura* del "silenzio" è necessario renderla "finita", articolandola in quattro punti: a) l'opposizione tra i verbi latini *silēre* e *tacēre*; b) l'elusione della parola; c) il silenzio come segno; e, infine,d) l'elusione del silenzio.

Il primo punto è coerente con l'impostazione dichiarata nell'incontro di apertura del *Corso*; difatti, Barthes intende dare al Neutro "una definizione che resti strutturale" (Barthes 2002; tr. it. 2022, p. 81), rimanendo fedele alla prospettiva saussuriana e intendendo il paradigma come "l'opposizione di due termini virtuali, di cui ne attualizzo uno, per parlare, per produrre senso" (ivi, p. 80). Il paradigma è "la molla del senso; dove c'è senso, c'è un paradigma e là dove c'è un paradigma (opposizione) c'è un senso" (ivi, p. 82); il senso, inoltre, "si basa su un conflitto (la scelta di un termine contro l'altro) e ogni conflitto è generatore di senso: scegliere l'*uno* e respingere l'*altro*, è sempre sacrificare al senso, produrre senso, darlo da consumare" (ivi, p. 81). Per questo motivo, l'opposizione tra *tacēre e silēre* è il paradigma a partire dal quale il silenzio viene mostrato come figura del Neutro.

Il primo termine rimanda al "silenzio verbale" (ivi, p. 101), al "silenzio della parola" (ivi, p. 102) e si contrappone al secondo, inteso come "tranquillità, assenza di movimento e di rumore" (ivi, p. 101), "silenzio di natura o di divinità" (ivi, p. 102). In particolare, il verbo *silēre* fa riferimento "a una specie di verginità temporale delle cose, prima che nascano o dopo che sono scomparse" (ivi, p. 101): l'uovo non ancora covato *silet*, i *defunti* sono i *silentes*.

Per Barthes, i due verbi sono diventati sinonimici, risolvendo l'opposizione a favore del primo termine, e *sacrificando* in qualche modo *la natura alla parola* (Cfr. *ibid.*). Tuttavia, si tratta di una risoluzione soltanto apparente – o, se si preferisce, provvisoria; difatti, il paradigma *silēre* e *tacēre* apre a nuove attualizzazioni e, di conseguenza, a nuovi conflitti, lasciando intravedere il rapporto intricato tra parola e potere e, con esso, il rapporto – ancora più intricato – tra diritto di parola, diritto al silenzio e diritto al tacere.

Silenzio, tacere ed esercizio della parola circoscrivono infatti uno spazio politico, uno spazio che Barthes ricostruisce etimologicamente a partire dalla parola greca "*isegoria*": il diritto di poter parlare da *eguali* (*isos*) – cioè, *da pari a pari* – nell'assemblea (*agorà*). Come contrappeso all'uguale diritto di parola, si possono affiancare altri termini che circoscrivono il rapporto parola/potere come lo spazio di un conflitto, uno spazio – dice Barthes – definito "[dalla] rivendicazione di parola, [dalle] oppressioni di parola" (ivi, p. 103). A questo proposito, si potrebbe fare riferimento a un'altra ricostruzione etimologica, delineata da Pierre Bourdieu nel suo saggio del 1982 *Ce que parler veut dire*[2]. In questo caso, al concetto di *isegoria* si potrebbe opporre quello di "*categoria*": parola che trova il suo significato originario nel *pubblico atto di accusa*, nell'atto di parola legato al diritto – o forse, al potere – di parlare *contro* (*katà*) qualcuno di fronte all'assemblea (*agorà*). Per Bourdieu, un *atto* performativo *solenne* che "*significa* a qualcuno la propria identità, nel senso che gliela esprime e gliela impone dichiarandola di fronte a tutti […], chiarendogli così con autorità ciò che egli è e deve essere" (Bourdieu 1982; tr. it. 1988, p. 101). Un tema che emerge anche nel Corso del '77-'78 nel momento in cui Barthes affronta il nesso tra la *lingua* e una possibile figura dell'anti-Neutro: l'*affermazione*. Dice Barthes:

> la lingua è naturalmente assertiva: enunciare un vocabolo è affermarne immediatamente il referente; se io dico 'la tavola', essa esiste di diritto; per disfarne l'esistenza è necessario un supplemento, un contrassegno. Alla stessa maniera, ogni proposizione è assertiva (constatativa), e le modalità del dubbio, della negazione,

2 La traduzione italiana del saggio di Bourdieu è – appunto – *La parola e il potere* (1988).

> devono essere segnalati tramite contrassegni particolari – mentre non è necessario per l'affermazione (Barthes 2002; tr. it., p. 129).

Il rapporto tra il silenzio e la natura assertiva della lingua viene sviluppato da Barthes nel secondo punto, dedicato al *silenzio come elusione della parola*; un'elusione che può avvenire attraverso due modalità. La prima corrisponde a una *tattica mondana* "per evitare le trappole della parola" (ivi, p. 104) e che Barthes ricostruisce a partire dai *Saggi morali e civili* (1625) di Francis Bacon; questa tattica si può riassumere in questi suggerimenti: "[avere] una reputazione di franchezza, [avere] l'abitudine al segreto e [avere] la facoltà di dissimulare all'occorrenza, e anche quella di fingere quando non c'è altro espediente" (*ibid.*). Per Barthes, queste indicazioni di Bacon aprono il campo a una considerazione di ordine semiologico: "il silenzio non è un segno in senso proprio, non rinvia a un significato: è come il *tacet* di uno spartito" (*ibid.*); il silenzio possiede un "valore sintagmatico: nel discorso, lascio dei bianchi, non in sé, ma in relazione a ciò che penso" (*ibid.*); più precisamente, "il silenzio ha valore sintagmatico in una polifonia" (*ibid.*) in base a tre parametri: "ciò che penso + ciò che dico o non dico + ciò che riceve l'altro (dato che il mio 'silenzio' non è necessariamente ricevuto come 'silenzio'!)" (*ibid.*).

In sintesi, "in questa semiologia della morale mondana, il silenzio ha […] una sostanza 'paroliera' o 'parolante': esso ha sempre a che fare con l'implicito" (*ibid.*). In questo senso, ogni orizzonte culturale *totalitario* o *totalizzante* potrà interpretare il silenzio – inteso peirceanamente come *indice* dell'implicito (Cfr. *ibid.*, nota 11) – come un'autoaccusa, un rifiuto della *chiarezza* – o, dice Barthes, della *franchezza* (Cfr. ivi: 105) – richiesta dal potere e dalla sua logica di interrogazione. Ad esempio, nell'orizzonte culturale della cristianità moderna, il paradigma – dato dal silenzio come tattica per resistere all'interrogazione e dall'implicito come autoaccusa – è incarnato dall'opposizione tra la morale gesuita – che vede nel silenzio un modo per essere al contempo cristiani e mondani – e la Santa Inquisizione – che vede nell'implicito "un'arma diretta contro la vera fede" (ivi, p. 104). In questa prospettiva, l'implicito non può che essere "un crimine, è il pensiero che sfugge al potere, è dunque il grado zero, il punto significativo, il joker di ogni crimine" (ivi, p. 105).

La seconda modalità del silenzio come elusione della parola coincide con il *tacere*, inteso come *obbligo di una morale interiore*; è il silenzio derivante dall'orizzonte culturale dello *scetticismo* greco: non è un silenzio "della bocca", perché anche gli scettici – come tutti i filosofi – parlano; piuttosto – come vuole Sesto Empirico – è un silenzio che descrive lo stato di equilibrio dell'animo del filosofo di fronte ad argomentazioni opposte. Barthes lo intende come un silenzio caratterizzato da una dimensione *psicologica* – riguarda, appunto, uno stato d'animo –, *logica* – perché è il riconoscimento della possibilità di *due verità di pari valore* – ed *etica* – perché finalizzato al riposo scettico, cioè all'*atarassia*.

2. *Il silenzio come segno*

Terminata la trattazione del silenzio come elusione della parola, Barthes apre il dossier del "*silenzio come segno*": è il silenzio che si configura come il *significante* di un s*ignificato pieno*. In particolare, prendendo alcuni aneddoti dal buddismo e dalla filosofia greca, Barthes intende mostrare come il silenzio prodotto per eludere il dogmatismo – sistema pieno di segni – rischi sempre di diventare una risposta esemplare, un modello, ricadendo così nel paradigma.

Il primo esempio citato da Barthes è la questua rituale dei monaci buddisti dello Sri-Lanka: "ricevendo l'elemosina che non ha chiesto e che solo il suo silenzio chiede, il monaco non formula alcun ringraziamento" (ivi, p. 107). In questo caso, il silenzio significa una richiesta non umiliante, libera e sovrana; significa cioè il riconoscimento della dignità dell'elemosina: il laico metterà il cibo nella ciotola del monaco non aspettandosi niente in cambio e il monaco – infatti – non lo ringrazierà. L'atto del nutrire – o del nutrirsi – verrà così salvato da ogni possibile forma di aspettativa o di ricatto affettivo. Il secondo esempio è un episodio della vita di Zenone di Elea (489-413 a.C.) – citato da Bacon e da Diogene Laerzio. In occasione della visita di un inviato di un re straniero, un'assemblea di filosofi si riunì di modo ché il messo potesse raccontare al proprio sovrano la saggezza dei greci. L'unico a restare in silenzio fu appunto Zenone, al quale il messo chiese: "e tu non hai nulla da dirmi che possa riferire?" (ivi, p. 108) E Zenone rispose: "di' al tuo sovrano

che hai trovato un uomo che sa tacere" (*ibid.*). Questo episodio per Barthes mostra la dimensione paradossale del silenzio: "il silenzio non diviene segno se non lo si fa parlare, se non lo si raddoppia con una parola esplicativa che ne dia il senso; si potrebbe dire che, meno stupido, l'inviato del re avrebbe potuto trovare il senso da solo, senso d'altronde polisemico" (*ibid.*). Il senso della risposta di Zenone potrebbe infatti significare che ci sono dei greci silenziosi, che gli altri filosofi sono solo dei chiacchieroni, che Zenone non si lascia intimidire dalla presenza del messo reale e così via.

Anche questo episodio sembra confermare il rischio a cui è esposto il silenzio: pur potendo apparire come una *non-risposta* (cfr. ivi, p. 219), il silenzio è continuamente esposto alla ricaduta nel paradigma, diventando – per usare un luogo comune – un silenzio *che vale più di mille parole*. Inoltre, se è vero che il silenzio può darsi come figura del Neutro, questo silenzio non può essere *permanente* (altro paradosso del silenzio!); se così fosse, dice Barthes, questo silenzio sarebbe "sistematico, dogmatico e finirebbe con il significare un'affermazione" (ivi, p. 109). È quindi necessario *eludere il silenzio come segno*, attraverso una *minima operazione di parola* volta a neutralizzarlo.

Barthes individua la possibilità di questa neutralizzazione in quelle che definisce "risposte evasive", risposte che colgono l'interlocutore *in contropiede*, producendo "un testo, una replica sovversiva, provocatoria" (ivi, p. 218) con cui eludere "l'arroganza della domanda di buona replica" (*ibid.*). In particolare, Barthes fa riferimento a un habitus orientale e a un habitus occidentale della risposta evasiva. Come esempio di habitus orientale, Barthes cita un *koan* del buddismo Zen[3]. Questo koan – ripreso dagli *Essais sur le bouddhisme zen* di Daisetsu Teitarō Suzuki (1953) – è noto come "Kao-feng e il suo vecchio maestro" e racconta quanto segue:

> *Il maestro [chiede a Kao-feng] "Chi dunque porta per te questo corpo privo di vita?"*
>
> *Kao-feng emette un "oh!". Il maestro prende il suo bastone per colpirlo.*
>
> *Il discepolo lo ferma: "Non puoi colpirmi oggi".*

3 I koan sono dei racconti, spesso paradossali, funzionali ad avviare la pratica di meditazione.

> *"Perché?"*
> *Invece di rispondere, Kao-feng si alza bruscamente. Il giorno dopo, il maestro [gli domanda]: "Tutte le cose ritornano all'Uno, e dove l'uno ritorna?"*
> *"Il cane lappa l'acqua bollente nel paiolo" [Risponde Kao-feng].*
> *"Dove avete preso questa stupidaggine?" [Chiede il maestro].*
> *"Faresti meglio a domandarlo a te stesso" [Risponde Kao-feng].*
> *Il maestro, allora, fu completamente soddisfatto.*
> *(Ivi, p. 224)*

La storia inizia con la domanda provocatoria del maestro, a cui Kao-feng risponde con *"oh!"*, un verso – forse stizzito – privo di significato verbale. Al gesto violento del maestro, Kao-feng oppone una negazione – *"non puoi colpirmi oggi"*; e alla successiva domanda di chiarimento da parte del maestro Kao-feng oppone il silenzio, alzandosi e andando via. Infine, dice Barthes, "alla questione 'seria', 'nobile', filosoficamente pomposa, che richiede un trattamento dissertativo" (ivi, p. 228) – *"Tutte le cose ritornano all'Uno, e dove l'uno ritorna?"* – Kao-feng "oppone una piroetta che blocca ogni dissertazione" (*ibid*.) e che mette in discussione ogni principio di pertinenza – *"Il cane lappa l'acqua bollente nel paiolo"*. Del resto, per Barthes, "tutta l'ascesa dello Zen è diretta precisamente verso una sorta di svuotamento, di vacuità di senso" (ivi, p. 224, nota 15). La domanda successiva – *"Dove avete preso questa stupidaggine?"* – riceve un'opposizione ancora più violenta, perché la risposta *impertinente* di Kao-feng – *"Faresti meglio a domandarlo a te stesso"* – ritorce la stessa logica dell'interrogazione contro il maestro, trasformandolo da interrogante a interrogato; e "l'incongruenza più forte – sottolinea Barthes – è la soddisfazione finale del maestro" (ivi, p. 224). Forse il maestro è soddisfatto perché il suo allievo ha imparato a padroneggiare la pratica Zen ed eludendo le sue domande si sta avvicinando al *satori* – cioè, all'illuminazione; o forse il maestro è soddisfatto perché Kao-feng ha risposto esattamente alla sua domanda: *l'uno è tornato all'uno*, *come tutte le cose tornano all'uno*; allo stesso modo, la domanda è ritornata a chi l'ha fatta. Questi tentativi di spiegazione rimandano però alla necessità – forse tutta occidentale – di svelamento dell'aneddoto. La pratica Zen, invece, consiglia di non raziocinare mai sul koan.

Come esempio di habitus occidentale della risposta evasiva, Barthes fa riferimento al g*esto dell'epochè*: una risposta evasiva

vicina alla *semplice fuga*, una risposta che consiste nel "'defilarsi di fronte all'arroganza logica del partner-avversario' → si tratta di sospendere il tran-tran logico in cui il partner (*socius*, [colui] che incarna la società, la costrizione sociale) [ci] vuole trascinare" (ivi, p. 230); un gesto che è una "vera e propria epochè della linea logica della catena parlata" (*ibid.*). Nel gesto dell'epochè "il *no* opposto alla 'discussione' deve accompagnarsi con una connotazione, un teatro (è un 'gesto' [appunto]) che ne faccia qualcosa di attivo (stoppando l'immagine del passivo-vile) e di inatteso (lasciando il disputatore di stucco, e [forse] anche un po' ridicolo?" (*ibid.*). L'esempio evocato da Barthes appartiene all'orizzonte culturale dello scetticismo e racconta il gesto di Euriloco, il filosofo allievo di Pirrone, che si trova sulle rive del fiume Alfeo insieme ai suoi discepoli e, incalzato dalle loro domande, senza dire nulla, si sveste e attraversa il fiume a nuoto (Cfr. ivi, p. 221).

3. *Conclusioni*

In conclusione, ciò che accomuna questi orizzonti culturali apparentemente distanti è la ricerca – come dice Barthes – di un *silenzio integrale*, un silenzio della parola interiore e della parola esteriore; o, probabilmente, di una semiosi in cui la parola non sia altro se non "una specie di trampolino del silenzio" (ivi, p. 111). Questo silenzio integrale, per Barthes, "non è più soltanto il tacere, ma raggiunge il *silēre*: [inteso come] sparpagliamento del fatto-uomo nella natura" (*ibid.*); in questa prospettiva, "l'essere umano sarebbe come un rumore della natura (nel senso cibernetico), una caco-fonia" (*ibid.*).

A questo proposito, Barthes sembra auspicare un incontro tra l'atteggiamento etico del silenzio integrale e le rivendicazioni politiche del movimento ecologista: la lotta all'inquinamento è una rivendicazione del *diritto al silēre*, del "diritto alla tranquillità della natura" (ivi, p. 103); questa rivendicazione – o se si preferisce, questa forma di resistenza – dovrebbe saldarsi con una lotta all'*inquinamento della parola*, una lotta contro le *parole inquinanti*. A mio modo di vedere, questa prospettiva teorico-critica potrebbe avvicinare Barthes e Ferruccio Rossi-Landi; anche l'autore di *Semiotica e Ideologia* (1972) – in una lettura che unisce semiotica, cibernetica e categorie marxiane

– fa riferimento al *rumore* prodotto dai gruppi di potere che detengono il controllo politico dell'emissione dei messaggi, al rumore prodotto dalla "*classe che possiede il controllo dell'emissione e circolazione dei messaggi verbali e non verbali costitutivi di una data comunità*" (Rossi-Landi 1972, p. 103); più specificamente, per Rossi-Landi, "la classe dominante aumenta la ridondanza dei messaggi che confermano la propria posizione e investe di rumore o se necessario di vero e proprio disturbo la codificazione e la circolazione dei messaggi che potrebbero invece infirmarla" (*ibid.*).

Questo "disturbo" o "rumore" di cui parla Rossi-Landi sembra somigliare a ciò che Barthes, nel suo celebre saggio "Le bruissement de la langue" (1975), ha chiamato "*balbettio della lingua*":

> La parola è irreversibile, questa è la sua fatalità. Ciò che è stato detto non può più essere modificato, *se non aumentandolo*: correggere vuol dire qui, stranamente, aggiungere. Parlando non posso mai cancellare, sopprimere, annullare; tutto quel che posso fare è dire 'annullo, cancello, rettifico' – insomma, ancora parlare. Chiamerò 'balbettio' tale singolarissimo annullamento per via di aggiunte. Il balbettio è un messaggio due volte mancato: da una parte lo si capisce male, ma dall'altra, con un certo sforzo, lo si capisce comunque; non è veramente né nella lingua né al di fuori di essa: è un rumore del linguaggio paragonabile a quella serie di crepitii con i quali un motore ci segnala di non essere a punto; è proprio questo il senso del *perdere colpi*, segno sonoro di un tracollo che si profila nel funzionamento dell'oggetto. (Barthes 1984; tr. it., p. 79).

Di fronte al rumore causato dalla continua correzione delle affermazioni e delle risposte impertinenti, giudicate come *errori* o *disfunzioni* dalla logica dell'interrogazione, l'unica alternativa resta la possibilità di risolvere questo balbettio nel *brusio della lingua*, un brusio che coincide con il *rumore dell'assenza di rumore*: una figura apparentemente paradossale che Barthes evoca attraverso l'immagine di una lingua, di un parlare, in cui nessuna voce si alza sopra le altre per interrogarle o per ridurle al silenzio. Il brusio della lingua è "il senso che fa intendere, un'assenza di senso oppure – ed è lo stesso – quel non-senso che farebbe intendere in lontananza un senso ormai liberato da tutte le aggressioni di cui il segno, formatosi nella 'triste e selvaggia storia umana', è il vaso di Pandora" (ivi, pp. 80-81).

Concludendo il suo saggio del 1975, Barthes sembra ricollegare questo rumore dell'assenza di rumore, questo senso che fa intendere l'assenza di senso, questo non-senso che promette di interrompere la circolarità violenta dell'interrogazione, dell'affermazione e della correzione, a uno spazio – forse puramente utopico – in cui l'opposizione tra i verbi *silēre* e *tacēre* è neutralizzata, uno spazio in cui il diritto alla tranquillità della natura convive pacificamente con un linguaggio umano liberato dalla logica del potere e della domanda intimidatoria. Dice Barthes:

> Mi immagino oggi un po' alla maniera dei Greci antichi, così come li descrisse Hegel: interrogavano, sosteneva, con passione e senza stancarsi il brusio delle fronde, delle sorgenti, dei venti, insomma il fremito della Natura, per trovarvi il disegno di un'intelligenza. Ed io interrogo il fremito del senso ascoltando il brusio del linguaggio – di quel linguaggio che è la mia Natura peculiare di uomo moderno. (ivi, p. 81).

Bibliografia

Barthes, R.

1953 *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2014.

1973 *Le plaisir du texte*, Paris, Édition de Seuil; trad. it, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi 2022, pp. 73-127.

1978 *Leçon. Leçon inaugurale sur la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Seuil, Paris; tr. it. di Renzo Guidieri, *Lezione. Il punto sulla semiologia letteraria*, Einaudi, Torino 1981.

1984 *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Édition de Seuil; trad. it., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988.

2002 *Le Neutre. Course au Collège de France (1977-1978)*, Éditions du Soleil, Paris; tr. it. di Augusto Ponzio, *Il Neutro, Corso al Collège de France (1977-1978)*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

2007 *Le discours amoreux. Séminaire à l'École pratiques des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoreux (pages inédites)*, Paris, Édition de Seuil; tr. it. e cura di A. Ponzio, *Il discorso amoroso. Seminario a l'École pratiques des hautes études 1974-1976 seguito da Frammenti di un discorso amoroso (inediti)*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

Bourdieu, P.
1982 *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques,* Fayard, Paris; tr. it. *La parola e il potere*, Guida editori, Napoli 1988.
Rossi-Landi, F.
1972 *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milano 2011.

Daniele Barbieri*

USCIRE DAL VUOTO. STATI LIMINALI DEL SILENZIO

1. *Figura e sfondo*

Ci sono due condizioni in cui il silenzio (sonoro o metaforico che sia) si può presentare: come sfondo oppure come primo piano, figura. Solo ciò che è in figura è oggetto di attenzione e viene dunque davvero sottoposto a un processo di interpretazione, perché lo sfondo è il luogo di ciò che è considerato come noto o come irrilevante, cioè o già interpretato e riconosciuto oppure ritenuto non pertinente, e quindi fuori gioco.

Uno sfondo silenzioso in un contesto sonoro, oppure uno sfondo neutro (di solito bianco, o nero, a seconda della situazione) in un contesto visivo, mettono particolarmente in risalto la figura perché (solitamente) in questo modo non si dà possibilità di confusione, di dubbio: la figura emerge come chiaramente tale contro un'assenza che non può che essere sfondo, anziché contro altre forme al momento non pertinenti ma che potrebbero comunque essere recuperate all'attenzione e portate di conseguenza al primo piano.

Affinché il silenzio (o il vuoto visivo) possa emergere come figura, viceversa, è necessario che sia chiara, rilevante, l'assenza di qualunque cosa (attesa) che potrebbe fungere da figura: e solo nel momento in cui può emergere come figura, il silenzio diventa una forma pertinente, e dunque un significante allo stesso titolo di qualsiasi altro. Musicalmente, il silenzio che circonda la performance di un solista durante un pezzo per strumento solo è puro sfondo non significante, che assume significato solo quando lo strumento tace, e tanto più significato quanto meno è atteso: poco significato nell'intervallo tra un movimento e il successivo; più significato dopo una cadenza, in attesa che la

* Accademia delle Belle Arti di Bologna, db@danielebarbieri.it

musica riprenda; moltissimo significato in altre posizioni, e tanto più quanto più la condizione è tensiva, e la nota successiva è riconosciuta come imminente. Se il solista è accompagnato da altri strumenti, o da un'orchestra intera, può diventare significativo anche il momentaneo silenzio di questa, sia attraverso il particolare risalto che la voce del solista improvvisamente prende, sia perché essa si staglia sopra un vuoto che non ci dovrebbe essere, e quindi chiede di essere reso pertinente.

Portare qualsiasi cosa (silenzio e vuoto compresi) sul primo piano significa metterlo in posizione di trasmettere significato, un significato che il fruitore è invitato a trovare. Il che mostra, collateralmente, la paradossalità della pratica zen del *fare il vuoto*: svuotare la mente dai pensieri significa infatti rendere pertinente il vuoto, senza però che esso prenda significato. Nella tensione che consegue da questo impossibile compito sta tutto il senso dell'esercizio: è una tensione verso la nullificazione, verso il non esistente. L'essenziale non è riuscirci davvero, ma mettersi nella condizione di provarci.

In questa dialettica figura-sfondo è utile distinguere i contesti discreti da quelli continui: la parola che si staglia sul silenzio è discreta, o c'è parola o c'è silenzio, senza situazioni di dubbio. Il dubbio ci può, viceversa, essere, a livello di ambedue le manifestazioni materiali della parola: come suono, o come glifo. Il suono può manifestarsi in una situazione di assolvenza o dissolvenza nella quale può essere difficile se non impossibile definire con precisione il punto in cui dal silenzio emerge (o nel silenzio si immerge) qualcosa: tutto dipende dalle capacità personali di udire. Lo stesso si può dire per l'immagine: nell'illustrazione o nel fumetto, dove il bianco-pagina sta per il vuoto, la figura può emergere dal bianco in maniera sfumata, senza possibilità di definire un confine netto, come nel caso del suono.

2. *Ruoli del bianco nel racconto a fumetti*

Prendiamo la situazione del fumetto. Normalmente (ma non obbligatoriamente) le vignette sono circondate da un bordo, una cornice, e tra una vignetta e l'altra si trova dello spazio bianco. Si è soliti dire che questo spazio sta per lo scorrere del tempo, ma si tratta di un'affermazione parziale, o imprecisa. Faremmo meglio a osservare che esso è spazio-pagina che si trova al di

fuori delle cornici, le quali, qui come altrove, sono degli operatori di débrayage: quello che si trova dentro la cornice è racconto, discorso; quello che sta fuori è semplice mondo, e, in questo caso, semplice bianco-pagina, che non racconta nulla perché non significa nulla, almeno narrativamente. Poi, certo, a questo iato può essere correttamente attribuito il ruolo di scorrimento temporale, ma l'effetto non è molto diverso in quei fumetti che non fanno uso dello spazio bianco, separando le diverse vignette con semplici linee: il tempo scorre infatti lo stesso. Semmai, in alcuni casi, si può generare la sensazione che scorra più fluidamente, con minori interruzioni, ma questo succede perché la presenza dello spazio bianco è la situazione normale, e quindi tendenzialmente neutra, il che rende significativa la sua assenza eventuale.

Diversa è la condizione del bianco all'interno del bordo della vignetta. In una produzione a colori, il bianco è di solito un colore come gli altri, e quindi difficilmente è neutro, vuoto; e lo stesso vale (magari leggermente meno) per una produzione in bianco e nero dove domini lo sfumato. Più interessante è quello che succede nelle produzioni al tratto, dove il nero della china si oppone al bianco della pagina, ed eventuali sfumature sono rese attraverso tratteggi più o meno fitti, o anche campiture piene, al limite. Ogni lettore di fumetti sa che uno sfondo bianco può essere semplicemente uno sfondo i cui contenuti sono noti o irrilevanti. Mentre la fotografia, infatti, non può non riprendere tutto ciò che si trova all'interno dell'inquadratura (e al limite gioca sullo sfocato per meglio qualificare lo sfondo), è convenzione del fumetto che lo sfondo possa essere trascurato se già noto o irrilevante, meglio focalizzando così l'attenzione sulla figura. In queste condizioni, anche parte del bianco all'interno della cornice può assumere un ruolo di sfondo.

In generale, comunque, nel disegno al tratto, le parti bianche rappresentano non solo superfici cromaticamente uniformi, ma anche superfici le cui eventuali difformità sono sufficientemente irrilevanti, e quindi neutre, vuote. In ogni caso, il bianco è quel vuoto (assenza, sfondo) che mette particolarmente in risalto le linee nere che delineano le cose. Tuttavia il bianco all'interno dei contorni della cosa (*bianco-colore*) sta per l'irrilevanza dei dettagli, mentre il bianco fuori dalla cosa ma dentro il bordo della vignetta (*bianco-sfondo*) sta per l'irrilevanza di altre cose (che sarebbero altrimenti ulteriori figure), e il bianco fuori dalla

vignetta (*bianco-pagina*) è uno iato di narrazione, che il lettore è invitato a non interpretare ulteriormente.

3. *La figura e il bianco*

Su questi diversi ruoli del bianco, tra sfondo e figura, gioca la tecnica narrativa del fumettista Dino Battaglia, della quale daremo ora uno specifico rendiconto. Prenderemo ad esempio due tavole (la quarta e la nona, di dieci) della storia "Due amici", riduzione a fumetti dell'omonimo racconto di Guy De Maupassant, un testo pubblicato per la prima volta su *Linus* n. 8, 1976[1], e poi numerose volte in volume (a partire da *Battaglia racconta Maupassant*, Milano Libri, 1978).

Partiamo dalla condizione più normale, quella che potrebbe essere esemplificata dalle vignette 2, 4 e 6 della pag.4 (Figura 1)[2] e dalle 2 e 3 della pag.9 (Figura 2)[3]. Si tratta di vignette con bordo completo, e quindi netta separazione tra il bianco interno e quello esterno, come accade nella maggior parte dei casi nelle storie a fumetti. C'è un ampio spazio bianco nella prima di queste vignette, che circonda le figure dei due amici. Solo su un lato, verso sinistra, il pennino ha tratteggiato la vegetazione, una vegetazione che certamente li circonda del tutto, come confermato dalla ripresa del disegno in alto a destra, più lontano. Il bianco rappresenta la vegetazione, per il principio dell'eccetera, ma al tempo stesso ne esprime la luminosità eccessiva, da giornata di sole: non si tratta di un vuoto, ma di un'espressione cromatica, immediatamente rappresentativa, un bianco-colore, insomma.

Ma nella seconda (la 4 di pag.4) e nella quarta (la 2 di pag.9) la situazione è diversa: il bianco non esprime tanto la luminosità

1 Impossibile non notare la coincidenza epocale con la pubblicazione di Greimas (1975), che prende a oggetto di analisi il medesimo racconto di Maupassant. La nostra analisi, benché metodologicamente in debito con quelle di Greimas (e quale semiotica non lo è?) si concentra su aspetti molto diversi da quelli esaminati da Greimas in quell'opera, a cui faremo quindi solo riferimenti molto sporadici.

2 La Figura 1 è accessibile digitando http://www.guardareleggere.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/dino-battaglia-maupassant-due-amici-p-4-771x1024.jpg

3 La Figura 2 è accessibile digitando http://www.guardareleggere.net/wordpress/wp-content/uploads/2018/01/2amici09.jpg

quanto l'irrilevanza. I dettagli potrebbero esserci qui, ma distoglierebbero inutilmente l'attenzione da ciò che è rilevante: i corpi dei due personaggi, nell'una in cauto movimento nell'erba, nell'altra a terra, morti. Il senso di luminosità non è scomparso, e continua a giocare un ruolo, ma qui il bianco si pone principalmente come sfondo: come ciò che non è rilevante, e quindi significa principalmente il suo non significare.

Nell'ultima vignetta di questa prima serie (la 3 di pag.9) troviamo il bianco-colore del cielo riflesso nell'acqua e il bianco-sfondo dei corpi dei soldati e della riva, neutralizzato per meglio fare emergere le silhouette, benché anche qui gli rimanga un ruolo secondario di colore.

Le vignette 3 e 5 di pag.4, e 1 e 4 di pag.9 mancano del bordo in parte o del tutto. Il bordo mancante è evocato, in alcuni punti, dal cessare improvviso del segno nero, secondo un segmento di retta ideale, che prosegue i bordi davvero definiti, quando ci sono. In altri luoghi dell'immagine è invece difficile tracciare un confine tra il dentro e il fuori; e il bianco interno sfuma insensibilmente in quello esterno.

Osserviamo la prima vignetta di questa serie, la 3 di pag.4. I bordi disegnati mancano completamente. Sono evocati nell'angolo in alto a sinistra dalla didascalia; in alto al centro dal taglio delle canne e di uno dei cappelli; in alto a destra dal testo del balloon; e infine al centro a sinistra dal margine netto del segno nero. In tutto il resto il margine resta del tutto indistinto, ed è impossibile dire esattamente dove finisca il bianco interno alla vignetta o dove inizi quello esterno.

Anche qui il bianco interno è secondariamente un bianco-colore (la luce eccessiva) e primariamente un bianco-sfondo, inteso a non sottrarre attenzione alla figura circondata. È questo ruolo di sfondo enfatizzante a essere rinforzato dall'assenza del margine, perché in questo modo il bianco-sfondo si allarga sul bianco-pagina del fuori vignetta. Ma il bianco-pagina è, in sé, ancora più sfondo del bianco-sfondo, in quanto sfondo al raccontare stesso, frammento di realtà che sta dietro alla finzione – come le impalcature di scena a teatro, o lo schermo medesimo al cinema. Le figure risultano quindi poste in evidenza non solo graficamente, ma anche, in un certo senso, narrativamente – un po' come se si stagliassero non sullo sfondo della storia raccontata, ma su quello stesso della realtà del raccontare. Una semi-uscita dal débrayage, insomma; un'allusione al campeggia-

re sulla carta reale, spazio del rappresentare ancora prima che del rappresentato.

La vignetta 5 di pag.4 manca di bordi definiti a sinistra e a destra, ma soprattutto è tagliata in maniera da far sembrare che la vignetta precedente la copra in parte, con tanto di spazio bianco attorno alla sua linea perfettamente definita di confine. Letta in questo modo, la 5 si posiziona *dietro* la 4, come se lo spazio della pagina avesse acquisito una terza dimensione, e in questa situazione spaziale la 5 si trova seminascosta dalla 4. Ora, se consideriamo ciò che questa vignetta racconta ci accorgiamo che quello che i due personaggi stanno facendo è proprio di restare nascosti, nonostante debbano attraversare il campo aperto. Nelle vignette che immediatamente precedono e seguono i due amici risultano seminascosti, mentre nella 5 il ruolo del bianco (bianco-colore, ma soprattutto bianco-sfondo) diventa di colpo non solo percettivo ma anche narrativo: il bianco mette in evidenza non solo le due figure umane, ma anche il fatto che esse sono in evidenza per chiunque le guardi, anche all'interno del racconto. Qui la semi-uscita dal débrayage porta il nostro stesso sguardo a coincidere potenzialmente con quello dei prussiani.

La vignetta 1 di pag. 9 contiene l'apice della tragedia, la prova glorificante degli eroi. Morisot e Sauvage vengono fucilati dai prussiani per non aver rivelato la parola d'ordine per rientrare a Parigi. Nella metà superiore il bianco non ha limiti. In quella inferiore il quasi nero ha limiti non perfettamente regolari ai lati, mentre in basso si sfrangia in un bianco a sua volta senza limiti. Il corpo di Morisot è una silhouette quasi del tutto bianca che si staglia sul quasi nero del terreno, eccetto per il pezzo di profilo bordato contro il bianco in alto.

Sotto l'aspetto narrativo, il punto di veduta è molto basso, come si capisce bene dalla resa prospettica del corpo di Sauvage, ancora in piedi. Il bianco della metà superiore è dunque un bianco-colore, e rappresenta il cielo. Questo cielo è luminoso, aperto, libero, espanso verso l'indeterminatezza del bianco-pagina; e si contrappone nettamente al bianco della figura di Morisot, il quale, viceversa, è un bianco-sintesi di sfondo, volto a enfatizzare la figura nel suo insieme, cancellandone i dettagli. Questa cancellazione dei dettagli allude, evidentemente, alla morte, della quale questo bianco diventa l'emblema.

Verso il basso, la sagoma di Morisot è sfrangiata, come a mescolarsi progressivamente con il quasi-nero della terra, altra

allusione alla morte. Infine, ancora più in basso, questa stessa terra appare sfrangiata a sua volta verso il bianco, così che pure il confine inferiore della vignetta risulta indeterminato. Poiché la caduta dei corpi è un processo che va dall'alto verso il basso, abbiamo una progressione dal determinato all'indeterminato, dal definito al meno definito sino all'indefinito – in un percorso che va dalla vita (libertà, apertura) del cielo, attraverso la sua negazione (suggerita dall'oscillazione del corpo di Sauvage, ancora sufficientemente definito; poi ribadita dall'indefinito del corpo di Morisot), sino alla morte, con questo confondersi del corpo con la terra e poi della terra con il nulla della pagina.

La vignetta 4 ribadisce con minore drammaticità lo stesso schema: il bianco-colore del cielo si pone sul lato *vita* mentre il bianco-sfondo dell'acqua su quello *morte*. Il primo è definito; il secondo indefinito. Ma il percorso dello sguardo non va più così nettamente dall'alto verso il basso. La prospettiva e la gestualità dei personaggi portano a privilegiare una direzione destra-sinistra (già anticipata dalla vignetta precedente) che è agita ora dai soldati e non dai due amici parigini. Questa non è più principalmente la storia di Sauvage e Morisot, bensì ormai quella della pattuglia prussiana, a mo' di sanzione della vicenda principale. Così dal lato del definito (il lato *vita*) si pone il bianco-colore del cielo, le figure dei soldati e quelle dell'erba; mentre dal lato dell'indefinito (il lato *morte*) c'è il bianco-sfondo dell'acqua, dentro cui precipitano i corpi ancora per un attimo definiti (non più *vita*).

È però il bianco-vita a dilagare qui nella pagina, molto più del bianco-morte, come un segno che è la vita a proseguire nonostante tutto – e questa sarà il messaggio anche del pur sconsolato e amaramente ironico finale. Si noti come nella vignetta precedente, quella alta e stretta sulla destra, il contorno perfettamente definito racchiuda anche il bianco del cielo in basso – ambiguo tra un bianco-colore come sarebbe se fosse davvero cielo, e un bianco-sfondo che nasconde i dettagli dell'acqua. Ci troviamo infatti, in questa vignetta, in pieno percorso tra la vita e la morte, con i corpi dei parigini che devono raggiungere la loro sede mortale e quelli dei prussiani che li trasportano.

La vignetta con la morte dei due parigini è anche quella in cui momentaneamente si compromette il sistema dei valori che aveva retto sin qui (Greimas 1975), con il parallelismo semisimbolico delle opposizioni *vita/morte* e *natura/cultura*. Solo in questa vi-

gnetta, e più debolmente nella successiva, la discesa nella morte viene presentata come una discesa nella natura. Ma questo non conduce maggiormente la *cultura* dal lato *vita*. Piuttosto la dimensione *cultura* momentaneamente svanisce, e persino la *morte* finisce per ricevere una valorizzazione positiva in quanto ricongiungimento con la *natura*. La vignetta 2 di pag. 9 ci mostra i corpi dei due parigini insieme con tre fiori, sopra un bianco-sfondo chiaramente inteso a sottolineare questa dimensione di compresenza naturale. Solo, la netta presenza del bordo della vignetta impedisce che questo bianco possa dilagare, essere libero, aperto. Tornerà a esserlo solamente più avanti, per i nuovi protagonisti, i prussiani.

Torniamo indietro. C'è ancora un caso interessante e diverso a pag. 4, nella vignetta 1. Qui vediamo le figure dei due amici fuori dal bordo vignetta, mentre indicano il paesaggio che in quel bordo è contenuto. È come se guardassero da fuori uno schermo cinematografico, appartenendo alla platea, e non al film. Anche questa è una quasi-uscita dal débrayage. Morisot e Sauvage non sono ancora entrati nell'area pericolosa, nello spazio disforico dei prussiani (che è anche, purtroppo, lo spazio euforico della pesca): non sono ancora entrati, insomma, nello spazio dell'avventura. Si trovano sul bianco-pagina e guardano la vignetta come noi lettori.

4. *La parola e il bianco*

Al di là del bordo della vignetta, un'ampia area di bianco-sfondo continua a mettere in evidenza le loro figure, suggerendo con l'altro bianco una continuità che il bordo della vignetta sta intanto negando. Anche le parole narranti si trovano, in generale, su questo stesso bianco-pagina, a volte (come qui) in maniera inequivocabile, a volte senza che sia altrettanto chiaro se siano interne o meno a una specifica vignetta; altre volte invece chiaramente bordate, separate – come se pure loro ondeggiassero tra soggettività narrative più esterne (come quella classica del racconto verbale in generale – e di quello medesimo di Maupassant) e altre più interne, più coinvolte (esse stesse, in qualche misura minore, débrayate). Non dimentichiamo che normalmente le didascalie dei fumetti sono enunciate al presente, e non esprimono un débrayage così forte come fa il classico passato remoto della narrazione verbale. Qui le didascalie sono

al passato remoto perché il riferimento all'originale letterario deve rimanere forte, ma la posizione del narratore si trova ora allontanata ora avvicinata, a seconda che la didascalia sia posta direttamente sul fondo pagina (la posizione classica del testo verbale) oppure rinchiusa dentro box più o meno definiti.

Il bianco su cui si appoggia il testo verbale (didascalia o dialogo) è certamente bianco-pagina, e dunque sfondo al massimo grado (sfondo del narrare), esattamente come quello della pagina che state in questo momento leggendo, senza che venga coinvolto in nessun modo il bianco in quando sfondo del narrato (né tantomeno, ovviamente, il bianco-colore).

Battaglia sta realizzando una versione a fumetti di un classico della letteratura francese, e non nega in nessun momento l'esistenza dell'originale. Anzi, per esempio, l'insistito uso del passato remoto nelle didascalie (inusuale nel racconto a fumetti) funge da continuo richiamo alla dimensione letteraria di origine. In questa prospettiva, anche la frequente assenza di confine tra il bianco-colore/bianco-sfondo delle vignette e il bianco-pagina contribuisce all'effetto di letterarietà. Quando manca il margine tra i due bianchi, le figure disegnate vengono di fatto percepite come campeggianti direttamente sul bianco-pagina, in una relazione con esso che è esattamente la stessa della parola nella situazione letteraria classica. È un po' come se l'azione raffigurata in queste vignette senza margine fosse scritta sulla pagina, come lo sono le parole, senza l'ulteriore distacco generato dal margine, quando c'è.

Se il raccontare è, in generale, un continuo entrare nel e uscire dal débrayage (perché le parole si trovano qui nel mondo mentre ciò a cui rimandano è là nel racconto), ecco che a questo si accompagna qui un parallelo entrare-in e uscire-da forme diverse di rimando (di rappresentazione), come è tipico del fumetto, tra *nominare* e *mostrare*.

Nominare e mostrare hanno grammatiche diverse e diversi riferimenti storici, con conseguente diversa capacità evocativa. L'immagine ha un sicuro vantaggio di immediatezza, mentre la parola sembra vincere in capacità esplicative. Il fumetto gioca in generale sul continuo passaggio tra narrazione verbale e narrazione visiva, sfruttando le potenzialità di ciascuna. Dino Battaglia modula ulteriormente questo schema.

Da un lato le parole vengono graficamente posizionate sulla pagina come se fossero immagini, ora libere ora bordate,

ora autonome ora legate a una vignetta. Dall'altro – ben più importante – le immagini mostrano la medesima ambivalenza nell'essere ora bordate ora no, allontanandosi e riavvicinandosi al campo del nominare. Troviamo dunque un nominare che può assumere forme grafiche del mostrare, insieme con un mostrare che può assumere forme grafiche del nominare, in un continuo passare per gradi da una dimensione all'altra. Battaglia, in altre parole, non sta solo cercando di raccontare per immagini la storia del racconto verbale di Maupassant; sta anche cercando di raccontare il raccontare stesso di Maupassant. Sta cercando di far vivere al lettore non solo la fascinazione della successione degli eventi narrati, ma anche – trasversalmente – quella della progressione narrativa originale. L'interferenza tra bianco-sfondo e bianco-pagina si comporta come un effetto enunciazionale di sovrapposizione tra la voce del narratore e quella di un personaggio, riducendo la distanza enunciazionale e l'effetto di débrayage,

Il silenzio, il bianco, il vuoto sono dimensioni espulse dal romanzo (dal racconto verbale in generale) da quando la fruizione ad alta voce, nel corso del Settecento, è tramontata, sostituita dalla lettura privata effettuata solo con gli occhi (Loretelli 2010). Finché la narrativa veniva fruita sostanzialmente attraverso l'interpretazione di una voce recitante, spettava a questa voce introdurre eventuali silenzi – proprio come in musica. Ma quando si legge con gli occhi non ci sono più silenzi; ed eventuali interruzioni grafiche sono interpretate come cesure, non come silenzi.

Non molto diversa è la situazione in poesia, ma un poco sì – come mostra il fatto che si è sviluppata una tradizione di poesia visiva, nella quale il bianco può assumere anche il ruolo del vuoto, del silenzio.

La natura grafica del fumetto permette invece al bianco-vuoto, al bianco-sfondo significativo di manifestarsi. Esistono pagine di fumetti senza figure, con solo parole dislocate sullo spazio della pagina, e il bianco (o il nero) che le circonda gioca i diversi ruoli che abbiamo evidenziato qui (bianco-pagina, bianco-sfondo, bianco-colore).

Quando anche le figure ci sono, come nella maggior parte dei casi, e come nel nostro esempio, diventa possibile lavorare al tempo stesso sul raccontare la storia e sull'evocare la sua narrazione verbale. Così le parole di Maupassant assumono talvolta

l'evocatività di una figura che emerge dal bianco (dal silenzio) e tramonta nel bianco (nel silenzio), con la paradossale equivalenza evocata di parole e immagini: come se Maupassant potesse parlare per immagini, come se le immagini fossero il prodotto della sua voce invece o insieme alle parole.

È questo gioco sulle diverse funzioni del bianco e sulla sua liminalità a permettere a Dino Battaglia di dare una *voce visiva* a Guy de Maupassant, per quanto paradossale questo possa sembrare. Si gioca sul limite tra nominare e mostrare, ed è il silenzio, il vuoto, il bianco, la dimensione uscendo dalla quale ci si può trovare ora di qua ora di là del crinale, e comunque a cavallo, mai definitivamente da una sola delle parti.

Bibliografia

Barbieri, Daniele
1984 *Il segno bianco di Dino Battaglia*, "Schedario", 187/188.
2017 *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.
Greimas, Algirdas Julien
1975 *Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil.
Loretelli, Rosamaria
2010 *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza.
Marconi, Luca
2001 *Musica Espressione Emozione*. Bologna, CLUEB.
Meyer, Leonard
1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.

Giorgio Lo Feudo*

"CHI TACE ACCONSENTE", "SILENZIO ASSENSO"

1. *Introduzione*

Il contributo che presentiamo prevede una riflessione sul ruolo, sulle implicazioni e sull'impatto del silenzio nella comunicazione umana. Per esporlo esaustivamente inizieremo da una breve presentazione dei principi costitutivi della nozione di silenzio. Successivamente svolgeremo alcune considerazioni incentrate sia sulla comunicazione intesa come comportamento naturale, sia sulle componenti locutiva, illocutiva e perlocutiva le quali, fondative di qualsiasi atto linguistico determinano, se presenti, la possibilità di considerare tale anche il silenzio[1].

2. *Dire tacendo*

Com'è noto, il termine silenzio deriva dal latino *silentium*. Le sue origini sono varie e articolate e spaziano da ambiti mistico/religiosi, forme di introspezione, solipsismo e tutto ciò che inerisce alla depressione e/o alla meditazione, al cosiddetto parlare a sé stessi e a una serie di situazioni che potrebbero attribuire al silenzio valenza illocutiva ma soprattutto efficacia perlocutiva. Per trattare l'argomento in maniera opportuna ricorreremo a due espressioni molto note: *chi tace acconsente* e *silenzio assenso*. Per farlo compiutamente è op-

* Università della Calabria. L'autore è scomparso improvvisamente il 30 luglio 2025, senza poter inviare la versione finale del testo. Quella che segue è la prima versione inviataci, in cui ci siamo limitati a correggere alcuni refusi e integrare la bibliografia citata.

1 Il riferimento va alle riflessioni di Austin (1962) e altri autori.

portuno evidenziare preliminarmente le differenze che distinguono appunto il fare silenzio dal tacere[2] (cfr. Ponzio 1998). La prima distinzione attiene alla presenza o meno dell'intenzionalità. È infatti opinione diffusa ritenere che il tacere sia vincolato all'intenzionalità, mentre il silenzio può esserne privo e pertanto facilmente spacciato o giustificato come la conseguenza di una distrazione e/o di una incomprensione. Infatti, chi tace sa con quali argomenti ha a che fare mentre chi fa silenzio sovente, ma non sempre, no. Ciononostante, fare silenzio e tacere costituiscono due precise azioni e ciò consente di considerarli atti comunicativi a condizione di intenderli, appunto, parti di uno scambio e perciò capaci di lasciare affiorare quei contenuti informativi i quali, sottesi o implicati, siano in grado successivamente di acquisire un formato "verbale" ad opera del soggetto al quale quel silenzio è in qualche modo destinato[3]. Le due espressioni sopra indicate si collocano in un alveo semio-linguistico nel quale "tacere" e "fare silenzio" sono l'opposto evidentemente del dire e del parlare. Tuttavia, le conseguenze di tali atti posti in essere senza proferire alcunché, vengono indicate rispettivamente con i termini "acconsente" (chi tace) e "assenso" (chi sta in silenzio) i quali parrebbero implicare due precise attività intenzionali solitamente verbali, consistenti nell'assenso e nell'accettazione di qualcosa e ciò non può non sottendere il volere ossia l'intenzione di fare. Come possono coabitare nel medesimo concetto l'azione e l'inazione? Com'è possibile che la mancanza di parole, che corrisponde all'assenza di azioni appunto verbali, abbia come conseguenza un atto sociale (assentire e acconsentire) solitamente vincolato alla manifestazione linguistica della volontà? La risposta d'impulso, di stampo comunicativo è presto data: "*Non si può non comunicare*": primo assioma della pragmatica della comunicazione laddove Watzlawick *et al.* (1967) sostennero che il silenzio è un comportamento nonché un messaggio che come tale

2 Augusto Ponzio ha pubblicato nel 1994 una relazione, presentata in un convegno incentrato proprio sul silenzio, in cui evidenzia la differenza tra tali due formule attraverso una serie di argomenti fra i quali spicca quello riguardante la presenza o meno dell'intenzionalità.

3 Parte da questa ipotesi il nostro riferimento alle espressioni "chi tace acconsente" e "silenzio assenso".

trasmette anch'esso un'informazione [4]. La risposta un po' più ponderata di matrice semio-filosofica la colleghiamo alla nozione di atto linguistico introdotta da J.L. Austin (1911-1960) e in modo particolare all'ipotesi secondo cui possano esistere le componenti illocutoria e perlocutoria senza che vi sia la locuzione. Ciò detto, per considerare il silenzio un atto linguistico è necessaria la presenza di un altro requisito consistente nella possibilità di riscontrare l'enunciazione anche nel caso degli enunciati non verbali. Tale circostanza delinea una nicchia teorica, nota quanto insidiosa, in cui il silenzio può essere considerato un'azione comunicativa. Le insidie derivano soprattutto dal rischio che lo studio del silenzio sotto forma di comportamento comunicativo possa alimentare una serie di ambiguità interpretative dovute al rischio di assimilarlo al fenomeno, ossia a quella componente apparentemente reale che prescinde da qualsiasi significato (cfr. Lo Feudo 2020). Questo rischio si palesa con molta evidenza nella già citata pragmatica della comunicazione umana la quale, come sopra accennato, sostenne l'assioma della impossibilità di non comunicare, col rischio di assegnare una valenza informativa anche alla involontarietà e alla inintenzionalità ovvero al silenzio per distrazione o al movimento corporeo non voluto (tic nervosi e quant'altro). Quindi, se da un lato la scelta d'intendere il silenzio un atto anziché un mancato proferimento permette di agganciarlo all'ambito comunicativo, dall'altro rischia di indurre a confonderlo con una specie di stimolo fenomenico incapace di veicolare alcun contenuto. Per dirimere questo dubbio occorre fermarsi sulle nozioni di enunciato e di enunciazione con particolare riguardo alla possibilità, sopra ventilata, di rinvenirli anche in caso di comunicazione non verbale (*ivi*). Il primo costituisce il contenuto informativo che ci si scambia in un rapporto comunicativo; il secondo, l'enunciazione, rappresenta l'azione intenzionale, soggettiva e irripetibile attraverso la quale un soggetto enunciatore destina l'enunciato a un enunciatario. Per poter parlare di enunciazione anche in assenza di

4 Le implicazioni informative con le quali far capire le ragioni ma soprattutto il contenuto di quel silenzio risiedono prevalentemente in ambiti psicologici e soggettivi o nelle limitazioni eventualmente imposte dal contesto in cui (non) ha luogo l'enunciazione verbale.

proferimenti verbali è necessario un contesto dialogico che permetta agli astanti di riconoscere le implicazioni comunicative del silenzio. Lo studioso che ha sviluppato più di ogni altro una teoria dell'enunciazione è Émile Benveniste (1902-1976) e gli argomenti riconducibili ai suoi lavori che possono riguardare il tema del silenzio, attengono alla questione della referenzializzazione dei nomi propri e dei pronomi personali, a cui si affianca la riflessione sulla differenza tra tipo storia e tipo discorso. Vediamo meglio di cosa si tratta. Il soggetto dell'enunciazione rimanda a un soggetto enunciatario tutte le volte in cui quest'ultimo viene nominato esplicitamente. Viceversa, questo riferimento esplicito scompare se il predetto soggetto viene indicato tramite i pronomi personali laddove, in questo caso, il suo riconoscimento risulta vincolato al contesto interno ed esterno all'enunciazione che, per essere correttamente compreso, dovrà essere perfettamente definito. I caratteri principali del silenzio, visto come strumento comunicativo, possiamo riassumerli in tre punti: a) lo status di atto individuale finalizzato alla personalizzazione e alla condivisione, se pur silente, di un'informazione; b) l'indispensabile presenza di un altro e/o di altri soggetti rivestenti il ruolo di enunciatari; c) la necessità che ogni silenzio sottenda e/o veicoli seppur implicitamente qualcosa che inerisca al contesto e/o all'esperienza. Per quanto concerne storia e discorso, Benveniste sostiene che i tempi del verbo si dislochino in due sistemi differenti resi palesi da due tipi di enunciazione. Egli vincola il tipo storia al discorso indiretto, alla referenzializzazione del soggetto e, soprattutto, alla atemporalità del testo, mentre subordina il tipo discorso sia al contesto, anzi, come scrive Giovanni Manetti in un suo saggio del *2008 "...alla flagranza dell'atto enunciativo e della situazione che lo delimita"* (Manetti 2008) sia alla mancanza della esposizione verbale e diretta dei fatti da parte degli individui che li compiono. Il silenzio, analogamente alla comunicazione non verbale, attiene evidentemente al modo discorso poiché aggancia il referente, eventualmente da esso evocato, sia alle pregresse conoscenze dell'enunciatario che gli consentono di riconoscere il non detto veicolato dal silenzio, sia all'apprensione dei segni e delle posture indicali, iconiche ma anche simboliche che accompagnano il suo ingresso in campo.

3. *Le "funzioni" del silenzio*

Un altro modo per puntellare la possibilità di considerare il silenzio un criterio comunicativo è quello di ricorrere ad un paio di schemi e classificazioni particolarmente noti e diffusi in ambito semiotico. Ci riferiamo allo schema attanziale di A.J. Greimas (1917-1992) e alle classificazioni di R. Jakobson (1896-1982) e J.L. Austin riguardanti, per quanto attiene agli ultimi due, gli stadi e le funzioni della comunicazione e le caratteristiche di un atto linguistico. Cominciamo da Jakobson. *Mittente-Canale-Messaggio-Codice-Contesto-Ricevente* sono gli stadi che compongono il suo schema ai quali, com'è noto, egli ha affiancato le cosiddette funzioni della comunicazione. Innesto dirimente che ha consentito di collocarli in un ambito interpretativo in cui risiedono le scelte discrezionali dei parlanti le quali tolgono i predetti stadi dal contesto empirico-operativo nel quale ebbero origine. *Espressiva-Fàtica-Poetica-Metalinguistica-Referenziale-Conativa* sono appunto le funzioni che abbiamo elencato in ordine di abbinamento con gli stadi della comunicazione. Qual è la pertinenza di questo lavoro di Jakobson con la nostra riflessione sul silenzio? La risposta è che a nostro parere la combinazione di stadi e funzioni costituisca uno strumento molto utile sia per far notare la valenza comunicativa del silenzio sia per porre in evidenza la sua capacità di determinare effetti perlocutori anche nelle interazioni non verbali. Vediamo di chiarire meglio questi aspetti. L'operazione è semplice: considerare il silenzio in riferimento alle funzioni della comunicazione attivate dallo scambio comunicativo in cui esso entra in gioco, non per caso ma per volontà del mittente. L'ipotesi si basa sulla possibilità di elevare il silenzio da tratto prosodico che affianca la componente verbale a testo o micro testo autonomo in grado di sostituirsi alla componente linguistica. Quest'ultima possibilità è tuttavia condizionata dalla presenza di quelli che vengono considerati requisiti formali tipici di uno scambio comunicativo (intenzionalità o naturalità della comunicazione se intesa come comportamento) e dei quali abbiamo già scritto. Soltanto se avverrà tutto questo sarà possibile riconoscere al silenzio una funzione comunicativa. Potremo pertanto avere un silenzio espressivo col quale il mittente marcherà il proprio stato emotivo; uno referenziale finalizzato a omettere una informazione o, al contrario, fornirla proprio tacendo; uno poetico col quale

connotare la struttura sonora e/o visibile di un messaggio; uno fatico laddove il silenzio denoterà uno stato d'intimità che le parole potrebbero confondere o vanificare; uno metalinguistico in cui il silenzio, più o meno prolungato, caratterizzerà in senso anche informativo i turni di parola; uno conativo laddove il silenzio impartirà un ordine in maniera più o meno chiara ma soprattutto in modo emotivamente perentorio. A questo punto spostiamo l'attenzione sulle caratteristiche del silenzio sub specie di atto linguistico. Per poterlo fare occorre riconoscere al silenzio la capacità di veicolare un significato all'interno di una sequenza comunicativa che ruoti, anche indirettamente, intorno al segno linguistico. Ciò esclude evidentemente i casi in cui un soggetto rimanga in silenzio per pregare o ammirare un panorama. Dunque, il silenzio può essere considerato una modalità del dire se trasmette un significato potenzialmente verbalizzabile. La nozione di atto linguistico, introdotta da Austin, considera lo scambio comunicativo un modo di agire verbalmente che si articola in tre fasi: 1) locuzione: l'atto di dire qualcosa mediante un enunciato dotato di significato; 2) illocuzione: l'atto che si compie nel dire qualcosa ovvero la conformazione comunicativa della locuzione (asserzione, domanda, considerazione, ecc.); 3) perlocuzione: l'atto che si compie attraverso il dire qualcosa ossia la conseguenza pratica extralinguistica causata dalle due precedenti azioni. Com'è noto lo scopo di Austin era quello di sostenere che dire non è altro che un fare con le parole. Sempre sul fronte della configurazione operativa di un atto linguistico è opportuno aggiungere che la componente locutoria si articola in una parte fonetica (emissione di suoni), una parte fatica (enunciazione di parole appartenenti a una lingua), una parte retica (enunciazione di parole dotate di significato). Il silenzio che dice (constatativo) e che fa (performativo) è ovviamente privo di componente fonetica e fatica ma è dotato di elementi retici i quali, riprendendo Austin, sono quelli che permettono di veicolare e cogliere il senso dell'enunciato[5]. Vediamo i criteri con cui vengono messi in pratica i predetti atti. Gli illocutori possono essere eseguiti: 1) in modo esplicito, ovvero mediante l'uso di un verbo performativo alla prima persona del presente indicativo attivo (enunciato performativo esplicito); 2) in modo implicito,

5 Il discorso indiretto si riferisce a un atto retico, quello diretto a un atto fatico.

ossia tramite l'uso di indicatori di forza illocutoria linguistici o paralinguistici che com'è noto viene attuata attraverso il modo del verbo, la forma sintattica della frase, ma anche l'uso di verbi modali o ausiliari, di aggettivi o avverbi, di connettivi, di intonazione o punteggiatura adeguata.[6] Un aspetto molto importante che occorre sottolineare riguarda la natura convenzionale dell'atto illocutorio atteso che esso risponde a precise regole, appunto, convenzionali. Esso risulta felice solo se c'è una procedura condivisa socialmente accettata e solo se questa procedura è eseguita correttamente nelle circostanze appropriate. Inoltre, l'effetto convenzionale dell'atto illocutorio non è prodotto dal corso naturale degli eventi, ma da qualcosa di socialmente stabilito e passibile di annullamento che può essere reso esplicito dalla formula performativa. Al contrario, l'atto perlocutorio non è convenzionale laddove la sua riuscita non dipende dall'osservanza di regole. Esso causa effetti materiali (fisici o psicologici) non annullabili che non possono essere esplicitati dalla formula performativa. Riguarda il parlante e consiste nel suo essersi reso responsabile delle conseguenze del proprio atto locutorio/ illocutorio. Tale atto può consistere, per esempio, nell'ottenimento di una risposta sollecitata dall'atto illocutorio. Infatti, costituisce un possibile atto perlocutorio (raggiungimento di un obiettivo che sta intorno e/o fuori dalla lingua) far fare qualcosa a qualcuno esortandolo e/o ordinandoglielo. Inoltre, il fatto che un atto locutorio/illocutorio provochi conseguenze intenzionali e/o involontarie costituisce comunque un atto perlocutorio (produzione di seguiti perlocutori). Ciò può accadere nel caso

6 Com'è noto, nella teoria degli atti linguistici compare una distinzione fra forza illocutoria diretta: determinata letteralmente dagli indicatori linguistici presenti nell'enunciato – *Chiuda il finestrino, per favore*-, e indiretta: suggerita dall'uso dell'enunciato nel contesto e compresa dal ricevente mediante inferenze – *Può chiudere il finestrino per favore? – Le spiacerebbe chiudere il finestrino?* La loro classificazione si articola in: *verdettivi*: atti di giudizio: giudicare, stimare, valutare, calcolare; *esercitivi:* esercizio di autorità: nominare, licenziare, ordinare, proibire, esortare, rimproverare, avvertire; *commissivi:* assunzioni d'impegno: promettere, scommettere, dare la propria adesione, esprimere l'intenzione di…; *comportativi*: reazioni a eventi e comportamenti: ringraziare, scusarsi, salutare, complimentarsi, augurare; *espositivi:* ruolo dell'enunciato nel discorso o conversazione: affermare, domandare, definire, obiettare.

in cui si dia a qualcuno una certa informazione per fargli fare qualcosa o per farlo adirare ordinandogli di fare qualcosa.

4. *Il "valore" del silenzio*

Paul Grice (1913-1988) si è occupato di atti linguistici. Egli li ha inseriti nell'ambito della conversazione intesa come un atto cooperativo tra parlanti che implica quattro regole, appunto, di cooperazione: 1.Quantità; 2.Qualità; 3.Pertinenza; 4.Chiarezza. L'aspetto interessante di tali regole consiste nel fatto che il soggetto che le applica deve ricorrere continuamente al silenzio laddove dire e non dire sono egualmente necessari per rispettare le suddette prescrizioni. Infatti, il successo di una conversazione dipende principalmente da ciò che non si dice, pena il rischio di violare le quattro regole proferendo troppo e/o male, ma anche divagando e/o confondendo il discorso che s'intende comunicare. Quindi i principi della quantità, della qualità, della chiarezza e della pertinenza si fondano sulla necessità di sapere cosa sia meglio non dire e ciò evidenzia la possibilità di riconoscere forza perlocutoria anche al silenzio. A questo punto, dopo aver elencato le ragioni che ci invogliano a trattare il tema del silenzio in riferimento a Jakobson, Austin e Grice prendiamo ora in esame le ragioni che ci inducono a ricorrere anche a Greimas. Il tema consiste nella possibilità di considerare il silenzio un oggetto di valore e pertanto reputarlo capace di entrare in congiunzione o in disgiunzione con un soggetto. Il punto fondamentale è costituito dalla necessità di capire le ragioni che, nelle dinamiche semionarrative tratteggiate da Greimas, determinano la valorizzazione dell'oggetto che, nella nostra riflessione è, come appena detto, rappresentato dal silenzio[7]. Esse sono dovute alle circostanze, al contesto, allo stato, in cui si trovano il soggetto, il destinante, ma anche l'aiutante e l'opponente. La necessità di capire da cosa scaturisca il valore è direttamente legata alla variabilità di tale nozione la quale non consiste in una qualità stabile dell'oggetto ma è dovuta a un'attribuzione occasionale e tendenzialmente aleatoria. La condizione per farlo è

7 La valorizzazione dell'oggetto è un'operazione intenzionale attraverso la quale l'oggetto assume una valenza culturale e/o pratica che va oltre il suo status oggettuale.

quella di presupporre un contesto comunicativo all'interno del quale il silenzio entri in gioco in chiave informativa ossia valoriale. Come si può dimostrare tale presupposizione? Abbiamo detto che l'argomento che si presta facilmente a tal fine attiene alla possibilità di considerare il silenzio un comportamento, riconoscendogli un valore informativo se, come si è detto, risulta collocato all'interno di un'occasione comunicativa. Tuttavia la collocazione del silenzio in una circostanza comunicativa, non costituisce l'unico modo a disposizione per provare a capire la struttura valoriale del silenzio e la conseguente aspirazione del soggetto di congiungersi o meno a esso. Riveste infatti un ruolo altrettanto importante la componente motivazionale sollecitata dall'attante destinante senza la quale il silenzio non rivestirebbe alcuna riconoscibilità in termini comunicativi.

5. *Assentire e acconsentire*

Dopo avere affrontato la nozione di silenzio sub specie comunicativa è giunto il momento di spostare l'attenzione sui termini che abbiamo usato all'inizio e che concernano la possibilità di abbinare l'assenso al silenzio e la capacità di acconsentire al tacere. Assentire e tacere sono due verbi che come tali sottendono un agire che non può evidentemente legarsi all'assenza di significati verbali che è tipica, ovviamente, della condizione del silenzio. Le differenze logico-semantiche tra assentire e acconsentire riguardano sfumature di significato legate al tipo di accordo espresso e al contesto in cui questi verbi sono utilizzati e, sebbene entrambi i termini indichino una forma di consenso, lo fanno in modi leggermente diversi, sia dal punto di vista logico (cioè, delle relazioni tra pensiero e linguaggio) che semantico (cioè, del significato specifico delle parole). Per procedere nel modo migliore è opportuno elencare le principali differenze tra assentire e acconsentire per quanto concerne, nell'ordine: l'oggetto del consenso che i due verbi in esame prendono in considerazione; il livello di coinvolgimento posto in essere dai due verbi nei confronti degli interpreti; il contesto d'uso in cui trovano applicazione; le modalità espressive con cui i significati dei due verbi vengono manifestati.

a. Oggetto del consenso: Assentire riguarda prevalentemente un giudizio intellettuale o un accordo con una proposizione o

idea. Acconsentire si riferisce a un consenso pratico o volontario verso un'azione o decisione.

b. Livello di coinvolgimento: Assentire implica un coinvolgimento più passivo o mentale, senza necessariamente richiedere un'azione. Acconsentire è più attivo e riguarda l'accettazione di qualcosa che avrà una conseguenza pratica.

c. Contesto d'uso: Assentire è spesso usato in contesti filosofici, retorici o di discussione intellettuale. Acconsentire è più frequente in contesti giuridici, sociali e quotidiani, dove ci si aspetta che il consenso porti a un'azione o a una decisione concreta.

d. Modalità di espressione: Assentire può essere espresso anche in modo non verbale, come con un cenno del capo, che segnala approvazione di un concetto. Acconsentire richiede solitamente un consenso più esplicito e dichiarato, soprattutto quando legato a un impegno o una decisione.

In sintesi, la differenza chiave è che, con assentire, il silenzio rappresenta solo una riflessione o approvazione concettuale, mentre con acconsentire, il silenzio porta a conseguenze concrete e implica un impegno reale. Vediamo sommariamente le origini dei due verbi. Assentire deriva dal latino *adsentio(r)*, che significa "approvare" o "concordare con il pensiero altrui". È un verbo che indica l'adesione intellettuale o concettuale a un'idea, a un'opinione o a una posizione espressa da qualcun altro. Gli aspetti logico-semantici che lo riguardano attengono al piano delle idee o del giudizio laddove "assentire" si riferisce più spesso a un consenso a livello intellettuale o razionale e implica una riflessione, un giudizio critico o una valutazione mentale. Infatti, chi assenta, di solito lo fa in riferimento a un'affermazione o a un'idea, mostrando accordo con ciò che è stato espresso. Ciò significa che il consenso si manifesta come accordo con un'idea e non necessariamente con un'azione. Peraltro si può assentire anche con un semplice cenno o un'espressione del viso, senza pronunciare parole. L'altro verbo in questione, acconsentire, deriva dal latino *consentio*, che significa "essere d'accordo insieme". Indica un'azione più pratica o volontaria di adesione che spesso risulta collegata all'accettazione o approvazione di una richiesta, una proposta o un'azione. Gli aspetti logico-semantici concernano il piano delle azioni nel senso che "acconsentire" implica l'accettazione o il consenso verso un'azione, un progetto o una proposta

concreta, non solo verso un'idea astratta. Ciò richiede un'adesione volontaria dal momento che chi "acconsente" accetta in modo attivo e consapevole di permettere o partecipare a un'azione che riguarda un impegno o una volontà esplicita di fare qualcosa. Inoltre, l'atto di acconsentire può spesso essere usato in contesti formali o legali, dove il consenso è legato a un permesso o a un'autorizzazione. Terminato questo accenno etimologico, torniamo alle espressioni "silenzio assenso" e "chi tace acconsente" e alla possibilità di analizzarle attraverso le lenti degli atti linguistici. Cominciamo dalla prima. Essa possiamo, ovviamente, annoverarla alla comunicazione non verbale con la novità di riconoscerle una funzione illocutoria implicita. Per meglio esplicitare tale concetto proviamo a classificare l'espressione silenzio assenso in base alle tre tipologie di atti che, come abbiamo visto, compongono un atto linguistico. Partiamo dall'atto locutorio. Il silenzio, lo abbiamo già scritto, di per sé, non è un "atto locutorio" classico perché non c'è un pronunciamento esplicito. La considerazione è diversa per quanto concerne l'atto illocutorio laddove il silenzio, nella logica del "silenzio assenso", assume una funzione illocutoria che come tale è sempre convenzionale. Infatti, in certi contesti legali o amministrativi, l'assenza di una risposta verbale viene considerata come una forma di assenso. In altre parole, la mancanza di un pronunciamento esplicito viene codificata come un atto illocutorio di accettazione. In questo caso, il silenzio "parla" in forza di una regola condivisa (ad esempio una legge o una norma istituzionale) nonostante non ci sia un discorso esplicito c'è un'intenzione implicita. Infine, per quanto concerne l'atto perlocutivo, il risultato perlocutorio del "silenzio assenso" è che la mancanza di risposta viene interpretata come un atto di consenso. Qui si realizza l'effetto che ci si attende: una persona che non risponde entro il termine prestabilito provoca l'effetto dell'accettazione implicita della proposta. In altri termini, possiamo sostenere che il silenzio, nella teoria degli atti linguistici, può essere considerato un non-atto che diventa un atto grazie alla convenzione sociale che ne giustifica l'illocuzione e alle conseguenze pratiche anche extra linguistiche che determina. Il silenzio assume la funzione illocutoria di consenso solo perché le norme lo codificano in quel modo. Senza questa regola esterna rimarrebbe ambiguo o potrebbe essere interpretato in molti modi diversi. Per quanto concerne

l'espressione "Chi tace acconsente" possiamo affermare che essa funziona in modo simile alla precedente ma richiede un contesto meno formale ma soprattutto privo di vincoli. Intendiamo dire che in questo caso la conseguenza del silenzio non è stabilita da norme e regole, come sovente accade nel caso del silenzio assenso, ma si basa su una convenzione sociale e culturale strettamente legata al contesto. Anche in questo caso non è possibile rinvenire un atto locutorio classico poiché il silenzio può assumere la forma di un enunciato solo in base al contesto e soprattutto in virtù di una implicita convenzione. Sul fronte dell'atto illocutorio possiamo ribadire che l'interpretazione del silenzio come assenso deriva da una convenzione culturale o sociale perché in certi contesti non rispondere viene interpretato come un consenso implicito. Viceversa, nel caso dell'espressione "chi tace acconsente" non c'è un regolamento esterno che stabilisce questa regola. Si tratta infatti di una norma sociale implicita che può cambiare a seconda delle relazioni interpersonali o del contesto culturale. In alcune situazioni, il silenzio potrebbe effettivamente significare assenso. Qui, nel caso dell'affermazione "chi tace acconsente", la forza illocutoria del silenzio è molto più fragile e dipendente dal contesto rispetto al "silenzio assenso" legale o formale del quale si è detto. Infine, rispetto all'atto perlocutorio, possiamo dire che la forza, appunto perlocutoria, ovvero come l'atto viene interpretato e messo in pratica dall'interlocutore, può essere complessa. Infatti, la frase "chi tace acconsente" funziona solo quando entrambe le parti condividono lo stesso codice di interpretazione. Se una parte interpreta il silenzio come dissenso passivo o esitazione, l'effetto perlocutorio non sarà quello di un consenso. Insomma, dal punto di vista della teoria degli atti linguistici, abbiamo detto che il silenzio è problematico proprio perché non è un atto locutorio esplicito. Esso lascia ampio spazio all'interpretazione illocutoria per cui, se non ci sono regole o convenzioni chiaramente stabilite, l'interpretazione del silenzio può variare enormemente, rendendo il suo potere illocutorio ambiguo. Potremmo concludere affermando che nel caso dell'espressione "chi tace acconsente" saremmo di fronte a un atto linguistico indiretto, nel senso che talvolta ciò che si dice non corrisponde esattamente a ciò che si intende. In un atto linguistico indiretto il significato illocutorio è implicito. Quindi il silenzio potrebbe essere considera-

to come un atto linguistico indiretto che implica un consenso, anche se non è espresso verbalmente. Questa interpretazione dipende fortemente dal contesto e dalle aspettative condivise tra le parti.

6. *Conclusioni*

A questo punto ribadiamo la domanda dalla quale siamo partiti: è legittimo attribuire valenza comunicativa al silenzio? Abbiamo visto che la risposta può essere positiva a condizione di ricondurlo al comportamento dell'enunciatario e in special modo all'atto di riconoscimento che egli deve attuare in riferimento a ciò che il silenzio evoca in termini di senso (componente retica). Il fattore che deve intervenire per far sì che ciò accada è costituito da una serie d'informazioni e di esperienze preesistenti che il silenzio deve far riaffiorare anche mediante inferenze concettuali basate, ad esempio, sull'ostensione o sulla iconicità. Saranno proprio tali inferenze a predisporre l'enunciatario a leggere i predetti fattori in chiave appunto informativa atteso che essi, in assenza di ciò, verranno intesi distrattamente e in maniera totalmente casuale. Abbiamo anche detto che l'enunciato implica una enunciazione che, nel caso del silenzio, si manifesta tramite un soggetto enunciatore che attualizza e rende allo stesso tempo volatile un enunciato. Abbiamo sostenuto che essa può aver luogo anche in caso di assenza di proferimenti ossia in circostanze comunicative in cui sia presente il silenzio. L'atto enunciazionale che l'enunciatore deciderà di compiere in funzione di un enunciato silente dovrà prevedere un contenuto informativo a prescindere dalla presenza di atti verbali. Le questioni inerenti al tema che stiamo affrontando abbracciano nell'ordine: 1) la legittimazione a riflettere compiutamente di enunciazione anche in riferimento alle occasioni dialogiche silenziose; 2) la possibilità di poter leggere l'enunciazione silenziosa con le lenti della semiotica della comunicazione. La prima questione l'abbiamo trattata ricorrendo alla pragmatica della comunicazione di Watzlawick *et al.* e alla lettura degli schemi di Jakobson, Austin e Greimas che abbiamo curvato sulla comunicazione silenziosa. Per quanto concerne il secondo punto, ovvero la correttezza o meno dell'inserimento del silenzio nell'alveo della semiotica della comunicazione, è necessario

riflettere attentamente su un argomento specifico: la necessità di distinguere l'enunciazione dalla produzione. Si tratta di una coppia concettuale posta in luce dal già citato Giovanni Manetti secondo il quale: *"...si deve distinguere con decisione l'enunciazione dall'attività di produzione"* (Manetti 2008). Tale necessità trova spazio nel nostro ragionamento inerente al silenzio solo nei casi in cui il primo venga considerato in termini esclusivamente espressivo/fenomenici. Per esempio: la lingua straniera riconosciuta come tale ma non come portatrice di un contenuto semantico afferisce alla dimensione produttiva e non enunciativa. D'altronde sono i suoni della voce che intervallano il silenzio i quali, proferiti e ascoltati, lasciano nella mente dell'ascoltatore/enunciatario i contenuti veicolati solo nel momento in cui si riforma il silenzio. Possiamo quindi affermare che la condizione che consente di distinguere la produzione dall'enunciazione sia costituita dalla variabilità interpretativa ovvero dal ricorso intenzionale al silenzio da parte dell'enunciatore; è infatti questa la condizione *sine qua non* che può permettere all'enunciatario di cogliere la valenza informativa che, a questo punto, non è più sottesa ma manifestata in maniera tacita. Insomma, anche nel silenzio il discrimine è l'intenzionalità ossia la possibilità di manipolare – pensando all'attante greimasiano –, appunto intenzionalmente, la variabilità intesa come requisito per scegliere lo scopo dell'interazione. In questo modo sarà legittimo parlare in maniera efficace e corretta di enunciazione e non di produzione anche in una interazione basata sul silenzio. In conclusione possiamo affermare che il silenzio sia una modalità comunicativa non verbale che ha origini nella fisiologia individuale (cfr. la distinzione filosofica tra apprensione e assenso) e che perciò è fortemente ancorato alle circostanze interne ed esterne all'enunciazione. La combinazione di questi due elementi determina la possibilità di trattare il silenzio come un oggetto di valore (Greimas) se pur instabile e discrezionale e di collocarlo proficuamente fra gli attuatori delle funzioni di Jakobson ma anche fra gli atti linguistici delineati da Austin. Un'ultima chiosa ancora sul silenzio e sulla combinazione con le espressioni silenzio assenso e chi tace acconsente. Alla luce della teoria degli atti linguistici le due espressioni ora ribadite invogliano a riflettere sul potenziale performativo del non-atto (silenzio) laddove, attraverso la convenzione sociale o la norma legale, il silenzio viene trasformato in un atto illocutorio con effetti concreti (consenso

implicito). Tuttavia, questa trasformazione dipende fortemente dal contesto e dalla condivisione delle regole interpretative. In altre parole sebbene il silenzio possa avere un valore illocutorio, la sua ambiguità intrinseca lo rende difficile da interpretare con certezza. Questo significa che l'attribuzione dell'assenso e del consenso attraverso il silenzio è sempre legata a norme contestuali e culturali e non è intrinsecamente valida senza la condivisione di queste circostanze.

Bibliografia

Austin, J.L.
1962 *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford; tr. it. *Come fare cose con le parole*, a cura di C. Penco e M. Sbisà, Marietti, Genova 1987.
Cosenza, G.
2002 *Intenzioni, significato, comunicazione: la filosofia del linguaggio di Paul Grice*, Bompiani, Milano.
Jakobson, R.
2002 *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
Lo Feudo, G.
2020 *L'enunciato non verbale tra contenuto enunciativo ed enunciazione*, in "E|C" XIV, n. 30, 2020, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 20-25.
Manetti, G.
2008 *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Education, Segrate.
Ponzio, A.
1994 *Il silenzio e il tacere fra segni e non segni*, in Augeri C.A. (a cura di) 1994 *La retorica del silenzio. Atti del Convegno internazionale*, Lecce, 24-27 Ottobre 1991, Edizioni Milella, Lecce.
Watzlawick, P., Beavin, J.H., Jackson, D.D.
1967 *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, W.W. Norton & Company, New York; tr. it. *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, a cura di M. Ferretti, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971.

Tiziana Migliore*

"IL SILENZIO PER CANCELLATURA"

Negli studi sulla comunicazione il silenzio è un fenomeno imprescindibile. Da un lato conferma il postulato strutturalista che il senso sta nelle differenze, perché chiama in causa il suo opposto, il rumore: l'eccesso di informazione produce frastuono; il difetto produce silenzio. Dall'altro lato porta a notare i casi in cui questi meccanismi si invertono, quando cioè è l'esposizione estrema ai media e alle immagini a tradursi in silenzio e viceversa la mancanza di notizie a far rumore. Il doppio senso della "velina" come invito televisivo a mostrare o ordine fascista a coprire (Eco 2011) ne è una prova chiarissima. Con il silenzio, che al pari del rumore è performativo e trasforma gli stati di cose, si comprendono meglio le politiche dell'informazione, variamente trattata, gestita, occupata. A tal fine occorre però pensare al silenzio non in sé ma in relazione di congiunzione/disgiunzione con attanti soggetto e oggetto, destinanti e destinatari. La funzione, i significati e le forie del silenzio cambiano infatti moltissimo se esso è anelato o subito, se è un desiderio o una costrizione, un oggetto di valore o un mezzo di potere.

1. *Il silenzio è oro*

Nei secoli la pittura ha definito la propria identità per analogia con le connotazioni del silenzio. *Ut pictura poesis*, diceva Orazio, ma la poesia è una "pittura parlante" mentre la pittura è una "poesia muta" (Simonide di Ceo). Fior di studiosi si sono interrogati sull'arte pittorica in questa prospettiva, da Giovanni Pozzi (1981; 1993) a Marc Fumaroli, evidenziando un'espressività del senso "eloquente" per via di elusioni e allusioni, nell'impresa per esempio:

> i Principi si compiacciono di render noti i loro grandi disegni e di spiegare i loro sentimenti eroici con l'impresa, che e un'eloquenza muta e un eloquente silenzio, una di quelle bellezze che,

* Università di Urbino Carlo Bo; tiziana.migliore@uniurb.it

> sotto un velo, suscitano la curiosita, e che per essere come la rosa del Tasso […], "mezzo aperta è ancora mezzo ascosa. Quando si mostra men, tanto è più bella" (Fumaroli 1994, tr. it. 2008, p. 159).

L'apostrofe con il gesto del dito alla bocca, detto 'arpocratico' dal dio egizio Arpocrate effigiato così e associato ai culti misterici, è la figura retorica più usata per il silenzio. A Paolo Fabbri piaceva un quadro di Dossi Dossi (Fig. 1) con Ermes, dio della comunicazione, che intima alla Virtù di tacere per non disturbare Giove intento a dipingere.

Un "percorso di animazione e di spiritualità" è in atto (Fabbri 2010, p. 438), dalla distrazione al rumore a destra verso la concentrazione e la quiete a sinistra. Lo presentifica l'insetto che, con la sua simmetria, la piattezza e l'evanescenza, simboleggia la psiche. Il re degli dei sta dipingendo farfalle; preso dall'incanto dei colori, nel diletto della sua arte preferita, deve astrarsi, essere lasciato sordo alle voci del mondo per rivelarlo. Allo stesso tempo la farfalla è un indizio di metamorfosi. Le tre farfalle, assenti nel paesaggio 'naturale', stanno sulla tela, ma è come se questa condizione fosse precaria, destinata a cambiare. Nel rappresentare una scena di pittura en plein d'air, Dossi presenta anche la pittura come poesia necessariamente 'muta' e mobile. Il vizio della parola si converte in virtù di introspezione e raccoglimento.

Fig. 1. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, olio su tela, 111,3×150 cm, Cracovia, Castello di Wawel.

2. *La superficie ispessita: occultamento e cancellazione*

Se l'apostrofe con il dito sulla bocca è un gesto esplicito del fare silenzio, le figure retoriche che lo comportano, sia in letteratura sia nelle arti visive – ellissi, preterizione… – poggiano invece sull'implicito dello zero significante. Si propone un patto di fiducia al lettore/spettatore, che riempirà gli spazi lasciati vuoti apposta. Il 'quadro nel quadro' di Dossi è paradigmatico a proposito: le farfalle si trovano in un ambiente dai colori simili al cielo del paesaggio esterno ma sgombro, segnato solo dalla loro presenza. È un cielo vacuo, privo di senso? No, piuttosto l'enunciato, che normalmente sta solo e per intero sul piano dell'espressione, qui e in casi del genere è *sottinteso* ovvero ha un altro "modo di esistenza semiotica". Ecco come leggere l'associazione con le farfalle, figure della metamorfosi per antonomasia. Schiudono lo sguardo a un senso che è scomparso alla vista, asceso dal primo piano allo sfondo, passato allo stato virtuale o potenziale, in attesa di uno sguardo che torni ad attualizzarlo.

In superficie questo movimento, utile a ribadire che i linguaggi sono internamente "a pastasfoglia" (Hjelmslev 1954) e che si può lavorare sulla profondità enunciativa (Marrone 2003), è percepibile. Nel capolavoro di Dossi il cielo dipinto da Giove e l'atmosfera del luogo in cui le divinità sostano si somigliano solo esteriormente. Le due zone appaiono talmente identiche e in modo così artificiale che all'inizio ingannano, poi insospettiscono. L'insistenza sullo spessore del rettangolo a sinistra avvisa infatti che il cielo di Giove è solido, non gassoso. Si tratta di un oggetto-tela dai colori a falde che invita a inoltrarsi al di là di come appare. La poesia in pittura non può che essere muta perché vuole concentrazione sul suo "sistema a strati" (Elkins 1999), privilegiato nell'uso dei sottintesi. Il silenzio, come il segreto, "non svuota, ma copre e ammassa" (Marin 1967): "dissimula l'unico per assimilazione a tutti gli altri che popolano l'insieme […], rende il differente identico e lo identifica come differente.

Un termine tecnico designa in semiotica tale atto di silenziare l'informazione rendendola segreta: è l'"occultamento", spiegato a partire dalle "costrizioni imposte dalla testualizzazione lineare, che impedisce la messa in discorso di due programmi concomitanti" (Greimas, Courtés 1997, *ad vocem*). Il

conflitto porta a espellere fuori dal testo ogni marca di presenza dei programmi narrativi dell'opponente o dell'antisoggetto, cancellandone le manifestazioni di superficie (*ibidem*). L'occultamento, secondo il *Dizionario*, non coincide con la "semplice implicitazione" e possibilmente il programma cancellato si scova "a un livello strutturale più profondo", come "contraddittorio o contrario del programma manifestato" (*ibid.*). L'esempio suggerito nel dizionario sono i *Due amici* di Maupassant, "rimasti silenziosi davanti allo svolgimento ostentato del programma dell'ufficiale prussiano" (*ibid.*; Greimas 1976). I soldati zittiscono Sauvage e Morissot, impedendo il loro progetto della pesca, ma questo silenzio agisce in profondità in loro e rovescia la sottomissione nella scelta consapevole di un nuovo destino, libero dai disastri bellici. Una storia parallela, l'isotopia surreale della loro trasfigurazione in pesci, scorre sotto l'"isotopia realista" della guerra coronata dal successo e dalla glorificazione dell'eroe prussiano (Migliore 2019b). Nell'occultamento il piano dell'espressione si ispessisce, si arricchisce di tratti – "1) la riva, luogo misto fra terra e acqua, propizio alle trasformazioni, 2) l'aspetto attoriale dei due amici, silenziosi, coi piedi penzoloni, pieni di acqua+sole, 3) la rete immersa ai loro piedi, 4) la traiettoria dell'immersione, con la curva e il tuffo, 6) le gocce di sangue galleggianti" (ivi, p. 256) – che fanno presagire un cambiamento, la possibilità di un riscatto. Molti di questi tratti sono plastici e figurali: topologici (basso *vs* alto), eidetici (curva dell'immersione), cromatici e testurali (le gocce di sangue).

La "natura seconda" dei due amici trapela dunque al modo di quel "linguaggio secondo" che Greimas teorizzerà anni dopo (Greimas 1984). Le due cose sono connesse? Silenziare occultando i programmi avversari (anche soggettivi, quando si ha a che fare con le istanze della personalità) richiede sempre e comunque di coprire la traccia, che è un atto plastico, se non altro perché consiste nel *sovra*pporsi al discorso precedente. Negli scambi comunicativi questi accavallamenti reciproci sono costanti e Greimas, che coltiva un pensiero figurativo profondo dagli anni degli studi sul folclore, non può non aver notato questa trama che nel racconto di Maupassant cresce in sordina, tramite investimenti sensibili sul piano del significante.

A livello discorsivo due operazioni altrettanto definite in semiotica, la "cancellazione" e la figura retorica dell'"ellissi",

concretizzano questi movimenti narrativi, "riconoscibili grazie ai reticoli relazionali nei quali sono inscritti" (Greimas, Courtés, a cura di, *op. cit*., *ad voces*). Tali manovre ostentano una dimensione 'verticale' del segno, di ingerenza di un'idea nell'altra e prevalenza, di internità della superficie. Generano un "ipotesto" che può rimanere in trasparenza rispetto a quello realizzato (Genette 1982, tr. it., p. 469).

3. *Tipologia della cancellatura*

Le forme della cancellatura sono varie e diverse: barrare con un tratto di penna, colore o matita non ha lo stesso effetto e significato dello scarabocchiare, dello stendere una patina di scolorina o sfregare con una gomma[1]. La critica genetica ha finora classificato i seguenti modi: *biffure*, *barrage*, *rayure*, *rature*, *gommage*, *grattage*, *effaçage*, *griffonnage*, *masquage* (De Biasi 1996). Ma manca un modello semiotico – si tratta di segni (sopra altri segni)! – che separi varianti e variazioni e dia il giusto valore alle differenti pratiche.

Biffare e cassare, per esempio, rispondono a programmi narrativi contrari. Cassare asporta il segno-enunciato dal primo piano verso lo sfondo. In questa prima categoria, che funziona per *sottrazione* parziale o totale della traccia, si possono enucleare le sottocategorie del *gommage*, del *grattage* e dell'*effaçage*, ciascuna con le sue proprietà. Ma vedere rimossa la propria traccia suscita un moto d'orgoglio e una presa di consapevolezza; in Calvino (1965) il primo segno creato nell'universo è subito cancellato da qualcun altro, con "un fregaccio informe, un'abrasione dello spazio slabbrata e pesta". Questo affronto, questo oltraggio non solo aiuta il protagonista a ritrovare il luogo esatto del suo segno, che cercava perché aveva perso, ma gli permette di capire che è la segnatura dell'altro a tenerlo in vita. Quel punto, benché e proprio perché cancellato, "faceva sì che io – essendo quello di quel segno in quel punto – fossi io" (ivi, p. 43; vd. Migliore 2019a).

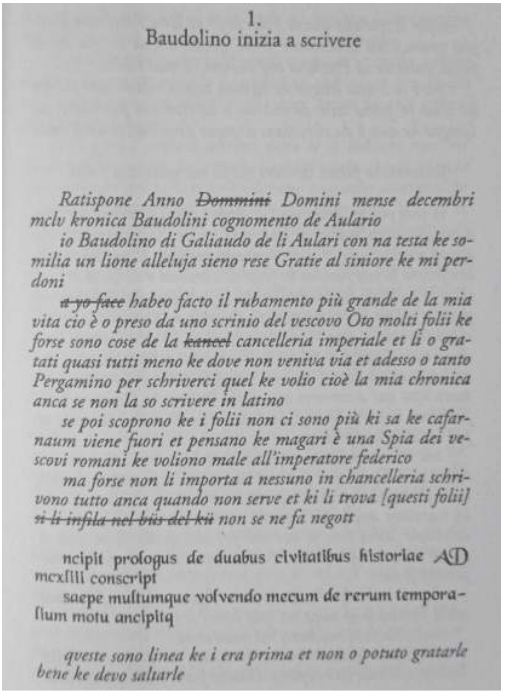
1 Sviluppiamo qui una disamina di questi processi condotta in Migliore 2013.

Biffare è rappresentativo della categoria opposta, che funziona per copertura della traccia tramite *aggiunta*[2]. La *biffe* (dal fr. ant., 'stoffa a righe') scherma il segno con fasci di righe oblique o una croce greca ruotata di 45 gradi che lo mantiene *in praesentia congiunta*. "*Bifur* = biforcare", come in una biforcazione di strade ferrate o a un crocevia (Leiris 1948, tr. it., p. 256). Il segno, nella *biffure*, conta ancora per il senso biffato. I significati qui partecipano gli uni degli altri (Lévinas 1949). Simile è il *barrage*, che però ha un valore specifico di rettifica, analogamente alla *rayure* ('graffio', riga sottile) e alla *rature* ('rasura', 'rasatura'), che qualcuno ricorderà per il gioco di parole di Roland Barthes: *littérature, c'est la rature*[3]. La letteratura aspira ad essere introspettiva quanto e più della pittura come 'poesia muta'.

Sottrazione e aggiunta possono riguardare il medesimo supporto. L'incipit del *Baudolino* di Eco è la confessione di una malefatta da parte del protagonista del romanzo, un contadino piemontese adottato dall'imperatore Federico Barbarossa (Fig. 2). Il testo presenta quattro barrature, e altrettante riscritture, che segnalano l'arrancare di Baudolino, la sua scarsa dimestichezza con il latino, il linguaggio scurrile e la tendenza a riprodurre le parole nel dialetto orale che conosce: "~~dommini~~ domini [...]. ~~A yo face~~ habeo facto [...] ~~kancel~~ cancelleria [...], et ki li trova [questi folii] si li infila nel büs del kü non se ne fa ne- gott" (Eco 2000, p. 5).

2 Francis Ponge distingue la pulitura ("rature-délétion"), in cui la traccia è sottratta alla memoria esterna, predisposta a essere dimenticata, e la schermatura ("rature-biffure"), che invece lascia lo scritto accessibile, latente e narcotizzato.

3 Al tema della cancellatura Barthes ha dedicato uno dei suoi corsi all'Ecole des Hautes Etudes e "lis tes ratures" diviene "un imperativo categorico del mestiere dello scrittore, che esige vigilanza contabile sulle metamorfosi inflitte alle forme" (Barthes 1976-77, in Id. 1995, III, p. 743).



1.
Baudolino inizia a scrivere

Ratispone Anno ~~Domnini~~ Domini mense decembri mclv kronica Baudolini cognomento de Aulario

io Baudolino di Galiaudo de li Aulari con na testa ke somilia un lione alleluja sieno rese Gratie al siniore ke mi perdoni

~~a yo face~~ habeo facto il rubamento più grande de la mia vita cio è o preso da uno scrinio del vescovo Oto molti folii ke forse sono cose de la ~~kancel~~ cancelleria imperiale et li o gratati quasi tutti meno ke dove non veniva via et adesso o tanto Pergamino per schriverci quel ke volio cioè la mia chronica anca se non la so scrivere in latino

se poi scoprono ke i folii non ci sono più ki sa ke cafarnaum viene fuori et pensano ke magari è una Spia dei vescovi romani ke voliono male all'imperatore federico

ma forse non li importa a nessuno in chancelleria schrivono tutto anca quando non serve et ki li trova [questi folii] ~~si li infila nel biis del kii~~ non se ne fa negott

ncipit prologus de duabus civitatibus historiae AD mcxliii conscript

saepe multumque volvendo mecum de rerum temporalium motu ancipitq

queste sono linea ke i era prima et non o potuto gratarle bene ke devo saltarle

Fig. 2. Umberto Eco, *Baudolino*, 2000, p. 5.

Il registro è caricaturale, la focalizzazione interna. Barrature e revisioni situano un'istanza di enunciazione che corregge gli errori del popolano, ma conservandone gli svarioni. Si verifica però anche un cortocircuito fra i due soggetti, o il testo può essere in parte considerato una forma di enunciazione enunciata, perché l'istanza produttrice è alle prese con la lingua romanza e perciò similmente "errante" fra latino e volgare. Nell'insieme la *Kronica Baudolini cognomento de Aulario* enfatizza l'arte della cancellatura e le sue accezioni di senso sia sul piano discorsivo, sia sul piano tematico e figurativo. Mentre scrive e viene corretto, il personaggio racconta infatti di aver rubato i fogli sui quali si esercita, di proprietà della "cancelleria imperiale", da uno scrigno del vescovo Oto e di averli "gratati quasi tutti tranne ke dove non veniva via" (*ibidem*). Al timore di essere scambiato per una spia, subentra la consolazione che forse il suo gesto non interessa a nessuno, data l'abitudine in cancelleria di

riportare tutto per iscritto, anche ciò che non è utile (*ibid.*). In sostanza, dopo aver silenziato i delegati dell'autorità suprema e affermato se stesso, Baudolino, con il beneplacito dell'enunciatore enunciato, irride l'ufficio di cancelleria come sistema di difesa dei segreti dell'impero, tanto ridondante da non fare più rumore. E lascia in evidenza quattro righe del vecchio testo che dice di non avere potuto eliminare. Qui dunque il *barrage* è una sovraenunciazione con marche di giudizio negative, per la scorrettezza ortografico-lessicale e per la volgarità di Baudolino; il *grattage* testimonia invece di un'avvenuta presa di potere del personaggio, il quale ha soppresso quasi integralmente lo scritto dell'ente che è preposto per eccellenza a redigere e silenziare, la cancelleria dell'Impero. Una sanzione metariflessiva parodistica avalla il suo programma.

Tornando al raggruppamento per classi, anche il *griffonnage* e il *masquage* appartengono alla categoria della *biffe*. Solo che, nel coprire i segni antecedenti, li travestono, li mascherano. Potremmo ricondurre queste pratiche di cancellatura per aggiunta alla strategia del camouflage (Casarin, Fornari, a cura di, 2010) e distinguere allora il silenzio attraverso la cancellatura quando ciò che non appare è – *deissi del segreto* – e il silenzio attraverso la cancellatura quando ciò che non appare non è – *asse del falso*. Non poche storie, tradizioni e interi popoli vengono negati tanto da finire distrutti, rischiando di arrestarne la semiosi (Mazzucchelli 2017). Con forme deboli o forti e gradi variabili, è il senso della *cancel culture*, che tenta di ammutolire le memorie del passato. In questo la cancellatura prende una piega disforica e negativa (ed euforica e positiva dal punto di vista di chi la produce); si pone al servizio di un silenzio chiudente, terminativo. Greimas e Courtés non chiariscono le ragioni per cui l'occultamento "non deve essere confuso con la semplice implicitazione che autorizza la ricostruzione dei programmi anteriori non esplicitati" (1979, tr. it., *ad vocem*). Sicuramente c'è un'intenzionalità ideologica, non necessaria invece tutte le volte che si omettono elementi del discorso fidandosi delle inferenze dell'interlocutore.

4. *Valenze dell'occultamento*

I giochi di inversione che abbassano ciò che sta in alto, che fanno indietreggiare ciò che sta davanti, sono impregnati di valenze. "Decostruiscono la genealogia sublimante o idealizzante per l'irrompere di un nuovo 'concetto', che non si lascia irretire nel regime anteriore" (Derrida 1972, tr. it., p. 53). Stabiliscono gerarchie. Anche la cancellatura più genuinamente autografa, dell'individuo che, occultando, silenzia sue espressioni precedenti, è in un certo senso una pratica allografa: riguarda lotte interne fra l'*ego*, l'*es* e il *super-io*, che prendono il sopravvento l'una sull'altra e si assoggettano in preda ad incertezze e pentimenti. Certo, rispetto all'autografia parzialmente allografa, portata a emendare, la cancellatura più frequente, quella allografa fra attori diversi è agonica e in genere soverchia la traccia altrui.

Il valere del valore dell'occultamento si deduce dalla tattica impiegata. Rauschenberg, nel cancellare un disegno del maestro Willem de Kooning ed esporlo con le tracce del proprio *gommage* ammettendo verbalmente di averlo fatto (*Erased de Kooning Drawing*, 1953), lo neutralizza subordinandolo. Seppure scherzoso, questo silenzio è inglobante e chiudente. L'occultamento non ha la stessa valenza in Emilio Isgrò. L'artista che ha reso l'atto pragmatico della cancellatura un'arte *à part entière* avverte "un preciso dovere verso il pubblico" (Isgrò 2013, p. 52). Utilizzando china o acrilico nero, bianco, grigio o color oro, copre pagine venerande del patrimonio culturale, dai Vangeli ai Codici Ottomani, dall'Odissea ai manifesti delle avanguardie storiche, per svelarne l'usura. Le tinte monocromatiche sature cancellano la traccia verbale civile e approntano un campo visivo poetico che palesa le nostre dimenticanze, i modi volenti o nolenti in cui abbiamo zittito beni di pregio. *Una indivisibile minorata* (Fig. 3) è come siamo e siamo diventati (modo attuale di esistenza semiotica) dopo aver scordato la Costituzione della Repubblica Italiana, cioè come eravamo e come la volevamo (modo virtuale di esistenza semiotica).

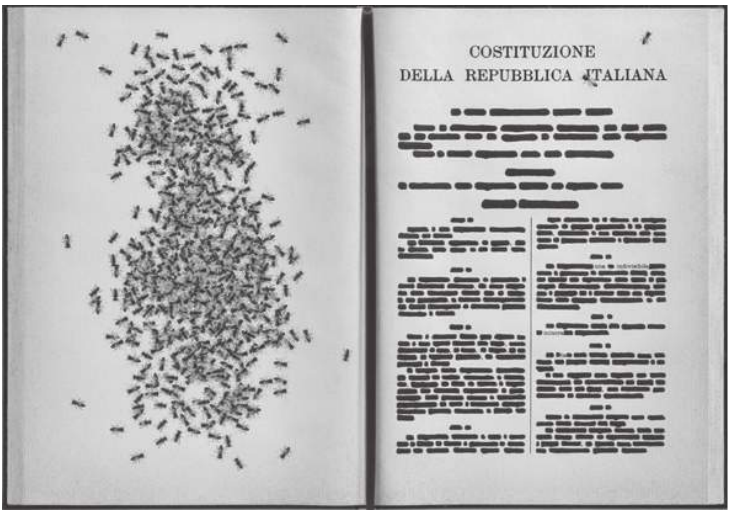


Fig. 3. Emilio Isgrò, *Una indivisibile minorata (da La Costituzione cancellata)*, 2010.

Isgrò dipinge quindi non questo bene in sé, ma la disattenzione collettiva al suo valore, i cattivi usi. La Costituzione torna a contare in negativo, grazie all'*effaçage* compiuta, mentre le parole superstiti ragguagliano sulle derive del suo maltrattamento. L'oblio in cui giace la legge fondamentale dello Stato italiano non è però solo riscontrato e messo in risalto, ma annerito al fine di un risveglio. Con una sinestesia tra vista e suono, il ronzare delle api sblocca la condizione in stallo. In contrasto con Rauschenberg, che cancella per silenziare spiritosamente il 'padre', Isgrò, attraverso la cancellatura, esibisce i silenzi comuni e li rompe. Perché "sono i meccanismi di differenziazione che assicurano lo sviluppo, non l'appiattimento culturale e l'uniformità dei comportamenti" (Isgrò, *op. cit.*, p. 28). Nel conflitto inter-identitario che l'artista imbastisce, fra l'enunciato vittima dell'assopimento e l'enunciatore carnefice di questa assuefazione, la copertura della traccia gioca un ruolo costruttivo, di presentificazione e proiezione.

5. *Diatesi del silenzio. Ostruzioni e incitamenti*

Due casi studio artistici marcano più in profondità le disposizioni del silenzio come forza attiva, passiva o riflessiva, e le sue direzioni aspettuali a doppio senso di marcia, chiudente e aprente.

5.1. *L'arma repressiva di Gabrielle Goliath*

Personal accounts è un'installazione verbovisiva, come le opere di Isgrò e il Baudolino di Eco, ma insolita (Fig. 4).

Fig. 4. Gabrielle Goliath, *Personal accounts*, Palazzo delle Esposizioni ai Giardini, 60. Biennale Arte di Venezia, 2024.

Le donne, gli uomini, i queer e trans di colore, giovani e non, protagonisti dei video di Gabrielle Goliath, comunicherebbero infatti verbalmente, se nelle registrazioni dei loro discorsi non mancasse il parlato, se le parole non fossero state recise. I corpi esprimono in risposta balbettii, ansiti, sibili, sospiri, singulti. Appaiono a mezzo busto su grandi monitor rettangolari poggiati a terra e alle pareti, in una sala blu del Palazzo delle Esposizioni ai Giardini della Biennale veneziana. Gli sfondi sono azzurro cielo e due schermi focalizzano dettagli di gesti: sudori della pelle, mani che tremano o si torcono.

Entrando nella stanza, ci si trova a tu per tu con un monitor nel quale una donna in primo piano e dal capo coperto sembra intenta a raccontare una storia (Fig. 5). Lo schermo a fianco inquadra il particolare delle mani che reggono un foglio con un promemoria per la narrazione.

Fig. 5. Gabrielle Goliath, *Personal accounts*, Palazzo delle Esposizioni ai Giardini, 60. Biennale Arte di Venezia, 2024. Particolare.

La donna non guarda mai in macchina e i numerosi e costanti tagli in postproduzione ne riducono il discorso a un susseguirsi di tentennanti 'eeee…'. Ma del girato l'artista sudafricana spezza anche le immagini, cosicché lo sguardo stesso, le movenze della bocca e i gesti delle mani sono intermittenti. Le persone si dispongono negli schermi per instaurare un dialogo diretto, tipico dei confessionali della società dello spettacolo. Vengono però tradite dalla regia che, netta e spietata, realizza i suoi "personal accounts". Il titolo dell'opera ha un doppio referente: uno, illusorio, attribuibile a questi discorsi inudibili; un altro, reale, imputabile all'istanza di enunciazione che ha la responsabilità dei tagli.

Un uomo sempre a mezzo busto, provato in volto, è presente di faccia e di tre quarti in un trittico televisivo, ma riesce appena a muovere le labbra. In un altro set di quattro schermi un queer devia i residui delle parole, consonanti o vocali, in una cantilena accompagnata dal suono di una maracas. È l'unica resistenza alla censura dei resoconti: l'apparato fonatorio, intonando un canto energico che introduce un principio di eterogeneità e scuote occhio e orecchio insieme, comunica le passioni del corpo. Da questo *masquage* sfociano

debolezze, disagi, difficoltà, sforzi. Quanto più emergono la *parousia* e la negazione della testimonianza, tanto più ci si avvicina a queste identità e ci si cala nel loro ruolo subalterno. Nel non detto dell'interiezione gli ideofoni apportano dei saperi. Il silenzio che castiga il linguaggio verbale si rovescia, accentuato, in un mezzo di meditazione e di condanna della *cancel culture*.

5.2. *I murales di Celiberti. Una pausa di riflessione*

Antitetico al silenzio repressivo della messinscena di Gabrielle Goliath è il silenzio della serie di Terezín di Giorgio Celiberti. L'artista friulano fotografa i graffiti dei bambini deportati nel campo di concentramento di Theresienstadt (o ghetto di Terezín), a 60 km da Praga, da novembre del 1941 a maggio del 1945 (Fig. 6).

Fig. 6. Graffiti dei bambini reclusi nel campo di concentramento di Terezín.

Figure, numeri e parole, qui espresse e pronunciabili, rivivono nelle foto e soprattutto nel dispositivo pittorico della cancellatura che Celiberti concepisce (Fig. 7). Eseguita su sfondo bianco e immersa in un bianco coprente fra neve e cenere, que-

sta serie simula incursioni in superfici che rimediano le pareti ruvide e massicce dei muri[4].

Fig. 7. Giorgio Celiberti, *Terezín. Primo incontro*, 1997-99, 32x42 cm, affresco su tavola.

Isgrò generalmente agisce su pagine realizzate e le cancella virtualizzandole, lasciando a noi il compito di attualizzarle; Celiberti, invece, scava dentro uno spessore che il tempo e terzi hanno virtualizzato e recupera segni che vi stanno dentro, come in un palinsesto. Nella struttura della tavola, che presenta ampie

4 "Oggi perfino i i fiori, che sono il meglio della natura colta e presa, li vedo uscir fuori dai muri, essere insieme fatti di petali e di calce, di bianco e di luce e di bianco di intonaco. Li vedo rivelarsi dai fondi azzurri che sono insieme di cielo e di pietra". Celiberti 1994, p. 50.

distese di bianco, macchie e finte screpolature, l'artista scopre segni infantili graffiati, incisi, scanalati, timbrati, marchiati. La deissi è quella del segreto, che si sprigiona in una pittura astratta ma mai emancipata dal mondo.

In *Primo incontro* (Fig. 7) l'artista crea un'unica immagine dai graffiti dei bambini sui muri e dai loro disegni conservati nel lager. Una logica della sensazione anima questi segni che affiorano: linee orizzontali e diagonali, croci, cuori. Se mescole di colle e sabbia evocano permanenza, il contrasto fra primo piano e sfondo restituisce semisimbolicamente i rapporti fra presente e passato. Celiberti fa luce sui cancellati della Storia: dipinge l'oblio, con il bianco che attesta una dimenticanza già avvenuta, e la reminiscenza, con i segni-graffiti colorati che vengono a galla.

A suggellare il ruolo della pittura nei processi del ricordo è nuovamente la farfalla. Enorme in una variante di questo ciclo (Fig. 8), la figura sovrasta strati neri, bianchi e celesti che evidenziano la struttura della tela. Se a sinistra, nera e in basso, è statica, a destra, bianca su una gemella speculare grigia invertita, sembra muoversi per spiccare il volo. Spiega le ali di fronte allo spettatore come per impegnarlo personalmente all'introvisione e a liberare quel vissuto. Il supporto che mima la testura del muro è appropriato, non solo perché traduce i testi-fonte originari. È opinione comune che i muri, per la loro collocazione all'aperto, tengano traccia degli avvenimenti assorbendoli: 'i muri hanno orecchie', 'ci ascoltano', 'è scritto sui muri'. L'immaginario occidentale, anche fuori dall'ambito artistico, coltiva con il muro un rapporto preistorico, archeologico, di contatto con il passato (Migliore 2025). *Diis Manibus*: gli Dei protettori di chi dorme hanno in affido i bambini ebrei sterminati; spetta agli umani degni di essere chiamati tali tramandarne i segni.

Fig. 8. Giorgio Celiberti, *Libertà ritrovata*, 1995, 115x90cm, tempera su tela intavolata.

6. *In ascolto del silenzio*

Con lo studio della cancellatura si capiscono molte cose del silenzio. Cancellare, come si è visto, è una tattica empirica molto utilizzata per silenziare; è quella che ne figurativizza meglio le dinamiche. A livello plastico e simbolico, fare silenzio vuol dire infatti spazzare via i rumori, le voci e i frastuoni che occuperebbero la superficie, e dar spazio non alla loro assenza ma al loro contrario, ogni volta diversamente definito ma posto in profondità e che emerge. 'Regna un profondo silenzio' sembra un ossimoro; è in realtà una locuzione che rende benissimo l'idea di entrare in una dimensione dell'infrasuono, di una percezione tenue che agevola, in senso cognitivo ma anche passionale, il rispetto e la quiete. Per la sua capacità di coprire o togliere l'assordante, il silenzio è una condizione esperibile per se stessi secondo il volere, come pratica riflessiva più o meno intensa ed estesa (da attimi a pause corte e lunghe, fino a forme di vita interamente dedicate: eremiti, ordini monastici, scalatori di montagne), o uno stato attivo imposto agli altri secondo il dovere, obbedendo a un comando o a una raccomandazione

esterni. Nei più docili il silenzio passivo, di chi subisce l'ordine, dà luogo alla calma piatta, incapace di approfondimento. C'è dunque un silenziare endogeno, autoindotto, e un silenziare esogeno, ingiunto. E se 'le parole sono pietre', il silenzio può 'pesare come un macigno', cioè esercitare un potere performativo e trasformativo pari o superiore a quello dei discorsi espliciti.

La cancellatura dispone enunciatori ed enunciatari ad ascoltare il silenzio, fecondo o nocivo. Allena i sensi a sfoltire un mondo sovraccarico che rischia di stordirci.

Bibliografia

Barthes, R.
1995 *Œuvres complètes, III*, Seuil, Paris

Biasi P.M. de
1994 "Qu'est ce qu'une rature?", in *Ratures & Repentirs*, a cura di B. Rougé, PUP, Pau 1996, pp. 17-47.

Calvino, I.
1965 "Un segno nello spazio", *Il caffè letterario*, XII, 4, novembre, pp. 23-30, poi in Id., *Cosmicomiche*, Mondadori, Milano 1993, pp. 38-47.

Casarin, C., Fornari, D. (a cura di)
2010 *Estetiche del camouflage,* et al. Edizioni, Milano.

Celiberti, G.
1994 *I segni dell'anima*, Galleria Forni, Bologna.

Derrida, J.
1972 *Positions*, Minuit, Paris; tr. it. *Posizioni,* Ombre Corte, Verona 1999.

Eco, U.
2000 *Baudolino*, Bompiani, Milano.
2011 "Veline e silenzio", in Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano pp. 207-215.

Elkins, J.
1999 *What Painting Is*, Routledge, New York; tr. it. *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Mimesis, Milano 2012.

Fabbri, P.
2010 "Segni, sogni, meditazioni nell'opera di Claudio Parmiggiani", ora in Id. *Vedere ad arte.* Mimesis, Milano 2020, pp. 433-441.

Fumaroli, M.
1994 "Devises pour les tapisseries du Roi-Soleil", in Id., *L'École du silence*, Flammarion, Paris; tr. it. "Imprese per gli arazzi del Re Sole", in *La scuola del silenzio*, Adelphi, Milano 1995, pp. 608-620, poi in T. Migliore, a cura di, *Argomentare il visibile*, Esculapio, Bologna 2008, pp. 159-163.

Genette, G.
1982 *Palimpsestes,* Seuil, Paris; tr. it. *Palinsesti,* Einaudi, Torino 1997.
Greimas, A.J.
1976 *Maupassant. La sémiotique du texte: exercises pratiques*, Seuil, Paris; tr. it. 1996, ora *Maupassant. La semiotica del testo in esercizio,* Bompiani, Milano 2019.
1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", Actes sémiotiques-Documents, 60; tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce 2. Teoria del discorso,* Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210.
Greimas, A.J., Courtés, J. (a cura di)
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Hachette, Paris; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007.
Hjelmslev, L.
1954 "La stratification du langage", *Word*, 10, pp. 163-188; tr. it. *La stratificazione del linguaggio*, 1988, pp. 213-246, nuova ed. a cura di C. Caputo, Pensa Multimedia, Lecce 2018.
Isgrò, E.
2013 *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, Maretti, Bologna.
Leiris, M.
1948 *Biffures*, Einaudi, Torino 1979.
Lévinas, E.
1949 "La transcendance des mots: à propos des Biffures", *Les Temps Modernes,* n. 44, juin, pp. 1090-1095; tr. it. "La trascendenza delle parole. A proposito delle *Biffures*", in Id., *Fuori dal Soggetto*, Marietti, Genova 1992, pp. 153-160.
Marin, L.
1984 "Logique du secret", *Traverses*, 30-31, mars, pp. 60-69.
1992 "Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture", in B. Rougé, a cura di, *Ellipses, Blancs, Silences*, PUP, Pau, pp. 77-85; tr. it. "Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica", in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 222-239.
Marrone, G.
2003 *Retorica della notizia. Prassi enunciativa nel telegiornale*, nn. 320-322, Documenti di lavoro del Centro internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco dell'Università di Urbino.
Mazzucchelli, F.
2017 "Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?", *VS*, 124, pp. 105-128.
Migliore, T.
2013 "La cancellazione verbovisiva", *Il Verri*, 53, ottobre, pp. 57-85.

2019a "Italo Calvino. L'histoire du signe comme *segnatura*", in P. Basso Fossali, D. Bertrand, A. Zinna, a cura di, *Utopies et formes de vie,* Éditions CAMS/O, Toulouse, pp. 105-121.
2019b "Il cavallo accanto all'egli…. Greimas nella zoosemiotica 2.0", in D. Bertrand, G. Marrone, a cura di, *La sfera umanimale,* Meltemi, Milano, pp. 235-258.
2025 "Graffiti. Per un cambiamento di mentalità", in M. Bogo, T. Migliore, O. Paris, *Riscrivere le città. Semiotica della street art per le politiche sociali*, Carocci, Roma.
Ponge, F.
1971 *Vita del testo*, Mondadori, Milano.
Pozzi, G.
1981 *La parola dipinta*, Adelphi, Milano.
1993 *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano.

Simone Garofalo*

IL SILENZIO È IL SILENZIO È IL SILENZIO. IL CORTOCIRCUITO TAUTOLOGICO DELL'IDEOLOGIA

1. *Il silenzio logico della tautologia*

Se dire che "il silenzio è il silenzio" già infrange – facendo rumore – il silenzio, esiste però un silenzio che questo gesto non solo manterrebbe intatto, ma addirittura ricalcherebbe: nel limitarsi a dire che una certa cosa è ciò che è, se n'è davvero detto qualcosa? Pur avendo fisicamente parlato, in un certo senso è come se si fosse rimasti zitti; o meglio, come se ci si fosse rimangiati la parola. Si tratta chiaramente di un silenzio diverso e in genere più marcato rispetto al non parlare affatto, perché un enunciato è comunque presente, e con esso il suo presupposto di un'intenzione comunicativa (tradita o meno che sia); e però è nondimeno una forma di silenzio. Questo silenzio ha una natura logica: ha infatti il suo contrario non nel rumore bensì nella parola intesa nel suo senso più pieno, ovvero la parola che dice qualcosa in quanto dice *qualcosa di più*, portando un po' più avanti la semiosi rispetto al suo punto di partenza, qualunque esso sia; su questo piano, allora, dire che "il silenzio è il silenzio" non dice nulla perché non dice *nulla di più* rispetto a quanto già noto agli interlocutori. È di questo silenzio logico che ci interesseremo qui, un silenzio che indichiamo – o più spesso additiamo, perché "qualificata negativamente" – come "tautologia" ("stesso discorso"), cioè "un'espressione ridondante, che tende a ripetere quanto già enunciato" (Battaglia 1961-2002, vol. XX, p. 768). La ripetizione tautologica può interessare un intero elemento linguistico che riappare identico come soggetto e predicato di sé stesso, come nella forma più canonica appena

* Università di Torino; simone.garofalo@unito.it

esemplificata, ma può pure ammontare ad un semplice non aggiungere nulla a quanto già posto in un termine o una premessa (di fatto solo riformulati quindi in parole diverse), o – in senso più ampio ancora – quanto già noto e/o condiviso fin da principio in un discorso, perché già esplicitato altrove in un testo o implicato dal contesto. La tautologia ribadisce insomma l'ovvio – o ciò che si presume e si presenta come tale –, che si tratti dell'ovvietà logico-formale propria del principio di identità stesso (ovvero, appunto, "A=A"), che renderebbe ogni tautologia vera per definizione, o piuttosto delle tante ovvietà del senso comune che spesso si vestono retoricamente di quello stesso principio, ammantandosi di un protettivo silenzio. Correndo così sul posto, la semiosi di fatto non va da nessuna parte, e se il senso è processuale – sempre idealmente una forma di crescita, o almeno un suo presagio o auspicio (Short 2007, pp. 285-288) – allora un senso immobile, imbalsamato, sfiora in effetti l'annullamento del senso, riducendosi appunto a puro silenzio. Per questo motivo "tautologico" è in genere un'accusa che si muove ai discorsi degli altri.

Il nostro obiettivo principale, in questo lavoro, è quello di iniziare a difendere il silenzio logico della tautologia da quest'accusa – non negandola in quanto tale, bensì mostrando come in realtà le cose sono più complesse e ambivalenti di quanto sembri. A questo scopo ci rivolgeremo a due luoghi classici della tautologia nella tradizione semiotica, illustrando per prima cosa – con Barthes – la tipica interpretazione negativa della tautologia come dispositivo retorico ideologico perché identitario: il suo silenzio è qui piuttosto un silenziamento autoritario, o comunque imposto con la forza, davanti a identità fisse da non mettere in discussione (le verità immediatamente – e silenziosamente – sancite dal senso comune). Successivamente, a partire invece da un famoso spunto di Eco, individueremo un cortocircuito insito in questa tautologia identitaria in grado di aprire due vie di fuga complementari al di là di essa: da un lato una tautologia continuativa che apre appunto alla continuità – anziché identità – fra l'infinità di segni e interpretanti che mediano uno "stesso" oggetto, dall'altro una tautologia qualitativa che apre e invita a un'esperienza più immediata di qualcosa eventualmente sospendendo, o comunque in parte allentando, le sue (pre-) determinazioni sedimentate nel linguaggio, irrigidite se non proprio ideologiche. Entrambe queste forme anti-ideologiche

di tautologia puntano sì – con il loro silenzio marcato – ad uno sfondo di senso comune oltre la semiosi, ma un senso comune critico anziché ideologico nella misura in cui apre anziché chiudere tanto all'esperienza quanto all'interpretazione riflessiva ulteriori, potenzialmente trasformative. Per concludere questo primo abbozzo necessariamente esplorativo di ricerca, accenneremo infine a un'ultima direzione da seguire per rivalutare la tautologia e il suo ambiguo silenzio: l'impiego che ne ha fatto – come dispositivo retorico positivo, liberatorio – la tradizione buddhista Chan/Zen, in cui due sensi della tautologia vengono chiaramente distinti, ma non isolati, proprio al fine di declinare il risveglio buddhista in chiave immanente come un senso comune risvegliato, ambiguamente continuo in quanto tale con il senso comune ordinario – e illuso – dell'esperienza umana (marcando in parallelo la continuità fra silenzio e linguaggio, rispettivamente).

2. *La tautologia identitaria e ideologica*

In semiotica, il luogo classico dell'accusa alla tautologia sono le riflessioni in coda a *Miti d'oggi*, dove Barthes annovera la tautologia fra i tratti tipici del linguaggio ideologico del mito, e la boccia dunque in toto come cosa "notevolmente brutta" (Barthes 1957; tr. it. 1974, p. 232): per lui "definire l'identico con l'identico" vuol dire già abbandonare – in una "duplice uccisione" – il linguaggio e la razionalità, rinunciare a monte a farne uso, perché si prova – e incute – sfiducia nella possibilità stessa di descrivere ciò di cui si parla, quasi che si possa solo nominarlo e ripetersi; "il teatro è il teatro" e basta, nel suo esempio. Il nodo problematico, per Barthes, è come sempre la naturalizzazione-destoricizzazione del senso da parte del mito, a cui la tautologia contribuisce qui elevando "magicamente" una "carenza accidentale" del linguaggio, quindi una difficoltà meramente temporanea e contingente, a qualcosa di universale, una "resistenza naturale dell'oggetto" alla descrizione verbale – il teatro sarebbe ineffabile per natura, e quindi se ne può solo dire che è quel che è. La tautologia è quindi un'arma retorica, che si presenta in Barthes in chiave sia difensiva che offensiva: per un verso è un "rifugio" nell'irrazionalità simile al rifugiarsi in reazioni emotive "quando si è

a corto di ragioni", e si desidera solo tagliar corto; per l'altro verso, però, può anche essere un'imposizione autoritaria sugli altri, come genitori che – di fronte soprattutto a troppe domande, o domande scomode o difficili – riducono un bambino al silenzio rispondendo che "è così perché è così" (un "atto di magia vergognosa" per Barthes). Questa tautologia è quindi un aborto semiotico, una chiusura prematura e perentoria per riprodurre una posizione senza correre il rischio che, essendo messa in discorso, venga anche messa in discussione. Il risultato è che, in linea con gli altri espedienti, anche la tautologia "istituisce un mondo morto, un mondo immobile": il mondo autoevidente dell'ideologia, che "è ciò che è" senza alcun bisogno di spiegarsi e giustificarsi. La tautologia assicura l'identificazione di essenze necessaria all'ordine gerarchico naturalizzato, perché "la bilancia può pesare soltanto l'identico con l'identico", solo "piccoli simulacri" che assimilano e reprimono ogni alterità (ivi, p. 231). La tautologia è allora ideologica perché appunto identitaria, si limita a ricalcare un'identità da accettare e lasciar operare in silenzio. Nel capitolo direttamente legato alla tautologia, "Racine è Racine" (ivi, pp. 93-94), Barthes era stato ancora più esplicito: "la tautologia è sempre aggressiva", è "una rabbiosa rottura fra l'intelligenza e il suo oggetto"; è anti-intellettualista, ribadisce un "buon senso" già dato per cui non serve che nessuno parli o pensi.

Questa lettura critica della tautologia ha ovviamente i suoi meriti: non c'è dubbio che si possa fare un uso ideologico delle tautologie – palesi o occulte – per imporre il silenzio o fingere di dire qualcosa senza dire di fatto nulla, così che non giocando al gioco della semiosi non si possa mai perdere (Petrov 2019). Se tuttavia è vero che il senso muore quando è indurito, è anche vero che è duro a morire. Non si sta infatti ripetendo lo stesso errore, se ci si limita a dire che "la tautologia è la tautologia" e che in quanto tale è per sua natura – per sua identità – identitaria e ideologica? La tautologia non è affatto la tautologia: a seconda del contesto, la si può impiegare tanto per spingere verso un'iper-determinazione del suo oggetto quanto piuttosto per allentarne la determinatezza (Bulhof & Gimbel 2004), e se ne possono distinguere diversi tipi con più funzioni irriducibili all'astratto e rigido principio di identità (Moore 2001). È impossibile inoltrarci qui tanto nella via strettamente linguistica per salvare la tautologia dall'identità, quanto in quella filosofica

di chiarirne lo stretto legame con il rovescio – l'altro limite del pensiero – che è la contraddizione (Chiereghin 2001), argomentando contro tentativi – pur rigorosi – di isolare e purificare la tautologia identitaria dalla sua dialettica contraddittorietà interna (fondandola, ad esempio, sull'assioma di una "ontologia naturale": Prandi 2011). Come anticipato, quello che faremo è invece aprire – pur senza poterci inoltrare nemmeno in queste – due vie di fuga semiotiche.

Vale la pena di ribadire qui che la posta in gioco va comunque ben oltre quella della tautologia in sé, perché l'approccio al tautologico è in realtà specchio – e supporto – di un più generale approccio a tutto ciò che è di senso comune: bocciare la tautologia in toto come ideologica porta con sé un rischio di annullamento di ogni scarto fra senso comune – o esperienza concreta e ordinaria – e ideologia. Anche su questo legame non potremo dire di più, salvo esplicitare che la nostra prospettiva semiotica è pienamente di stampo pragmatista, e parte integrante di questa prospettiva è l'idea che un compito essenziale della filosofia – così come della semiotica – sia quello di articolare e contribuire alla possibilità di un "senso comune critico" (Gautier 2017). Rivalutare la tautologia è quindi anche un modo per contribuire alla più complessa rivalutazione in corso del senso comune, verso cui del resto lo stesso Barthes ha poi modificato e attenuato parecchio la sua posizione (Lorusso 2022, cap. 8). Non sarebbe difficile far leva, ad esempio, sulla distinzione fra due forme opposte di evidenza – l'ovvio e l'ottuso (Barthes 1982; tr. it. 1985) – per tracciare un'analoga distinzione fra forme di tautologia, di silenzio e/o di senso comune. Anzi, persino il Barthes dei *Miti* salvava i "proverbi" popolari – perché "ancora" legati ad usi pratici, concreti – distinguendoli dalle "massime" borghesi (Barthes 1974, pp. 233-234). Un terreno di prova per la pregnanza retorica delle tautologie sarebbe in effetti quello dei modi di dire diffusi ("una promessa è una promessa", "gli affari sono affari", "non è finita finché non è finita", "sono quello che sono", "andrà come andrà" ecc.), in cui si è sedimentato eccome un senso, ma si tratta di un'altra via che non potremo ancora percorrere. Non è l'unica: un'ambiguità della tautologia fra chiusura e apertura comunicativa la si può vedere molto bene all'opera nel linguaggio poetico pure recente (Villa 2020); ed è proprio alla poesia che è legata la doppia via di fuga semiotica che invece seguiremo.

3. *L'auto-superamento continuativo e qualitativo della tautologia*

C'è infatti un secondo luogo classico, nel canone semiotico, che dimostra come la tautologia superi sé stessa: il passo, nel capitolo sulla comunicazione estetica de *La struttura assente*, in cui Eco cita e analizza – pur decontestualizzandola – la celebre tautologia poetica di Stein ("a rose is a rose is a rose is a rose"; Eco 1968, p. 66). Questa iper-tautologia apre due vie di fuga distinte, ma intrecciate, dalla tautologia identitaria, capaci di mandarla in cortocircuito. Innanzitutto, già solo ripetendo una tautologia più volte – anche se a livello logico-formale non dovrebbe fare alcuna differenza – l'incantesimo si infrange, perché questo "uso indubbiamente inconsueto del codice", marcato da un "eccesso di ridondanza", tradisce in realtà le attese, tanto da rendere "ambiguo" persino il principio di identità, altrimenti percepito come l'affermazione "meno equivocabile" possibile. Di conseguenza si viene a generare una "tensione informativa" che va al di là del semplice significato denotativo del termine ripetuto. Il "sospetto" che l'iper-tautologia allora desta è che ciascuna istanza di "rosa" – anche sulla scia della storia letteraria e culturale – abbia in realtà un senso differente, da ricercarsi in una nube di tanti "significati simbolici" e "usi metaforici" connotativi che restano però instabili, perché "suggeriti ed elusi al tempo stesso" dall'espressione, mai definitivi. Mettendo da parte l'eccezionalità estetica di questa tautologia, che – irrompendo negli abiti passati – le conferisce una singolare carica di senso, possiamo riconoscere in essa l'emblema non più della fine della semiosi, bensì della semiosi illimitata, perché sembra alludere all'infinità degli interpretanti che dicono la stessa cosa – o meglio, "quasi la stessa cosa" (Eco 2003) – pur dicendola in modi ogni volta unici, differenti. In un'ottica pragmatista, come notato all'inizio, non c'è nel senso più pieno semiosi se non in vista di una ricerca, una crescita ulteriore del senso rispetto al punto di partenza, ed è anche per questo che la relazione segnica pragmatista è irriducibile ad un diadico "questo significa quello", bensì presenta costituzionalmente la via d'uscita terza dell'interpretante al rapporto fra segno e oggetto: aperta questa uscita, resta sempre possibile riaprirla in maniera ricorrente e ricorsiva, riflessiva e reciproca, aggiungendo cioè altre interpretazioni e interpretazioni di interpretazioni passate, proprie e/o altrui, potenzialmente all'infinito. Ma se ciò è vero per ogni pro-

posizione anche non tautologica (A=B), che di per sé arresterebbe la semiosi in un'asserzione di identità immediata fra due elementi, a maggior ragione il rischio di questa chiusura in un vicolo cieco diadico lo si ritrova appunto nella tautologia, che sembra indurre o favorire quell'irrigidimento identitario: se "il representamen riceve come interpretante se stesso" (Eco 1968, p. 66), è facile che l'uno si appiattisca sull'altro, degenerando la relazione triadica della semiosi; il principio d'identità (A=A) consiste appunto nell'uso della tautologia per fondare logicamente identità che si vogliono del tutto indipendenti, autosufficienti, di cui predicare poi i caratteri essenziali o accidentali nelle proposizioni ordinarie. Eppure, anche solo un'iterazione in più ad una tautologia – generalizzabile in un'alternativa semiotica triadica al principio d'identità: un principio di continuità (A=A=A) – è sufficiente a sfondarla e riaprirla, o almeno interferire con la sua chiusura. Seguendo questa prima via di fuga triadica della semiosi si batterebbe la strada del sinechismo pragmatista (Haack 2005): la tautologia diventa appunto "continuativa", ribadisce cioè una continuità d'oggetto – ma non identità – fra gli infiniti segni e interpretanti della semiosi, in grado pure di accrescere il senso – anziché solo ricalcarlo – con le loro determinazioni e mediazioni ulteriori dell'oggetto; più in generale, marca la continuità fra questi tre elementi di ogni relazione segnica.

Tuttavia, se restituiamo l'iper-tautologia al contesto della poesia da cui è tratta (Stein 2017, "Emily Sacred"), una seconda via di fuga pare aprirsi, perché nel complesso si direbbe piuttosto svolgere per Stein una funzione di intensificazione rispetto a una certa qualità e affettività esperita. Alla fine, infatti, l'iterazione comunque si interrompe (come pure la semiosi, solo potenzialmente illimitata), ed è subito seguita al verso successivo da un termine senza predicato – così è gran parte della poesia – che è chiaramente un interpretante ulteriore, ma finalmente diverso, di quello ripetuto: "loveliness extreme", cioè un incisivo, iperbolico aggettivo sostantivato che indica appunto la qualità pur vaga che legherebbe assieme tutti i segni e interpretanti. Senza addentrarci nelle intenzioni della scrittrice, che comunque pare aver inteso la tautologia proprio come un modo di soffermarsi su un nome e "accarezzarlo" (Van Vechten 1946, p. xiii), da questo punto di vista l'iper-tautologia sembra aprire non tanto all'interpretazione – comunque in fondo "elusa" anche nella let-

tura di Eco – quanto all'esperienza concreta, che sostanzia e fa da sfondo a qualunque interpretazione (sempre in ottica pragmatista, chiaro; Pappas 2016; Johnson & Schulkin 2020). Questa tautologia "qualitativa" è complementare all'altra: la prima sfondava la diade proposizionale autoreferenziale – soggetto e predicato identificati – in una triade, alludendo di fatto al massimo sviluppo interpretativo della semiosi nell'argomento (Short 2007, pp. 231-235); quest'altra la ripiega invece nella monade di un "rema" isolato (A), predicato in sé insaturo e quindi sottodeterminato, che indica invece una qualità possibile ancora in attesa di attualizzarsi e realizzarsi (non per forza nella forma logica di proposizioni e argomenti). Se la formula iper-tautologica è un'eccezione estetica, pur generalizzabile, quest'uso qualitativo anziché identitario delle tautologie comuni, volto a invitare a fare esperienza non pregiudiziale di qualcosa, è in un certo senso impiegata dallo stesso Peirce quando, nelle sue definizioni della qualità (o "primità"), scrive che "è quel che è" o "è come è" a prescindere da ogni altra cosa (ad esempio EP2, p. 160; è fra l'altro significativo che la tautologia sia ripetuta di solito anche nelle definizioni delle altre categorie, avendo anch'esse una dimensione qualitativa). Qui la ripetizione tautologica non congela affatto un'essenza universale ripetibile, ma anzi riapre – per via negativa, rinnegando il linguaggio – verso l'irripetibile, sia pur continua, unicità qualitativa dell'esperienza: un "continuum di diversità qualitativa" che ha solo "un'unità alquanto indefinita", non pre-segmentata in atomi sensoriali o in idee platoniche o simili universali, che la primità porta al "collasso" (Rosenthal 2001[1]). La seconda via di fuga è quindi una via qualitativa ed empirista (nella forma "espansa" già di Peirce: Short 2015), e risponde al pericolo di "cedere" a un'autorità l'esperienza (Colapietro 2008).

4. *Il senso comune risvegliato del buddhismo Chan/Zen fra tautologia e contraddizione*

Il rifiuto dell'esperienza attraverso il linguaggio, o meglio le sue rigide reificazioni identitarie, sta pure al cuore dell'insegnamento buddhista in ogni sua forma, su cui possiamo aprire un

1 Quando non indicato altrimenti, le traduzioni sono dell'autore.

breve squarcio conclusivo. L'attaccamento alle cose e/o al proprio stesso sé come sostanziali, permanenti e indipendenti, da cui deriva la sofferenza o insoddisfazione esistenziale (*dukkha*), ha le sue radici in un'ostinazione a ignorare o negare – pure attraverso il linguaggio, in grado di ipostatizzare un'essenza reale immutabile al di là dei cambiamenti (presunti come solo apparenti) – l'impermanenza (*anicca*) e l'assenza di un sé o un'essenza indipendente (*anatta*), evidenti in tutta l'esperienza (nell'insieme, questi i cosiddetti "tre marchi" dell'esistenza condizionata nel samara – il ciclo di rinascite –, che riassumono appunto il messaggio buddhista: Buswell & Lopez 2014, p. 923). Smentito di continuo dall'esperienza del mondo, e in ogni caso sempre prima o poi sconfitto e quindi – pure nello scenario migliore – sempre minacciato, l'attaccamento non può che generare sofferenza, ma il linguaggio lo riproduce e lo rinforza proiettando dualisticamente un vero sé al di là e al riparo da ogni mutamento. Un problema e paradosso centrale di questo insegnamento, tuttavia, è che deve servirsi anch'esso di fatto del linguaggio, per cui è anch'esso vulnerabile ai dualismi: aspirare al "risveglio" (*bodhi*) ottenuto dal Buddha, o alla liberazione del nirvana con cui si "estingue" l'esistenza sofferente nel samsara, può facilmente degenerare in fondo in un meta-dualismo – quello, appunto, fra samsara e nirvana, o fra persona comune e persona risvegliata (il Buddha stesso, un maestro ecc.); il che riporta punto e a capo generando nuove forme di attaccamento. Di conseguenza da un lato ogni forma di buddhismo avverte sui limiti del linguaggio, usato in maniera pragmatica come semplice mezzo, dall'altro le tradizioni Mahayana in particolare sovvertono o forzano – e così illustrano – quegli stessi limiti in vari modi (ad esempio affermando, come Nāgārjuna, che non c'è differenza fra il samsara e il nirvana, entrambi "vuoti"; Sharf 2021, pp. 85-91). Nel buddhismo Chan/Zen, tale paradosso è messo al centro e radicalizzato, a partire dalla sua stessa autopresentazione settaria come una speciale "tradizione al di fuori delle scritture" basata su una "trasmissione da mente a mente" del risveglio – per esperienza diretta – di maestro in maestro, risalente alla paradigmatica trasmissione silenziosa dal Buddha stesso a Mahākāśyapa (l'unico discepolo a sorridere del suo non dire nulla rigirandosi un fiore in mano): in realtà, si tratta infatti di una tradizione che ha scritto moltissimo e si è anzi legittimata, propagata e modellata coi testi, specie le raccolte – con o senza

commento – dei kōan (c. *gōng'àn*), gli aneddoti e dialoghi fra maestri e allievi del passato che offrono dei letterali "casi" su cui meditare (Welter 2024). Spesso spiazzanti per la loro evidente illogicità, i kōan giocano appunto con l'ambiguità e il paradosso (Heine 2024; Sharf 2024), inclusa l'ambiguità fra il silenzio di chi non sa cosa dire, o perde un'occasione per parlare, e il silenzio invece eloquente di chi dice tutto senza dire nulla ma al momento giusto – ovvero dopo che altri hanno parlato (Garfield 2021). Un puro silenzio che si opponga del tutto al linguaggio – ripudiandone l'uso in toto, a priori – è anch'esso dopotutto una finzione linguistica dualistica, da superare come ogni altra: ci si libera dal linguaggio solo attraverso il linguaggio (Heine 2021).

La tautologia è una delle tecniche retoriche con cui nei kōan si dà forma a questo ambiguo silenzio, disinnescando – assieme ad altre forme di apparente non-senso – i dualismi del linguaggio. Un famoso kōan, in particolare, sembra programmaticamente distinguere le due facce – ideologica o illusa l'una, critica o risvegliata l'altra – della tautologia, come abbiamo fatto noi semioticamente, e lo fa calandola proprio in una struttura triadica (che si ritrova in molti altri kōan e detti di maestri su cui non possiamo ovviamente soffermarci). Nel kōan, il maestro Qingyuan si guarda indietro e riflette sul cammino buddhista intrapreso, individuando tre tappe principali (Sharf 2021, pp. 80-81): prima di praticare il Chan, vedeva solo che "le montagne sono montagne e i fiumi sono fiumi", ma dopo averlo fatto ha visto che al contrario "le montagne non sono montagne e i fiumi non sono fiumi"; andando ancora oltre, tuttavia, e "raggiunto un punto di riposo" dopo trent'anni di pratica, è ritornato a vedere che "le montagne sono montagne e i fiumi sono fiumi", come all'inizio. In alcune versioni del kōan – come quella citata –, lo stesso maestro sfida i propri seguaci a dire se queste tre visioni sono uguali o diverse, ed è chiaro che il problema riguarda soprattutto la prima e la terza: sono la stessa cosa oppure no, queste due tautologie? Una tautologia è una tautologia? È evidente che la prima tautologia sta a indicare tutte le rigide ovvietà del senso comune, quindi della mente illusa delle persone, ma se l'altra rimanda al contrario alla mente risvegliata di chi ha praticato tutta la vita, è pur vero che pare indistinguibile dalla prima – esprimendo così qualcosa di simile alle classiche affermazioni Chan/Zen per cui "questa stessa mente è il Buddha" o "la mente ordinaria è la Via" (Abe 1997). Il punto di questo

come di molti kōan non è però scegliere una risposta o l'altra, limitandosi ad esempio a sostenere positivamente un'identità fra mente comune e mente risvegliata, bensì insistere che l'ambiguità è irriducibile, irrisolvibile: la pratica consiste proprio nell'imparare ad accettarla e maneggiarla; sia identificare che contrapporre i due poli è dualistico, ammontando in ogni caso ad una fuga dall'ambiguità. C'è continuità – non identità –, e perciò ambiguità, fra primo e terzo stadio. La differenza e tensione fra i due poli non dev'essere annullata, altrimenti nulla distinguerebbe il senso comune risvegliato (o critico) dal senso comune tout court, o peggio da quello illuso (o ideologico).

Alle vie di fuga aperte prima – una monadica e una triadica –, comunque molto ben espresse anche da questo kōan, possiamo allora aggiungere una terza via diadica che rovescia la tautologia in una contraddizione (A≠A), ma lo fa per tenerla in vita, in moto; la tautologia non è la tautologia. È in fondo il fatto di avere un secondo stadio – negativo – alle proprie spalle, conservato e rimediato dialetticamente, a distinguere in ogni caso il terzo dal primo, e rendere il terzo realmente terzo. Questa struttura triadica non viene dal nulla, ovviamente; ma un articolo è un articolo, e per il momento dobbiamo fermarci qui e fare silenzio, rimandando ad altre occasioni l'approfondimento di queste vie di fuga.

Bibliografia

Abe, M.
1997 The Core of Zen: The Ordinary Mind is Tao, in M. Abe & S. Heine (a cura di), *Zen and Comparative Studies: Part Two of a Two-Volume Sequel to Zen and Western Thought* (pp. 25-33), Palgrave Macmillan UK, Londra.

Barthes, R.
1957 *Mythologies*, Seuil, Parigi; tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
1982 *L'obvie et l'obtus,* Seuil, Parigi; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

Battaglia, S.
1961-2002 *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino.

Bulhof, J., Gimbel, S.
2004 A tautology is a tautology (or is it?), Journal of Pragmatics, 36, 5.

Buswell, R. E., Jr., Lopez, D. S., Jr.
2014 *The Princeton Dictionary of Buddhism,* Princeton University Press, Princeton-Oxford.

Chiereghin, F.
2001 *Tautologia e contraddizione*, CUSL Nuova Vita, Padova.
Colapietro, V.
2008 Experience Ceded and Negated, The Journal of Speculative Philosophy, 22, 2.
Eco, U.
1968 *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano.
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
Garfield, J. L.
2021 Silence and Upāya. Paradox in the Vimalakīrti-nirdeśa-sūtra, in Deguchi, Y., Garfield, J. L., Priest, G. & Sharf, R. H. (a cura di), *What Can't be Said: Paradox and Contradiction in East Asian Thought*, pp. 42-56, Oxford University Press, Oxford.
Gautier, C.
2017 Attitudes of Knowledge and Common Sense, European Journal of Pragmatism and American Philosophy, IX, 2.
Haack, S.
2005 Not Cynicism, but Synechism: Lessons from Classical Pragmatism, Transactions of the Charles S. Peirce Society, 41, 2.
Heine, S.
2021 Just Sitting and Just Saying: The Hermeneutics of Dōgen's Realization-Based View of Language, Religions, 12, 2.
2024 Testing, Contesting, Besting. Ambiguity in Gong'an Dialogues, in J. Yu (a cura di), *Readings of the Gateless Barrier*, pp. 116-136, Columbia University Press, New York.
Johnson, M., Schulkin, J.
2020 The Common Currency of Our Aesthetic Sensibility, Transactions of the Charles S. Peirce Society, 56, 6.
Lorusso, A. M.
2022 *L'utilità del senso comune*, Il Mulino, Bologna.
Moore, M.
2001 «This Is Like Déjà Vu All Over Again» – Eight Types of Tautology, ETC: A Review of General Semantics, 58, 2.
Pappas, G. F.
2016 John Dewey's Radical Logic: The Function of the Qualitative in Thinking, Transactions of the Charles S. Peirce Society, 52, 3.
Peirce, C. S.
1998 *The Essential Peirce. Volume 2*, Indiana University Press, Bloomington.
Petrov, P.
2019 Tautology as the Highest Form of Ideology: Reflections on Stalinist Discourse (1930-1953), in G. Bassi (a cura di), *Words of Power, the Power of Words. The Twentieth-Century Communist Discourse in International Perspective*, pp. 221-237, Edizioni Università di Trieste, Trieste.

Prandi, M.
2011 Formal Contradiction and Consistent Thought: Oxymoron, in S. Arduini (a cura di), *Paradoxes*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
Rosenthal, S.
2001 Firstness and the Collapse of Universals, in M. Bergman & J. Queiroz (a cura di), *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*
http://www.commens.org/encyclopedia/article/rosenthal-sandra-firstness-and-collapse-universals-0 (ultimo accesso: 8 ottobre 2024)
Schmidt, J. A.
2022 Temporal Synechism: A Peircean Philosophy of Time, Axiomathes, 32, 2.
Sharf, R. H.
2021 Chan Cases, in Deguchi, Y., Garfield, J. L., Priest, G. & Sharf, R. H. (a cura di), *What Can't be Said: Paradox and Contradiction in East Asian Thought*, pp. 80-104, Oxford University Press, Oxford.
2024 Paradox in the Gateless Barrier, in J. Yu (a cura di), *Readings of the Gateless Barrier*, pp. 99-115, Columbia University Press, New York.
Short, T. L.
2007 *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge University Press, Cambridge.
2015 Empiricism Expanded. Transactions of the Charles S. Peirce Society, 51, 1.
Stein, G.
2017 *Complete Works of Gertrude Stein*, Delphi Classics, East Sussex.
Van Vechten, C.
1946 A Stein Song, in C. Van Vechten (a cura di), *Selected Writings of Gertrude Stein*, pp. ix-xv, Random House, New York.
Villa, M.
2020 Forme della tautologia nella poesia italiana recente, ENTHYMEMA, 25.
Welter, A.
2024 The Gong'an Tradition in the Gateless Barrier as a «Special Transmission Outside the Teaching», in J. Yu (a cura di), *Readings of the Gateless Barrier*, pp. 27-51, Columbia University Press, New York.

Christian Introna*

MANIPOLARE LA GRADUALITÀ DEL SILENZIO: INTERFERENZE E *DOG WHISTLE*

1. *Introduzione*

Il silenzio viene spesso pensato sotto il segno del negativo: assenza di rumore, di voci, di movimento. C'è silenzio perché *non* c'è suono. Così inteso, esso presuppone una certa immobilità, un non-fare accompagnato da un non-dire, divenendo sintomo di passività e d'inazione. Assunto di fondo di questa prospettiva è che il silenzio riguarderebbe solo l'oggetto del discorso, soltanto ciò di cui vien fatta esperienza: io non sento, dunque *la cosa* ascoltata è silenziosa. Insomma, è quasi sempre un attributo dell'altro, è sempre qualcuno o qualcosa a essere silenzioso, una proprietà tutta dell'oggetto.

E se, al contrario, il silenzio non indicasse l'assenza di produzione di suono da parte dell'ascoltato ma l'impossibilità per l'ascoltatore di sentirlo? Esistono alcuni fischietti per cani detti "silenziosi" poiché non completamente percepibili dall'orecchio umano, ma solo da quello animale. Il fischietto, dunque, non è affatto silenzioso di per sé, e il cane lo sente anche da lunghe distanze; piuttosto, è l'orecchio umano a non avvertirne il suono emesso. L'esempio evidenzia che spesso il silenzio è una questione che riguarda innanzitutto l'ascoltatore, e non solo – o, talvolta, per niente affatto – l'ascoltato. Alla luce di questo, sembra sensato dire che una semiotica del silenzio dovrebbe prestare attenzione al fatto che il silenzio non fa segno soltanto all'assenza di suono, ma spesso anche all'assenza di percezione del suono. In quest'ottica, il silenzio diventa analizzabile come uno *scalare grado di percezione*.

1 Università di Bari, christian.introna@uniba.it.

2. *Il silenzio come affare di potere: censura e silenziamenti*

Se il silenzio è un grado di percezione, possiamo allora pensare ch'esso è anche legato a una questione di capacità o di possibilità. Diversi gradi di silenzio implicano diverse possibilità di percezione. Ma poiché la possibilità è spesso un affare di *potere*, questo ci deve far ricordare che il silenzio può essere imposto, più o meno esplicitamente, con la forza o con l'astuzia. La censura è una delle massime forme esplicite di un potere silenziante, uno degli esempi più evidenti e clamorosi di come il silenzio divenga questione di potere.

Ma ci sono ben altri modi per silenziare qualcuno, modi anche meno evidenti e meno istituzionalizzati, che muovono cioè dal basso più che dall'alto, con ciò risultando meno individuabili. Partendo dalla strumentazione concettuale della *speech act theory* messa a punto da John Austin (1962; tr. it. 1987), analisi come quella di Langton (1993) hanno studiato il funzionamento *silenziante* di alcune enunciazioni performative. Com'è noto, un atto linguistico è un'enunciazione che possiede non solo un significato ma anche una *forza*, è cioè un'enunciazione con cui il parlante compie delle azioni, fa delle cose. Ora, secondo Langton anche l'*hate speech* possiede una qualità performativa, ossia anche i discorsi d'odio sono veri e propri atti linguistici. Nella sua tesi, gli *slur* – in italiano "epiteti denigratori", espressioni che aggrediscono verbalmente interi gruppi sociali e gli individui proprio in quanto appartenenti a quei gruppi sociali – andrebbero inquadrati come atti linguistici che: i) *classificano* quel gruppo come inferiore, ii) *legittimano* comportamenti discriminatori nei confronti di quel gruppo, iii) lo *privano* di poteri e diritti (Langton 1993, p. 303). Quando alcune forme di *hate speech* circolano diffusamente nel tessuto sociale e bersagliano sistematicamente un certo gruppo, questo, secondo Langton, viene progressivamente *silenziato*. Insomma, gli atti linguistici socialmente dannosi, quando diffusi, possono privare un certo gruppo del potere di compiere a propria volta atti linguistici, di fare cose con le proprie parole. Per Langton è quel che avverrebbe ai danni delle donne quando vedono la loro forza linguistica venire del tutto esautorata, ad esempio nei casi di stupro in cui il loro rifiuto viene ignorato o non riconosciuto come tale (ivi, p. 314 e ss.). Nella tesi langtoniana, ciò dipenderebbe dal fatto che l'insieme degli atti linguistici subordinanti

nei confronti del femminile, nella sua estesa circolazione sociale, costruisce una certa figura della donna in grado di privarla della sua forza linguistica.

Per un altro esempio sulla questione di genere, certo meno drammatico del caso di cui parla Langton e proprio per questo capace di segnalare come il silenziamento sia pervasivamente diffuso anche in forme meno clamorose, si pensi che in un recente sondaggio che indaga la situazione delle lavoratrici nei luoghi di lavoro italiani quasi la metà delle rispondenti dichiara di venire poco ascoltata o di essere spesso del tutto interrotta (Fondazione Libellula 2022, p. 21). Un dato che va letto insieme a un altro: quasi il 70% dichiara di sentire circolare sul lavoro lo stereotipo secondo il quale l'avanzamento di carriera delle donne fa leva sulla seduzione (ivi, p. 19). Adottando la prospettiva avanzata da Langton si può affermare che enunciazioni basate su questo stereotipo sarebbero allora atti linguistici capaci di intaccare la figura professionale della lavoratrice indebolendone anche la forza linguistica sul lavoro fino a silenziarla. Con ogni evidenza, in questi casi il parlante non è silenzioso ma silenziato, in quanto pur parlando la sua voce in qualche modo non viene sentita, cioè non arriva a destinazione, un rumore disturba la ricezione e interferisce col riconoscimento del significato e degli effetti delle sue enunciazioni.

Del resto, è anche in reazione a questi silenziamenti diretti sistematicamente verso alcuni gruppi sociali che, negli ultimi anni, è emersa quella tipologia di censura che è la *cancel culture*, il cui paradosso si palesa proprio su questo punto: nasce per contrastare forme di silenziamento, finisce per essere responsabile di eccessi che ingenerano un indigesto clima di censura o, persino, di autocensura in grado di svilire anche quei dibattiti potenzialmente non aggressivi, insomma insorge per reagire al silenziamento opponendovi un'altra forma di silenziamento. D'altra parte, chi critica la *cancel culture*, brandendo l'arma ormai spesso puramente retorica del "politicamente corretto", può finire per difendere anche quei discorsi che, pur non esplicitamente e "rumorosamente" dannosi, possono però produrre effetti silenzianti (come nel caso dello stereotipo sul lavoro). Da una parte, dunque, l'imposizione del silenzio come assenza di suono, dall'altra l'imposizione del silenzio come indebolimento del grado di percezione e, conseguentemente, della forza linguistica di alcuni parlanti. Il partito preso per l'una invece che

per l'altra, così, rischia di perdere di vista che ambedue le parti cercano di conquistare un predominio sul silenzio per gestire la sua potenzialità politico-sociale[1].

3. *I dog whistle: come fare, in silenzio, cose con le parole*

Per sfuggire alle interferenze esercitate da *cancel culture* e "politicamente corretto", vanno sempre più diffondendosi strategie linguistiche a loro volta silenziose, furtive, che cercano di raggiungere i loro obiettivi in maniera subdola e impercepita. Recuperando il fischietto per cani d'inizio discorso, è interessante ricordare che la sua controparte inglese, "dog whistle", è divenuta un'espressione con cui, specie negli Stati Uniti, si suole indicare parole o frasi in codice dal marcato carattere politico e che funzionano abilitando due livelli di ricezione: per una parte di ascoltatori comunicano un contenuto neutro, mentre per un'altra veicolano contenuti capaci di innescare associazioni socialmente dannose.

Saul (2018) ha proposto di leggere i *dog whistle* come atti linguistici *perlocutori*, ossia atti linguistici che producono – intenzionalmente o meno – conseguenze psicologiche e comportamentali sull'ascoltatore (Austin 1962; tr. it. 1987, p. 77 e ss.), e cioè, in questo caso, l'innesco di *bias* in alcuni destinatari. La particolarità dei *dog whistle* è quella di essere sia *codificati* per rivolgersi a un sottoinsieme del pubblico generale, sia *nascosti* per non essere quindi rilevati dalla sua maggioranza (Saul 2018, p. 362). Spesso, però, sono anche *impliciti*, inviano cioè informazioni che non devono essere riconosciute neppure come messaggi nascosti, dunque neppure dal sottoinsieme. Per capir meglio il funzionamento perlocutorio dei *dog whistle* sono utili alcuni esperimenti in psicologia che hanno studiato gli effetti dell'espressione "inner city" – letteralmente "centro città" – spesso usata in un'associazione stereotipica tra quartieri falcidiati da degrado e criminalità del centro urbano e cittadini afroamericani. Un'espressione, quindi, che nel contesto politi-

1 Per un approfondimento di carattere filosofico-linguistico sul nesso tra *cancel culture* e politicamente corretto nella posizione tanto dei sostenitori quanto degli oppositori di questi fenomeni mi permetto di rinviare a Introna (2024).

co statunitense sembra funzionare come *dog whistle* razzista. In questi studi è emerso ch'essa sembra innescare *bias* razzisti negli ascoltatori che hanno già palesato opinioni condizionate da un'ideologia razziale. In uno degli esperimenti (Horwitz e Peffley 2005), ad esempio, veniva richiesta un'opinione: aumentare la spesa pubblica in vista della creazione di nuove carceri per i criminali violenti dei centri urbani [*inner city*], o spendere quei soldi per programmi contro la povertà così da prevenire il crimine? La questione veniva sottoposta in questi termini a un solo gruppo di partecipanti, mentre all'altro la si sottoponeva evitando l'uso di "inner city". Il risultato ha fatto emergere la maggiore tendenza da parte del gruppo cui era sottoposto il quesito *con* l'espressione "inner city" a investire i fondi in programmi per la creazione di nuove carceri, soprattutto da parte di chi aveva già palesato opinioni razziste come quella secondo cui i criminali sarebbero perlopiù cittadini afroamericani. Il posizionamento in merito alla questione sociale, dunque, era stato silenziosamente e subdolamente manipolato attraverso quell'espressione.

Altro esempio. Primi del duemila, Bush deve allargare il suo bacino elettorale e cerca di guadagnarsi i voti dei più ferventi cristiani, mossa che gli avrebbe alienato le simpatie di altre parti del suo elettorato. Nel 2003 deve tenere un importante discorso pubblico: in alcuni passi della conferenza compaiono espressioni come "wonder-working power" in riferimento all'operato dei/delle cittadini/e americani/e. Un'espressione come questa poteva passare come trascurabile artificio retorico ampolloso per i non credenti, laddove per i credenti cristiani rievocava invece uno scenario cristico, posto che tale espressione viene spesso adoperata all'interno di testi religiosi cristiani. In questa maniera, Bush strizzava l'occhio ai credenti senza però esporsi troppo: parlava come loro, era dunque uno di loro.

Ma come si forma un *dog whistle*? Com'è che una certa parola o una certa espressione comincino a funzionare innescando silenziosamente *bias* e manipolando impercepitamente le opinioni politiche del pubblico? La storia di un'altra parola rilevante per la politica statunitense ci aiuta a capire meglio la formazione di questo fenomeno: "welfare". Nel 1976 Reagan si candida alle elezioni presidenziali. Durante la sua campagna politica racconta spesso di aver incontrato una cittadina afroamericana che usava nomi, indirizzi e numeri di telefono

falsi per ottenere buoni pasto, pensioni di reversibilità e vari altri sussidi di disoccupazione. Cominciò a chiamare questa persona "welfare queen". Il suo racconto si rivelò profondamente distorto, ma l'immagine evocata da Reagan si dimostrò efficace e riuscì a circolare nel dibattito politico sui programmi assistenziali per i successivi decenni. In questo modo, "welfare", negli Stati Uniti, è rimasta segnata da questa storia pratica e ha iniziato a funzionare come *dog whistle* che invia messaggi razzisti o produce effetti razzisti. È dunque la rete idiomatica della lingua statunitense nell'interezza del suo *sistema segnico*, comprensivo della sua comunità linguistica (cfr. Rossi-Landi 2005, p. 108) nonché della storicità sociale delle applicazioni di quel sistema segnico, a far funzionare come *dog whistle* un certo uso di una certa parola in un certo contesto e rispetto a un certo gruppo di destinatari.

Potremmo anche dire che è la sedimentazione enciclopedica propria della comunità linguistica statunitense – o almeno di alcune sue parti – a ospitare la pratica del *dog whistling* in riferimento alla parola "welfare" e, attraverso l'influsso del "già detto", a orientarne e abilitarne le reiterazioni future. È quel che sembra evincersi anche da quanto afferma Stanley quando spiega che, se i media "associano ripetutamente fotografie di abitanti neri delle città alla parola 'stato sociale', la parola 'stato sociale' acquisisce il significato non-a-tema stando al quale i neri sono pigri. Ad un certo punto, le ripetute associazioni vengono a far parte del significato" (Stanley 2016; tr. it. 2020, p. 157). Il che suggerisce che un *dog whistle* andrebbe studiato tanto in una prospettiva diacronica quanto in una sincronica: nella prima, per rilevare, attraverso uno scavo genealogico, la sovrapposizione del doppio strato semantico e pragmatico sedimentatosi nella parola attraverso un suo particolare uso in certi contesti e in certe pratiche linguistiche reiterate; nella seconda, per individuare in quale contesto linguistico una parola può oggi funzionare effettivamente come un *dog whistle*. "Welfare" funziona oggi in tal modo negli Stati Uniti ma non in Italia, il cui equivalente potrebbe forse essere "reddito di cittadinanza/d'inclusione", di cui sarebbe interessante studiarne i diversi usi contestuali e vedere se, sulla falsariga della sua versione statunitense, sia capace d'innescare *bias* antimeridionalisti tipici della comunità italiana.

4. *Diverse pratiche, diversi significati*

Nella misura in cui tali espressioni necessitano di una ripetizione abbastanza diffusa tanto da sedimentarsi in una vera e propria *regolarità* per poter funzionare nella maniera subdola che le contraddistingue, diventa possibile parlare del *dog whistling* come di una *pratica linguistica* o, semioticamente, come di una specie di *prassi enunciativa* (Fontanille e Greimas 1991). Adottando questa prospettiva si può rilevare come "ogni atto di enunciazione si fondi su una dimensione culturale che attraverso una serie di enunciati enciclopedici già effettuati funge da guida e da traccia per interpretazioni e produzioni di senso" (Lobaccaro 2024, p. 23). Siamo nei pressi del "concatenamento collettivo di enunciazione" di deleuziana memoria, che porta a vedere la singola enunciazione come l'ultimo anello di una ben più radicata catena enunciativa che eccede e, perciò, abilita quell'ultima iterazione (vedi anche Paolucci 2020).

Una lettura del *dog whistling* come pratica è offerta da Quaranto (2022). Partendo dal fatto che una parola può essere regolarmente impiegata in due o più pratiche linguistiche, Quaranto sostiene che l'uso di quella parola determina tante ricezioni quante le pratiche in cui il suo impiego è abituale. Un *dog whistle*, quindi, abilita la doppia ricezione essendo una parola istanziata sia in una pratica in cui è usata con significato innocuo e per produrre effetti inoffensivi, sia in una in cui è usata con significato denigratorio per produrre effetti dannosi. Naturalmente ciò avviene solo se nel pubblico vi siano diversi gruppi di ascoltatori abituati all'uso di quella parola in diverse pratiche linguistiche, e che possono perciò interpretarla in altrettanti diversi modi. A tal proposito, Beaver e Stanley (2023, p. 96) sostengono che una comunità linguistica nazionale è composta da diversi sottogruppi o, meglio, diverse *comunità di pratica*, insiemi di individui con un'elevata tendenza a mettere in atto e a riconoscere certe pratiche. Una comunità di pratica è, per esempio, l'insieme dei membri di una religione, ma può anche essere meno vasta o fondata su pratiche meno regolamentate e istituzionalizzate. Se torniamo al *dog whistling* eseguito da Bush durante la sua campagna elettorale, possiamo così vedere che la sua strategia poté funzionare perché l'uso di quelle parole veniva interpretato in un certo modo dalla comunità di pratica

cristiana abituata all'impiego di quelle parole all'interno delle sue pratiche religiose.

Anche Sbisà (2009), riposizionando su un terreno più austiniano l'impalcatura della *speech act theory* e quindi focalizzandosi sulla convenzionalità delle enunciazioni performative più che sull'intenzionalità dei parlanti che le eseguono, sostiene la possibilità di multiple ricezioni per una stessa enunciazione quando recepita da più e diversi destinatari (ivi, p. 49). In questi casi, gli effetti prodotti da uno stesso *speech act* potrebbero variare, perciò, a seconda delle diverse ricezioni.

Il quadro appena esposto, inoltre, sembra trovare riscontro anche nella seguente disamina di Violi:

> many different meanings, models, and cultures interweave and permeate one another other within the discourses of the various social groups and single individuals involved. […] The same terms may become vehicles for different meanings, even opposing ones, and are therefore difficult to reduce to an accepted univocality. "Culture," despite its singular definition underlying our lexical usage, collapses into a composite plurality of "cultures" and affiliations, which are sometimes highly contradictory in relation to one another, thus setting in motion a continuous work of readjustment, superimposition and remodelling of linguistic usage. Just as monolithic and homogeneous societies do not exist, monolingual cultures do not exist either, and not only because of the contemporary widespread presence of different linguistic communities. Variations are always present even within one and the same linguistic group, we are all always contemporaneously members of different communities within which the same linguistic forms have different meanings (Violi 2015, p. 98).

La compresenza di più gruppi con diverse identità, affiliazioni e radici culturali anche all'interno di una singola comunità linguistica fa sì che non si dia riconoscimento immediato e completo di un significato dato a priori, bensì interpretazioni corrispondenti all'affiliazione sociale di enunciatori ed enunciatari e localizzate su una pratica linguistica in cui i termini sono regolarmente usati e calati in uno specifico contesto d'uso. Se una prassi enunciativa è legata a uno sfondo culturale, e se all'interno di un insieme culturale vi sono più sottoinsiemi, il significato delle parole ospita infatti tante varianti d'uso quanti sono i sottoinsiemi. Come ebbe a scrivere Rossi-Landi: "un discorso si rivolge a un uditorio o pubblico determinato. La nozione di un 'uditorio universale' è sprovvista di senso storico" (2005, p. 336).

Studi in psicolinguistica (cfr. Tomasello 1999; 2003), poi, dimostrano come l'apprendimento dei significati passi dalla reiterata esposizione alle enunciazioni in cui quei significati vengono regolarmente istanziati. Per questo Violi (2015, pp. 107-108) ribadisce l'importanza nel processo d'apprendimento linguistico dell'appartenenza dell'individuo a una specifica comunità, cosa che implica che l'apprendimento dei significati è sempre legato a quei contesti comunitari locali e alle pratiche linguistiche (e non) che in essi s'istanziano regolarmente, cosicché, conseguentemente, non si apprende mai un significato univocamente condiviso e astratto dal contesto locale d'apprendimento.

La costante esposizione agli usi di certe parole regolarizzati in pratiche linguistiche fa sì che il parlante, come dice Wittgenstein, venga dunque a tutti gli effetti *addestrato*: "l'insegnamento del linguaggio non è spiegazione, ma addestramento" (1953; tr. it. 1967, § 9), e ancora, "seguire una regola, fare una comunicazione, dare un ordine, giocare una partita a scacchi sono *abitudini* (usi, istituzioni). Comprendere una proposizione significa comprendere un linguaggio. Comprendere un linguaggio significa essere padroni di una tecnica" (ivi, § 199). Ma l'addestramento, come visto in Violi, è sempre localizzato, calato nel contesto comunitario in cui l'individuo introietta le tecniche specifiche di quel gruppo. Per di più, un addestramento in grado di portare a una padronanza tecnica è qualcosa di reiterato fino a essere interiorizzato come un automatismo: "sono stato addestrato a reagire in un determinato modo a questo segno, e ora reagisco così" (ivi, § 198). L'idea di *reazione*, in effetti, suggerisce un che di preriflessivo e automatico. Anche Violi sostiene che la ricostruzione inferenziale del significato linguistico sarebbe una predisposizione meno lucida e cosciente di quel che si possa pensare, un atteggiamento basico e inconscio radicato nello sviluppo evolutivo umano e che poco avrebbe a che fare con un'idea forte di *negoziazione*, essendo questa basata su presupposti razionalistici e volontaristici: "a framework that does not seem to correspond to the continuous work of a less well-defined, unconscious adaptation that allows us to reconstruct the meaning of the other person" (Violi 2015, p. 105).

In tal senso, le reazioni inferenziali attraverso cui i destinatari appartenenti ai diversi sottogruppi recepiscono un *dog whistle* sarebbero inconsce o quantomeno solo vagamente consapevoli, radicate come sono fin dai primi anni di formazione linguistica

da un costante addestramento e da un'esposizione altrettanto costante alle prassi enunciative della loro comunità pratica di appartenenza. Una tale conclusione, come si vede, è in linea con quanto rilevato dagli esperimenti psicologici rispetto all'automatico innesco di associazioni discriminatorie nella ricezione da parte dei destinatari appartenenti ai gruppi nel cui sfondo ideologico trovano terreno fertile quelle stesse associazioni.

5. *Conclusione*

Il rilievo semiotico ha permesso di evidenziare che l'abituale coinvolgimento di gruppi di parlanti in prassi linguistiche regolarmente istanziate nelle loro comunità ne determina i movimenti inferenziali durante l'esperienza interpretativa, producendo così variazioni di significato nel processo di semiosi. È sfruttando questa scalarità di senso che un *dog whistle* funziona, alimentandosi del mancato riconoscimento del sottolivello socialmente dannoso dell'enunciazione da parte di alcuni gruppi. Lungi dall'essere un caso eccezionale, questo funzionamento riguarda invero innumerevoli tipologie di enunciazioni, anche quella non aventi un impatto socialmente dannoso, come può essere il caso banale e quotidiano dei *doppi sensi* (cfr. Quaranto 2022, p. 9).

Ma anche a voler restare in ambito di linguaggio d'odio, il *dog whistling* non può esser preso come esempio isolato o sporadico. Riflettendo su quanto avviene online, se è vero che nel 2016 l'UE ha cercato di arginare la diffusione dell'odio in rete con il Codice di Condotta contro l'*hate speech*, altrettanto vero è che questi strumenti di contrasto stanno incontrando limiti sempre più evidenti. Baider (2023) ha sostenuto che l'*hate speech* in rete sta traducendosi in forme enunciative ben più subdole e implicite, eludendo così i meccanismi automatici di individuazione basati su forme di rilevazione lessicale. Le nuove modalità di enunciazione dannosa, perciò, ereditano il funzionamento dei *dog whistle* soppiantando spesso le forme di *slurring* più tradizionale basate su formulazioni linguistiche dichiaratamente discriminatorie. Ciò ha portato Stanley a segnalare che, attualmente, uno dei problemi principali nello scambio linguistico "è rappresentato dalle parole che *funzionano* come gli epiteti denigratori senza esserlo esplicitamente" (Stanley 2016; tr. it. 2020, p. 172).

Per concludere, allora, se da una parte è necessario "osservare come le società implicitamente o esplicitamente incoraggiano o persino impongono il silenzio su certi argomenti" (Leone 2015, p. 183), dall'altra risulterà parimenti importante studiare le strategie che si diffondono in quelle medesime società per continuare a sussurrare sibillinamente senza destare l'attenzione né turbare il silenzio.

Bibliografia

Austin, J. L.
1962 *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford – New York; tr. it., *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.
Baider, F.
2023 *Accountability Issues, Online Covert Hate Speech, and the Efficacy of Counter Speech*, in "Politics and Governance", vol. 11, n. 2, pp. 249-260.
Beaver, D., Stanley, J.
2023 *The Politics of Language*, Princeton University Press, Princeton.
Fondazione Libellula
2022 *Vita ed esperienze delle donne sul lavoro*.
Fontanille, J., Greimas, A.
1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris; tr. it., *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose, agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996.
Horwitz, J., Peffley, M.
2005 *Playing the Race Card in the Post-Willie Horton Era: The Impact of Racialized Code Words on Support for Punitive Prison Policy*, in "The Public Opinion Quarterly", vol. 69, n. 1, pp. 99-112.
Introna, C.
2024 *Ritualità sociale e dimensione implicita del linguaggio: ciò che il dibattito sulla cancel culture spesso ignora*, in "Rivista italiana di filosofia del linguaggio", vol. 18, n. 1, pp. 41-52.
Langton, R.
1993 *Speech Acts and Unspeakable Acts*, in "Philosophy and Public Affairs", vol. 22, pp. 293-330.
Leone, M.
2015 *'Tacete il nemico vi ascolta!'. Per una semiotica della taciturnità*, in "Lexia", vol. 21-22, pp. 179-198.
Lobaccaro, L.
2024 *Atti d'enunciazione e pratiche incarnate: una prospettiva semiotico-cognitiva*, in "Rivista italiana di filosofia del linguaggio", RIFL/SFL, pp. 23-37.

Paolucci, C.
2020 *Persona: enunciazione e soggettività nel linguaggio*, Bompiani, Milano.
Quaranto, A.
2022 *Dog Whistles, Covertly Coded Speech, and the Practices That Enable Them*, in "Synthese", vol. 200, n. 330, pp. 1-34.
Rossi-Landi, F.
2005 *Ideologia. Per l'interpretazione di un operare sociale e la ricostruzione di un concetto*, Meltemi, Roma.
Saul, J.
2018 *Dogwhistles, Political Manipulation and Philosophy of Language*, in Fogal D., Harris D. W., Ross M., (a cura di), *New Work on Speech Acts*, Oxford University Press, Oxford, pp. 360-383.
Sbisà, M.
2009 *Uptake and Conventionality in Illocution*, in "Lodz Papers in Pragmatics", vol. 5, n. 1, pp. 33-52.
Stanley, J.
2016 *How Propaganda works*, Princeton University Press, Princeton; tr. it., *La propaganda cos'è e come funziona*, Mondadori Università, Milano 2020.
Tomasello, M.
1999 *The cultural origins of human cognition*, Harvard University Press, Harvard.
2003 *Constructing a language: A usage-based theory of language acquisition*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
Violi, P.
2015 *Global and local: Encyclopedic meaning revisite*, in "Semiotica", vol. 2015, n. 206, pp. 89-108.
Wittgenstein, L.
1953 *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford; tr. it., *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

Andrea Valle*

FROM SOUND: SILENCE PERIPHERIES OF SENSE

1. *Introduction*

This contribution aims at providing some initial indications on silence as a sense effect by considering as a starting point the auditory perception. To begin with, I will refer to a dictionary definition of "silence":

1. a complete absence of noise or sound;
2. a situation in which no one speaks;
3. a situation in which someone refuses to talk about something or to answer questions;
4. a situation in which people do not communicate with each other by letter or telephone[1].

As it can be seen, silence has an initial audible determination (1), which then metaphorically extends, through the acoustic component of language (2), to verbal communication (3), and finally to communication *tout court* (4).

If the semantic core of the term "silence" concerns auditory perception, then it is worth checking what the thresholds, limits, and boundary conditions of the latter are, in an attempt to define the perceptual scope on which the possibility of sense from the audible domain, and consequently of silence, lies. From here, it is possible to verify the semantic expandability of silence, i.e. its "metaphorical" use. To this end, I will introduce some very general aspects of auditory perception.

* Università di Torino, andrea.valle@unito.it

1 https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/silence_1

2. *The ear as a pressure gradient detector*

The human ear (Figure 1[2]) has a very ancient evolutionary structure, largely shared not only with mammals, but even with the subphylum *Vertebrata* (Köppl, Manley, Popper and Fay 2014). Divided into three parts, human ear includes the external ear (the auricle and the auditory canal), the middle ear (with the eardrum and ossicular chain) and the internal ear, made up of a complex structure, the bony labyrinth, composed of the semicircular canals (functional for balance) and the cochlea: the latter converts the acoustic (mechanical) signal into a nervous (electro-chemical) one. The overall process consists of a transduction by which an acoustic signal (a vibration, both in the external and middle ear) is converted into an electrochemical signal (outgoing from the internal ear, and from there reaching the brain).

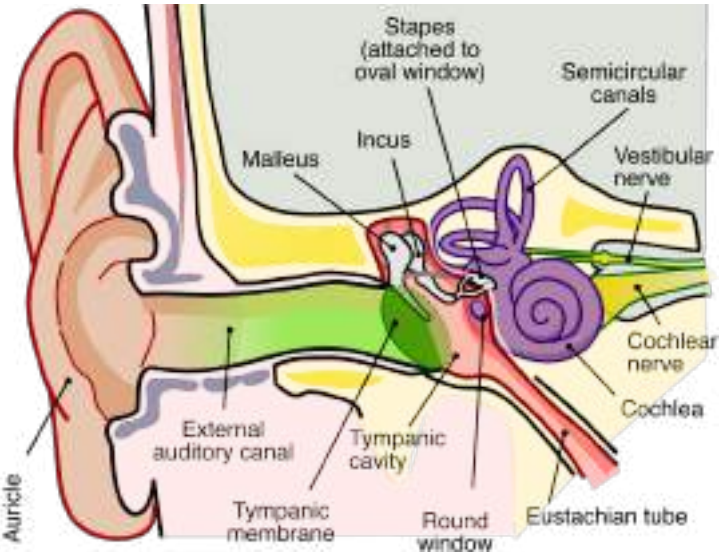


Fig. 1 – A labelled cross-sectional diagram of the human ear.

2 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomy_of_the_Human_Ear.svg

What is an ear for? From an ecological point of view, we are immersed in a fluid (air, but a similar situation applies to water) that typically behaves in a stochastic manner: in other words, the molecules of the fluid move in every direction, causing a certain average pressure (a certain average force per unit of surface). With respect to this average pressure, the ear serves to detect compression and rarefaction patterns (hence it is a "pressure gradient detector", Köppl, Manley, Popper and Fay 2014). We are considering patterns: therefore forms, or one may say semiotically: formants (Greimas and Courtés 1979), that is, possibilities of order detectable within the fluid. This definition is immediately informational. In fact, from Wiener's perspective (in contrast to Shannon's, of opposite mathematical sign), information is negentropic, that is, it is an unlikely state (Wiener 1961).

Where do these patterns originate? There are undoubtedly two types of sources, agentive and non-agentive, and consequently two types of evolutionary functions that the ear performs (Denny and McFadzean 2011, p. 183). Agentive functions include communication with conspecifics and predation (prey/predator detection), non-agentive functions include localization, navigation, echolocation. Also, in general, a pressure pattern can be translated into an alarm signal, whether agentive or non-agentive.

How can this pressure be described? What are its features that impact the audible presence, or its absence, that is: silence?

Acoustic and psychoacoustic literature fundamentally distinguishes two dimensions of the acoustic signal that represents the pressure variation over time. These two dimensions are crucial for the constitution of the audible field, that is, of that acoustic scope that can be detected by the ear. They are the frequency, which represents the number of compressions and rarefactions over time, and the amplitude, which is a measure of the energy associated with the dislocation from the mean value. The first is measured in Hertz (1 Hz = 1 cycle per second), the second typically in logarithmic form (intensity) in decibels. Without going into detail, it is possible to define, however approximately, a mapping between the acoustic dimensions of the signal and the phenomenological one (see Moore 2013 for a general account). In particular, the relationship between low and high frequencies (in the acoustic signal) can be translated in terms of tone height along the low/high axis (perception). The low vs. high acoustic intensity axis corresponds to the phenomenological soft vs. loud (*piano* vs. *forte* in terms of

music dynamics) axis. Starting from these quick indications (and from some other introduced later) I will try to identify eight senses of silence, an evidently polysemic term, whose semantic traits can be discussed by taking into account the relations between physiological constitution and perceptual valorization.

Sound level (dB SPL)	Intensity ratio (I/I_0)	Pressure ratio (P/P_0)	Typical example
140	10^{14}	10^{7}	Gunshot at close range
120	10^{12}	10^{6}	Loud rock group
100	10^{10}	10^{5}	Shouting at close range
80	10^{8}	10^{4}	Busy street
70	10^{7}	3160	Normal conversation
50	10^{5}	316	Quiet conversation
30	10^{3}	31.6	Soft whisper
20	10^{2}	10	Country area at night
6.5	4.5	2.1	Mean absolute threshold at 1 kHz
3	2	1.4	
0	1	1	Reference level
−10	0.1	0.316	

Sound levels in dB SPL are expressed relative to a reference intensity I_0 of 10^{-12} W/m^2. This is equivalent to a pressure of 20 μPa.

Fig. 2 – The relations between decibels, intensity ratios, and pressure rations (from Moore 2013, p. 11).

3. *Interruption of the ability to communicate*

Starting from the intensity of the signal, Figure 2 reports some physical levels of acoustic pressure that are correlated with socially stabilized "typical examples". If we consider the decibels (dB SPL), this excursion of 140 dB describes the pressure field that we can detect. Starting from the upper threshold: what happens above 140 dB, that is, when the maximum tolerable pressure is exceeded? Physiologically, two conditions occur while increasing loudness. First, around 70-80 dB the stapedius reflex is triggered: the stapedius is a tiny muscle that extracts the stapes and reduces the contact on the cochlea, so as to protect the inner ear. In perceptual terms, the effect is that muffled feeling that follows strong and sudden sounds. More relevantly, for what concerns us here, at 140 dB the eardrum breaks. There are various psychoacoustic and phenomenological effects as a consequence of this breakage, which I will not describe. I am solely interested in observing how we witness here the breakdown of the (physiological) device

that allows access to acoustic information. A first sense of silence emerges: *silence as an interruption of the ability to communicate*.

4. *Absence*

Let us now take into consideration frequency. In terms of numerical range, the minima and maxima vary according to the subjects and also greatly according to age. In terms of Hertz, 20-20,000 is the *aide-memoire* range, with 20 Hz as the threshold for low frequencies and 20 kHz for high ones. Again, I will discuss later the lower threshold (low frequencies, 20 Hz), as, with respect to these two frequency values, the thresholds of silence behave differently. Towards the high limit, silence is absolute. In other words, if we use a sinusoid with increasing frequency as a test signal, from the perceptual point of view above a certain frequency there is nothing left. The sound literally disappears into thin air. It seems to me that here a second sense of silence clearly emerges: *silence as absence*.

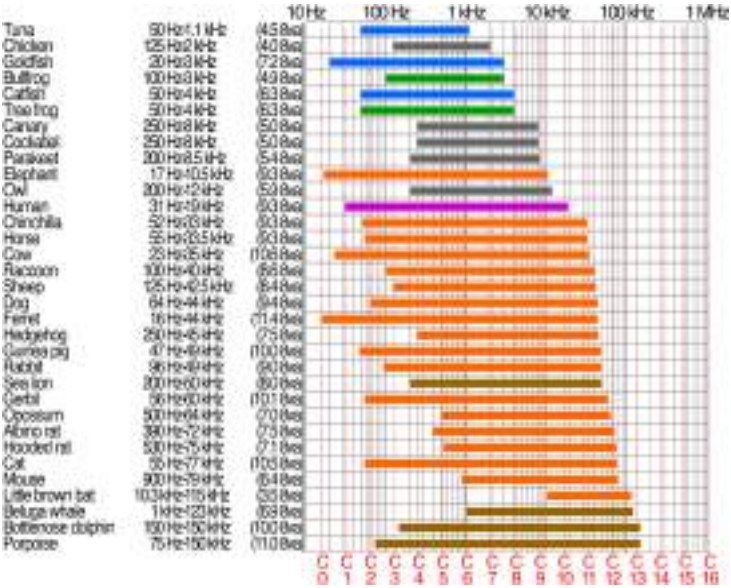


Fig. 3 – Animal hearing frequency range.

5. *Inaccessible communication*

With respect to frequencies, comparisons with the animal world are typical (Figure 3[3]). Note that in Figure 3 frequencies are expressed on a logarithmic scale by octaves. This is due to the fact that each doubling of frequency corresponds to a linear perceptual distance (the musical octave, in Figure 3 expressed with C0-16). Figure 3 illustrates a classic theme of biosemiotics. In fact, these different perceptual capacities carve out different *umwelten*. Their partial overlapping allows interspecific communication (Maran 2020). Thus, it has been possible to note that our human music "sounds low" (slow) for most animals (Safina 2015). Similarly, bats produce very strong emissions in terms of pressure (135 dB, Jakobsen, Brinkløv and Surlykke 2013), which however we do not hear because they exceed our accessible frequency range. Bird songs typically appear to us as placed in the extremely acute range of tone heights. And we could note how in some way this spatial (vectorial) feature is consistent with another (semantic) feature that characterizes them: birds fly away, high in the sky, singing. In this aspect, one can find almost a prefiguration of the classic theme of the secret language of animals, even if the latter is more usually expressed in terms of an unknown code.

In summary, it seems to me that in this confrontation with animality an idea of *silence* emerges *as a hidden, inaccessible communication*.

6. *Thresholds for private communication*

Frequency and intensity are not orthogonal. In other words, the two parameters are coupled. This feature clearly emerges in the so-called Fletcher-Munson diagram (Figure 4[4]). To understand it, consider a sinusoidal signal with a frequency of 1000 Hz. Above the lowest line (Threshold of audibility), the sound can be heard (in *pianissimo*), below it cannot be heard anymore. Therefore, the value in dB expressed by the lowest line represents the minimum perceptible acoustic pressure.

3 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Animal_hearing_frequency_range.svg

4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FletcherMunson_ELC.svg

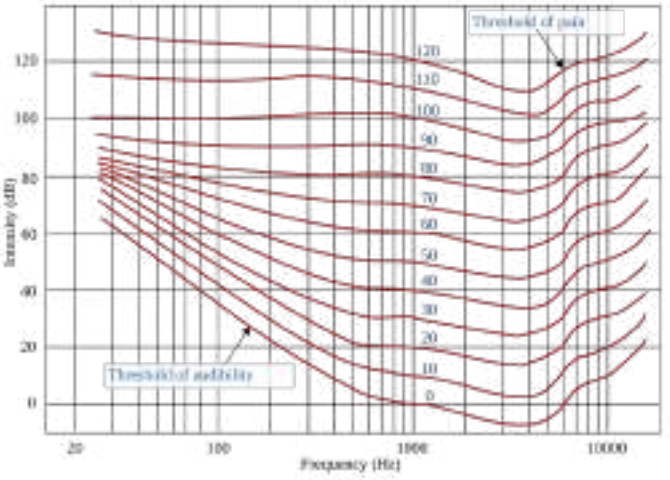


Fig. 4 – Fletcher-Munson equal loudness contours with threshold of audibility, threshold of pain, phons labels.

But if we move along the horizontal axis of frequencies towards the low end, we notice that this threshold varies. In particular, towards the low end it increases: that is, more energy (that translates into pressure) is needed for us to be able to hear the sound as *pianissimo*. Starting from 1000 Hz, and going up, we notice a decrease (with that pressure, the sound at 1000 Hz could not be heard, but now we hear it) and then an increase again. As apparent from Figure 4, the maximum sensitivity is then around 3-4000 Hz, the resonant frequency of the auditory canal, perhaps as an adaptation to a species-specific form of acoustic communication, human language. The curve that describes the threshold of audibility can be generalized to equal loudness contours, which represent intensity values that correspond to the same perceived volume at different frequencies. If we cross the threshold of audibility by decreasing pressure, we notice that we slip into silence. Silence is a condition that is accessed continuously. The Fletcher-Munson diagram also describes the audible *umwelt* of *Homo sapiens* from a psychoacoustic point of view. It describes an external threshold. But a feature of the audible domain lies precisely in the variability of the threshold that separates the inside and

outside of the body. In fact, our body is a sound body. First of all, it can produce sound: e.g. by speaking, by clapping the hands together or by using them to beat the body itself (this is in fact one of the possibilities of the origin of musical instruments for André Schaeffner, 1995). But above all, our body produces sound within itself. Note that, in comparison to the visible domain, the body, on the contrary, is not a source of light energy. Berg and Stork underline the relationship between this aspect and the nonlinearity that emerges in the Fletcher -Munson diagram:

> If the ear were slightly more sensitive to pressure variations, we would be continually bothered by the soft noises created within the body itself. […] The threshold of hearing is high at frequencies below 100 Hz: if it were not, we would hear the many low-frequency oscillations in our bodies such as those associated with our heartbeat and blood flow (Berg and Stork 1982, p. 145).

Thus, the body is a sound machine. We hear our heart beating, or the blood pressure at our temples. But if the body is a sound device, as are the objects of the world that are outside it, a question that remains potentially open is how to distinguish the inside from the outside. Let us think of a typically auditory phenomenon, such as tinnitus. The following is the definition provided by the American National Institute on Deafness and Other Communication Disorders:

> Tinnitus […] is the perception of sound that does not have an external source, so other people cannot hear it.Tinnitus is commonly described as a ringing sound, but some people hear other types of sounds, such as roaring or buzzing. […] The symptoms of tinnitus can vary significantly from person to person. You may hear phantom sounds in one ear, in both ears, and in your head. The phantom sound may ring, buzz, roar, whistle, hum, click, hiss, or squeal. The sound may be soft or loud and may be low or high pitched. It may come and go or be present all the time (NIDC 2023).

If tinnitus, in its vast audible morphological phenomenology, is not too serious or intense and short-lived, an internal or external attribution may be difficult. Moreover, the acoustic internal capabilities of the body can break through to the outside with a set of productions that are typically subject to social regulation: borborygmi, sneezing, burping, flatulence. But even chewing

has an acoustic quality that is both internal to the body and external to it. In essence, the ear is embedded inside the body, and the body is accessible to the ear. In this sense, I am silent if I am alone with my sound-producing body.

Here silence indicates the variable and ambiguous threshold that separates the body from the world. Silence is what is not heard socially, even if it is accessible to the subject. *Silence is private communication*.

7. *Not prototypically audible*

It is worth returning more analytically to frequency, and in particular to the sensitivity to low frequencies, which translate perceptually into low pitches.

Psychoacoustic literature indicates a significant asymmetry for frequencies. As we noted previously, when a sound exceeds the upper frequency threshold then it disappears: there is properly nothing. The situation is different for low pitches. Summarizing with Moore (2013, p. 60):

> There seems to be no particular low-frequency limit to our hearing. Whittle et al. […] measured thresholds for frequencies from 50 down to 3.15 Hz and showed that their results formed a continuum with the results at higher frequencies. However, for the 3.15-Hz signal, the threshold level was about 120 dB SPL. It has been suggested […] that sounds below about 16 Hz are not heard in the normal sense, but are detected by virtue of the distortion products (harmonics) that they produce after passing through the middle ear, or by vibration of the body. However, this view is not generally accepted […]. According to Møller and Pedersen […], sinusoids with frequencies below 20 Hz are generally detected via the ear rather than as vibrations on the body, but below 20 Hz the sound no longer appears tonal, but has a discontinuous character, and may be perceived as a feeling of pressure at the eardrums.

In other words, in the case of very low frequencies two aspects emerge. First, the perceptual threshold is very "fuzzy", and depends on specific conditions. Second, a transformation of the perceptual domain occurs. In particular, a tangency with tactility is determined, since the sound is perceived as a vibration of the body and as a sensation of pressure on the eardrums.

In fact, the threshold between perceptual domains may results in perceptual transitions. In this sense, the audible seems to be placed between the tactile (proximality) and the visible (distality). For example, at high signal intensities the auditory sensation is converted into a tactile sensation, which is variably described as feeling, pricking in the middle ear, tickle, touch (Ferrero, Genre, Boe, Contini 1979). The very low frequencies are transmitted via the bone and not via the air, a phenomenon that Chion has described as "bisensoriality" (Chion 1998, p. 54). It is typical to listen to loud music, emphasizing low frequencies (e.g. pop concert, disco), precisely to enjoy this experience. In another context but similarly, Murray Schafer (1994) observes that "hearing is a way of touching at a distance" (p. 11), so much so that the "tongue of a lover in your ear" can become an acoustic transmission by contact (p. 12). This conversion between perceptual domains can take a particularly annoying form in the case of direct contact to the ear, for example by insects. It would seem that here a phenomenon similar to what happens in taste occurs, as taste has a component of internal tactility. But is what we perceive in these borderline situations still properly sound? This proximity to the tactile (which is physiologically another form of pressure detection) then determines a nuanced threshold of audible silence. In these terms, *silence is what is not prototypically audible*.

8. *Silencing*

A typical phenomenon of auditory perception is masking. In simultaneous masking, a sound (masked) is presented to the listener together with another (masker). This means that the two signals are physically present. However, the presence of a sound (the masker) prevents or makes more difficult the perception of the other (masked). This phenomenon occurs as a consequence of the constitution of our physiological hardware and its responsiveness. Phenomenologically, here we have a silence by superposition, since the masker determines a cancellation. However, masking is not only simultaneous, but also temporal. In other words, the presence of a certain sound masks forward in time, preventing the perception of a subsequent stimulus. From masking then follows a sense of silence as interference and ac-

tive cancellation, with protensive effects: *silence as silencing, reduction to silence*. A shouting interlocutor silences another by preventing her/him from being heard.

9. *What is not configurable*

It has been observed that there is no real frequency threshold at the lower limit. But moving beyond low frequencies, a different transformation can also be detected: if a short sound event is repeated regularly at increasing rate, when crossing the threshold of 10-15 repetitions per second, the perception of a rumble is obtained. A regular repetition of 15 events per second in fact implies a frequency of 15 Hz. Stockhausen (1957) had already discussed about this boundary from the discrete order of events to the continuous order of sensation.

Speaking of time and audible *umwelt*, Roads 2001's scheme for the time domain (Figure 5) allows us to read the progressive formation (and deformation) of the audible as a function of time. In this sense, audible silence is what exceeds the syntax of sound events (music composition, organized sound).

In this case, *silence is what is not configurable*, what is too long or too short, what cannot be captured in its organization.

10. *Not knowing how to listen*

We have dwelt extensively on the structure of the ear and its consequences. However, auditory perception requires a cognitive work starting from the signal that the cochlea transduces from acoustic to electrochemical. If we move up at the cognitive level, an ecological framework of reference is provided by Auditory Scene Analysis (Bregman 1990). The basic idea is that the initial acoustic information (pressure wave) in the cochlea is not only transduced into an electrochemical signal but also decomposed spectrally. In other words, the information output from the cochlea represents the energy associated with a certain number of frequency bands. In fact, the acoustic signal reaching our ears is always and only a pressure variation (wave) that results from the sum of all the acoustic sources in the space around us. But this wave is analyzed spectrally by the basilar membrane

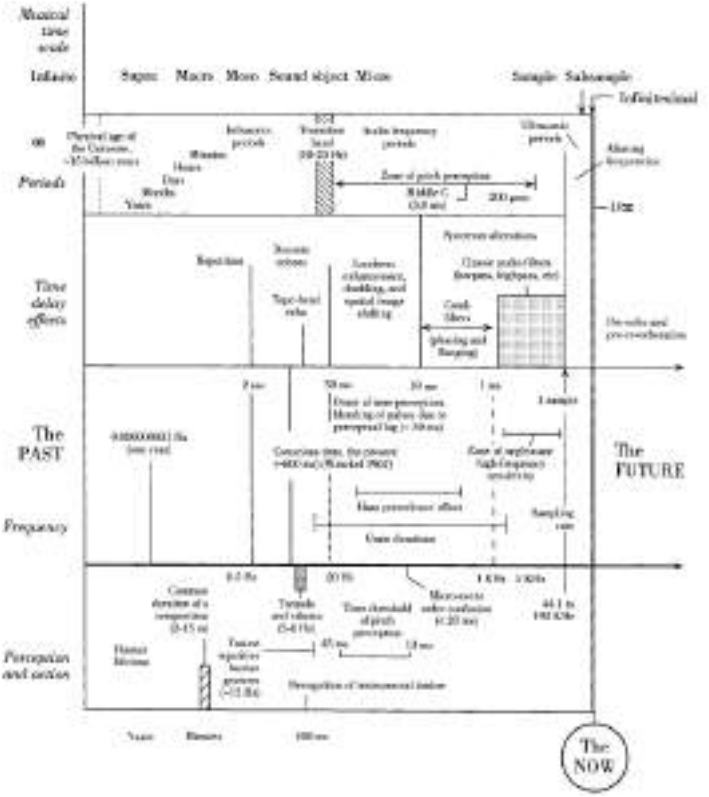


Fig. 5 – The time domain, from Roads 2001, p. 5.

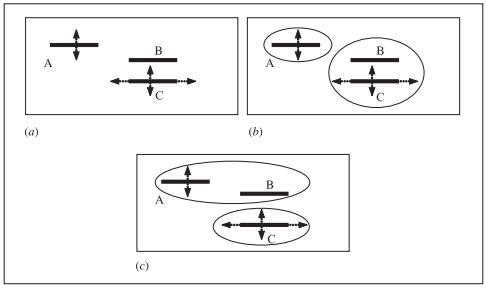


Fig. 6 – Miniature auditory scene analysis (Lombardo and Valle 2024, p. 408, after Bregman 1990).

on the cochlea: the resulting information on the distribution of energy along the audible spectrum (20-20kHz), transmitted by the cochlear nerve to the brain, is the object of an auditory analysis. The latter captures the spectral evolution by collecting cochlear information over a certain time window (thus, involving the working memory). The result, in simple terms, is very much the equivalent of a piano roll which however contains a continuous (and not discrete) variation of energy along the frequencies. The analysis of the auditory scene operates on this spectral continuum by grouping energy elements with the aim of reconstructing the contribution of each of the sources. Thus from a single pressure wave we can reconstruct, with a reverse engineering operation, a multiple set of acoustic sources. From the single pressure wave that we receive in a typical urban soundscape, spectral groupings emerge that reveal the simultaneous presence of different sources: the engine of a passing car, a male and female voice talking, a horn honking, a dog barking. This operation of grouping in spectral flows that evolve over time is called "streaming".

Figure 6 represents a diagrammatic example of "miniature auditory scene analysis" (Bregman 1990). In (a) we see a representation of the spectral information (vertical axis, with frequencies drawn from low at the bottom to high at the top) in a time window (as time is represented on the horizontal axis). Three pure tones are presented. Even though the configuration is minimal, two different streaming strategies are still possible: A and (B+C) (b) and (A+B) and C (c). These two strategies identify two possible auditory scenes, both reconstructing two simultaneous sources. In (b) there is a sinusoidal source responsible for A and then a complex source, responsible for B+C. In (c) a sinusoidal source produces the "melody" A+B, and another sinusoidal source the tone C.

The way in which streaming occurs depends on heuristics, that is, non-deterministic strategies that can also be in competition with each other. These heuristics are both innate (hard-coded, i.e Gestalt-like), but also, and equally, culturally learned.

Thus, if I have studied orchestration, I can cut out of a symphonic piece the streams of e.g. oboe, cello, french horn in the overall sound flow. Otherwise, I can listen to the symphony as a whole, but these streams are literally not an object of recognition. From this culturalization of listening, through learned heuristics that have the same relevance as innate ones, a final

sense of silence emerges. If I do not recognize an instrument because I do not possess certain heuristics, I am dealing with an informational silence, which depends on a lack of competence. Here, *silence is not knowing how to listen*.

11. *Conclusions*

The path I have tried to trace attempts to define a bridge between auditory perception and semiotics starting from the semiotic periphery of sense, as its condition of perceptual possibility. We can conclude by summarizing the different meanings of silence that have emerged. In short, silence presents itself as:

1. interruption of the ability to communicate;
2. absence;
3. hidden, inaccessible communication;
4. private communication dealing with the variable and ambiguous threshold between the body and the world;
5. what is not prototypically audible;
6. silencing: interference and active cancellation, with protensive effects;
7. what cannot be grasped in its organization;
8. not knowing how to listen.

References

Berg, R.E, Stork, D.G.
1982 *The Physics of Sound*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
Bregman, A.
1990 *Auditory Scene Analysis*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London.
Chion, M.
1998 *Le son*, Nathan, Paris.
Denny, M., McFadzean, A.
2011 *Engineering Animals*, The Belknap Press, Cambridge (Mass.)-London.
Ferrero, F., Genre, A, Boë, L.J., Contini, M.
1979 *Nozioni di fonetica acustica*, Omega, Torino.
Greimas, A.J., Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette. Paris.

Jakobsen, L, Brinkløv, S., Surlykke, A.
2013 *Intensity and directionality of bat echolocation signals*, in "Frontiers in Physiology", 4, 89, pp. 1-9.
Köppl, C., Manley, G.A., Popper, A.N. Fay, R.R. (eds.)
2014 *Insights from Comparative Hearing Research*, Springer, New York-Heidelberg-Dordrecht-London.
Lombardo, V., Valle, A.
2024 *Audio e multimedia*, Maggioli, Sant'Arcangelo.
Maran, T.
2020 *Ecosemiotics*, Cambridge UP, Cambridge.
Moore, B.C.J.
2013 *An Introduction to the Psychology of Hearing*, Brill, Leiden-Boston.
Murray Schafer, R.
1994 *The Soundscape*, Destiny Books, Rochester.
NIDC (National Institute on Deafness and Other Communication Disorders)
2023 *Hearing and Balance. Tinnitus.* (https://www.nidcd.nih.gov/sites/default/files/tinnitus.pdf)
Roads, C.
2001 *Microsound*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London.
Safina, C.
2015 *Beyond Worlds*, Henry Holt & Co., New York.
Schaeffner, A.
1995 *Origine des instruments de musique,* EHESS, Paris.
Stockhausen, K.H.
1957 *wie die Zeit vergeht…*, in "Die Reihe", 3, pp. 13-42
Wiener, N.
1961 *Cybernetics*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London.

Mattia Merlini*

PER UNA TASSONOMIA DEI SILENZI MUSICALI

1. *Un problema mistificato*

Sul silenzio, anche in musica, è già stato scritto molto, ma troppo spesso allo studio attento e rigoroso di un fenomeno così particolare si è sostituito l'abbandono a tendenze eccessivamente cariche di retorica, votate alla metafora e in fin dei conti misticheggianti (cfr. Rodríguez Bravo 2021, p. 10). Se è vero che il silenzio stesso ci insegna che molte volte assediare concettualmente ciò che si insegue porta solo al suo ulteriore allontanamento, è anche vero che la vaghezza di solito non aiuta a far progredire la conoscenza. Nel tentativo di inserirmi in una tradizione diversa da questa, in questo capitolo andrò a fare un punto sulla tassonomia dei silenzi musicali (cfr. Rodríguez Bravo 2021; Syroyid 2020; 2021), rimaneggiando nomenclature proposte da altri studiosi alla luce di un abbozzo di sistema a cui ho iniziato a lavorare tempo fa (Merlini 2017) e che sto rivedendo di recente. Nel proporre una sistematizzazione dei silenzi musicali, mi occuperò di illustrarla servendomi di esempi tratti dai repertori di cui mi occupo prevalentemente da musicologo specializzato in *popular music* e musica per audiovisivi, con la volontà di alleggerire lo studio del silenzio di un altro fardello, che grava anche sui lavori più vasti, attenti e allineati anche ai miei fini (es. Syroyid 2020): quello dell'accostamento pressoché esclusivo del silenzio a una sfera alta della cultura. Un atteggiamento sordo alla pervasività del silenzio, a cui gli ambiti più pop della cultura non sono certo impermeabili. Ambiti che, tra l'altro, basandosi su musica registrata (e sincronizzata), permettono di ampliare il discorso a dimensioni finora assai poco esplorate, relative alle qualità materiali del silenzio e a contesti in cui

* Università degli Studi di Milano, mattia.merlini@unimi.it

la sinergia semantica di molteplici flussi di stimoli audiovisivi simultanei permettono al multiforme silenzio di assumere connotati ancora più sfaccettati. Questo sforzo non intende certo esaurire la complessità della fenomenologia del silenzio, bensì fornire una griglia entro cui un'analisi idiografica, più granulare ed eminentemente semiologica, potrà continuare ad arricchirne le sfaccettature.

2. *Silenzi mistici e trascendentali*

Proprio per la mia volontà di diradare i fumi mistico-metafisici che circondano l'argomento, limiterò a pochi cenni i miei riferimenti a una delle prime cose a cui si tende a pensare parlando di silenzio in musica: la celebre *4'33"* (1952) di John Cage. Il silenzio era per Cage il coronamento massimo di un'opera di liberazione della musica dal controllo dell'artista, in linea con alcuni elementi fondativi del pensiero Zen (Arias Puyana 2018; Cage 1961; tr. it. 2010). Ma nell'estetica di Cage il silenzio viene tematizzato *esplicitamente*; esso non è costitutivo dell'opera né contribuisce alle sue fattezze, ma *è* l'opera e in quanto tale assume un valore concettuale autonomo e in qualche misura mistico. Parlo per questo di silenzi *mistici*, che però ci riguardano poco, in questa sede.

Ci sono poi quei silenzi *trascendentali*, che costituiscono, pur nella loro radicale nullità, le condizioni di possibilità del suono, ma che si collocano a cavalcioni sullo steccato che delimita il confine tra fisico e metafisico. Del resto, come segnalato da più autori (es. Lissa 1964, pp. 444-445; Rodríguez Bravo 2021, p. 13) e non ultimo dallo stesso compositore americano sopracitato (Cage 1961; tr. it. 2010), il silenzio non compare mai nella sua forma completa e assoluta: è semplicemente incompatibile con il nostro sistema percettivo – celebre è l'aneddoto sulla camera anecoica, in cui Cage racconta di non poter evitare di sentire i suoni derivati dal proprio sistema nervoso e da quello cardiocircolatorio, anche nella più totale insonorizzazione. Lo suggerisce anche Giovanni Piana, quando parla del *silenzio profondo* e del *silenzio mormorante* come di due tipi di carta su cui si scrive il suono, di cui però soltanto il secondo, più increspato, si dà all'esperienza (Piana 1991, pp. 65-67) – ma solo come sfondo su cui si staglia l'immagine sonora; una zattera sull'abisso silente

(Jankélévitch 1961; tr. it. 2001, pp. 111-113). Parlo in questo caso di silenzi *metafisici*, come sottoinsieme di quelli trascendentali (cfr. Tab. 1).

Un'altra tipologia di silenzi trascendentali – legati soprattutto al contesto dal vivo – sono quei silenzi *di cornice* in cui riunisco una serie di fenomeni silenziosi di contorno (Migliaccio 2004, pp. 114-119; Ferrari 2013, pp. 14-15). Il silenzio prima e dopo l'esecuzione del pezzo durante un concerto (silenzi *ante* e *post*), il silenzio *intorno* alla musica, il silenzio *dell'*ascoltatore contemplante o *nell'*ascoltatore che fa spazio dentro di sé per accogliere la musica (cfr. Tab. 1). Sono tutti dei tipi di silenzio che possono essere identificati in modo più o meno definito in tanti contesti musicali, e che si può discutere fino a che punto contribuiscano a inquadrare l'esperienza estetica complessiva.

3. *Funzioni percettivo-espressive*

Per iniziare ad avvicinarsi a fenomeni più prettamente musicali occorre spingersi oltre i silenzi mistici e metafisici, dove si collocano quei silenzi archetipici che rappresentano, a mio avviso, la declinazione più gravida di conseguenze interessanti per lo studioso. Sono anzitutto questi i silenzi che possono aspirare a fungere da controparte della punteggiatura o addirittura di parole o frasi – anziché porsi semplicemente come foglio su cui scrivere il suono. È importante innanzitutto sottolineare che essi possono essere *orizzontali* – che riguardano cioè quella dimensione diacronica dello sviluppo musicale che Philip Tagg chiamerebbe "diatassi" – oppure *verticali*, che vanno compresi entro una scansione sincronica della musica, sul piano cioè della sincrisi (Tagg 2012, p. 385), che riguarda la stratificazione di più elementi musicali in un arrangiamento poi sezionabile all'ascolto.

Categorizzare questi silenzi significa mettere a fuoco il "come", che ci mette al corrente di quali manipolazioni sonore opera il silenzio per ottenere determinati risultati. Ma *quali* risultati? Questa è una domanda che concerne il "cosa", ovvero la funzione percettivo-espressiva svolta da quei silenzi. Combinando diversi "come" con diversi "cosa" è possibile ottenere tassonomie piuttosto coerenti e descrittive. Un grosso contributo circa il "cosa" è dato da Elizabeth Margulis, che definisce

i silenzi "acusticamente unidimensionali, ma percettivamente multidimensionali" (Margulis 2007, p. 246) proprio perché, pur giocando tutti di privazione, vanno a stimolare dinamiche percettive diverse a seconda del contesto. Il silenzio può allora essere percepito come *confine* tra brani e sezioni; come *interruzione* di qualcosa che la musica sembrava suggerire essere imminente; oppure come promotore di un'*introspezione* capace di rivelare le aspettative interiori o la propria situazione emotiva, come fossero degli spazi di riflessione. Aggiungerei che i silenzi possono fungere anche da *catalizzazione* per l'attenzione andando a rompere la continuità sonora; da *rinforzo* perché capaci di conferire maggiore potenza a singoli suoni circostanti per contrasto; oppure da *rivelazione*, nel senso che fanno emergere strati del suono che altrimenti sarebbero rimasti nascosti.

Tutte queste "funzioni" (cfr. Tab. 2) non vanno intese in senso deterministico o comunque vincolante per l'ascoltatore, anche perché il linguaggio musicale è tutt'altro che universale e non è detto che configurazioni specifiche del silenzio vengano vissute e comprese in egual modo da tutti gli individui che si sottopongono all'ascolto. Inviterei, piuttosto, a pensare a queste "funzioni" come dinamiche espressive che la dialettica tra suono e assenza dello stesso si prestano ad attivare, a mo' di *affordance* la cui definizione finale dipende dall'incontro tra di essa e l'ascoltatore (con tutto il suo portato soggettivo e culturale). Il silenzio esercita così un effetto specifico sul significato finale di quanto si ascolta, attraverso l'incontro tra la percezione situata (fisicamente e culturalmente) dell'ascoltatore e le configurazioni sonore che possiedono un ventaglio di significati in potenza. In questa sede diventa quindi centrale individuare delle conformazioni (e conseguenti tassonomie) rinvenibili nel materiale musicale, che presentano declinazioni di significato potenziale la cui azione specifica (o "funzione", appunto) sul significato si concretizza in modo non deterministico (ma in qualche misura prevedibile o quantomeno ipotizzabile) nell'incontro tra oggetto e soggetto.[1]

1 Questo tipo di approccio vuole essere un tentativo di commistione tra strumenti analitici propri della semiotica e della fenomenologia – disciplina che si situa alle radici della mia formazione filosofica. Nonostante le due tradizioni siano spesso contrapposte e presentino dei punti di partenza per certi versi inconciliabili (cfr. Paolucci 2024), sono altrettante le zone di sovrapposizione e continuità, già ampiamente esplorate (es. Altieri 2018; Kemple 2019; Sonesson 2015).

4. *Silenzi archetipici verticali*

Iniziamo ora a entrare nel nucleo pulsante del discorso, partendo con alcuni esempi di quelli che sono i silenzi archetipici forse meno ovvi, ma non per questo poco diffusi: quelli verticali. Si tratta di silenzi che agiscono sulla stratificazione della musica, andando così a rosicchiarne il tessuto in modi più o meno evidenti. Thomas Clifton, per esempio, parla di silenzi *dello spazio registrale* – che colpiscono specifiche zone di un registro strumentale (Clifton 1976, pp. 171-178) – mentre Zofia Lissa esprime un'idea simile attraverso i silenzi (o pause) *parziali* – che riguardano cioè specifiche parti, intese come strumenti o insiemi di strumenti (Lissa 1964, pp. 448, 453)[2]. Li riunisco nella sovracategoria dei silenzi *selettivi* (cfr. Tab. 1), che riguardano appunto singoli elementi dell'impasto sonoro o della tessitura di uno strumento. Questi silenzi si manifestano con grande frequenza, per esempio, nel repertorio jazz e fusion, quando tra un assolo e l'altro gli strumenti solisti tacciono, lasciando trasparire l'impalcatura sottostante. Nel brano 'Chameleon' (1973) di Herbie Hancock, per esempio, una breve parte solista di batteria costituisce un silenzio parziale con funzione di *confine* tra l'esposizione del tema e la successiva parte degli assoli improvvisati, che inizia tra l'altro riprendendo il giro di basso iniziale, spogliato anch'esso di tutte le sovrastrutture (03:23-03:37). Nell'ambito della musica registrata, inoltre, è possibile ammutolire stratificazioni non solo verticali, ma anche relative all'orizzontalità dello *spazio stereofonico*. Nel brano 'Leaving Entropia' (1997) dei Pain of Salvation, la chitarra acustica è bilanciata totalmente sulla sinistra, lasciando inizialmente il canale destro completamente muto (00:00-00:11). Quando esso viene occupato dalla voce, a livello psicoacustico persiste comunque un senso di vuoto nello spazio centrale che, come un rasoio silenzioso, tiene separati i due canali dialoganti.

Verticali sono anche quei silenzi *dinamici* (cfr. Tab. 1) che vanno ad attenuare il suono fino alle soglie dell'insondabile (Lissa 1964, p. 449). Introducendo nuovamente la musica registrata, però, è possibile effettuare una specificazione ulteriore. In molti casi, infatti, la dinamica riguarda l'*intensità* direttamente

2 I termini dedotti da Lissa sono in realtà formule sintetiche di descrizioni più estese e fornite dall'autrice senza tassonomie specifiche.

derivata dall'energia impiegata nell'atto di suonare lo strumento. Per esempio, all'inizio di 'Raider II' (2011) di Steven Wilson, piano e clarinetto scompaiono in un silenzio carico di attesa, che svolge non solo una funzione *introspettiva* e di *rivelazione* di alcune sonorità distorte in sottofondo, ma anche di *confine*, come rivelato da una violenta irruzione del riff principale, che travolge l'orecchio teso dell'ascoltatore (02:25-02:57). In studio di registrazione, però, il silenzio può attenuare l'intensità della musica anche attraverso espedienti di missaggio, il più vistoso dei quali è la dissolvenza – spesso incarnata da un *fade out* conclusivo. Nel brano 'Candlelight Fantasia' dei Symphony X, per esempio, la dissolvenza inizia a scolorire l'ennesima ripetizione del ritornello, ma ben presto si scopre che ad essere sottratta all'udito dell'ascoltatore è in realtà una parte inedita, in cui il cantante abbandona il testo per lasciarsi andare in vocalizzi che, tuttavia, sarà concesso udire soltanto per pochi, scoloriti istanti (06:12-06:40). In questo modo il silenzio, in combutta col nuovo materiale musicale, *catalizza* ancora di più l'attenzione dell'ascoltatore, che non vuole perdersi gli ultimi istanti di sviluppo. Anche questo tipo di silenzio *di volume* può essere considerato un silenzio dinamico.

5. *Silenzi archetipici orizzontali*

Parlando di silenzi archetipici orizzontali, invece, si arriva presto a parlare dei silenzi più platealmente udibili, anche se spesso questi non sono messi a fuoco dalla nostra attenzione in modo diretto, bensì contribuiscono a modellare la musica "dall'interno", bucherellandone il tessuto e permettendole così, in ultima analisi, di essere qualcosa di differente da una fascia sonora indistinta – proprio come accade col linguaggio verbale (Khatchadourian 2015, p. 70). Alcuni di questi silenzi si possono definire *timbrici* (cfr. Tab. 1), in quanto riguardano le qualità sonore degli strumenti (Lissa 1964, p. 452) – il loro inviluppo ADSR (*attack-decay-sustain-release*). I timbri bilanciano infatti in modi differenti le dosi di silenzio da dedicare a ogni fase del loro inviluppo, risultando in sonorità puntuali ed effimere oppure altre più graduali, estese e/o a rilascio più lungo. In 'Miss You' di Trentemøller, per esempio, una delle linee melodiche principali è suonata da un timbro elettronico dall'attacco molto

marcato e dal rilascio breve, entro un contesto che, nella sua essenzialità, ne valorizza la puntualità e il suo essere immerso in un ambiente sonoro desolato, il cui carattere è accentuato anche dall'evidente riverbero (00:45-01:00).

I silenzi *ritmici* (cfr. Tab. 1) sono invece fondamentali per esempio nella costruzione delle sincopi, ma anche di alcune articolazioni specifiche (come lo staccato) e di dinamiche agogiche legate per esempio a sensazioni di arresto ed esaurimento dell'energia (Lissa 1964, pp. 451-452). Anche qui si possono mettere in luce ulteriori sfaccettature. All'inizio della versione 2020 del brano 'Kokoro yo Genshi ni Modore', tratto dall'anime *Neon Genesis Evangelion* (1995) sentiamo molto chiaramente il peso del silenzio, rilevante almeno quanto l'asciutto suono sintetico che costituisce la cellula ritmico-armonica alla base della strofa (00:41-00:59). Sentiamo però anche un'altra cosa, ovvero la distillata asetticità del silenzio *digitale* (Brøvig-Hanssen & Danielsen 2016, pp. 62-66), ben diverso non solo da quello ottenibile nel regno dell'*analogico*, ma soprattutto da quello "impuro" proprio dell'esperienza *dal vivo* (Judkins 2011, p. 21). Le condizioni materiali dietro alla produzione del fonogramma possono quindi fungere da "modificatori della grana" del silenzio (cfr. Tab. 2), per come si rende disponibile all'ascolto. Un altro esempio di silenzio ritmico è offerto dai Meshuggah, che all'inizio del pezzo 'In Death – Is Death' (2005) si cimentano in una plateale ricerca di "pesantezza" e, come spesso accade nella loro musica, in questo processo il silenzio ha un ruolo fondamentale (00:30-00:45). Esso, infatti, contrapponendosi di netto ai "piùchepiùchefortissimi" (per riprendere e capovolgere un'espressione usata in Migliaccio 2004) unisoni degli strumenti, funge da *rinforzo* permettendo loro di risaltare in tutta la loro aggressività, data dalla presenza di un elevato scarto tra le intensità dei due eventi sonori.

6. *Contesto e significato*

Alcuni di questi silenzi possono essere resi graficamente come *pausa*, forma tanto scontata quanto fondamentale di silenzio musicale, che è l'unica a sottostare ai principi agogici, metrici e ritmici del discorso musicale (Lissa 1964, pp. 444, 447 ss.). Questi silenzi non sono espressivamente neutri, bensì "parteci-

pano alle strategie espressive e ai giochi comunicativi della musica tanto quanto i suoni" (Ferrari 2013, p. 35). Questo è vero a maggior ragione quando la pausa stessa si pone come oggetto dell'attenzione, e il silenzio diviene così *comunicatore* (Margulis 2007, p. 265), un segno (anche se di qualcosa di assente, cfr. Rodríguez Bravo 2021) al pari di ogni altro elemento musicale, con tuttavia una peculiarità: molto più di altri elementi musicali, il suo significato dipende dal contesto (Arias Puyana 2018, pp. 2-4; Khatchadourian 2015, pp. 66-67; Rodríguez Bravo 2021, pp. 17-19, 22; Syroyid 2020, p. 30), e qui ci si sposta in larga parte dal campo percettivo a quello più prettamente semantico. È questa l'altra faccia della medaglia dell'essere "acusticamente unidimensionali, ma percettivamente [e semanticamente] multidimensionali" (Margulis 2007, p. 246): può emergere pluralità soltanto attraverso l'accostamento del monodimensionale a quella pluralità in grado di colorarlo per prossimità, generando in questo caso una relazione di mutua definizione. Per dirla con Clifton: "il silenzio articola il suono, mentre il suono conferisce al silenzio un carattere specifico" (Clifton 1976, p. 164).

Nel tentativo di spiegare le cangianti proprietà espressive del silenzio in musica, ho preso in prestito (Merlini 2017, pp. 81-82, 84) alcuni concetti appresi da uno dei miei mentori, Paolo Spinicci, che mi risulta siano tutt'oggi inediti. Particolarmente importante è il concetto di "approfondimento diegetico" (Spinicci 2017), ovvero la disponibilità delle proprietà espressive degli oggetti (artistici e non) a comunicare qualcosa di diverso a seconda del contesto, ovvero di come si integrano nel "racconto" circostante. Anche le "funzioni" di cui sopra possono essere viste come possibili declinazioni di questo processo di costruzione del significato, che a loro volta attraverso approfondimento diegetico possono relazionarsi ad altri aspetti della "narrazione sonora", per realizzare impalcature semantiche complesse (es. cosa può significare l'assunzione di una funzione di *rivelazione* all'interno del contesto *x*?). In questo senso il silenzio è una sorta di cellula staminale totipotente, capace di assumere su di sé la coloritura semantica negoziata con quello stesso contesto a cui contribuisce a dare forma. Per questo ha poco senso spingersi molto oltre nella definizione specifica di configurazioni archetipiche, e conviene semmai adottare un approccio ermeneutico-ideografico, che analizzi semioticamente i silenzi nel loro contesto.

7. *Silenzio musicale in contesti audiovisivi*

La permeabilità semantica del silenzio può impregnarsi ancora più riccamente di significato quando si relaziona con stimoli sonori di altro tipo, nonché stimoli *visivi* (cfr. Tab. 2). Rimanendo intanto nel campo del sonoro, possiamo osservare come, ascoltando il brano 'Harmonium in the Well' (2018) di Nils Frahm fino alle sue battute finali, si possano sentire chiaramente i suoni meccanici dello strumento emergere dalle lunghe pause – silenzi dotati di funzione di *rivelazione* – tra un accordo e l'altro (10:52-11:15). In questo caso la natura registrata del brano permette a elementi extra-musicali di essere fissati nel fonogramma e – lasciati respirare dal silenzio – interagire nella creazione di un ambiente sonoro tridimensionale e carico di colorazioni nascoste (forse l'evocazione della prospettiva soggettiva del musicista, che suona lo strumento in uno stato di intimità così profonda da abbracciarne anche i suoni "incidentali").

Quando, poi, un fonogramma è sincronizzato a *immagini* in movimento, diventa possibile individuare dei modificatori del significato. Prendiamo la "scena della collina" dal film *The Sheltering Sky* (1990) di Bernardo Bertolucci. La musica di Ryūichi Sakamoto (qui intitolata 'On the Hill') attraverso i suoi silenzi, permette non solo al montaggio di sincronizzare i cambi di inquadratura agli accordi (00:17-00:53), ma soprattutto di accompagnare la scena senza soffocare il senso di contemplazione isolata e silenziosa che stanno vivendo i protagonisti nel vasto scenario naturale. Chiudo con un esempio che, per la sua radicalità, permette di scomodare diversi concetti incontrati finora. Si tratta di una scena narrativamente centrale del videogioco *Final Fantasy VII* (1997) che contiene una brusca interruzione della musica ('Those Chosen by the Planet') in favore di un silenzio totale, a cui segue una ripresa del brano a pieno regime (00:06-00:25) – che rivela la precedente presenza di silenzi parziali. Interruzione, catalizzazione, rinforzo e potenzialmente anche introspezione sono all'opera qui, e l'effetto è ulteriormente rafforzato dal fatto che l'interruzione e la ripresa della musica dipendono direttamente dall'*interazione* del giocatore con le finestre di dialogo, mandate avanti premendo un tasto, rendendosi così anche responsabile dell'attivazione dell'evento sonoro.[3]

3 Il tema del silenzio nel suono videoludico è stato affrontato per esempio in Freitas 2020 e Gibbons 2014.

8. *Conclusione*

La panoramica offerta da questo capitolo offre una prospettiva su una potenziale tassonomia dei silenzi musicali intelligibile e inclusiva anche di alcune variabili introdotte dalla musica registrata e sincronizzata, fornendo un punto di partenza per lo sviluppo di un sistema solido e di un insieme variegato e non pregiudizievole di esempi esplicativi dei modi in cui il silenzio può contribuire al significato complessivo di un brano musicale – senza per questo alcuna pretesa di esaustività. L'invito conclusivo a sfruttarne la flessibilità e adattabilità per affinare il sistema e integrarlo in ancora più direzioni invoca un compito potenzialmente inesauribile, ma non per questo meno degno di essere sviluppato in future ricerche all'incrocio tra musicologia, fenomenologia e semiotica.

Appendice

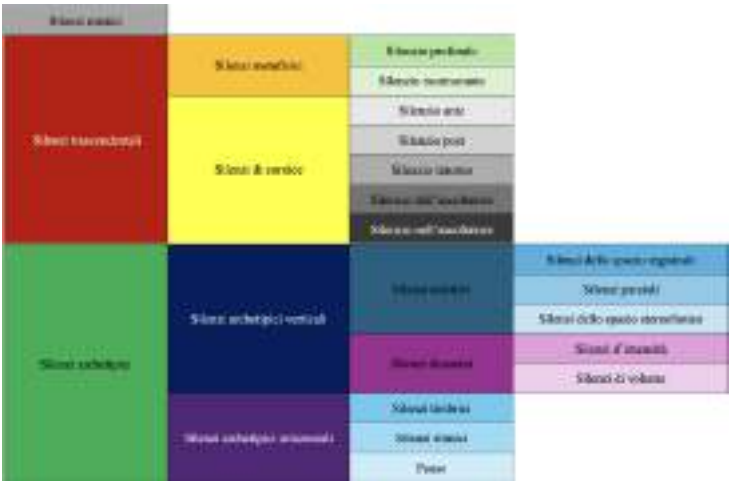


Tabella 1

Funzione percettivo-espressiva	Modificatore della grana	Modificatori del significato	Tassonomia granulare
Confine	Analogico	Suoni extra-musicali (discografia)	Inesauribile indagine semiologica e approccio ermeneutico-idiografico
Interruzione			
Introspezione	Digitale	Immagine (cinema)	
Catalizzazione			
Rinforzo	Dal vivo	Interattività (videogiochi)	
Rivelazione			

Tabella 2

Bibliografia

Altieri, L.
2018 *Dal testo all'azione, al corpo. Corporeità e percezione tra semiotica e filosofia del linguaggio*, in "Critical Hermeneutics", n. 2, pp. 33-60.
Arias Puyana, I.
2018 *El silencio musical. Ontología y semiótica*, tesi di laurea, Universidad Autonóma de Madrid.
Brøvig-Hanssen, R., Danielsen, A.
2016 *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, MIT Press, Cambridge.
Cage, J.
1961 *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown; tr. it. *Silenzio*, ShaKe, Milano 2010.
Clifton, T.
1976 *The Poetics of Musical Silence*, in "The Musical Quarterly", n. 62, pp. 163-181.
Ferrari, E.
2013 *Ascoltare il silenzio. Viaggio nel silenzio in musica*, Mimesis, Milano.
Freitas, J.
2020 *From Epic Fail to Epic Music. Music, Silence and Failure on "Dark Souls 3"*, in "Journal of Sound, Silence, Image and Technology", n. 3, pp. 55-74.
Gibbons, W.
2014 *Wandering Tonalities. Silence, Sound, and Morality in Shadow of the Colossus*, in K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner (a cura di), "Music in Video Games: Studying Play", Routledge, London-New York, pp. 122-137.
Jankélévitch, V.
1961 *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris; tr. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2001.
Judkins, J.
2011 *Silence, sound, noise, and music*, in T. Gracyk, A. Kania (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London-New York, pp. 14-23.
Kemple, B.A.
2019 *The Intersection of Semiotics and Phenomenology. Peirce and Heidegger in Dialogue*, De Grutyer, Berlin-Boston.
Khatchadourian, H.
2015 *How to Do Things with Silence*, De Gruyter, Berlin-New York.
Lissa, Z.
1964 *Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 22, pp. 443-454.

Margulis, E. H.
2007 *Moved by Nothing. Listening to Musical Silence*, in "Journal of Music Theory", n. 51, pp. 245-276.
Merlini, M.
2017 *Le proprietà espressive del silenzio in musica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano.
Migliaccio, C.
2004 *Quasi niente, piùchepiùchepianissim*o, in N. Polla-Mattiot (a cura di), *Riscoprire il silenzio*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, pp. 103-122.
Paolucci, C.
2024 *A Semiotic Lifeworld. Semiotics and Phenomenology. Peirce, Husserl, Heidegger, Deleuze, and Merleau-Ponty*", in "Semiotica", n. 260, pp. 25-43.
Piana, G.
1991 *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.
Rodríguez Bravo, Á.
2021 *Is Silence a Sound? Ten Principles Towards an Expressive Theory of Silence*, in "Journal of Sound, Silence, Image and Technology", n. 4, pp. 8-24.
Sonesson, G,
2015 *Phenomenology Meets Semiotics. Two Not So Very Strange Bedfellows at the End of their Cinderella Sleep*, in "Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy", vol. 3, n. 1, pp. 41-62.
Spinicci, P.
2017 *Dieci lezioni sulle proprietà espressive*. Dispense corso universitario in *Filosofia teoretica* tenutosi presso l'Università degli Studi di Milano, disponibile presso: http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~spinicci/2016_17LT/corso2017%20a.pdf (ultimo accesso: 28/10/2024).
Syroyid, B. S.
2020 *Analysis of Silences in Music. Theoretical Perspectives, Analytical Examples form Twentieth-Century Music, and In-Depth Case Study of Webern's Op. 27/iii*, tesi di dottorato, Universiteit Leuven.
2021 *Towards a Unified Taxonomy of Musical Silences. A Review of Classifications on the Functions of Musical Silences and Pauses*, presentato presso il convegno "SysMus", Aarhus Universitet.
Tagg, P.
2012 *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont.

Claudio Paolucci*

CHE COS'È LA PRESENTIFICAZIONE DELL'ASSENZA? DAL *GHOSTING* AL QUADRATO SEMIOTICO

1. *La presentificazione dell'assenza come forma del silenzio*

Negli ultimi quindici anni, ho lavorato molto sul tema della presentificazione dell'assenza, che ho poi visto assumere il nome di "ghosting", con un anglicismo che sottolinea come anche nel definire queste esperienze, finiamo di fatto per essere una cultura colonizzata, che ha bisogno di prestiti linguistici per definire qualcosa che ha una nobile storia, che forse però non valorizziamo adeguatamente o non conosciamo propriamente. Nel "ghosting" c'è il *valore* del silenzio, in senso saussuriano. Vorrei allora partire con questa storia, che si ripete anch'essa sempre uguale decine di volte al giorno da quando esistono i telefonini. Una ragazza e un ragazzo si incontrano in una discoteca, in un pub o in qualsiasi altro luogo, parlano un po', condividendo qualcosa delle loro vite: quando è il momento di andarsene, il ragazzo, interessato alla ragazza, le chiede il numero di telefono. La ragazza, forse non così interessata, glielo dà comunque, forse per gentilezza, forse per incertezza, forse per liberarsi di lui. L'indomani, il ragazzo le manda un sms il cui contenuto è meno importante della sua volontà di "stabilire un contatto": la ragazza, semplicemente, *non* risponde.

Solo che proprio col suo non fare nulla, con il suo silenzio, lei lo fa pensare intensamente a lei. Questo silenzio non è una semplice assenza, l'assenza di un atto di enunciazione, ma è la presentificazione di un'assenza dell'enunciazione. Non una semplice assenza, ma la presenza di un'assenza. Non è un semplice silenzio, ma la voce di un silenzio, non l'assenza del linguaggio e del senso, ma la presenza della sua assenza. Non un semplice negativo, un "non",

* Università di Bologna, c.paolucci@unibo.it

ma la marcatura di un "non". Attraverso il suo silenzio, attraverso il suo non fare assolutamente nulla, la ragazza marca il suo rifiuto, *marca il suo "no"*, e la sua mancata risposta fa sì che il ragazzo che ha inviato l'sms pensi intensamente a lei, presentificando la sua assenza, e cioè marcando il fatto che lei (per lui) *non c'è*.

La differenza tra un termine non-marcato e un termine marcato in quanto assente, tra non-marcatura e marcatura di un "no" è fondamentale per la linguistica e la semiotica strutturale: per questo abbiamo pensato di farne un panel in un libro dedicato al silenzio.

Se *l'assenza* di un tratto definisce un termine come non-marcato, *la presentificazione della sua assenza* definisce appunto la *marcatura di un "non"*: è la differenza tra il "valore di un'assenza" e il "valore della presentificazione di un'assenza": nessuno nota in un uomo la mancanza di un terzo braccio (valore dell'assenza), tanto che nessuno dei miei studenti mi chiede perché non ho tre braccia, quando entro a fare lezione. Al contrario, tutti notano la mancanza di una delle due braccia, tanto che se mi tagliassi un braccio ed entrassi in università, in molti presentificherebbero quest'assenza e mi chiederebbero che cosa ho fatto al braccio. Ancora: la mia presenza qui implica la mia contemporanea assenza da tutto ciò che non è il mio tavolo di lavoro (e questo definisce un'opposizione privativa), ma sono pochissimi, se ce ne sono, i posti in cui questa mia assenza è effettivamente notata e affermata come un valore (quante persone presenti in tutti i posti del mondo in cui io non sono adesso staranno pensando "non c'è Claudio"?).

Ecco allora che un conto è *l'assenza di un termine* (non-marcatura) e un conto è *la presentificazione della sua assenza* (marcatura di un "non").

2. *Opposizione esclusive e partecipative*

Questa opposizione tra due silenzi, cioè tra valore dell'assenza (termine non-marcato) e valore della presenza dell'assenza (marcatura di un "non") è al centro della linguistica e della semiotica strutturale, al centro del senso e del linguaggio. Com'è noto, l'opposizione tra la presenza (A) e l'assenza (non-A) in semiotica si chiama opposizione privativa, che è proprio l'opposizione tra un termine presente (A) e un termine assente (non-A), dove "non-A"

è l'assenza di A. Ma, come abbiamo visto, la presentificazione di un'assenza non è una semplice assenza, ma è la presenza di un'assenza, quindi non ha valore "non-A" (assenza di A), bensì valore A+non-a, è un'assenza presente, come nei lutti appunto, è la presenza di un'assenza. Quindi, là dove un'opposizione privativa è una opposizione esclusiva tra la presenza (A) e l'assenza (non-A), la presentificazione di un'assenza definisce un'opposizione partecipativa tra la presenza di qualcosa (A) e la presenza della sua assenza (A+non-a).

E perché tengo molto a distinguere tra l'opposizione privativa dell'assenza e l'opposizione partecipativa della presentificazione dell'assenza? Perché nell'oggetto teorico che per tanti anni è stato simbolo di un certo modo di fare semiotica – il quadrato semiotico – queste due opposizioni sono ibridate tra loro, quasi confuse in alcuni punti. O meglio, a un certo punto della sua storia, l'opposizione privativa del quadrato semiotico si trasforma surrettiziamente in una presentificazione dell'assenza con valore partecipativo, sebbene la si continui a pensare come un'opposizione privativa sul modello di Jakobson, al posto che come un'opposizione partecipativa sul modello di Hjelmslev.[1] Con effetti dal mio punto di vista molto interessanti, che andremo ora ad analizzare.

Com'è noto infatti, il quadrato semiotico vuole trasporre sul piano del contenuto le tecniche d'analisi che la fonologia strutturale aveva usato con grande successo sul piano dell'espressione. Greimas aveva già provato a costruire una semantica strutturale *in lingua*, provando cioè ad articolare il piano della forma del contenuto di ciò che Saussure chiamava *langue*, nel suo libro *Semantica strutturale*, la sua opera più ambiziosa e, forse, più bella. Tuttavia, Greimas si era presto accorto che l'impresa hjelmsleviana di una teoria della forma del contenuto isomorfa a quella che lo strutturalismo era riuscito a mettere in opera per il piano dell'espressione era impossibile, perché il piano del contenuto presenta una struttura costitutivamente diversa rispetto a quello dell'espressione. Da qui ha inizio la separazione tra semiotica interpretativa e semiotica generativa. Da un lato Eco, preso atto del fallimento del progetto di una semantica strutturale "in lingua" capace di rendere conto attraverso il concetto di struttura della forma del contenuto, insiste sul fatto che occorra formulare una

1 Ho lavorato molto estensivamente sui differenti strutturalismi di Jakobson e Hjelmslev in Paolucci 2010 e 2020.

nuova teoria delle *forme* del contenuto, che è anche il titolo del suo primo libro su questo tema, che sfocerà poi nel *Trattato di Semiotica generale*. Le forme del contenuto, con le loro traduzioni e le loro eterogenesi, non avranno più secondo Eco la forma della struttura, bensì quella del Modello Q prima, e quella del rizoma e del labirinto poi (cfr. Paolucci 2017).

Greimas intende invece "non gettare via il bambino con l'acqua sporca" e dice molto chiaramente che, se è certamente vero che non si può fare una semantica della *langue* utilizzando le stesse tecniche che la fonologia strutturale aveva utilizzato per il piano dell'espressione – come lui stesso aveva provato a fare in *Semantica strutturale* – queste stesse tecniche di analisi possono però essere impiegate all'interno di "microuniversi semantici", da lui chiamati *testi*. Il passaggio al testo, la così detta "svolta testuale" della semiotica di Greimas, è di fatto l'economia di lavoro seguita al progetto fallito della semantica strutturale: l'analisi strutturalista resta la stessa, ma è l'oggetto che transita dalla forma del contenuto della *langue* al microuniverso semantico del testo.

Quali sono allora i principi della linguistica strutturale, che erano stati così euristici per lo studio del piano dell'espressione, a cui Greimas non è disposto a rinunciare, tanto da spostare il focus del progetto semiotico dalla *langue* al testo?

3. *Semantica strutturale?*

Nei *Saggi di Linguistica generale*, Roman Jakobson forniva una piccola lista di coppie minime fonologiche a suo parere capaci di presiedere alla genesi di tutti i suoni delle lingue attualmente conosciute. Una scoperta di potenza incredibile, come è ben evidente. Tuttavia, Jakobson si spingeva ancora oltre e diceva che tutte queste coppie minime presentavano di fatto soltanto due forme strutturali: i) quella dell'opposizione qualitativa "A VS B", in cui un fonema è definito dalla presenza di un tratto, opposto a un altro tratto eterogeneo presente in un altro fonema; ii) quella dell'opposizione privativa "A VS non-A", in cui un fonema può essere definito non solo dai tratti presenti al proprio interno, ma anche da quelli assenti, dai tratti "di cui è privo", appunto (da qui "opposizione privativa"). Si tratta dell'idea che è diventata iconica dello strutturalismo stesso, in cui l'identità di un elemento è

definita per differenza dal suo essere "ciò che gli altri non sono", e cioè dai tratti assenti di cui è privo.

Il primo caso è ad esempio quello dell'opposizione fonologica tra bilabiale (A) e labiodentale (B): un fonema può infatti essere definito dal tratto "bilabialità", come ad esempio nel suono "m" o "b", che per essere prodotti richiedono l'utilizzo di entrambe le labbra; mentre un fonema opposto può essere definito invece dal tratto "labiodentalità", come nei suoni "f" e "v", che, per essere prodotti, richiedono un'articolazione che coinvolge il labbro superiore (labio) e i denti (dentale).

Il secondo caso invece riguarda invece l'opposizione tra la presenza e l'assenza di qualcosa. Un fonema può infatti essere definito sia dalla presenza di un tratto (bilabiale VS labiodentale), ma anche dall'assenza di un tratto. Ad esempio, un fonema vocalico come "a", può essere definito sia dalla presenza del tratto distintivo "vocalità", sia dall'assenza del tratto opposto, e cioè dall'assenza di "consonanticità": quel fonema è sempre al contempo sia "vocalico" che "non-consonantico", dove "non-consonantico" è *l'assenza del tratto consonanticità*, che in un fonema vocalico è sempre assente.

Da qui si può costruire un quadrato semiotico perfetto:

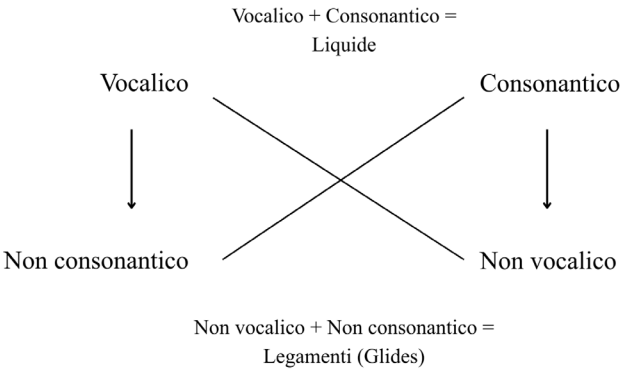


Fig. 1 – Quadrato di tipo fonologico.

Questo quadrato è perfettamente consistente: ci dice che la presenza del tratto "vocalico" implica la contemporanea assenza di quello consonantico (e cioè implica "non-consonantico"), che l'opposizione "consonantico/non-consonantico" è privativa (presenza/assenza del tratto "consonantico") e che le relazioni tra le qualità polari possono complessificarsi e dare vita ad ulteriori posizioni neutre e complesse (liquide e legamenti). E però questo quadrato *non è un quadrato semiotico*. O meglio, non è un quadrato semiotico greimasiano, dal momento che Greimas non formula *mai* un quadrato che presenta una forma di relazione di questo genere. Nel quadrato semiotico, che, ricordiamolo, serve ad articolare semi sul piano del contenuto e non tratti distintivi sul piano dell'espressione, l'implicazione va infatti *nella direzione esattamente opposta*. Non è cioè "S1" ad implicare "non-S2" (la presenza del tratto vocalico implica la contemporanea assenza di quello consonantico), bensì "non-S2" ad implicare "S1", che è tutt'altra cosa. Ma questo è ovviamente problematico: se A è "bianco" e B è "nero", è infatti la presenza del tratto "A" che implica la contemporanea assenza del tratto "B", cioè è "A" che implica "non-B", non "non-B" che implica "A". Infatti, mentre è del tutto consistente sostenere che "bianco" implica "non-nero", sostenere che "non-nero" implichi "bianco" lo è molto meno, perché "non-nero" implica tutti i valori possibili isotopicamente tranne il nero.

Al contrario, il quadrato vorrebbe sostenere che sia "non-nero" che implica "bianco", che ovviamente non si può sostenere, perché l'assenza del tratto "nero" non implica la presenza del tratto bianco, ma può implicare quella di rosso, verde, blu, etc. (qualora l'isotopia sia cromatica). "Non-A" è l'assenza del nero, non la presenza del "bianco". E invece quando nel dizionario presenta questo quadrato:

Fig. 2.

Greimas scrive: è evidente che la negazione della negazione equivale all'asserzione (Greimas e Courtés 1979, p. 276).

È evidente?

Se io non nego una cosa non vuole necessariamente dire che io l'affermi: potrei benissimo essere dubitativo, sospendere il giudizio, affermare l'indecidibilità, lasciare la porta aperta alla *possibilità* che le cose stiano effettivamente in quel modo, ma che stiano anche in modo diverso. Non c'è niente nel contenuto semico di una "non-negazione" che implichi necessariamente un'asserzione, o che equivalga a essa. E tuttavia Greimas invece insiste a dire che è così. Perché?

Ovviamente, occorre essere generosi ed escludere che sia un errore. Quindi perché?

Galofaro (2007) ne dà un'interpretazione *sui generis* sostenendo che il motivo per cui Greimas afferma quanto sopra su asserzione e negazione è che "una semantica deve rendere conto anche del significato di operatori modali come 'è necessario' o 'è obbligatorio" nei contesti formali: si tratta cioè di casi particolari […] di cui si occupano le logiche classiche" e mi accusa di citare questo passo "fuori contesto". Premesso che non credo affatto che il contesto giusto per Greimas e per la sua semiotica sia quello del "significato degli operatori modali di cui si occupano le logiche classiche", è proprio ricostruendo il contesto dentro cui il quadrato semiotico vede la sua nascita che è possibile comprendere pienamente il senso dell'inversione nella direzione dell'implicazione, nonché il senso di una frase come "è evidente che la negazione della negazione equivale all'asserzione". Ci sono quindi due motivi profondi che determinano il perché Greimas decida di invertire il senso della relazione di implicazione rispetto alla fonologia strutturale: i) il primo è strutturale e riguarda l'asse paradigmatico; ii) il secondo è processuale e riguarda la necessità, cruciale per il percorso generativo del senso, che i semi articolati all'interno del quadrato semiotico si proiettino sull'asse sintagmatico della narratività (cfr. Petitot 1985).

4. *Il ghosting nel quadrato semiotico*

Partiamo dal primo punto. La forma "A VS non-A", che è propria dei sistemi semio-linguistici, è interpretabile in almeno due modi: i) come *opposizione privativa*; dove "non-A" è l'as-

senza di A ii) come *contraddizione*, dove "non-A" non è affatto l'assenza di A, bensì è l'affermazione della negazione di A, l'affermazione di un tratto negato ("contraddire" vuol dire *affermare di negare* quello che tu dici). Nella contraddizione, "non-A" non è un termine non-marcato, bensì è *la marcatura di un non*, non è un'assenza, bensì la *presentificazione di un'assenza*. E Greimas lo sa benissimo.

> Con l'aiuto del quadrato si tratta di dotare la semiotica della definizione minimale del concetto di struttura includendo in una maniera o nell'altra almeno le due principali relazioni: contraddizione e contrarietà, opposizioni privative e qualitative. (Greimas 1981, p. 44)

Bene, certo, ma quali? Non sono mica la stessa cosa! Sembra davvero che quel che conti sia fare questa cosa "in una maniera o nell'altra": Greimas di fatto non sa se sull'asse dei contraddittori ci sta un'opposizione privativa (A VS non-A) o una contraddizione e, là dove un'opposizione privativa definisce l'assenza di un tratto ("non-sonoro" è l'assenza del tratto sonoro all'interno di un fonema) identificando un termine "non-marcato", una contraddizione definisce invece *l'affermazione di un tratto negato*, l'affermazione di una negazione, la marcatura di un non. E Greimas ha chiarissimo questo punto:

> Roman Jakobson, uno dei promotori dell'analisi linguistica in base a tratti distintivi, stabilisce una netta distinzione fra due tipi di opposizione che consentono di considerare come distintivi i termini di una relazione. Da un lato, ci possiamo trovare di fronte a una relazione del tipo:
>
> a vs non a
>
> ove a sarà considerato come marcato in quanto possiede un tratto distintivo in più, di cui non a, che è il termine non marcato, è sprovvisto. Tutt'altra relazione si stabilisce invece tra:
>
> a vs –a
>
> ove –a è la negazione di a. (Greimas 1970, p. 136)

Cosa fare allora di fronte a questa situazione? Di fatto, Greimas fa una cosa fantastica, significativa della sua *metis* e del suo starordinario saper-fare, che però nessuno in quasi cinquant'anni ha mai notato.

Fig. 3 – Conversione dell'asse paradigmatico in operazioni proprie dell'asse sintagmatico (tratto da Pozzato 2020).

Dal momento che deve far corrispondere le affermazioni e le negazioni del quadrato alle congiunzioni/disgiunzioni tra soggetti e oggetti di valore a livello della narratività, *dice* che il quadrato articola delle opposizioni privative, ma di fatto *fa articolare al quadrato delle presentificazioni dell'assenza*, praticamente *ghosta* il quadrato semiotico. Così facendo, lo fa esplodere in un mini-rizoma, in una piccola enciclopedia nel senso di Umberto Eco.[2] C'è un vero e proprio *ghosting* all'interno del quadrato semiotico.

Leggiamo Greimas:

> È possibile stabilire un reticolo di equivalenze fra le *relazioni* fondamentali costitutive del modello tassonomico e le proiezioni di queste medesime, o *operazioni*, le quali vertono stavolta su termini già stabiliti di questa medesima morfologia elementare; operazioni la cui regolamentazione costituirebbe la sintassi. La contraddizione, in quanto relazione, serve così a livello della tassonomia alla costituzione di schemi binari; in quanto operazione di contraddizione, consisterà invece a livello sintattico, nel negare uno dei termini dello schema e nell'affermare contemporaneamente il termine contraddittorio. [*Ecco cosa fa la contraddizione: afferma il termine opposto, marca l'assenza, afferma di negare il termine*] Un'operazione del genere, quando si effettui su termini già investiti quanto a valori, comporta come risultato la trasformazione dei contenuti: essa infatti nega i contenuti posti e fa emergere in loro vece nuovi contenuti asseriti. (Greimas 1970, p. 175, commenti tra parentesi quadra dell'autore di questo saggio)

Ecco allora il modo in cui all'interno del quadrato un'opposizione privativa sparisce completamente senza lasciare traccia. Greimas non parla infatti più di presenza/assenza di un tratto, bensì di negazione di un termine e di *affermazione del termine contraddittorio*, che è tutt'altra cosa.

2 Cfr. Paolucci 2021.

Questo cambiamento di statuto della relazione definita dagli schemi è allora l'effetto dell'inversione dell'orientamento delle relazioni interne al quadrato. Nel momento in cui il quadrato viene infatti narrativizzato, al fine di affermare o di negare dei valori che saranno poi incarnati a livello di sintassi attanziale, "non-S2" non si ritrova più a essere l'assenza del termine "S2", bensì *l'affermazione della sua negazione*. E, come abbiamo visto, si tratta di tutt'altro che di un cambiamento astratto, perché definisce il passaggio da un'assenza semplice a un'assenza marcata, da un'assenza alla presenza di un'assenza: la mia presenza qui implica infatti la mia contemporanea assenza da tutto ciò che non è il mio tavolo di lavoro (e questo presiede a un'opposizione privativa), ma sono pochissimi, se ce ne sono, i posti in cui non sono in cui questa mia assenza è effettivamente notata e affermata come un valore.

Questo è di fatto quello che succede all'interno del quadrato semiotico: si passa dall'assenza di un tratto all'affermazione di un tratto negato, dalla "non-marcatura" alla "marcatura di un non", e Greimas è estremamente esplicito nell'affermare che la contraddizione del quadrato nega uno dei termini dello schema e *afferma* contemporaneamente il termine contraddittorio, dando così vita a una trasformazione dei valori. Nel quadrato semiotico non c'è l'assenza di un tratto, com'era per i quadrati semiotici sul piano dell'espressione elaborati a partire dalla fonologia strutturalista, c'è l'affermazione di un tratto negato, che è tutt'altra cosa.

Leggiamo sempre Greimas:

> Le operazioni sintattiche sono orientate. […] La conoscenza delle proprietà relazionali della struttura elementare […] prescrive quanto segue: l'operazione di contraddizione che, negando ad esempio il termine S1, pone contemporaneamente il termine non-S1 [e si presti attenzione al fatto che non-S1 è diventato un termine, non *l'assenza del termine opposto*], dovrà essere seguita da una nuova operazione di presupposizione la quale fa emergere, e congiunge al termine S1, il nuovo termine S2. (Greimas 1970: 175-6, commenti tra parentesi quadra dell'autore di questo saggio)

Ben lungi dall'essere l'assenza del termine "A" (o "S1"), "non-A" (o "non-S1") è diventato un termine che viene affermato, un'assenza che diventa presente, un fantasma – presen-

te in quanto assente – che *ghosta* il quadrato semiotico e ci fa pensare intensamente alla sparizione di ogni opposizione privativa.

Che cos'è dunque "non-S2"? "Non-S2" è *tutto* tranne S2 (è "S3", "S4", "S5", "Sn"): è la presenza di tutti gli assenti della categoria S, che si trasformano in fantasmi, "non-S2" è tutto ciò che quel tratto non è, se "S2" è bianco, "non-S2" è la presenza dell'assenza di tutti gli altri colori che non sono il bianco (rosso, verde, giallo, rosa etc.). Per questo, a differenza di come ce lo rappresenta Greimas, andrebbe rappresentato così:

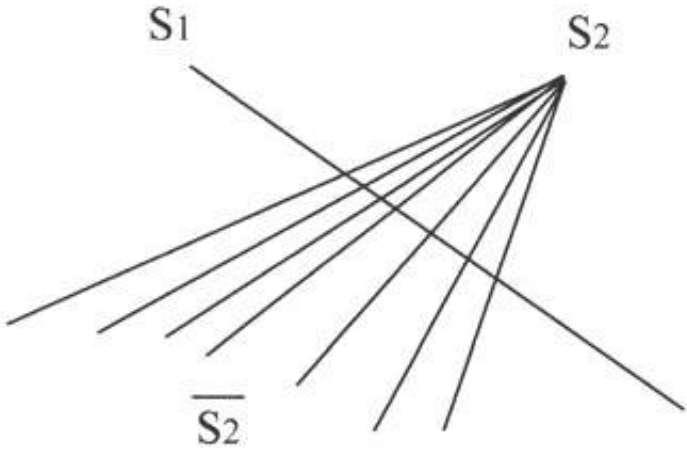


Fig. 4 – La ramificazione della presentificazione dell'assenza nel quadrato semiotico

Stessa cosa vale ovviamente per "non-S1". Inoltre, se la contraddizione apre il quadrato semiotico in una molteplicità di punti, l'implicazione non può richiuderlo sul termine opposto: una non-negazione non è un'affermazione, il "non-caldo" non è necessariamente il freddo. Quindi anche l'implicazione andrebbe se mai rappresentata così:

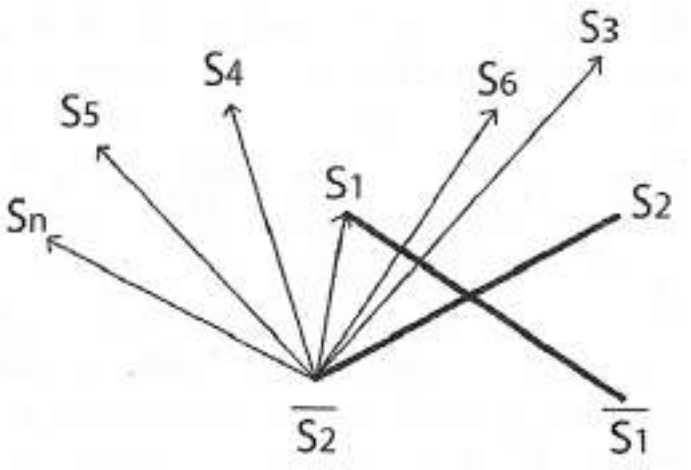


Fig. 5 – La ramificazione dell'implicazione nel quadrato semiotico

Ci ritroviamo insomma in una situazione di questo tipo, in cui non ci sono che linee di concatenamento e in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro (eccetto uno).

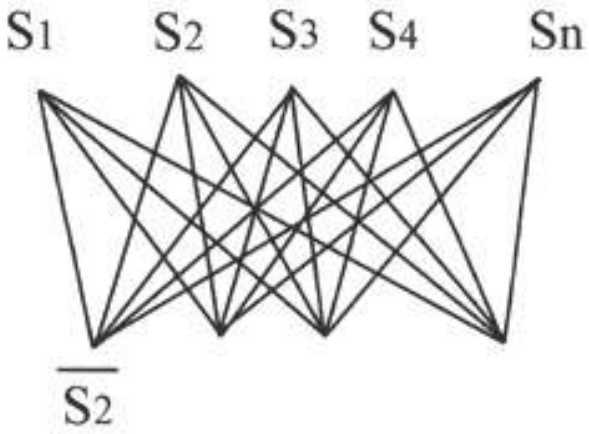


Fig. 6 – Costruzione di una rete enciclopedica ricorsiva a rizoma a partire dal quadrato

Ben lungi dal definire un insieme di relazioni binarie ed esclusive, il quadrato semiotico definisce una molteplicità *n* di percorsi interconnessi tra loro che definiscono la forma di una rete partecipativa. Il quadrato semiotico in realtà non è un quadrato, ma è un rizoma semiotico, un'enciclopedia parzialmente arborificata (c'è un percorso negato, che è "non-S2/S2"). Se lo *guardiamo* nella forma delle sue relazioni, il quadrato esplode in un pulviscolo di differenze, in un concatenamento di linee che possono sempre generare nuove linee e nuovi percorsi. Nell'orientamento scelto da Greimas, con una contraddizione che apre la categoria e un'implicazione che non riesce più a richiuderla se non uscendo a sua volta dal quadrato, il quadrato è fin da principio un rizoma semiotico, un'enciclopedia ricorsiva e interconnessa.

È davvero molto bello sentire che in questo convegno tutti citino Umberto Eco e lo faccio anch'io: quando gli feci leggere la prima stesura di queste idee, inizialmente formulate in un saggio intitolato "Da che cosa si riconosce la semiotica interpretativa?", lui le definì una versione 2.0 del suo Antiporfirio, in cui l'albero semantico esplode in una rete enciclopedica a rizoma. E la fece pubblicare nel mio primo libro, *Studi di semiotica interpretativa*, dove c'era un saggio suo, uno di Andrea Valle, uno di Patrizia Violi, uno di Pierluigi Basso e uno di Francois Rastier. Ovviamente, il suo silenzio presentifica la sua assenza nella semiotica.

Bibliografia

Eco, U.
1971 *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
Galofaro, F.
2007 *Dal quadrato semiotico alle controversie bioetiche: una discussione formale?*, in E. Gola, G. Sorari (a cura di), *Forme e formalizzazioni*, CUEC, Cagliari.
Greimas, A.J.
1966 *Sémantique structurale*, Larousse, Paris; tr. it. *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2003.
1970 *Du sens*, Seuil, Paris; tr. it. *Del senso*, a cura di S. Agosti, Bompiani, Milano 1974.
1981 *Contronota*, in Actes sémiotiques. Bulletin, 17.

Greimas, A.J., Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze 1986; nuova ed. Bruno Mondadori, Milano 2007.
Hjelmslev, L.
1961 *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison (WI); tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
1973 *The basic structure of language, in Essais linguistiques II*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. XVI; tr. it. *La struttura fondamentale del linguaggio*, in "Versus" , 43, gennaio–aprile 1986.
Jakobson, R.
1963 *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1978.
Paolucci, C.
2007 *Da che cosa si riconosce la semiotica interpretativa*, in *Studi di semiotica interpretativa* , Bompiani, Milano, pp. 5–42.
2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
2017 *Semiotics, schemata, diagrams and graphs: A new form of diagrammatic Kantism by Peirce*, in K. Hull, R.K. Atkins (a cura di), *Peirce on perception and reasoning. From icons to logic*, Routledge, London–New York, pp. 117–133.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione,* Bompiani, Milano.
2021 *The notion of system in the work of Umberto Eco: Summa, structure, code, encyclopaedia and rhizome*, in "Rivista di estetica", 76, pp. 39–60.
Petitot, J.
1985 *Morphogenèse du sens*, vol. 1, PUF, Paris; tr. it. *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura*, Bompiani, Milano 1990.
Pozzato, M.P.
2020 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma.
Saussure, F. de
1916 *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris; tr. it. *Corso di linguistica generale,* Laterza, Bari 1987.

Luigi Lobaccaro*

CERVELLI NELLA VASCA, MENTI FLUTTUANTI E IL SILENZIO DEI SENSI: SEMIOTICA DELL'ESPERIENZA E DEPRIVAZIONE SENSORIALE

1. *Introduzione*

Il presente contributo intende analizzare da una prospettiva semiotica le dinamiche di significazione legate al silenzio, focalizzandosi su un oggetto particolare: la vasca di deprivazione sensoriale, o *floating tank*.

La vasca di deprivazione sensoriale è una tecnologia ideata dal neuroscienziato John Lilly che azzera, o tenta di azzerare, tutti gli stimoli che tengono continuamente occupato il nostro cervello: isola dagli altri che sono normalmente il focus principale della nostra attenzione; rimuove ogni forma di luce e acuisce la sensazione di buio attraverso un rivestimento interno completamente nero (tanto che nei report in prima persona si riscontra questa sensazione di assoluta e mai provata oscurità); isola da ogni stimolo uditivo grazie alla struttura delle sue pareti, alla proporzione acqua/aria nella vasca, e al fatto che le orecchie devono necessariamente essere immerse; il ricambio d'aria è continuo e l'acqua è salata al punto che l'odore all'interno è neutro; la temperatura dell'acqua e dell'interno è a circa 36°, cosa che contribuisce ad annullare ogni differenza termica tra pelle e ambiente esterno riducendo il senso del tatto; infine il sale presente nell'acqua garantisce un galleggiamento senza alcuno sforzo, rafforzato dalla posizione orizzontale che annulla qualsiasi sforzo corporeo e cerebrale volto a garantire un assestamento antigravitazionale (sebbene si mantenga il senso di equilibrio legato al sistema vestibolare dell'orecchio interno).

* Università di Bologna, luigi.lobaccaro2@unibo.it

Negli anni, queste vasche hanno subito una serie di trasformazioni tecnologiche e simboliche: dall'estetica "funzionale" e sperimentale delle prime versioni si è passati a modelli contemporanei dalle forme ellittiche e futuristiche (capsule simili a uova o vere e proprie stanze oscurate) impiegate in contesti legati al benessere e alla cura del sé. Sebbene in Italia il loro uso rimanga circoscritto a centri benessere localizzati nelle maggiori aree urbane, il fenomeno è largamente diffuso negli Stati Uniti e in diversi paesi europei, in particolare Regno Unito, Belgio e Paesi Bassi, diventando oggetto di rappresentazione all'interno di prodotti culturali popolari come *Stranger Things*, *The Simpsons* e *The Big Bang Theory*. La letteratura pubblicitaria e le pratiche discorsive che accompagnano queste esperienze tendono a inscrivere la vasca in una retorica del rilassamento, della rigenerazione e dell'ascesi, a metà strada tra biotecnologia, spiritualità laica e cultura del benessere dai contorni *new age*. Questi elementi semiotici che contornano la vasca sotto forma di discorsi, pratiche, ideologie, forme di vita legate al suo utilizzo, potrebbero certamente condurre l'analista semiotico ad ascrivere gli effetti della vasca a un effetto placebo frutto dell'*efficacia semiotica* dei discorsi che la circondano socialmente; certamente tali questioni restano pertinenti per affrontare il tema, tuttavia bisognerà sottolineare come tali effetti non possano essere riducibili alla dimensione sociale e culturale che contorna l'esperienza nella *floating tank*, ma siano principalmente connessi al quadro semiotico esperienziale che essa allestisce per il soggetto in carne e ossa che occupa una posizione al suo interno. In questo articolo sceglieremo quindi di seguire questa via analizzando gli effetti estetico-cognitivi del dispositivo: si mostrerà come essi siano profondamente dipendenti da una modulazione di significati legati al silenzio.

2. *La vasca tra fisiologia e scienze della mente*

Gli effetti fisiologici e cognitivi della vasca sono tutt'altro che trascurabili e si reggono su solide evidenze scientifiche di biologia, chimica e fisica, cosa che ha spinto uomini di scienza come Richard Feynman, Gregory Bateson e Francisco Varela ad avvalersi dello strumento. La letteratura sul tema indica come la vasca di deprivazione sensoriale favorisca un rilassamento musco-

lo-scheletrico totale che migliora la circolazione, l'ossigenazione e riduce il carico percettivo sul cervello, inducendo stati simili al pre-sonno e alla meditazione profonda (Flux *et al.* 2022). Queste condizioni generano benessere psicofisico con effetti positivi a breve termine su dolori muscolari e articolari, ansia, lievi depressioni, iperattività e autismo (Feinstein *et al.* 2018). Tali effetti fisiologici sono stati e, sono spesso tuttora, interpretati all'interno di un quadro che vede la vasca come uno strumento capace di isolare il cervello dal resto del mondo e quindi di accedere a una forma di cognizione, per così dire, più pura. L'invenzione dello strumento risale infatti agli anni Cinquanta, quando Lilly era impiegato presso il *National Institute of Mental Health* (NIMH). In quegli anni il dibattito neuroscientifico verteva sulla possibilità che, in assenza di stimoli esterni, il cervello cessasse di funzionare. Lilly rifiutava questa ipotesi e mirava a dimostrare l'autonomia della mente rispetto al flusso sensoriale ambientale, tanto che la sua ricerca nei decenni precedenti era stata tutta dedicata a comprendere la relazione tra la mente e il cervello che il dottore concepiva come elementi separati ma in profonda connessione. Lilly però riscontrava un problema, simile a quello riscontrato nelle neuroscienze contemporanee: ogni volta che cercava di studiare le correlazioni neuronali si rendeva conto che gli elettrodi disturbavano le attività cerebrali e che l'ambiente di laboratorio non costituiva un ambiente neutro. Così, deciso a sfidare tanto l'ipotesi di un cervello dipendente dagli stimoli, quanto a studiare le correlazioni tra stati di coscienza e cervello in assenza di disturbi ambientali, lo scienziato ritrovò una vasca usata durante la Seconda guerra mondiale per gli studi sui sommozzatori, e la adattò ai suoi fini rendendola "uno strumento di ricerca" (Lilly 1972; 1977). La vasca è concepita quindi come strumento necessario allo studio delle correlazioni tra mente e cervello perché sarebbe una macchina che permetterebbe di studiare una mente umana in assenza di stimoli (Hutchison 1984). In questo modo la vasca darebbe un accesso diretto al funzionamento di base del cervello, alla sua architettura funzionale e a una forma di cognizione fondamentale. In questo senso Lilly sembra sposare una concezione della mente legata al funzionalismo che si stava diffondendo in quegli anni e che trova la sua perfetta rappresentazione nel noto esperimento mentale del cervello nella vasca di Putnam (1981). Tuttavia, mentre Putnam introduce l'esempio del cervello nella vasca proprio per poter dimostrare

l'impossibilità di studiare la mente e il significato in assenza di un mondo esterno, Lilly introduce la vasca proprio per capire come funziona un cervello isolato. Accanto a questa visione, Lilly ne combina una seconda a dire il vero contraddittoria con la prima, che parte invece dalla cibernetica di Von Foerster (1987) e si fonda sull'idea che la mente non sia riducibile al cervello ma sia un suo prodotto emergente, una sostanza autonoma causalmente legata al cervello ma allo stesso tempo separata da esso. Proprio studiando gli effetti della vasca di deprivazione Lilly si dichiara convinto che la vasca metta la mente fluttuante nella condizione di accedere al teatro interno che la costituisce, mostrando a sé stessa il proprio apparato trascendentale e il nucleo del proprio sé originario. Si apre, nell'idea di Lilly, quindi, un percorso a doppia via permesso dalla deprivazione: da una parte essa permette la possibilità di isolare il *cervello nella vasca* e studiarlo in assenza di stimoli, dall'altra essa permette alla *mente* di *fluttuare* in assenza di stimoli e di arrivare a cogliere le proprie condizioni costitutive. In altri termini, grazie alla vasca, la mente fluttuante sarebbe quindi in grado di innescare processi di *biohacking* (Lilly 1968) degli automatismi di programmazione cerebrale da cui essa stessa emerge. Non a caso l'utilizzo principale della vasca nei primi anni era legato alla psicoterapia coadiuvata dall'uso di sostanze psicotrope per ottenere *insight* psicoanalitici profondi (Lilly 1972). Tale lavoro di *insight* sarebbe per Lilly solo l'ultimo passo di una lunga storia di pratiche culturali di deprivazione, silenzio e isolamento, condizioni da sempre ricercate dall'umanità per lavorare su sé stessi, sulle proprie idee e sulla propria concezione del mondo. In altre parole, la vasca è uno strumento e una pratica che fa parte della storia culturale più vasta dell'ascetismo, dell'isolamento e del silenzio, intesi come condizioni ideali per permettere la comunicazione tra mente e cervello, e una riprogrammazione biologica del secondo per mezzo della prima attraverso una introspezione facilitata dall'assenza di stimoli.

Scopo dell'intervento sarà allora quello di mostrare come gli effetti di senso della vasca dipendano da condizioni completamente diverse da quelle descritte da Lilly, e come i presupposti teorici che vedono la mente come dimensione autonoma e il cervello come unica sua base di sopravvenienza, possano essere ribaltati proprio a partire da una diversa concezione di pratiche e usi del silenzio, e delle sue modalità di funzionamento semiotico. Se infatti è indubbio che la vasca abbia a che fare con il

silenzio, è necessario comprendere i modi in cui tale silenzio comunica.

3. *Semiotiche del silenzio*

È possibile individuare almeno quattro modalità attraverso cui, in ambito semiotico, è stato tematizzato il silenzio. Si tratta di quattro forme diverse, tutte richiamate, in maniera più o meno esplicita, anche negli altri interventi raccolti in questo volume. Esse costituiscono per noi la base concettuale a partire dalla quale leggere l'esperienza nella vasca di deprivazione sensoriale.

- La prima forma di silenzio ha a che fare con l'*invisibilità*. È un tema che rimanda direttamente all'ultimo Merleau-Ponty (1960) e che è stato ampiamente sviluppato da Carlo Sini (2013). Per entrambi i filosofi, il silenzio si configura come un'assenza su cui si stagliano le salienze percettive e cognitive che orientano la nostra attenzione. Esso coincide con quei processi impliciti e abituali che rendono possibile il linguaggio senza che ci sia bisogno di tematizzare costantemente il fatto stesso che stiamo parlando. Il silenzio è, in questo senso, un "abito incarnato", un bisbiglio sommesso che sostiene la parola, lo sfondo di regolarità non pertinentizzate su cui si innesta l'evento del linguaggio-pensiero. È ciò che si dà insieme al parlare e all'agire, fungendo da sfondo attualizzato della loro emersione. Per dirla con una metafora deleuziana molto cara alla tradizione semiotica, il silenzio in questo senso è il cielo nero che il lampo porta sempre con sé (Deleuze 1968, p. 43; Paolucci 2010).

- La seconda forma di silenzio è quella a cui fanno riferimento diversi saggi in questo volume (si vedano ad esempio i contributi di Paolucci, Bacaro, Alessi, Martinelli e Giacomazzi), e che potremmo definire come *presentificazione dell'assenza* (Paolucci 2010). Trattandosi di un tema già affrontato diffusamente, mi limiterò qui a segnalarne la rilevanza, senza entrare nel dettaglio: si tratta della base di funzionamento di ogni segno nella sua capacità di marcare una presenza non più percepita. Ogni segno fa quindi parlare un contenuto silente in quanto assente.

- La terza forma si ha quando il silenzio assume un valore espressivo che significa in funzione di un codice: esso diventa funtivo all'interno di una relazione semiotica regolata. In que-

sti casi, il silenzio diventa oggetto di una forma di comunicazione e di processi semiotici configurandosi come una salienza che si staglia sulle altre proprio attraverso la loro negazione, presentificando così la loro assenza (Paolucci 2010), assenza che solo così può diventare segno di qualcos'altro. È il silenzio di cui parla Eco (2011), e che la tradizione retorica ha lungamente tematizzato: la reticenza, il silenzio punitivo, i puntini di sospensione sono tutti esempi di silenzio come funzione semiotica codificata. Si tratta di un silenzio pienamente significativo, che agisce all'interno di un sistema simbolico condiviso (Barthes 2002).

- La quarta forma è invece legata alla cancellazione e all'invisibilizzazione: si tratta di una forma di assentificazione della presenza (Volli 1991; Fabbri 2008; 2011; Mazzucchelli 2017). Il silenzio, in questo caso, può configurarsi come una produzione segnica per sottrazione che agisce eliminando selettivamente la visibilità di determinati segni. Silenziare, o silenziarsi, può rispondere alla necessità di occultare elementi che ostacolerebbero il buon esito di un'azione in funzione di una strategia: si autosilenzia lo scimpanzè che mette la mano alla bocca in presenza di cibo per impedire alle proprie vocalizzazioni di mandare segnali ai compagni, si silenzia l'opossum che si finge morto per non essere divorato o la tigre che cammina a passo felpato nella notte puntando la sua preda. Mettiamo a tacere qualcuno che dice cose che ci disturbano o non ci piacciono, o invitiamo al silenzio attraverso calcetti il compagno di banco che con le sue risate rischia di far scoprire le nostre malefatte al professore. In questi casi, il silenzio è ottenuto attraverso un lavorio semiotico orientato a una economia strategica della presenza: sono segni che cancellano altri segni.

La nostra ipotesi interpretativa è che la vasca di deprivazione sensoriale articoli i propri effetti di senso su uno spartito composito di questi silenzi semiotici, il cui centro tonale può essere identificato nella forma della presentificazione dell'assenza.

4. *La* floating tank *e la musica di silenzi*

Sarà da notare subito come tale musica di silenzi non emerga da un vuoto assoluto, bensì da una serie di silenziamenti. Checché ne dicano John Lilly, le *brochure* promozionali dei centri

benessere o i rivenditori autorizzati di vasche, l'esperienza del galleggiamento non equivale a una sospensione nel vuoto: non si tratta di un'assenza di stimoli, bensì di una presenza densissima di segnali che hanno la funzione di cancellare. La vasca non deprива i sensi dagli stimoli, aggiunge segnali di cancellazione, stimoli surrogati, *Ersatz*, direbbe Eco (1997), del vuoto e del silenzio. Se lo spazio vuoto produce decompressione, la vasca comprime il corpo, lo costringe con una sovrabbondanza di segni di silenziamento. Si tratta, a ben vedere, di una vera e propria semiosi della cancellazione, realizzata tramite un'operazione materiale e tecnologica: il nero che avvolge la vasca è più nero di ogni nero ordinario; la temperatura è mantenuta costante attraverso un sistema attivo di riscaldamento; l'aria viene filtrata e rinnovata di continuo; l'acqua, saturata di sali, annulla la gravità muscolare; il suono è cancellato da una combinazione di acqua, aria e acciaio. A questi elementi si aggiunge la sensazione tattile prodotta dal contatto con un'acqua setosa, capace di rimuovere anche gli oli naturali della pelle. Il corpo, immerso in questa miscela, aderisce perfettamente alla superficie dell'acqua, fino a scomparire percettivamente. I confini corporei si dissolvono già nei primi minuti: ogni minimo movimento delle gambe o del bacino mobilita l'intera massa d'acqua, contribuendo alla dissoluzione dei confini cinestetici del soggetto. Si noti come il lavoro di sottrazione non è mai totale (ed è chiaramente un bene che sia così). Alcuni segnali persistono: non si può, ad esempio, annullare la percezione dell'equilibrio vestibolare, pena la nausea o l'estremo disorientamento; e gli stimoli interni risultano anzi amplificati dalla risonanza acustica che caratterizza l'interno della vasca. Lilly stesso afferma che l'obiettivo è che le uniche forze percepibili siano quelle interne (1977). In effetti, ciò che accade è che il battito cardiaco si manifesta con una presenza acustica inedita: le vibrazioni si propagano attraverso l'acqua e ogni rumore interno si amplifica. Uno starnuto all'interno della vasca può diventare assordante. Questi segni di cancellazione hanno però una doppia funzione, mentre cancellano, presentificano l'assenza di ciò che rimuovono.

La semiosi, quindi, non procede soltanto tramite della presentificazione delle assenze solitamente legate agli stimoli che normalmente abitano quello che Greimas chiama il "mondo naturale" (Greimas 1970), ma anche per tramite di una presentificazione di un'assenza del tutto particolare: quella dell'invisibile

su cui la semiosi normalmente si staglia. A sorprendere non è quindi tanto l'assenza di un mondo esterno, quanto l'assenza del silenzio invisibile del nostro corpo su cui gli stimoli del mondo esterno normalmente si stagliano. La vasca, cioè, non solo rende presente gli stimoli esterni attraverso la loro assenza, ma rende presente anche l'assenza di ciò che, normalmente, permette a tali stimoli di emergere. Essa presentifica tutti quei movimenti corporei impliciti che normalmente non sono presenti alla coscienza e che divengono invece gli unici stimoli esperibili. I meccanismi automatici e silenziosi che regolano il nostro scambio con il mondo diventano evidenti, visibili, sonori. L'assentificazione della presenza determina quindi uno scardinamento delle distinzioni tra percezione esterna, interocezione e propriocezione. Sfondo e figura si invertono, ma la loro alternanza non segue una logica ordinata: ciò che emerge è determinato da assestamenti casuali dell'attenzione e dalla costruzione locale di pertinenze.

5. *La vasca tra corpo senz'organi e semiosi dell'intensità*

I resoconti individuali sull'esperienza nella vasca di deprivazione sensoriale testimoniano una notevole variabilità nella sequenza e nella qualità delle percezioni (si vedano a titolo di esempio i resoconti esperienziali contenuti in Lilly 1977, p.171-256). Ogni sessione di galleggiamento presenta momenti distinti, che cambiano da persona a persona e da immersione a immersione. Lo spazio interno della vasca, privo di referenze stabili, si configura come uno spazio liscio, non striato, paragonabile a quello che Deleuze e Guattari (1972) definiscono *corpo senz'organi*: un corpo de-funzionalizzato, fluttuante, non strutturato, pura virtualità sensibile, in cui le gerarchie abituali tra organi, sensazioni e funzioni vengono temporaneamente sospese. Questa lettura può essere ulteriormente arricchita facendo riferimento al concetto deleuziano di *uovo*, così come appare in *Mille piani* (Deleuze e Guattari 1980): uno spazio puro di potenza, privo di forma e funzione precise, pronto a produrre un mutamento di forma. Si tratterà forse di un caso, ma le vasche di nuova generazione hanno proprio la forma dell'uovo, forma che a sua volta produce un concatenamento fra significati culturali, figurativi, psicologici ed esperienziali. La vasca diviene

un guscio, una piccola incubatrice, che separa un fuori secco, luminoso e caotico, da un dentro bagnato, oscuro e abitato da segnali cenestesici. Non si può non pensare alla dimensione uterina, come spazio di formazione e sviluppo di potenzialità. Uovo, corpo senz'organi e utero condividono la dimensione di pre-strutturalità: sono luoghi liminali, sospesi tra ordine e caos, in cui le potenzialità sono in attesa di organizzazione. La vasca, in tal senso, funge da territorio di deterritorializzazione: essa deterritorializza il sistema equilibrato di campi corporei, così agilmente inquadrato da Fontanille (2004), e ne propone un rimescolamento che non ha il tempo di riassestarsi. I segnali di silenziamento agiscono infatti annullando quel dispositivo di contenimento costituito dal *sé-pelle*, che per la semiotica del corpo costituisce la condizione topica dell'identità incarnata e la barriera da cui si diparte una distinzione primitiva di significato tra interno ed esterno. Il risultato è che nella vasca si verifica un riassestamento continuo della percezione tra interno ed esterno, regolato da incrementi locali di intensità, documentato anche nella letteratura neuroscientifica (Hruby et al. 2024). Il confine tra dentro e fuori viene indebolito: gli organi, normalmente invisibili nella vita cosciente, possono essere avvertiti come oggetti galleggianti nello spazio. Il cervello, in cerca di stimoli da elaborare, si rivolge al respiro e ai polmoni, che diventano quasi "visibili": il respiro interno fischia, l'odore del proprio fiato si fa percepibile, le tempie pulsano producendo suoni distinti, e il battito cardiaco si propaga nell'acqua colpendo l'orecchio sia come suono interno che come suono esterno. Tali fenomeni non emergono in simultanea, ma sono guidati da cambi repentini dell'attenzione. Se, ad esempio, il dito urta la parete della vasca, l'intero assetto percettivo si riorganizza intorno a quel punto di intensità locale. In quel momento, il dito urtato diventa l'unica porzione distintamente percepita del corpo che si esaurisce nella puntualità e circostanzialità del contatto. In certi momenti, la vasca funziona come un dispositivo di viseificazione (Deleuze e Guattari 1980): si sente esclusivamente il proprio volto, che assume funzione di sineddoche del corpo-proprio (Lobaccaro 2024). Una goccia che scivola lungo la guancia può generare una sensazione intensa, ma scompare completamente una volta raggiunto il collo. Quando l'attenzione passa alla sensibilità cinestetica, si ha l'impressione che il corpo ruoti lungo l'asse orizzontale, o si inclini in avanti o all'indietro nello spazio tridi-

mensionale: l'impressione è quella di fluttuare in un ambiente privo di limiti, in cui la distinzione tra corpo e ambiente si fa incerta. Alcuni movimenti risultano difficili da controllare: ad esempio, riuscire a toccare gli indici delle mani dietro la testa si rivela sorprendentemente arduo. Diverse testimonianze, comprese quelle di Francisco Varela e Richard Feynman, riferiscono la comparsa di lampi di luce improvvisi: si tratta di allucinazioni autoindotte, prodotte dalla retina e dal cervello che, in mancanza di stimoli esterni, si affidano ai propri *priors gestaltici* per simulare una percezione coerente (Paolucci 2021). In assenza di movimento e con stimoli attivamente silenziati, anche le strutture semiotiche che determinano spazio e tempo (Basso Fossali 2009) subiscono una riconfigurazione. In particolare, il *tempo specioso* che costituisce lo spessore dell'esperienza cosciente si espande o si contrae a seconda della sequenza e l'intensità degli stimoli vissuti, segnando una continua desincronizzazione con un *tempo di appaiamento*, segno del ricostituirsi costante di uno scenario interattanziale a cui coordinarsi. Il risultato tra questa sproporzione temporale che emerge dai resoconti è costante: al termine dell'esperienza la durata percepita è sempre inferiore a quella reale. In questi casi, la semiosi (in particolare durante le prime fasi dell'esperienza di galleggiamento) può oscillare continuamente tra due forme delineate da Eco (2009): la *semiosi molare*, esplicita e punto di partenza delle semiosi soggettive e la *semiosi molecolare* implicita composta di processi semiotici presoggettivi. Ciò che normalmente si da come funzione *molecolare* della semiosi, come brusio silenzioso su cui essa si staglia, diviene ora rumore esplicito e punto di partenza tematico per nuovi percorsi inferenziali, mentre ciò che prima emergeva come tematizzazione primaria dell'attenzione retrocede nel silenzio. La semiosi si ristruttura attraverso perturbazioni percettive, che si concatenano in modo casuale, fino a un momento di interruzione improvvisa, che genera una nuova forma stabilizzazione esperienziale.

6. *Silenzio e immaginazione*

Una volta che il soggetto ha acquisito familiarità con l'ambiente della vasca, si verifica un mutamento nell'ordine dell'esperienza: gli stimoli propriocettivi perdono progressi-

vamente interesse, la cenestesi si fa di nuovo silente, e la mente comincia a produrre autonomamente i propri stimoli. Le sensazioni fisiologiche, che in un primo momento occupavano il centro dell'esperienza, si ritirano sullo sfondo, lasciando spazio a un'attività immaginativa spontanea, spesso vivida e imprevedibile. La mente, liberata dalle richieste percettive dell'ambiente, inizia a vagare, evocando ricordi, costruendo scenari, elaborando mondi possibili. Alcuni report descrivono l'emergere di vere e proprie allucinazioni visive, paragonabili alla visione di un film interiore. Questa dinamica può essere spiegata in termini semiotico-cognitivi. Se, come sostiene Paolucci (2021), la percezione ordinaria funziona come un'allucinazione controllata dal mondo, ovvero come un confronto continuo tra aspettative implicite e stimoli ambientali, allora l'assenza di stimoli induce una ridistribuzione interna delle risorse cognitive. In altre parole, la mancanza di input esterni costringe il sistema cognitivo a generare attivamente contenuti in grado di riempire il vuoto sensoriale. Questa ipotesi trova riscontro anche nella letteratura neuroscientifica: diversi studi hanno evidenziato che, trascorsa una certa soglia temporale all'interno della vasca, aumenta l'attività del *Default Mode Network* (DMN) (Al Zoubi *et al.* 2021), ovvero quell'insieme di aree cerebrali che si attivano in assenza di compiti cognitivi orientati all'esterno. Il DMN è coinvolto in processi mentali interni quali la rievocazione autobiografica, l'immaginazione, la proiezione nel futuro, il sogno a occhi aperti, il dialogo interiore e la meditazione (Raichle et al. 2001). In questo senso, la vasca favorisce esattamente quelle forme di attività simbolica che, in molte culture, vengono ricercate attraverso pratiche ascetiche, meditative o rituali: la chiusura sensoriale come apertura immaginativa.

L'assenza di stimoli diventa dunque la condizione per l'attivazione di una produzione interna di segni. Tali segni sono silenziosi, ma possono divenire straordinariamente efficaci. Gli effetti riportati da chi ne fa uso variano dal rilassamento profondo al potenziamento della meditazione, dal miglioramento delle performance cognitive al superamento di abitudini. Tali possibilità sono state tematizzate e codificate da una crescente produzione editoriale (manuali, guide, protocolli) che disciplinano l'esperienza in vasca e ne promuovono un uso attivo. La validità di questi effetti rimane da verificare definitivamente attraverso

studi empirici e va comunque accolta con una dose di scetticismo; tuttavia, essi testimoniano una crescente performatività attribuita al silenzio come condizione semiotica trasformativa e della vasca come un segno codificato per tale silenzio che circola nella comunità, un silenzio che significa relax, benessere, automiglioramento.

6. *Conclusione*

Alla luce di quanto argomentato, è ora possibile tornare ai presupposti teorici da cui John Lilly era partito nella progettazione della vasca di deprivazione sensoriale. Secondo Lilly, la vasca avrebbe potuto offrire un ambiente neutro, in cui il cervello isolato potesse rivelarsi nella sua "purezza", privo delle interferenze dell'ambiente e delle perturbazioni sperimentali. L'analisi qui condotta mostra però come tale ipotesi si riveli insostenibile. La vasca non rappresenta affatto un ambiente neutro o deprivato: al contrario, essa si configura come una nuova ecologia segnica, altamente artificiale, in cui il corpo-cervello è immerso in un regime di stimoli specializzati e mirati al silenziamento. L'esperienza non è quella di una mente che emerge nel vuoto, bensì di una mente situata, radicata e continuamente co-determinata da un ambiente che non scompare, ma si riconfigura come sistema di cancellazione, di assenza prodotta, di sottrazione attiva. In tal modo, la vasca opera non come uno spazio del nulla, ma come un ambiente chiuso e codificato in cui la semiosi viene ridefinita: ciò che prima era implicito diventa esplicito, e viceversa; i confini del corpo si disarticolano; la distinzione tra percezione e immaginazione sfuma; la temporalità si deforma. In questo senso, l'impressione di accesso a condizioni primitive e trascendentali della coscienza è un'illusione ambientale: si accede soltanto a ciò che l'esperienza diventa all'interno di quell'ambiente e dalle relazioni che lì si instaurano. La mente, lungi dall'essere sospesa nel vuoto, emerge da questo sistema chiuso come esito di continui scambi informativi tra corpo, ambiente e significazione, il cui funzionamento, speriamo di averlo mostrato, si fonda principalmente sulla presentificazione di un'assenza: l'assenza di un silenzio che lì risuona.

Bibliografia

Al Zoubi, O., Misaki, M., Bodurka, J., Kuplicki, R., Wohlrab, C., Schoenhals, W. A., Refai, H. H., Khalsa, S. S., Stein, M. B., Paulus, M. P., e Feinstein, J. S.
2021 *Tacking the body off the mind: Decreased functional connectivity between somatomotor and default-mode networks following Floatation-REST*, in "Human Brain Mapping", 42(10), pp. 3216–3227.

Barthes, R.
2002 *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France (1977–1978)*, Seuil, Paris.

Deleuze, G.
1968 *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris.

Deleuze, G., Guattari, F.
1972 *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1,* Éditions de Minuit, Paris.
1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, Paris.

Eco, U.
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
2009 *La soglia e l'infinito, in Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano, pp. 463–484.
2011 *Veline e silenzio*, in *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano, pp. 207–215.

Fabbri, P.
2008 *Lo sguardo dell'altro. Strategie del camouflage*, in "Revista de Occidente", n. 330, Fundación José Ortega y Gasset.
2011 *Semiotica e camouflage*, in L. Scalabroni (a cura di), Falso e falsi, ETS, Pisa, pp. 11–25.

Feinstein, J. S., Khalsa, S. S., Yeh, H., Al Zoubi, O., Arevian, A. C., Wohlrab, C., Pantino, M. K., Cartmell, L. J., Simmons, W. K., Stein, M. B., e Paulus, M. P.
2018 *The elicitation of relaxation and interoceptive awareness using floatation therapy*, in "Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging", 3(6), pp. 555–562.

Flux, M. C., Fine, T. H., Poplin, T., Al Zoubi, O., Schoenhals, W. A., Schettler, J., Refai, H. H., Naegele, J., Wohlrab, C., Yeh, H.-W., Lowry, C. A., Levine, J. C., Smith, R., Khalsa, S. S., e Feinstein, J. S.
2022 *Exploring the acute cardiovascular effects of Floatation-REST*, in "Frontiers in Neuroscience", 16, 995594.

Fontanille, J.
2004 *Figure del corpo*, Meltemi, Roma.

Greimas, A. J.
1970 *Du sens*, Éditions du Seuil, Paris.

Hruby, H., Schmidt, S., Feinstein, J. S., e Wittmann, M.
2024 *Induction of altered states of consciousness during Floatation-REST*, in "Scientific Reports", 14, 9316.
Hutchison, M.
1984 *The book of floating: Exploring the private sea*, Morrow, New York.
Lilly, J. C.
1968 *Programming and metaprogramming in the human biocomputer*, Communication Research Institute.
1972 *The center of the cyclone: An autobiography of inner space*, Julian Press, New York.
1977 *The deep self: Profound relaxation and the tank isolation technique*, Simon and Schuster, New York.
Lobaccaro, L.
2024 *From the mirror to the selfie*, in "Reti, Saperi, Linguaggi", 11, pp. 255–274.
Mazzucchelli, F.
2017 *Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?* in "VS", 124(1), 105-128
Merleau-Ponty, M.
1960 *Le langage indirect et les voix du silence*, in Signes, Gallimard, Paris, pp. 63–135.
Paolucci, C.
2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
2021 *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Springer, Cham.
Putnam, H.
1981 *Reason, truth and history*, Cambridge University Press, Cambridge.
Raichle, M. E., MacLeod, A. M., Snyder, A. Z., Powers, W. J., Gusnard, D. A., e Shulman, G. L.
2001 *A default mode of brain function*, in "Proceedings of the National Academy of Sciences", 98(2), pp. 676–682.
Sini, C.
2013 *Il gioco del silenzio*, Quodlibet, Macerata.
Volli, U.
1991 *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
Von Foerster, H.
1987 *Sistemi che osservano*, Astrolabio, Roma.

Paolo Martinelli*

FANTASMI E SEGNI DEI FANTASMI

1. *Per una semiologia dell'interazione umana*

Ragionare sul tema del silenzio ci permette di tentare una semiologia dell'interazione umana in cui il silenzio, come da cliché o stereotipo, è un silenzio grave, oppure ingombrante, imbarazzante, e a volte è un silenzio assordante. Questa semiologia però presenta alcuni rischi perché deve necessariamente attingere a un repertorio di conoscenze della psicologia della comunicazione che da una parte dovrà informare la teoria – per un principio di commensurabilità locale da cui l'analisi semiotica non si può sottrarre – e che, dall'altra, richiede una specie di plausibilità psicologica della teoria stessa, che è una cosa un po' fuori moda, innanzitutto perché – come dice Galofaro (2012) – il prefisso *psico* che utilizzavamo all'occorrenza nelle *humanities* è ormai stato sostituito dal prefisso neuro. Un ulteriore problema consiste nel fatto che la psicologia considera le relazioni umane come relazioni reali, affette da devianze, disturbi e patologie reali, mentre noi vogliamo continuare a leggere questi fenomeni sotto il rispetto di una frequenza semiotica delle interpretazioni nella comunicazione umana, cioè alla stregua di abiti interpretativi.

Lo studio della pragmatica della comunicazione della scuola di Palo Alto (Watzlawick, Beavin, Jackson 1967; tr. it. 1971) tuttavia, si presta bene a essere interpretata come una semiologia, perché i modelli interattivi della relazione in questo quadro di riferimento sono conoscibili solo attraverso i comportamenti umani (che sono atti di proferimento, turni di parola e, ovviamente, silenzi) che vengono – di fatto – interpretati come segni. Questo punto di partenza ci permette allora di non addentrarci nel territorio scivoloso della psicopatologia, degli *insight* e delle

* Università di Bologna, paolo.martinelli11@unibo.it

intuizioni di una mente alle prese con i paradossi dell'esistenza, e di trattare al limite certi stati d'animo come effetti di senso che promanano da una precisa sequenza di segni, cioè enunciazioni, che come dice Paolucci (2010) vanno trattate come una specie del genere "interpretazioni".

2. *Il silenzio e la produzione di segni*

Il primo assioma della pragmatica della comunicazione umana, che è quello che ci interessa in particolare per elaborare una semiotica del silenzio, indica che non esiste il contrario di un comportamento:

> Anzitutto, c'è una proprietà del comportamento che difficilmente potrebbe essere più fondamentale e proprio perché è troppo ovvia viene spesso trascurata: il comportamento non ha un suo opposto. In altre parole, non esiste un qualcosa che sia un non-comportamento o, per dirla anche più semplicemente, non è possibile non avere un comportamento. (Watzlawick, Beavin, Jackson 1967; tr. it. 1971, p. 40).

Da qui gli autori giungono alla conclusione, parzialmente condivisibile, secondo la quale è impossibile non comunicare. Dico "parzialmente" perché – per mantenere una coerenza con i presupposti della teoria della produzione segnica (Eco 1975) – è opportuna una precisazione: *è impossibile non comunicare* solo nel caso in cui ci sia effettivamente qualcuno o qualcosa disposto a interpretare il nostro comportamento alla stregua di un segno, cioè disposto a riconoscere il nostro silenzio in quanto segno. Andrea Valle (2007) fa notare che il *riconoscimento* è il protoesempio di produzione segnica che compare nelle prime pagine del *Trattato di Semiotica Generale*, e si dà nella descrizione del dispositivo semiotico che ci consente di riconoscere una pietra come utensile (Eco 1975, p. 37). Se il riconoscimento è il modo di produzione con cui tentiamo di fare parlare oggetti e cose inerti, non ci stupirà allora che sia il dispositivo fondamentale per semiotizzare anche il silenzio, sia che appartenga a un tipo culturale preformato, come un silenzio cogitabondo, sia che ci metta nelle condizioni di tentare pericolose scommesse sul suo significato, come quelle che nascono per dare senso a

un silenzio inaspettato. Il riconoscimento infatti – secondo il Trattato – è il modo di produzione che si dà

> quando un dato oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come un fatto in un mondo di fatti, viene inteso dal destinatario come espressione di un dato contenuto, sia a causa di una correlazione precedentemente codificata, sia per posizione di una possibile correlazione direttamente da parte del destinatario. (Eco 1975, p. 289).

Il nostro silenzio allora potrà avere una decodifica culturale precisa – e il tentativo della psicologia della comunicazione di Watzlawick sembra esattamente quello di costruire un repertorio di questo tipo, perché poi questi comportamenti possano essere riconosciuti. Una volta definito il repertorio potremo poi inserire tutto in una sorta di manuale diagnostico, in grado di descrivere i sintomi di una comunicazione patologica, ed eventualmente trattarla con sessioni di psicoterapia; ed è notevole che la psicopatologia in questo senso non sta, in effetti, nelle persone reali e nelle loro menti reali, ma è tutta nei proferimenti e nei turni di parola e, vorremmo dire, nel carattere impersonale dell'atto enunciativo, in tutte quelle grandezze semiotiche comuni e soggiacenti, depositate nella cultura condivisa, cioè nella prassi enunciativa (Violi 2017): non mi risponde più, mi mette giù il telefono, mi ha lasciato 100 messaggi in segreteria, mi chiama da un numero privato. Sembra effettivamente il frammento di un discorso amoroso, ma certe forme di silenzio – ed è questo l'aspetto su cui vogliamo insistere – potrebbero non avere ancora una codifica culturale così precisa. Tutto il repertorio patologico della comunicazione umana in Watzlawick si basa su una comunicazione che avviene in presenza e per ovvie ragioni non tiene conto dello scollamento tra posizione e presenza prodotto dalla trasformazione digitale della cultura. Ecco allora presentarsi nuove forme di una presenza assente, e l'emergere di forme del silenzio che sono da considerarsi come un addensamento enciclopedico quasi nuovo, come un'inedita frequenza semiotica di interpretazioni che è fatta di atti enunciativi abilitati da una nuova condizione di proferimento. È esattamente qui che vogliamo andare a parare, cioè sulla trasformazione digitale del silenzio nell'interazione umana.

3. *La trasformazione digitale delle relazioni umane (una rivoluzione silenziosa)*

La trasformazione digitale delle relazioni umane è stata perlopiù una trasformazione silenziosa, e questo è strettamente correlato a una caratteristica precisa degli algoritmi, cioè la loro opacità. Mi spiego meglio: credo ci sia poca consapevolezza rispetto al fatto che un evento preciso nel 2006 ha cambiato completamente le relazioni interpersonali di due miliardi e mezzo di persone.

Prima del 2006 – in qualsiasi social network – per accedere agli aggiornamenti di stato o ai contenuti (e *alle fake news*) pubblicati in rete dai nostri amici, eravamo tenuti a cercare questi amici uno alla volta e manualmente. Ad esempio, Facebook prima del 2006 era una piattaforma semplicemente costituita da profili che richiedevano all'utente di essere cercati per poter visualizzare qualsiasi *post* o contenuto digitale ad essi associato. News feed è l'innovazione silenziosa che, invece, hanno adottato tutti i social network a partire da quell'anno. È stato scritto molto su questo famigerato algoritmo opaco che regola la *personalizzazione*, che è una forma rimediata e più intelligente di *agenda setting* customizzata sull'utente. Le analisi di questo strumento si sono concentrate perlopiù sul fatto che selezionando per noi solo alcuni contenuti rispetto alle migliaia disponibili – News Feed è in grado in effetti di influenzare l'esito delle elezioni negli Stati Uniti o il referendum sulla Brexit. Molto meno si è detto, invece, sulla sua capacità di trasformare le relazioni tra le persone.

A raccontarla oggi, è una storia che ricorda quella dei pesci di David Foster Wallace:

> Ci sono due pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: "Salve, ragazzi. Com'è l'acqua?" I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa "Che cavolo è l'acqua?" (Wallace 2009).

Internet è prima di tutto una piattaforma fatta di contenuti e mi accade di trovarmi in difficoltà quando provo a spiegare la differenza tra queste due modalità di percorrenza dei contenuti a qualcuno abbastanza giovane da non aver vissuto questo

passaggio. Non è lo stesso tipo di racconto nostalgico della vita ai tempi di una tecnologia che ormai è divenuta obsoleta, è il racconto di un cambio repentino nelle relazioni umane proprio perché la costruzione di un'identità digitale si basa oggi sulle tracce e le marche che il soggetto lascia nei contenuti che scorrono in un flusso regolato secondo parametri a cui non abbiamo accesso, pur sapendo che questi parametri esistono. L'algoritmo ama nascondersi, in primis, ma ama anche decidere di quali soggetti avremo conoscenza. Sarà controintuitivo, ma ciò che deve sorprenderci non è tanto il fatto che abbiamo delegato all'algoritmo la scelta di cosa conosceremo, quali diapositive di vacanze altrui scorreremo nel browser, di quali soggetti verremo a sapere cose intime come il menù del pranzo domenicale. Il fatto sorprendente è che adesso un algoritmo c'è. Prima, cioè fino a 18 anni fa, la percorrenza di questi contenuti era determinata dal fatto che avevamo dei vicini di casa o dei compagni di corso, dei colleghi di lavoro, la cui identità era costruita attraverso un processo analogico, un *caos euristico* – che è il contrario dell'algoritmo – e che oggi incide in misura minore su ciò che andremo a conoscere e, soprattutto, su "chi" conosceremo. I soggetti nel senso comune, infatti, – le identità – assomigliano sempre di più alla forma soggettale della semiotica. Una volta che non ci aspettiamo più di trovare dei corpi tra i segni, i testi e i linguaggi della comunicazione interpersonale (quella che interessava la scuola di Palo Alto, per intenderci) perché essa ha luogo dentro delle piattaforme digitali, non abbiamo più la tentazione teorica di conoscere referenzialmente i soggetti. Possiamo dire che la loro identità digitale aderisce senza residui alla loro produzione segnica.

4. *La trasformazione digitale del silenzio*

> We memorized phone numbers.
> We memorized driving directions.
> No one knew what we looked like.
> No one could reach us. We were gods.[1]
> Omri Elisha

1 https://x.com/AnthroOmri/status/1459623380030824452

Con un po' di nostalgia, qualcuno dice che prima di questa trasformazione digitale delle pratiche culturali eravamo degli Dei, proprio perché non era così semplice accedere ai segni che ci costituiscono come soggetti, o essere definiti dalla dinamica delle funzioni segniche che esponiamo al pubblico ludibrio. Ma questa riflessione sulla messa a nudo di una semiosi in atto che ci definisce come soggetti, non può che portarci a valutare in che modo le regole della pragmatica della comunicazione umana entrino in variazione in questo nuovo contesto digitale di proferimento.

Sono molte le categorie e le classificazioni della scuola di Palo Alto che la digitalizzazione non lascia inalterate: facciamo giusto un accenno alle relazioni di simmetria e di complementarità nella conversazione: ci sono sicuramente lunghi messaggi vocali che hanno la forma di un podcast che sono tenuto ad ascoltare per via di una posizione gerarchica superiore del mittente rispetto alla mia, e altrettanti messaggi vocali della stessa lunghezza che posso derubricare come inopportuni perché vengono da un mittente che ha una posizione gerarchica che non riconosco legittima; oppure possiamo pensare alle ingiunzioni paradossali delle piattaforme digitali – Cerca di essere te stesso nelle foto che pubblichi su Instagram! Sii naturale nelle foto che pubblichi su questa piattaforma di personal branding! – fenomeno che spinge anche i più caparbi referenzialisti a comprendere che la naturalezza – in tutti i contesti di proferimento – altro non è che un effetto di senso. Oppure potremmo parlare della nostra aumentata capacità di recuperare gli equivoci: nella *Pragmatica* si dimostrava in modo incontrovertibile che un equivoco non risolto dopo il quarto turno di parola era irrecuperabile, ma forse oggi questa valutazione non vale più se consideriamo gli scambi su Whatsapp, in cui una specie di scrittura dell'oralità lascia a nostra disposizione i messaggi precedenti perché possano essere riletti e disambiguati.

Ma questo tipo di lavoro dovrà aspettare, perché nel contesto di questo breve intervento abbiamo l'urgenza di descrivere invece una *digital literacy* in cui il nostro silenzio sta assumendo significati diversi rispetto a quelli della comunicazione analogica. Credo infatti che miliardi di utenti che informano il big data della stessa piattaforma abbiano generato una nuova economia delle nostre produzioni segniche (reazioni, commenti, o semplicemente visualizzazioni) che cambiano di significato il turno silenzioso della nostra assenza (presente) nell'enunciato.

Paolucci aveva raccontato una storia prodromica rispetto a tutta una serie di storie quasi nuove che – portandosi dietro la bava e i detriti della semiosi precedente – sono capaci di trasformare i soggetti enciclopedici in fantasmi sempre più diafani. La storia di Paolucci parlava di una ragazza e un ragazzo che si conoscono in un pub e parlano un po', condividendo qualcosa delle loro vite: quando è il momento di andarsene, il ragazzo le chiede il numero di telefono. La ragazza glielo dà, forse solo per gentilezza. L'indomani il ragazzo le manda un sms il cui contenuto è meno importante della sua volontà di "stabilire un contatto": la ragazza, semplicemente, non risponde. "Attraverso il suo non fare assolutamente nulla – dice Paolucci – lei marca il suo rifiuto, marca il suo no", e la sua mancata risposta fa sì che il ragazzo che ha inviato l'sms pensi a lei, presentificando la sua assenza, e cioè marcando il fatto che lei (per lui) non c'è" (Paolucci 2010, p. 433).

Questa storia non poteva essere nel libro di Watzlawick e Paolucci spiega chiaramente perché: è una storia che si ripete sempre uguale solo da quando esistono i telefonini.

A partire da qui vogliamo allora tentare un piccolo repertorio provvisorio dei modi in cui possiamo rimanere in silenzio nelle pratiche digitali di proferimento, trasformando così la nostra presenza assente in qualcosa di estremamente ingombrante.

5. *Cinque brevi storie di presentificazione dell'assenza in un contesto digitale di proferimento*

5.1 *Ghosting*

Il *Ghosting* è il primo e più generale nuovo addensamento enciclopedico che è necessario descrivere. La storia è questa: due persone si scrivono con una certa frequenza attraverso una piattaforma di messaggistica istantanea. Diciamo che è Whatsapp. Poi – senza spiegazione apparente – una delle due smette di rispondere. Le spunte blu di Whatsapp, o qualunque altra marca enunciativa sia presente sulle altre piattaforme parlano chiaro: il messaggio è stato visualizzato ma non c'è una risposta. Siamo stati *ghostati*, o abbiamo *ghostato* qualcuno. Dobbiamo fare attenzione perché il fantasma non è il destinatario che si è fatto di nebbia, ma il mittente, che è stato trasformato in un ectoplasma

dal silenzio intriso delle marche dell'enunciazione del destinatario. Il mittente è capace di parlare, ma sembra che i vivi non lo sentano, proprio come succede ai fantasmi nei film.

Questa è una caratteristica nuova. Pensiamo al silenzio disconfermante di cui parlava Watzlawick: nella conversazione faccia a faccia, il silenzio di un destinatario presente era un atto comunicativo diretto. In un mondo analogico, dove tutto è più semplice e maneggevole, se parlo con una persona presente e lei non risponde, il repertorio di spiegazioni di questo silenzio – che va dalla disconferma alla riflessione attenta sul contenuto del messaggio – è culturalmente definito e depositato. Lo stesso silenzio in un contesto digitale di proferimento ci espone a un effetto di senso nuovo e diverso, ci fa sentire dei fantasmi.

5.2 *Variazione horror*

In questa storia c'è un'intera classe di studenti delle scuole medie, in una chat di gruppo. Ventisette preadolescenti a cui nessuno ha spiegato i principi delle *netiquette*, è quasi un capitolo del *Signore delle mosche*. Uno di loro – forse un bambino un po' timido e poco popolare – su invito della madre, manda un messaggio in cui chiede chi voglia andare al suo compleanno il prossimo sabato. Nessuno risponde, ma si accendono le spunte blu. Dopo qualche ora, qualcuno condivide un video divertente di Tik Tok, che non c'entra niente. Quando qualcuno accuserà i compagni di classe di cyberbullismo, loro potranno legittimamente affermare di "non aver fatto niente".

5.3. *Disconnettersi e sparire*

Ma non è solo un problema da bambini, perché la terza storia si svolge nella chat di gruppo di un'azienda *corporate* ad attitudine verticistica. Luca, manager di mezza età, spegne il telefono alle otto di sera prima di mettersi a tavola con la sua famiglia. Alle 21 il capoufficio invia un messaggio importante alla chat di gruppo. Alle 21,15 tutto il team di lavoro ha letto il messaggio del capo, tranne Luca, cosa che il capo verifica tramite le informazioni di lettura relative al messaggio che gli vengono fornite dal dispositivo. Quando dicevamo che l'identità digitale è nei segni che lascia nella rete, non abbiamo rimarcato abbastanza che sempre più spesso deleghiamo la produzione segnica a una macchina

che produce segni automaticamente: il dispositivo di Luca dice al capo che Luca a quell'ora è pressoché poco disponibile. Quando qualcuno come Luca protesta per il diritto alla disconnessione, il capo dice che se gli danno fastidio le notifiche può spegnere il telefono. Come abbiamo visto, tuttavia, non serve. La macchina è lì pronta a testimoniare l'ingombrante assenza presente di Luca.

5.4. *Contenuti effimeri*

Dobbiamo dire che tanti anni fa esistevano certe applicazioni a pagamento che ci promettevano di farci sapere chi avesse visitato i nostri profili sulle piattaforme *social*. Ovviamente erano una truffa, non funzionavano, ma nessuno di noi avrebbe mai potuto prevedere il grande successo di un dispositivo stravagante come quello dei contenuti effimeri – le *stories* insomma – che hanno esattamente questo super potere, cioè quello di indicare all'autore chi abbia visualizzato i contenuti digitali che ha scelto di pubblicare in questo formato.

Nella quarta storia, allora, Anna pubblica una *stories* di Instagram in cui c'è una vecchia fotografia che la ritrae insieme a Francesca durante un pranzo sulla spiaggia, nella *caption* c'è scritto "sweet memories", e Francesca è anche taggata nella storia. Anna consulta l'elenco di chi ha visualizzato la sua storia nelle ultime 24 ore: tra gli utenti compare anche Francesca che, tuttavia, non le ha inviato alcuna reazione, né ha tantomeno condiviso il contenuto sulla sua pagina. Anna non sa che spiegazione attribuire a questo silenzio, anche Anna comincia a sentirsi un fantasma.

5.5. *Uno che non risponde mai*

L'ultima storia racconta di Mario, che è stato inserito suo malgrado in una chat di ex compagni di classe in cui si condividono perlopiù i risultati delle partite di calcio, fotografie di orologi di lusso e materiale pornografico. Mario, più infastidito che disinteressato, vorrebbe uscire dalla chat, ma vorrebbe anche farlo silenziosamente, senza marcare il suo comportamento. Ahimè, anche nei contesti digitali di proferimento non esiste il contrario di un comportamento e Mario lo scopre facendo una piccola ricerca in rete, in cui si dice che, comunque vada, la macchina notificherà a tutti i componenti del gruppo che "Mario è uscito

dal gruppo". E vabbè, pazienza, vorremmo che pensasse Mario, invece per non offendere nessuno rimane nella chat e le mette un silenziatore, e tutti pensano che Mario sia uno che non risponde mai quando gli scrivi.

6. *Conclusione*

Forse si potrebbero raccogliere altre decine di storie in grado di raccontare le forme *quasi* nuove di presentificazione dell'assenza che la trasformazione digitale della cultura ha abilitato e reso sceneggiature comuni, ma credo che questo sia già materiale sufficiente per decidere – in conclusione – che una semiologia dell'interazione umana deve registrare la trasformazione digitale del silenzio come un fenomeno che non è assolutamente neutro rispetto alle pratiche culturali che informa.

La delega alla macchina di una produzione segnica che ci definisce come soggetti sembra avere un'impronta enunciativa molto impattante nel paesaggio digitale che attraversa.

Bibliografia

Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
Galofaro, F.
2012 *We have to change mind. Neural Plausibility and the Crisis of Cognitive Explanations*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 0 (SFL), pp. 101-115.
Paolucci, C.
2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
Valle, A.
2007 *Modi di produzione segnica: (ri)considerazioni e cortocircuiti*, in Paolucci (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Bompiani, Milano, pp. 349-424.
Violi, P.
2017 *Due vie per la semiotica o un incrocio di sguardi? Algirdas Greimas e Umberto Eco a confronto*, in "Entornos", 30(1), pp. 25–33, https://doi.org/10.25054/01247905.1420
Wallace, D. F.
2009 *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, About Living a Compassionate Life*, Little, Brown and Company, New York.

Watzlawick, P., Beavin, J. H., & Jackson, D. D.
1967 *Pragmatics of human communication: A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*, W. W. Norton & Company, New York, tr. it. *Pragmatica della comunicazione umana: Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Roma: Astrolabio, 1971.

Flavio Valerio Alessi*

SILENZI VIRTUALI, SILENZI VIRTUOSI. CONDIZIONI AUTISTICHE, MUSICALITÀ E VR

1. *Introduzione*

Il silenzio è usualmente definito come *figura*, in quanto assenza di suoni riconoscibili e intenzionabili, o come *sfondo* su cui possono stagliarsi i processi di riconoscimento e produzione semiotica. In ambito filosofico, la tradizione fenomenologica più di ogni altra ha fatto riferimento alla dimensione del silenzio, considerando specialmente la seconda accezione come caratteristica di quell'esperienza tacita e fondativa da cui deriva il senso. Un senso precategoriale, presente "silenziosamente dietro tutte le nostre affermazioni, negazioni, e [...] domande formulate" (Merleau-Ponty 1964; tr. it. 2003, p. 144). È quindi da uno sfondo silenzioso che emerge il senso, radicandosi nell'esperienza selvaggia di un corpo fatto della stessa carne del mondo (ivi, p. 204), ed è solo a partire da questa co-appartenenza che è possibile la semantizzazione delle figure del silenzio.

In quanto disciplina delle mediazioni e traduzioni (Basso Fossali 2008), la semiotica non riconosce, come la fenomenologia, un primato del dominio sensibile, ascrivendo al corpo lo statuto di luogo primo da cui emerge il senso. Al contrario, il corpo è una delle istanze coinvolte nei processi pratici attraverso cui si configura l'esperienza di senso, di cui lo sguardo semiotico individua le logiche strutturali (Violi 2012a). Al primato del mostrare fenomenologico, la semiotica sostituisce il primato del

* Università di Bologna, flaviovalerio.aless2@unibo.it. Questa ricerca è parte del progetto PRIN 2022 SACre-D. Schizophrenia, Autism and the Myth of Creativity. An interdisciplinary Perspective on Psychopathological Expression and its Digitalization, Project Code Prot. 2022PFSJNW CUP J53D23008230006

dire, ponendosi l'obiettivo di analizzare le forme e la sintassi che configurano l'esperienza di senso (Paolucci 2024).

In questa direzione, le forme dell'esperienza vissuta da persone nello spettro autistico mostrano come, contrariamente a quanto delineato dalla proposta fenomenologica, l'accesso al senso sia tutt'altro che immediato, trasparente e tacito. Con la quinta edizione del DSM (APA 2013), in particolare, è stato posto l'accento sui sintomi di ipo-/ipersensibilità estesico-percettiva che caratterizzano largamente la condizione autistica, tanto a livello dei singoli canali sensoriali (Williams, Suzman e Woynaroski 2021), quanto a livello di generale integrazione intermodale (Gonçalves e Monteiro 2023), gettando nuova luce sulle forme tipiche dei processi percettivo-cognitivi nelle condizioni autistiche.

Le caratteristiche sopra citate impediscono infatti spesso un'efficace e adeguata prensione del senso, e il silenzio, vedremo, costituisce un interessante caso d'analisi a riguardo. Avremo modo di osservare come il riconoscimento del silenzio dipenda dai processi di messa in forma estesico-percettiva operati dal soggetto, determinando la necessità di indagare le logiche che articolano la semiosi autistica sin dal livello percettivo. A tal fine, opereremo come segue.

Nel prossimo paragrafo (§2) ci soffermeremo sul ruolo che alcune ipotesi psiconeurobiologiche hanno ascritto alle tensioni e ai ritmi estesico-percettivi per la messa in forma narrativa dell'esperienza – neurotipica e autistica. Alla luce di queste prospettive, e attraverso una lettura semiotica delle logiche della percezione autistica (§3), considereremo alcuni interventi terapeutici per autismo che uniscono le modalità interazionali della musicoterapia, in cui ritmi e tensioni hanno un ruolo centrale, e le possibilità offerte dalle tecnologie di realtà virtuale (VR). Nello specifico, ci soffermeremo sulle logiche che motivano l'efficacia di questi trattamenti, consentendo di individuare le ragioni che potrebbero motivare a livello strutturale una più adeguata percezione del silenzio nei casi di autismo (§4).

2. *Affettività e narratività*

Classicamente la condizione autistica è stata definita come caratterizzata da una tendenza iper-sistematizzante (Baron-

Cohen 2008) e da uno stile cognitivo parcellizzante, riconoscibile nella focalizzazione percettiva sui dettagli e nei comportamenti ristretti e ripetitivi (Frith e Happé 1994). Questi ultimi esibiscono e sono a propria volta provocati da un deficit di cognizione sociale, dettato dalla disfunzione di un modulo cognitivo atto a garantire l'inferenza degli stati mentali altrui, favorendo quindi l'isolamento e le tendenze evitanti (Baron-Cohen 1995).

Questa lettura disincarnata, spettatoriale e inferenziale della cognizione – ad oggi, va detto, ancora largamente condivisa – è stata messa in discussione, ad esempio, in ambito psiconeurobiologico da Colwyn Trevarthen e dal suo gruppo di ricerca. La teoria di Trevarthen e colleghi considera le difficoltà socioaffettive tipiche dell'autismo come la spia di una più profonda alterazione dei processi di autoregolazione neurofisiologica dell'organismo, che presiedono alla messa in atto di azioni intenzionali (Delafield-Butt, Dunbar e Trevarthen 2021).

Nella proposta di Trevarthen (2016) l'ontogenesi è caratterizzata dallo sviluppo di una *musicalità incarnata*, relativa alla capacità dell'organismo di integrare stimoli enterocettivi, propriocettivi ed esterocettivi, configurandoli negli schemi sensorimotori dell'azione intenzionale. Nei movimenti coordinati dell'organismo si manifesta una capacità di costruzione del senso in azione, con pattern sensorimotori le cui tensioni e i cui ritmi esprimono la valenza timico-forica dell'esperienza (Delafield-Butt e Trevarthen 2018). Questa capacità matura sin dalla fase prenatale, con il feto che già a 10 settimane esibisce pattern sensorimotori coordinati (Trevarthen 1999), manifestando poi, nelle prime settimane di vita, quelle capacità di corrispondenza interaffettiva, *timing* interazionale e coordinazione motoria ormai ampiamente riconosciute in letteratura (Jaffe *et al*. 1991).

A tal proposito, la teoria di Trevarthen (2016) identifica nella struttura degli schemi d'azione che compongono le interazioni primarie una *configurazione narrativa*, derivante dalla messa in forma dell'esperienza attraverso scambi armonici e coordinati. L'intenzionalità espressa in azione costruisce ed è il prodotto di scambi musicali, dotati di un inizio, uno sviluppo e una conclusione. Attraverso tale configurazione è garantita la generazione di una struttura narrativa, nella forma di un racconto affettivo co-costruito in interazione.

In tal senso, da un lato l'autoregolazione dell'organismo è supportata e plasmata dalle dinamiche narrative che caratterizzano le interazioni primarie. Dall'altro, la narrazione è letta come il prodotto emergente dalla coerenza e coesione degli scambi interaffettivi che progressivamente danno forma alle interazioni:

> The narrative structure of each verse of the song, which has a given beginning, climax or crisis and end, gains a musical narrativity through repetitive live co-performance with an infant, it acquires the lines of dramatic tension and vital pulse that fire the infant's curiosity and imagination. [...] Narrative in this sense is seen as the energetic regulation of expression that holds and directs the whole ecology of interaction based on rhythmic engagement between mother and infant. (Gratier e Trevarthen 2008, pp. 130-131)

Secondo Trevarthen e colleghi è proprio questa facoltà autoregolativa, che presiede e si esprime nelle interazioni musicali sin dal primo sviluppo, a risultare compromessa nelle condizioni autistiche (Delafield-Butt, Dunbar e Trevarthen 2021). A riprova di ciò, sono sempre più frequenti, nell'ambito della ricerca sulla diagnosi precoce di autismo, ricerche che individuano, già nelle prime settimane di vita, alterazioni nella coordinazione sensorimotoria e sintonizzazione affettiva (Teitelbaum *et al.* 1998). La compromissione delle usuali dinamiche di autoregolazione neurofisiologica, e dell'agentività motoria che ne deriva, determina così delle profonde alterazioni nella capacità di realizzazione di azioni coordinate, impattando sulla possibilità e qualità delle interazioni narrative (Delafield-Butt e Trevarthen 2018).

Da un punto di vista semiotico, già Patrizia Violi (2012b), nelle sue indagini sulle interazioni primarie, e a partire dalla teoria di Stern (1985), aveva sottolineato come ritmi, tensioni e dinamiche aspettuali si pongano alla base dello sviluppo della facoltà narrativa – parlando, a proposito, di proto-narratività. La teoria di Trevarthen consente di riconoscere un rapporto ancora più stretto tra le facoltà e dinamiche ritmico-tensive esibite in interazione, la dimensione semiotica dei processi estesico-percettivi, e il processo di narrativizzazione dell'esperienza. Un rapporto da indagare, al fine di prendere in carico le logiche dell'esperienza autistica.

3. *Esperienza autistica: una semiotica cognitiva*

Di recente Claudio Paolucci (2021; 2024) ha proposto una teoria capace di federare le prospettive semiotico-cognitive ereditate da autori come Eco (1997) e Violi (2021a; 2012b) con le proposte avanzate in seno al paradigma della 4E Cognition, enfatizzando in particolare lo statuto enattivo ed esteso della cognizione attraverso la mediazione del pragmatismo di Peirce. Per gli obiettivi di questo contributo, vorremmo prestare attenzione alle considerazioni avanzate da Paolucci nel merito del dominio della percezione.

Al fine di superare una concezione rappresentazionale e stimolo-risposta della percezione, e a partire da prospettive che la definiscono come processo predittivo (Clark 2016), la percezione viene considerata come una forma di *prefigurazione immaginativa*. Nella prospettiva di un organismo in costante azione nell'ambiente, percepire significa anticipare gli stimoli occorrenti in virtù degli obiettivi del caso. Questa dinamica si dà commisurando il dominio dell'intelligibile – proprio delle aspettative, conoscenze precedenti e regolarità interpretative (CP 6.200) che garantiscono la prefigurazione del percetto – con il dominio sensibile – degli stimoli, percetti e affetti occorrenti, che comportano l'eventuale rimodulazione delle conoscenze precedenti in vista di nuove anticipazioni.

Sposando una lettura pragmatista della percezione, il processo di selezione e valorizzazione delle salienze percettive è orientato alla stabilizzazione di una Gestalt, nella forma di uno scenario in cui orientare e realizzare programmi d'azione mirati. Percepire, quindi, significa ridurre la complessità ambientale attraverso la configurazione di scenari narrativi, tramite la distribuzione e l'individuazione di valori operativi e operabili (cfr. Basso Fossali 2009).

> Since laws of Gestalt apply [...] we have looked for something, we have somehow explored the optical structure and we have built up a semiotic expression plan that conveys meaning. [...] Basically [...] (1) we have selected cues turning them into clues, (2) and we have built up a coherent story, a coherent whole, starting from the clues that we have created from the cues we have selected. (Paolucci 2021, pp. 150-151)

Sempre più, nell'ambito della ricerca sull'autismo, si sottolinea come questo processo risulti profondamente alterato, con l'ipo-/ipersensibilità estesico-sensoriale che opera come prodotto e motore di questa condizione (Van de Cruys *et al.* 2014). Si legga questa testimonianza:

> For Julia, inner bodily sensations such as hunger or pain sometimes overwhelmed her in a similar way as external stimuli. This blurred the experience of a boundary between herself and the world: "In the long run you no longer know what is here from me, what makes my body here and what comes from outside". […] Hypersensitivities thus reflected a mode of sensory perception in which the spatial and temporal coordinates of 'distance' appeared missing (i.e. perceiving proximate and distant or faded stimuli with equal intensity) or reversed (i.e. experiencing distant stimuli more intensely than proximate stimuli). (Taels *et al.* 2023, p. 7)

Il caso di Julia permette di osservare come, a livello esperienziale, l'ipersensibilità determini una saturazione del campo percettivo, che condiziona la possibilità di disporre programmi d'azione efficaci. A risultare compromessa è cioè la capacità di istituire una commensurabilità estesico-percettiva che, attraverso la distribuzione e selezione di salienze e valori, permetta di orientare l'azione. La testimonianza sopra citata racconta infatti di uno sfaldamento del collante narrativo che unisce il dominio delle conoscenze e aspettative a quello delle percezioni occorrenti, rendendo l'ambiente circostante del tutto ingestibile. Da qui gli effetti di senso descritti: l'attualizzazione degli stimoli percettivi è talmente intensa e incessante da generare la perdita del senso di proprietà del corpo proprio, e il collasso della coesione e coerenza spazio-temporale dell'esperienza.

Semioticamente, questo disfacimento del posizionamento estesico-percettivo e della scansione spazio-temporale dell'esperienza può essere quindi ascritto a una crisi del processo di stabilizzazione percettiva di uno scenario narrativo. È dunque la stessa configurazione attoriale, spaziale e temporale, la costruzione cioè di uno scenario narrativo entro cui operare, a risultare inficiata.

In soluzione di continuità con questa visione della percezione, e superando la lettura fenomenologica, che concepisce il silenzio come quello sfondo significante a cui si appartiene e accede immediatamente (§1), risulta interessante notare come,

per le persone autistiche, anche una condizione di apparente silenzio assoluto possa risultare insostenibile. Si leggano questi scambi, tratti da una conversazione su Reddit tra utenti con condizione autistica[1], in cui risulta centrale l'isotopia del controllo e della gestione del silenzio (silenzio-figura) e nel silenzio (silenzio-sfondo) (fig. 1).

Fig.1 – Conversazione Reddit sull'esperienza del silenzio nelle condizioni autistiche.

Questo esempio permette di avanzare due considerazioni, una più generale, sullo statuto semiotico del silenzio, l'altra più specificamente rivolta alle logiche che regolano la percezione autistica.

Partendo dalla prima, le osservazioni effettuate permettono di comprendere come, per una semiotica cognitiva, il silenzio non si ponga come inerte assenza di suono. Al contrario, come testimonia il caso di Julia, la percezione del silenzio rimanda a una "esperienza di risoluzione massimale che al suo limite rimette in causa la separazione io-mondo" (Valle 2004, p. 58). Rimanda, cioè, a uno spazio la cui articolazione significante di-

1 https://www.reddit.com/r/autism/comments/tnpn8o/anyone_else_hate_silence/ (consultato il 12/06/2025).

pende dall'esercizio dell'attenzione e dell'intenzione, che permette la selezione e semantizzazione di forme ben distribuite e dalla provenienza identificabile (interna o esterna al soggetto). Il riconoscimento del silenzio, sia esso figura o sfondo, è quindi un prodotto del lavoro semiotico della percezione, che articola questa forma in modo analogo a qualsiasi altra figura.

A conferma di ciò, recenti studi psicologico-cognitivi (Goh, Phillips e Firestone 2023) hanno illustrato come la canonica concezione del silenzio in quanto esperienza dell'assenza, audizione della mancanza di suono, debba essere superata in favore di una lettura che si faccia carico dell'effettivo lavoro che presiede alla percezione del silenzio. È stato infatti osservato come il silenzio generi le medesime illusioni percettive del suono. Usualmente, ad esempio, un singolo suono continuo viene percepito come più lungo rispetto a due suoni discreti dalla stessa durata complessiva. Ebbene, è stato mostrato che l'elaborazione di sezioni di silenzio di durata analoga a quelle sonore, e poste in sostituzione delle stesse, generi i medesimi processi di segmentazione e articolazione del percetto. Da un punto di vista semiotico, questa evidenza consente di chiarire l'accezione di silenzio qui sposata, determinando il passaggio dal silenzio in quanto assenza di suono, cioè come termine non marcato, al silenzio come marcatura di un "non", presentificazione di questa assenza (Paolucci 2020a).

Comprendiamo allora perché, e arriviamo così alla seconda considerazione, l'ipersensibilità autistica possa rendere il silenzio un'esperienza assordante. La condizione di ipersensibilità determina la costante attualizzazione delle salienze percettive, figure che invadono violentemente un campo esperienziale instabile, su cui il soggetto non ha controllo. Il silenzio diventa allora quello spazio in cui "tutte le cose diventano udibili" (Valle 2004, p. 58), un piano traboccante di virtualità significanti – in continua attualizzazione – su cui spesso le persone autistiche faticano a operare quel necessario processo di aggiunta di sottrazioni (Paolucci 2020a) che caratterizza la distribuzione di valori a livello percettivo. Proprio perché nel silenzio tutto si può fare figura emergente, l'esperienza del silenzio può generare uno stato di saturazione del campo percettivo, che paralizza e impedisce l'azione efficace.

L'interazione sociale costituisce un dominio in cui le figure e lo sfondo del silenzio vengono di continuo ad alternarsi, dando

forma a uno spettrogramma dinamico e, stanti le considerazioni avanzate, difficilmente gestibile per le persone autistiche. D'altro canto, il valore comunicativo delle forme espressive autistiche risulta spesso opaco ai soggetti neurotipici. Recenti ricerche mostrano a proposito come sia spesso necessaria una elevata competenza, che sia basata sull'esperienza interpersonale (è il caso dei caregiver) o sull'expertise tecnica (è il caso dei terapisti), per cogliere il valore comunicativo del silenzio nel corso delle interazioni con soggetti autistici (Harper-Bison 2024).

Nelle prossime sezioni illustreremo la sintassi di alcuni trattamenti musicoterapeutici per autismo che impiegano la tecnologia VR al fine di intervenire a livello estesico-percettivo e sociale. Come vedremo, in questi trattamenti la musicalità fa riferimento alla capacità del soggetto di modulare stimoli sonori in modo coerente alla circostanza, tramite l'azione mirata e coordinata del corpo proprio – e con il corpo altrui. È questa lettura incarnata e pragmatica di musicalità che, osserveremo, ci permetterà di ipotizzare la possibilità di un miglioramento nei processi di riconoscimento e produzione del silenzio.

4. *VR e musicalità: un caso di analisi*

Si considerino alcuni lavori proposti di recente dal gruppo di ricerca composto da Bauer, dell'Università di Paris-Saclay, Pedersen dell'Università di Aalborg, e colleghi. Questi trattamenti derivano dalla progettazione di un ambiente VR per bambini con autismo, in cui è possibile gestire e modulare suoni e animazioni attraverso pratiche intersoggettive, con l'obiettivo di intervenire sulle competenze sociali, sensoriali e cognitive (Pedersen et al. 2022; Bauer et al. 2023). Analizziamone il design.

Una volta indossato il visore dotato di cuffia, l'utente si trova in un ambiente in cui è presente una rotaia circolare su cui scorre una locomotiva. Tramite il proprio avatar è possibile afferrare la locomotiva e porla sui binari, dando il là a una serie ordinata di risposte e animazioni sonore. Il treno, nominato Looper, è considerato dagli autori come una sorta di strumento di modulazione sonora, la cui qualità e dinamica di risposta è controllabile tramite strumenti con cui interagire nell'ambiente virtuale, quali una leva, una pulsantiera o una manopola. Questi sono utili, rispettivamente, a modificare la velocità della locomotiva,

il volume e la frequenza dei suoni emessi dalla stessa mentre scorre sui binari – dunque a gestire le dinamiche di presenza e assenza, suono e silenzio delle animazioni. Il tutto prende forma attraverso gli scambi instaurati con l'avatar dell'altro partecipante, con cui si possono condividere task, attività esplorative e di gioco.

I risultati dei primi studi mostrano che i partecipanti, tutti tra i 7 e i 13 anni, la maggior parte dei quali con gravi difficoltà comunicative e verbali, abbiano risposto positivamente, interagendo con i terapeuti, dimostrando e comunicando il proprio entusiasmo e coinvolgimento nella pratica. Tentiamo, allora di determinare le logiche strutturali che motivano l'efficacia del trattamento, e le implicazioni che queste possono generare per la percezione e produzione del silenzio.

Anzitutto, la descrizione effettuata ci permette di notare come il trattamento manifesti i tratti strutturali dell'enunciazione VR, descritta da Paolucci (2020b) come regolata da un principio di *protesi simulacrale*. In quanto protesi, il design VR consente di agire in uno spazio di gioco, ambientazione narrativa dallo stile figurativo cartoonesco ed esplicitamente finzionale. Questa caratteristica rende l'ambiente virtuale un simulacro di realtà, un modello semplificato in cui apprendere forme e modalità di azione replicabili quotidianamente.

A partire da questa osservazione, e al fine di identificare le mediazioni che regolano la pratica, operiamo una divisione tra:

i) livello *mediale*, relativo alle "strutture-filtro che mediano l'apprensione di uno scenario interattanziale" (Basso Fossali 2008, p. 100). Colleghiamo questo livello alle caratteristiche dell'ambiente virtuale, e alle modalità di percezione e azione nello stesso.

ii) Livello *mediazionale*, che concerne la "rielaborazione discorsiva dell'esperienza" (ivi, p. 101). Colleghiamo questo livello all'interazione tra i partecipanti.

Va specificato come questi livelli siano presi in un rapporto di implicazione e interazione reciproca, giacché la percezione dell'ambiente e l'azione nello stesso sono filtrate dall'interazione tra gli utenti – e viceversa.

Partendo dal livello mediale, consideriamo il ruolo di elementi come la leva, la pulsantiera o la manopola. Garantendo la modulazione dei rapporti tra velocità della locomotiva, volume e frequenza dei suoni associati, operano come attanti

di controllo capaci di garantire un maggiore controllo estesico-percettivo. Questi elementi permettono, infatti, di rendere percepibili e prefigurabili le conseguenze dell'azione esercitata attraverso le risposte della locomotiva. I bambini possono così diventare attanti operatori capaci di assumere e anticipare le conseguenze delle proprie azioni, individuabili nei suoni scanditi e modulati che emergono come figure dallo sfondo di silenzio ambientale, a cui possono poi tornare, pronte per riattualizzarsi.

Al disfacimento dei confini tra corpo e mondo di cui parlava Julia (§3), si sostituisce qui la chiara distinzione tra ambiente e corpo proprio, suoni interni e suoni esterni. Il design interattivo permette l'istituzione di un campo transitivo in cui poter distinguere sé e altro da sé, nella reciprocità e reversibilità dei rapporti con l'ambiente (Basso Fossali 2009). Il bambino può, infatti, prefigurare che sarà bersaglio dei suoni generati dalla propria azione sugli elementi dell'ambiente. In tal senso, si passa qui dal dominio dell'*udire*, proprio della ricezione passiva del "rumore di fondo" (Valle 2004, p. 180), o del silenzio assordante, a quello dell'*ascoltare*, che presuppone un movimento attenzionale utile a riconoscere l'oggetto che è causa di un suono (ivi, p. 178), figura che emerge dal silenzio in virtù del ruolo attanziale ricoperto.

L'azione in un ambiente controllabile supporta lo sviluppo di dinamiche interazionali con i soggetti neurotipici coinvolti nelle attività (livello mediazionale). La possibilità di individuare una correlazione tra intensità e frequenza dei gesti e trasformazioni audiovisive dell'ambiente virtuale è infatti supportata dall'interazione con l'altro. Il bambino può osservare come le azioni effettuate dall'avatar dell'altro sulla locomotiva generino le stesse risposte audiovisive, operando gesti dall'intensità e frequenza analoghe a quelle da lui esercitate, e favorendo così l'instaurazione di dinamiche di coordinazione e sintonizzazione.

A ciò si aggiungano gli scambi linguistico-discorsivi, che consentono di monitorare e calibrare l'interazione, sedimentando la coerenza e coesione narrativa dell'esperienza. La coerenza e coesione dell'azione reciproca consentono cioè al soggetto autistico di assumere, per differenza, un punto di vista attoriale nella storia di cui si trova a far parte, favorendo la prosecuzione delle interazioni con e nell'ambiente virtuale.

5. *Conclusioni*

Possiamo quindi ipotizzare che le modalità interazionali favorite dalle tecnologie VR siano idonee a intervenire a livello di quella musicalità incarnata posta da Trevarthen alla base delle facoltà estesico-percettive e sociali (§2). Il caso esaminato racconta infatti di una maggiore disposizione e corrispondenza alla sanzione sociale nei bambini coinvolti – tratto, questo, usualmente deficitario nelle condizioni autistiche (Paolucci *et al.* 2023).

Le riflessioni avanzate ci consentono di notare come questa possibilità sia garantita da trattamenti che, a ben vedere, sembrano seguire una logica speculare a quella descritta da Eco (1997) a proposito degli stimoli surrogati. Là dove per Eco si ha stimolo surrogato quando, mutando il proprio punto di vista, non si ottengono ulteriori percezioni sull'oggetto intenzionato, in questo caso è proprio l'interazione con e in un ambiente surrogato a permettere al soggetto di assumersi e ascrivere all'altro i rispettivi punti di vista.

Il design virtuale risulta infatti gestibile per i bambini autistici coinvolti, che possono così agire in un campo esperienziale stabile, in cui il silenzio oscilla armonicamente tra figura e sfondo. Nella triangolazione di rapporti che unisce il bambino, gli oggetti dell'ambiente virtuale e l'adulto, il primo può infatti cogliere il valore circostanziale del silenzio, che funge a volte da figura – è il caso delle pause conversazionali condivise con i terapisti, o dell'assenza di suono a seguito dell'animazione del Looper – a volte da sfondo – è il caso dell'attesa comune dei partecipanti a seguito dell'attivazione di alcune funzioni dell'ambiente virtuale.

In breve, attraverso trattamenti di questo genere le persone con autismo potrebbero aumentare la propria capacità di riconoscimento e produzione comunicativa delle forme del silenzio, ad esempio rispettando i turni della conversazione e i ritmi dell'interazione, e cogliendo il valore delle pause. Potrebbe cioè essere garantita una maggiore possibilità di riconoscere e condividere il valore di queste assenze presentificate, forme funzionali all'articolazione dell'esperienza di senso.

Bibliografia

American Psychiatric Association (APA)
2013 *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fifth Edition, DSM-V, American Psychiatric Association, Arlington (VA) 2013.
Baron-Cohen S.
1995 *Mindblindness: an essay on Autism and Theory of Mind*, MIT Press, Cambridge.
2008 *Autism: The Empathizing–Systemizing (E-S) Theory*, in The Year in Cognitive Neuroscience, 1156 2008, pp. 68-80.
Basso Fossali P.
2008 *La promozione dei valori*, Franco Angeli, Milano.
2009 *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Aracne, Roma.
Bauer V., et al.
2023 *Music Therapy in Virtual Reality for Autistic Children with Severe Learning Disabilities*, in VRST 2023: 29th ACM Symposium on Virtual Reality Software and Technology 2023, pp. 1-9.
Clark A.
2016 *Surfing uncertainty: Prediction, action, and the embodied mind*, Oxford University Press, Oxford.
Delafield-Butt J., Dunbar P., Trevarthen C.
2021 *Disruption to Embodiment in Autism, and Its Repair*, in N. Papaneophytou, U. Das (a cura di), *Emerging Programs for Autism Spectrum Disorder*, Academic Press, London 2021, pp. 69-96.
Delafield-Butt J., Trevarthen C.
2018 *On the brainstem origin of autism: Disruption to movements of the primary self*, in E.B. Torres, C. Whyatt (a cura di), *Autism: The movement-sensing perspective*, CRC Press/Routledge/Taylor & Francis Group, London 2018, pp. 119-137.
Eco U.
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
Frith U., Happé F.
1994 *Autism: beyond "theory of mind"*, in Cognition, 50(1–3) 1994, pp. 115-132.
Goh R.Z., Phillips I., Firestone C.
2023 *The perception of silence*, in Proceedings of the National Academy of Sciences, 120(29) 2023, e2301463120.
Gonçalves A.M., Monteiro P.
2023 *Autism Spectrum Disorder and auditory sensory alterations: a systematic review on the integrity of cognitive and neuronal functions related to auditory processing*, in Journal of Neural Transmission, 130(3) 2023, pp. 325-408.

Gratier M., Trevarthen C.
2008 *Musical Narrative and Motives for Culture in Mother–Infant Vocal Interaction*, in Journal of Consciousness Studies, 15(10-11) 2008, pp. 122-158.
Harper-Bison S.
2024 *Exploring Silence in Music Therapy with Autistic Children: A Qualitative Study*, in Expressive Therapies Capstone Theses, 860.
Merleau-Ponty M.
1964 *Le visible et l'invisible*, tr. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.
Paolucci C.
2020a *Persona: enunciazione e soggettività nel linguaggio*, Bompiani, Milano.
2020b *Una percezione macchinica: realtà virtuale e realtà aumentata tra simulacri e protesi dell'enunciazione*, in F. Biggio, V. Dos Santos, G.T. Giuliana (a cura di), *Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità*, Aracne, Roma 2020, pp. 43-62.
2021 *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Springer, Berlin–New York.
2023 *Early prediction of Autism Spectrum Disorders through interaction analysis in home videos and explainable artificial intelligence*, in Computers in Human Behavior, 148 2023, pp. 1-12.
2024 *A semiotic lifeworld. Semiotics and phenomenology: Peirce, Husserl, Heidegger, Deleuze, and Merleau-Ponty*, in Semiotica 2024, pp. 25-43.
Pedersen L., Adjorlu A., Bauer V.
2022 *Exploring the Possibilities of Music Therapy in Virtual Reality: Social Skills Training for Adolescents with Autism Spectrum Disorder*, in R. Michon, L. Pottier, Y. Orlarey (a cura di), SMC/JIM/IFC 2022 – Proceedings of the 19th Sound and Music Computing Conference, Sound and Music Computing Network 2022, pp. 585-592.
Peirce C.S.
1931-1958 *Collected papers of Charles Sanders Peirce (CP)*, voll. I–VI a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, voll. VII–VIII a cura di A.W. Burks, Belknap Press, Cambridge (Mass.) 1931–1958.
Stern D.
1985 *The interpersonal world of the infant: a view from psychoanalysis and development psychology*, Basic Books, New York.
Taels L., et al.
2023 *"I felt like my senses were under attack": An interpretative phenomenological analysis of experiences of hypersensitivity in autistic individuals*, in Autism, 27(8) 2023, pp. 2269-2280.

Teitelbaum P., *et al*.
1998 *Movement analysis in infancy may be useful for early diagnosis of autism*, in Proceedings of the National Academy of the Sciences, 95(23) 1998, pp. 13982-13987.
Trevarthen C.
1999 *Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication*, in Rhythms, musical narrative, and the origins of human communication. Musicae Scientiae, Special Issue 1999, pp. 157-213.
2016 *From the Intrinsic Motive Pulse of infant actions, to the lifetime of cultural meanings*, in Brain and Mind, 9 2016, pp. 225-265.
Valle A.
2004 *Preliminari ad una semiotica dell'udibile*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, XV ciclo.
Van de Cruys S., et al.
2014 *Precise Minds in Uncertain Worlds: Predictive Coding in Autism*, in Psychological Review, 121(4) 2014, pp. 649-675.
Violi P.
2012a *How our Bodies Become Us: Embodiment, Semiosis and Intersubjectivity*, in Cognitive Semiotics, 4(1) 2012, pp. 57-75.
2012b *Nuove forme di narratività. Permanenza e variazioni del modello narrativo*, in A.M. Lorusso, C. Paolucci, P. Violi (a cura di), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bononia University Press, Bologna 2012, pp. 105-132.
Williams Z., Suzman E., Woynaroski T.
2021 *Prevalence of Decreased Sound Tolerance (Hyperacusis) in Individuals With Autism Spectrum Disorder: A Meta-Analysis*, in Ear and Hearing, 42(5) 2021, pp. 1137-1150.

Martina Bacaro*

IL SILENZIO DEL NUMERO ZERO

1. *Introduzione*

Il silenzio è un fenomeno apparentemente semplice, ma la sua definizione si rivela sorprendentemente complessa non appena si cerca di indagarlo con maggiore attenzione. È proprio da questa constatazione che prende avvio la riflessione proposta in questo contributo, nato all'interno di un convegno dedicato al tema del silenzio e, in particolare, alla sua dimensione di assenza resa presente.

Interrogandomi sul significato del silenzio, mi sono imbattuta in alcune definizioni tecniche che lo quantificano in termini di decibel: spesso intorno ai 30 decibel per le condizioni più comuni, ma anche fino a 0 decibel in ambienti artificiali come le camere anecoiche, in una condizione definita di "silenzio assoluto". Ciò che ha attirato la mia attenzione non è stata tanto la natura logaritmica della scala dei decibel – condivisa con molte altre modalità di misurazione – quanto il fatto che la condizione di silenzio assoluto fosse identificata con lo zero: un'assenza totale, indicata però da un segno specifico.

Da qui nasce la questione che guida questo intervento: come è possibile che uno zero, cifra che apparentemente rappresenta il nulla, sia in grado di rendere presente l'assenza, non solo del suono, ma di qualsiasi cosa venga misurata? L'obiettivo sarà dunque indagare il percorso storico, concettuale e cognitivo che ha portato alla costruzione di questo segno straordinario: lo zero come cifra che, paradossalmente, ci permette di nominare, individuare, vedere ciò che non c'è.

* Università di Bologna, martina.bacaro2@unibo.it

2. *Breve storia dello zero*

Affermare che lo zero sia un numero non è affatto banale. Dato che un numero può essere definito come una proprietà di collezioni di unità discrete (cfr. Vallortigara, Panciera 2014), ciò che identifica principalmente lo zero è che è un numero che designa tipi di collezioni le cui unità discrete non ci sono, a differenza di quanto accade per qualsiasi altro numero. In effetti, lo zero ha una genesi e una tradizione ben diverse da tutti gli altri numeri che siamo abituati a vedere insieme a lui. In questo breve intervento, arriverò solamente a scalfire la superficie di significazione di questo segno straordinario, che apre scenari fantastici al contempo antichissimi ed estremamente attuali, mostrando come il numero zero funzioni e si acquisisca attraverso processi di presentificazione dell'assenza.

Una prima questione da affrontare riguarda proprio la differenza che questo numero intrattiene con tutti gli altri numeri, e allo stesso tempo le caratteristiche che lo rendono una cifra come tutte le altre, una quantità descrittiva della numerosità di una classe di oggetti raggruppabili secondo qualche caratteristica. È in questa tensione, istituita tra il numero zero e il concetto di zero, che si situa questa riflessione. Lo zero in quanto cifra, in quanto numero all'interno di una organizzazione strutturale progressiva, non costituisce un esempio di presentificazione dell'assenza. In questo caso, infatti, zero è come tutti gli altri numeri: sostantivo numerale che designa la sua posizione in un elenco di quantità definite, infima quantità tra le magnitudini positive. In questo senso, lo zero non presentifica l'assenza di alcunché, ma costituisce la cifra da aggiungere, sottrare, moltiplicare, dividere, elevare a potenza o estrarne la radice quadrata. Lo zero è qui un oggetto matematico, il cui potenziale semiotico è senza dubbio complesso, ma non sta per l'assenza percepibile di una presenza possibile, per la marcatura di un "non" (Paolucci 2010).

Tuttavia, il processo attraverso cui il numero zero è arrivato ad assurgere a questo ruolo nella composizione matematica è stato tutt'altro che lineare e molto diverso, oltre che distribuito nei secoli, dal modo in cui gli altri numeri naturali sono stati prodotti. Le prime testimonianze dell'uso di una cifra a indicare la nullità risalgono circa al quinto secolo avanti Cristo nella cultura matematica babilonese e, indipendentemente e dall'altra parte del mondo, un simbolo simile viene utilizzato dai Maya intorno al primo se-

colo dopo Cristo (Menninger 1958; Kaplan 1999; Rotman 1987; Ifrah 1981). Il modo in cui la cifra, però, veniva usata era ristretto a segnalare uno spazio vuoto all'interno di un numero (es. 203, 400, 50, 502702). Metodi alternativi per la segnalazione di quantità nulle all'interno dei numeri interi sono state trovate in Cina, dove l'usanza era lasciare uno spazio vuoto tra le quantità positive, che però spesso conduceva ad errori e interpretazioni libere del numero (Menninger 1958). Immaginate di avere un credito con un mercante di 203 denari, ma lo spazio vuoto viene letto 23 dal vostro debitore: la perdita è ingente e per niente auspicabile, fattore che ha inciso notevolmente sullo sviluppo di un segno a riempire lo spazio vuoto e ad indicare la presenza di, ad esempio, nessuna decina ma qualche centinaio o unità. Lo zero, in questi casi, assicurava l'univocità della lettura della cifra: come sottolinea Nieder, uno dei maggiori studiosi del numero zero, è in questo modo che "[n]othing – the absence of a numeral in a positional notation system – was now first realized to be a meaningful category and denoted by a sign" (Nieder 2016, p. 832).

È importante notare che in questi casi, come sarebbe stato ancora per molto tempo a seguire, il segno 0 non aveva ancora valore numerico, non rappresentava quindi 0 cose, ma costituiva un segno indicale che designa esattamente lo spazio vuoto tra altre cifre, tanto che i babilonesi usavano due stanghette anziché il cerchio. Come fatto notare da molti autori (Kaplan 1999; Ifrah 1981), in questi casi non si può ancora parlare di zero nei termini che oggi adottiamo: nessuno di questi segni interposti a indicare lo spazio tra altre cifre o la differenza tra decine, centinaia e migliaia si era ancora presentato da solo, riconosciuto con dignità di qualifica delle quantità possibili da contare. In altre parole, non ha acquistato un'identità definita, non designa ancora la *nullità* in termini assoluti, ma solamente in relazione a una stringa di numeri in cui è importante segnalare un vuoto. La forma, d'altronde, che prende lo zero, incredibilmente simile in tutte le civiltà che lo hanno adottato in prima istanza, ricorda esattamente uno spazio vuoto, una casella da riempire o già svuotata, che segnala il niente per evitare che il numero cambi. Quello che mancava era la possibilità di concepire che, nonostante lo zero rappresentasse uno spazio vuoto, comunque questa poteva essere considerata una quantità, un nulla: non solamente spazio vuoto con componente posizionale, ma elemento caratteristico che nomina l'assenza di altri elementi.

Questo passaggio è avvenuto ben dopo la comparsa del segno grafico 0: solamente nel settimo secolo dopo Cristo, in India, il matematico Brahmagupta, nel libro *Brahmasphutasiddhanta*, descrisse lo zero come parte di una teoria complessa dei numeri, anch'esso ora quantità alla pari di tutti gli altri numeri naturali (cfr. Kaplan 1999). Le fonti attestano il cambiamento in atto, dallo zero come spazio vuoto posizionale a valore della nullità, perché il matematico indiano è il primo a fornire regole per la computazione dello zero, che ancora oggi reggono il nostro sistema matematico e che presentano lo zero come elemento isolato dagli altri numeri. Regole come: "quando si aggiunge o si sottrae zero a un altro numero, tale numero rimane invariato", oppure "moltiplicando un numero per zero, il risultato è sempre zero", danno prova del fatto che zero non è più solamente segno all'interno di una stringa di simboli che indicano una quantità, ma elemento che designa una precisa magnitudine: *il nulla*. Questo concetto, quindi, arriva prima agli arabi, intorno al nono secolo, e da loro a noi europei, nel tredicesimo secolo, tramite il matematico e viaggiatore Fibonacci (Kaplan 1999; Ifrah 1981). Anche in questo caso, però, lo zero non ha avuto vita facile, in una cultura basata sull'uno, ereditato dal neoplatonismo, quale è il cristianesimo, che aveva previsto addirittura una dicitura per lo scompenso provocato dal niente: l'*horror vacui* (Givone 1995). Ma lo zero sembrava davvero poter rivoluzionare il modo di fare matematica, tanto che, nei pochi secoli a seguito della sua introduzione nel sistema europeo, le abilità matematiche crebbero fino a portare a capacità di calcolo avanzatissime e, in seguito, alla rivoluzione scientifica basata sulla matematica.

Basti pensare, a titolo di esempio, all'importanza dello zero per la costruzione del sistema infinitesimale, alla base del calcolo differenziale e integrale (Zellini 1980). L'introduzione dello zero ha permesso di concepire concetti come l'infinitamente piccolo, qualcosa che viene prima dell'uno, indispensabile per lo sviluppo delle teorie matematiche su cui si fondano le moderne scienze naturali. Con l'introduzione del calcolo infinitesimale da parte di Newton e Leibniz nel diciassettesimo secolo, lo zero è diventato uno strumento cruciale per descrivere fenomeni fisici come il movimento, il cambiamento di stato e le forze. Senza lo zero, non avremmo avuto nemmeno il piano cartesiano e i numeri negativi, e la matematica non avrebbe potuto raggiunge-

re le profondità necessarie per formulare le leggi fondamentali della fisica e per costruire i pilastri della scienza moderna.

Ora, perché ci è voluto tutto questo tempo? Le evidenze storiche che abbiamo appena delineato fanno pensare che la linea di sviluppo del concetto di zero come quantità attribuibile a un insieme di cose e, di conseguenza, capace di acquisire di per sé una dignità matematica come tutti gli altri numeri, sia più articolata di quanto all'apparenza possa sembrare e che necessiti di concetti astratti di più complessa struttura.

Questa evidenza non è testimoniata solamente dall'evoluzione dello zero nella storia della matematica, ma anche dalle modalità tramite cui i bambini acquisiscono la comprensione del numero zero in ontogenesi.

3. *L'apprendimento dello zero nello sviluppo ontogenetico*

In un parallelo tra lunghezze temporali differenti, infatti, il processo di sviluppo secolare dello zero si rispecchia nei tempi prolungati in cui i bambini imparano a maneggiare questo particolare simbolo numerico, diversamente da quanto accade con le altre cifre che vanno da 1 a 9. Diversi studi mostrano come fin dai 5 mesi di vita, i bambini mostrano già la capacità di comprendere la numerosità di un insieme di oggetti (Feigenson *et al.* 2004; Mou, vanMarle 2014; Siegler 2016) e di risolvere operazioni di somma e sottrazione molto semplici (Wynn 1998). Nello specifico, nello studio di Wynn, è stato riscontrato che i bambini mantengono lo sguardo fisso sulla situazione più a lungo se il risultato dell'operazione è incongruente (ad esempio 2-1=2, invece che 1), fattore che viene identificato come una violazione delle aspettative del bambino. Allo stesso tempo, però, bambini di 8 mesi non mostrano reazioni differenti per operazioni sbagliate come 1-1=1 o corrette 0+1=1, evidenza interpretata come l'incapacità del bambino a quella età di concepire una quantità nulla (Wynn, Chiang 1998).

A partire da queste evidenze, numerosi studi hanno indagato il processo dell'apprendimento dello zero in bambini in età prescolare e scolare, e la letteratura è unanime nel riconoscere tre fasi di evoluzione nel processo di apprendimento dello zero, raggiungibili anche in corrispondenza di età differenti (Wellman, Miller 1986).

La prima fase avviene tra i 4 e i 5 anni di età: in questa fase, il bambino è già plausibilmente capace di contare da 1 a 10 (Fuson 1988), di usare i numeri arabi come simbolo di una quantità (Sinclair *et al.* 1983), e di confrontare numeri mostrando un *effetto distanza*, ovvero tempi di reazioni e numero di errori proporzionalmente inferiori all'aumento della distanza tra i numeri da confrontare (in sostanza, 2 e 9 sono più facili da confrontare di 2 e 3) che è analogo a quello degli adulti (Duncan, McFarland 1980). In questa fase, il ruolo dello zero è quello di indicare una assenza: i bambini capiscono che "zero" è il nome speciale che si dà al niente. Questo concetto è ben descritto da un'intervista a una bambina (M.) di 4 anni e 6 mesi condotta da un gruppo di ricercatori italiani per comprendere l'uso dello zero nei bambini in età prescolare (D'Amore, Fandino Pinilla 2019, p. 74):

> [Si gioca a: "Io dico un numero… Tu a che cosa pensi?"].
> Ricercatore: Numero quattro.
> M: Io ho quattro anni.
> R: Numero cinque.
> M: Non lo so… però anche cinque caramelle.
> R: Numero due.
> M: I piedi che ho.
> R: Numero dieci.
> M [allegrissima, mostrando le mani aperte]: Le dita delle mani.
> R: Numero uno.
> M [dapprima pensierosa, poi si tocca il naso]: Il mio naso.
> R: Numero sei.
> M: I colori.
> R: Numero otto.
> M: Otto signori.
> R: Numero zero.
> M: I bambini qui. Ci sono io e poi zero.
> R: Che vuol dire zero?
> M: Che non c'è niente. Vedi? [Mostra le due mani chiuse a pugno] Non c'è niente.

È chiaro che, in questa fase, la bambina usa lo zero come corrispettivo di un vuoto, ma non ancora integrato all'interno dell'ordine numerico quantitativo come gli altri numeri. Questo è testimoniato anche dal fatto che, se viene chiesto a bambini della stessa età, ovvero tra i 4 e i 5 anni, quale sia il numero più piccolo che conoscono, la maggior parte risponderà 1 (Vallortigara, Panciera 2014): anche quando posti di fronte alla scelta

"è più piccolo 0 o 1?", più dell'80% dei bambini di questa età hanno risposto 1 (Zamarian *et al.* 2007; Wellman, Miller 1986).

Con la pratica, però, e con l'esercizio regolare del conteggio e della correlazione tra quantità e simboli, i bambini tra i 5 e i 6 anni imparano a inserire lo zero all'interno della progressione dei numeri naturali e a comprendere che zero non è soltanto un segno che indica il niente, ma anche un segno che può indicare l'assenza di qualcosa. Il problema principale nella comprensione del funzionamento dello zero, infatti, è che è un niente che deve diventare qualcosa che indica il niente, a differenza di tutti gli altri numeri che invece indicano differenti quantità di qualcosa. È in questa seconda fase che i bambini, entro i 6 anni circa, realizzano che lo zero è il numero più piccolo, più piccolo di 1, arrivando quindi a comprendere che anche lo zero è una quantità attribuibile agli oggetti e a comprendere lo zero come elemento contabile nell'effetto distanza (Wellman, Miller 1986; Zamarian *et al.* 2007). È qui che lo zero diventa non solamente il nome speciale che diamo al nulla, ma il segno particolare che raccoglie sotto un unico simbolo l'assenza di qualcosa che può essere presente, dando corpo a un nulla specifico e, quindi, presentificando una determinata assenza.

Questo porta alla terza fase ed ultima dell'apprendimento dello zero, che si concretizza intorno ai 7 anni e che permette ai bambini di apprendere e applicare le tre regole fondamentali della matematica che include lo zero: $0<n$, $n+0=n$ e $n-0=n$. Grazie a questo salto, l'abilità dei bambini di ragionare su queste regole e giocare con lo zero aumenta drasticamente, come testimoniato da questa intervista a M., un bambino di 5 anni e 7 mesi che dimostra una avanzata comprensione dello zero (D'Amore, Fandino Pinilla 2019, p. 81-82):

R: Ma il numero più grande del mondo quale sarà?
M: [ci pensa a lungo] Novantamila.
R: E il più piccolo di tutti?
M: Zero!
R: E più piccolo di zero?
M: Niente.
R: Che vuol dire zero?
M: Zero. Niente. Ma io so sei più sei. Questi qui li so tutti.
R: Sei più sei quanto è?
M: Sei più sei, dodici.
R: E sei più uno?

M: Sessantuno. Ti dico quelli più facili. Quelli facilissimi li so tutti. Cinque più zero, cinque!
R: Perché cinque più zero fa cinque?
M: Me l'ha detto la Vittoria.
R: E allora sei più zero?
M: Sei.
R: E sette più zero?
M: Sette.
R: Mi dici com'è zero?
M: È come una "o".
R: È grande o piccolo?
M: È medio.
R: Me lo fai vedere?
M: Lo disegno [Fa cenno di disegnare sul tavolo con un dito, poi chiede un foglio e una penna per scrivere; esegue un tondo oblungo, uno zero scritto abbastanza grande da riempire il foglio].
R: Ma zero non vale niente? [Fa cenno di no con la testa]. E allora nel dieci? C'è lo zero nel dieci.
M: Sì.
R: Allora lo zero vale o no?
M: C'è su dieci, su cento, in tutti questi numeri qui.
R: Ma in questi numeri vale o no?
M: Sì, però quando sta per primo non vale.

Come si passa, dunque, a concepire lo zero come solamente simbolo che indica il nulla a quantità attribuibile ad un insieme di cose che non ci sono? Come si passa a usare lo zero come sostantivo che denota un oggetto, cioè niente, a impiegarlo come aggettivo numerale che determina le qualità dell'oggetto, segno giustapposto alla descrizione di una caratteristica, che in questo caso è la nullità di qualcosa? In altre parole, come si arriva a far corrispondere lo zero a segno che presentifica l'assenza di qualcosa?

4. *La percezione dell'assenza*

Una delle ipotesi più accreditate, avvalorata anche da molti degli studi che abbiamo citato, si basa su una capacità percettiva che gli esseri umani e anche alcuni animali presentano: ovvero la capacità di percepire l'assenza (Farennikova 2013). Facciamo un esempio e pensiamo a una situazione in cui tutti, almeno una volta, ci siamo trovati nella vita: abbiamo moltis-

sima fame e, fortunatamente, ci ricordiamo di quel pezzo di pizza avanzato dalla cena di ieri sera, che abbiamo accuratamente conservato e che sembra essere perfetto per soddisfare il nostro attacco di fame. Ci dirigiamo quindi in cucina, troviamo il cartone in cui avevamo riposto la pizza, lo apriamo e… *non c'è niente*!

Siamo esterrefatti, la pizza doveva essere proprio lì, e invece c'è *zero* pizza di fronte a me. Probabilmente il nostro coinquilino l'avrà mangiata prima di noi: la delusione è tanta, ma adesso perlomeno si rivela euristica per spiegare cosa significa percepire un'assenza e come questa sia la via d'accesso per lo sviluppo del concetto di zero come segno che generalizza la presentificazione dell'assenza.

Nella maggior parte dei casi in cui usiamo "zero" non all'interno del dominio matematico, ovvero come sostantivo numerico che identifica una quantità, quello che comprendiamo è la mancanza di qualcosa, quel qualcosa che avremmo potuto contare con uno, due, tre, ma che invece è zero. Come possiamo capire dalla nostra pizza scomparsa e come sottolineato da Barton (2020, p. 3841), "in many cases of cognition of instances of zero, we should understand the experience not just as cognition of *number* but also as perception of an *absence*". La percezione dell'assenza si rivela, nel caso dell'apprendimento del numero zero, una facoltà fondamentale che ne predispone l'avvio, la costruzione e lo sviluppo fino alla completa organizzazione del sistema matematico formalizzato: l'apprendimento dello zero, infatti, passa per frequenti quanto incrementalmente complessi compiti di conteggio degli oggetti, soprattutto tramite la pratica del conteggio all'indietro (D'Amore, Fandino Pinilla 2019: Zamarian *et al.* 2007; D'Amore 2007) che permette di visualizzare l'assenza di un preciso oggetto e collegarlo a una quantità nulla.

Ora, alla luce delle evidenze che abbiamo mostrato fino a questo momento, possiamo finalmente comprendere perché, se da un lato lo zero nel dominio squisitamente matematico non costituisce un esempio di presentificazione dell'assenza, il concetto di zero, invece, quello che utilizziamo più spesso all'interno della nostra attività di comprensione del mondo, arriva a condensare diverse dimensioni semiotiche fino a costituire il segno generale della presentificazione dell'assenza.

5. *Lo zero come presentificazione di un'assenza: un'analisi semiotico-cognitiva*

Al fine di mostrare come sia possibile questo risultato, è utile ripercorrere le fasi che costituiscono il processo di apprendimento ontogenetico dello zero in termini semiotici, ovvero di istituzione di una correlazione tra segno e oggetto tramite interpretante, o abito[1] (CP 2.148; 5.397-8). In questi termini, la prima fase corrisponde a un rapporto semiotico "semplice" tra i *relata*: il segno zero, che questo sia un gesto come il pugno chiuso di M. o verbale, sta per il suo oggetto, il vuoto, l'assenza, il cui interpretante consiste nella rappresentazione fisica del niente.

Nella seconda fase, il rapporto si complessifica, introducendo il rispetto della quantità: ora, non solo lo zero è segno dell'assenza, ma è anche segno di *un'assenza* specifica, l'assenza di un oggetto, qualcosa che manca e che viene percepita mancare. Non ancora una presentificazione dell'assenza per come molti possono pensarla, cioè come coscientemente interpretata da un soggetto riflessivo, dunque, ma come una percezione dell'assenza legata alla disattesa di un'aspettativa non esplicita. Nei termini della semiotica cognitiva, possiamo ulteriormente specificare gli elementi che rendono la percezione dell'assenza fondamentale per la costruzione di un concetto maturo di zero. Come sottolineato infatti da Paolucci (2021, p. 146):

> What we perceive is *literally* (not metaphorically) the future, not the present, because perception is the anticipation of the next thread of sensory information through previous knowledge. Indeed, we build a diagrammatic analogue with the very same form of relation of the world that we expect.

Considerando quindi la percezione come un processo di anticipazione di ciò che accadrà, la percezione dell'assenza si realizza come il *mismatch* (cfr. anche Farennikova 2013) tra i nostri abiti interpretativi, ovvero le nostre aspettative sul mondo corrente costruite tramite i nostri interpretanti, e l'esperienza percettiva che si realizza: nel caso dello zero, o della pizza, ma anche di molti

1 "An expectation is a habit of imagining. A habit is not an affection of consciousness; it is a general law of action, such that on a certain general kind of occasion a man will be more or less apt to act in a certain general way". (CP 2.148, *Why study logic?*)

tipi di silenzio tema del convegno, il *mismatch* non si verifica solamente tra due configurazioni differenti del mondo (ad esempio, troviamo un panino al posto della nostra fetta di pizza), ma nell'esperienza del nulla laddove doveva esserci qualcosa. Percepire l'assenza è esperire un'incongruenza tra le nostre aspettative, generate dalle nostre esperienze precedenti, e la configurazione percettiva dell'ambiente in cui ci troviamo e della porzione particolare che attenzioniamo. I nostri abiti corporei e interpretativi preparano la nostra struttura cognitiva e sensorimotoria alla presenza di qualcosa, ma quello che troviamo è l'assenza di quella cosa. Proprio quel tipo di assenza che marca un "non". L'assenza di quello che ci aspettavamo è un'esperienza che abbiamo, nel corso del tempo, imparato a chiamare con un nome speciale, ovvero zero. È così che lo zero arriva a presentificare l'assenza in *generale*, a partire da esperienze di *mismatch* particolari che impariamo ad associare ad un segno che ne individua la caratteristica principale, cioè l'assenza di una presenza. In sostanza, il bambino impara a comprendere e manipolare lo zero come cifra che identifica una quantità precisa, cioè nessuna quantità di una collezione di unità discrete, attraverso la possibilità percettiva realizzata dalla percezione dell'assenza, che si manifesta nella sua presentificazione semioticamente realizzata in segni giustapposti alla denotazione del "non presente".

Nella terza fase, la condensazione dei processi semiotici relativi i) all'anticipazione insita nella percezione, ii) alla concettualizzazione dell'esperienza dell'assenza, iii) alla possibilità di determinare quantità tramite simboli e iv) all'inclusione dello zero all'interno dell'insieme dei numeri naturali che rende attuabile l'azione di quantificare oggetti simili, comporta le abilità matematiche che abbiamo visto: dal punto di vista storico, la possibilità di immaginare l'infinitamente piccolo, il meno dell'uno, ma anche i numeri negativi, gli irrazionali e i numeri reali; dal punto di vista ontogenetico, lo zero ci rende capaci di presentificare un'assenza tramite l'aggettivo numerale, rendendo possibile indicare il nulla, il vuoto, il mancante, il posto vacante che potrebbe essere riempito, l'impronta delle aspettative disattese rispetto alla presenza di qualcosa.

Lo zero, allora, non presentifica l'assenza se non in questo senso: aggettivo che identifica una quantità nulla di qualcosa che potrebbe esserci stato, materializzazione segnica di una magnitudine invisibile perché assente. Lo zero non è, in sé, presen-

tificazione dell'assenza, ma il nome che si dà all'assenza attraverso il processo della sua presentificazione: c'è niente laddove poteva esserci qualcosa, nel luogo in cui si aspettava qualcosa.

In conclusione, se non avessimo attraversato, storicamente e ontogeneticamente, la costruzione del concetto di zero, passando per le dimensioni semiotiche che abbiamo descritto, il nostro mondo sarebbe molto diverso oggi: non avremmo matematiche complesse, non avremmo una comprensione piuttosto approfondita della fisica e della medicina, non potremmo parlare al cellulare, né scrivere al computer, usare internet o guidare un'auto. Forse è proprio in questa immaterialità veicolata dallo zero, rintracciabile in molti dei risultati che ha permesso di raggiungere, che si ritrova tutto il suo potenziale semiotico: legge generale che raccoglie l'assenza, acquisita grazie all'esperienza di un *mismatch* percettivo che ci indica la presenza di un'assenza. Questa è la legge che fa dello 0 il segno di qualsiasi assenza, inclusa quell'assenza di suono che è il silenzio.

Non è un caso, allora, che *Zero* e *Zefiro*, dolce brezza proveniente dell'ovest, abbiano in comune la stessa radice etimologica (dall'arabo "ṣifr", *vuoto* o *nulla*, cfr. Ifrah 1981) a sottolineare la condivisione di un processo semiotico radicato nel rapporto segnico con il proprio oggetto: il nulla. Come lo zero materializza quantità nulle, così il vento dà forma all'aria invisibile: entrambi danno nome a una realtà percepibile solo nei suoi effetti, che prende forma nel segno e si radica nel nostro modo di comprendere il mondo, dando un nome all'assenza.

Bibliografia

Barton, N.
2020 *Absence perception and the philosophy of zero*, in "Synthese", 197(9), pp. 3823-3850. DOI: 10.1007/s11229-019-02220-X

CP (Collected Papers of Charles Sanders Peirce)
1931–1935 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss; 1958, voll. VII-VIII, a cura di A.W. Burks, Belknap Press, Cambridge (Mass.); tr. it. parziale a cura di M. Bonfantini, *Charles Sanders Peirce: Opere*, Bompiani, Milano 2003.

D'Amore, B.
2007 *Lo zero, da ostacolo epistemologico ad ostacolo didattico*, in "La matematica e la sua didattica", vol. 21, 4, pp. 425-454.

D'Amore, B., Pinilla, M.I.F.
2019 *Zero: Storia, epistemologia e didattica di un numero magico*, Pitagora, Bologna.
Duncan, E.M., McFarland, C.E.
1980 *Isolating the effect of symbolic distance and semantic congruity in comparative judgement: An additive factors analysis*, in "Memory & Cognition", 2, pp. 95–110.
Farennikova, A.
2013 *Seeing absence*, in "Philosophical Studies", 166(3), pp. 429-454. DOI: 10.1007/s11098-012-0045-y
Feigenson, L., Dehaene, S., Spelke, E.
2004 *Core systems of number*, in "Trends in Cognitive Sciences", 8(7), pp. 307–314.
Fuson, K.C.
1988 *Children's counting and concepts of number*, Springer-Verlag, New York.
Givone, S.
1995 *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari.
Ifrah, G.
1981 *Histoire universelle des chiffres*, Éditions Laffont, Paris; tr. it. 1989, *Storia universale dei numeri*, trad. di G. Ernesti, Mondadori, Milano.
Kaplan, R.
1999 *The Nothing That Is: A Natural History of Zero*, Oxford University Press, Oxford.
Menninger, K.
1958 *Zahlwort und Ziffer: Eine Kulturgeschichte der Zahl*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen; tr. ing. 1969 *Number Words and Number Symbols: A Cultural History of Numbers*, trans. by P. Broneer, MIT Press, Cambridge (MA).
Mou, Y., vanMarle, K.
2014 *Two core systems of numerical representation in infants*, in "Developmental Review", 34(1), pp. 1-25.
Nieder, A.
2016 *Representing something out of nothing: The dawning of zero*, in "Trends in Cognitive Sciences", 20(11), pp. 830–842.
Paolucci, C.
2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
2021 *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Springer International Publishing, Cham.
Rotman, B.
1987 *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, Stanford University Press, Stanford (CA).
Siegler, R.S.
2016 *Magnitude knowledge: The common core of numerical development*, in "Developmental Science", 19(3), pp. 341-361.

Sinclair, A., Siegrist, F., Sinclair, H.
1983 *Young children's idea about the written system*, in D. Rogers, J. Sloboda (a cura di), *The Acquisition of Symbolic Skills*, Plenum Press, New York.
Vallortigara, G., Panciera, N.
2014 *Cervelli che contano*, Adelphi, Milano.
Wellman, H.M., Miller, K.F.
1986 *Thinking about nothing: Development of concept of zero*, in "British Journal of Developmental Psychology", 4, pp. 31-42.
Wynn, K.
1998 *Psychological foundations of number: Numerical competence in human infants*, in "Trends in Cognitive Sciences", 2(8), pp. 296–303.
Wynn, K., Chiang, W.C.
1998 *Limits to infants' knowledge of objects: the case of magical appearance*, in "Psychological Science", 9(6), pp. 448-455.
Zamarian, L., Granà, A., Semenza, C., Girelli L.
2007 *Rappresentarsi il "nulla". Indagine sul concetto di "zero" in bambini di cinque e sei anni*, in "Giornale italiano di psicologia", 34(2), pp. 427-450.
Zellini, P.
1980 *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano.

Marco Giacomazzi*

IL SILENZIO MODELLO. L'INTERAZIONE MEDIALE COME ORIZZONTE COOPERATIVO

1. *Introduzione*

"Noi non siamo nati per leggere" con queste parole Maryanne Wolf chiosa entrambi i suoi lavori sullo studio del "cervello che legge", ossia *Proust and The Squid* (2007) e *Reader Come Home* (2018). Non esiste lettura che non sia effetto di un processo di apprendimento, imbevuta di abiti enciclopedici che ci tramandiamo di generazione in generazione. Tuttavia, anche se non esiste una *natura* della lettura, sono possibili analisi della lettura sotto il rispetto delle scienze naturali.

Wolf, punto di riferimento universale per la neurofisiologia della lettura (Baioni, Sala 2023), discute della plasticità del cervello umano in rapporto alla pratica di lettura, evidenziando come quest'ultima, nelle sue diverse *forme*, sia l'esito di un adattamento biologico a innovazioni storicamente determinate. Le tesi di Wolf ricalcano e riprendono la nozione di *riuso neuronale* che Dehaene (2007) postula al fine di parlare di una continuità tra l'organizzazione fisiologica che presiede al riconoscimento degli oggetti e quella che presiede al riconoscimento dei caratteri nella lettura. Lo stesso *gruppo* di neuroni sarebbe infatti responsabile di questo ruolo fondamentale sia per l'evoluzione di *Homo Sapiens* che per la storia delle sue culture.

Il lavoro di Wolf, seppur fondato nelle scienze della natura, non corre tuttavia il rischio inerente ad alcune delle posizioni di Dehaene, in quanto la neuroscienziata non si lascia andare a facili riduzionismi fondati sulla *efficacia* cognitiva di certi tipi di lettura rispetto ad altri. Un possibile problema della visione

* Università di Bologna. marco.giacomazzi3@unibo.it

naturalistica della lettura consiste nel passaggio che porta dal livello di descrizione dei meccanismi corporei che si attivano nel corso della lettura al livello di spiegazione che individua *una* modalità di lettura come migliore delle altre; o che spiega l'innovazione e la persistenza storica di una specifica pratica unicamente in termini di efficacia, senza tenere in considerazione altri possibili livelli di analisi.

In questa direzione, si può invece iniziare a sottolineare l'importanza di lavori che rendono evidente la stratificazione diacronica delle pratiche di lettura, sia sotto il punto di vista della loro corporeità che delle dinamiche percettive in gioco. Si tratta dello studio di Cavallo e Chartier (1995), che, radunando un coro di studiosi e studiose, osservano come la pratica di lettura abbia assunto diverse formazioni storiche, mettendo in discussione la *normalità* delle pratiche attraverso i processi di emergenza delle *norme* che ne hanno dato forma attraverso i secoli.

Se quindi di "lettura naturale" non si può parlare, si può iniziare a mettere in moto la nostra competenza semiotica per raccogliere la sfida che ci lancia una "natura della lettura", ossia il rischio di essenzializzare o sostanzializzare dei fenomeni squisitamente semiotici, operando così delle mosse di tipo riduzionistico, o che presuppongono rapporti di determinazione laddove invece vi sono delle felici contingenze. Al di là dei rischi, la fortuna delle descrizioni che fanno leva sulla *naturalità* di un processo deriva dalla possibilità di quest'ultimo di offrire delle *forme di relazione* tra le potenzialità esperienziali aperte da organismi biologici e le potenzialità agentive degli attanti non-umani. Da qui una serie di rischi riduzionistici a descrivere alcuni fenomeni unicamente in termini di efficacia cognitiva, senza dare peso al modo in cui all'interno dei processi semiosici si differenzino una serie di *valori*; e senza prendere sul serio il fatto che questi stessi valori possiedano una *vita* pubblica, siano in grado di *agire*.

L'obiettivo del presente contributo è quello di tentare delle considerazioni sul *senso* della lettura silenziosa cercando di metterne in discussione la natura internalista, privata, mentalistica e – in ultima istanza – individuale, ricostruendone un'abbozzo di genealogia che non abbia paura di sporcarsi le mani con questioni forse semioticamente non sempre ortodosse.

2. *Silenzio della lettura e lettura silenziosa*

Per proporre l'analisi della pratica della *lettura* silenziosa, è necessario iniziare da una descrizione dei rapporti tra la lettura e il silenzio. Il chiasma *silenzio della lettura* e *lettura silenziosa* ritaglia già un'opposizione tra due *forme del contenuto* diverse tra loro: da un lato avremmo un oggetto, descritto in maniera relazionale rispetto a un soggetto; dall'altro si avrebbe invece una pratica, che, come si anticipava, è storicamente determinata e risponde di una stratificazione valoriale precisa.

2.1 *Disambiguare, distinguere, analizzare*

Attraverso l'espressione *silenzio della lettura* possiamo descrivere una circostanza ambientale, un *silenzio* in quanto oggetto, definibile a partire dal rapporto con un soggetto. Il silenzio della lettura si potrebbe definire a partire dal suo rapporto con il suono; come si vedrà, questo rapporto non è oppositivo ma – a livello di una *semiotica del sensibile* – è un rapporto partecipativo che riguarda la percezione del suono e la sua *localizzabilità*.

Anche se il silenzio si definisce linguisticamente come assenza – o prevalente assenza – di suono, questa assenza è in realtà impossibile o asintotica. Il silenzio *vero* o *puro* può essere prodotto solo a condizioni artificiali, e anche nel caso in cui questo fosse prodotto, *sentiremmo* il nostro stesso corpo.

Oltre a fornire il punto di partenza della presente riflessione, questa consapevolezza si costituisce come una prova dell'operazione di categorizzazione del linguaggio sull'esperienza, operazione che influisce poi sulle nostre stesse pratiche. *Normalmente*, saremmo portati a sostenere di aver bisogno di silenzio per leggere o per dormire, ma questo bisogno maschera in realtà la ricerca di una condizione che è attingibile sempre e solo asintoticamente, senza renderci conto del fatto che il nostro corpo stia costantemente lavorando per ridurre quell'inevitabile rumore ambientale che ci circonda e, nella cui *vera* assenza, sprofonderemmo in realtà in una tremenda ansia.

In maniera speculare, con *lettura silenziosa* stiamo denotando una pratica, che ad oggi appare come relativamente automatica, scontata, *naturale* nel senso di ovvia, e che in realtà come anticipato è una condizione artificiale della pratica di lettura, il risultato di una sua ingegneria, affinata nel corso del tempo.

La lettura endofasica, come ogni oggetto o processo culturale, ha infatti una storia discontinua. Se ne ritrovano attestazioni nella Grecia arcaica e nel Medioevo (Svenbro 1995; Saenger 1995), e ha conosciuto diversi momenti di *stabilizzazione* dovuta non solo alla *percezione di efficacia* che garantisce all'esperienza di lettura, ma anche al *senso* ad essa attribuito e alla disponibilità di condizioni materiali che la garantivano.

Queste precisazioni ci servono per iniziare a osservare i diversi e plurali *modi di esistenza* della pratica di lettura. Per adesso, ci accontenteremo della definizione così costruita di *lettura silenziosa* in quanto *modulazione specifica* di una pratica mediale di fruizione che descrive rapporti complessi con testi e supporti, presupponendo e attivando localmente un repertorio valoriale stratificato e sedimentato nei nostri abiti culturali.

2.2 *Localizzabilità del suono*

Visti così, in maniera oppositiva, i due poli della relazione sembrerebbero descrivere una relazione piuttosto standard: si separano da un lato un *soggetto che agisce in un certo modo*, e dall'altro *la condizione ambientale di questo agire*. Fin qui, niente di interessante: anzi, si rischia di far ricadere il *silenzio della lettura* sotto il polo categoriale del "fuori" e la *lettura silenziosa* sotto il polo del "dentro"; il primo a descrivere una condizione pubblica e il secondo una vita interiore. Una serie di esempi sono il silenzio delle biblioteche, il silenzio della stanza, il silenzio imperfetto dello scenario bucolico, che è sufficiente per la lettura, etc.

Basta però riflettere sul rapporto di presupposizione reciproca tra i due termini per rendersi conto che non esiste un silenzio *esterno* contrapposto a una *pratica* che si svolge a partire dal di dentro.

Di Bona e Santarcangelo hanno recentemente (2018) proposto una ricognizione degli studi filosofici e cognitivi sul *suono* a partire dalla localizzabilità di quest'ultimo. Data la difficoltà di definizione, anche in ambito psicologico, di una "entità" come quella del suono, si è scelto di descrivere la discretizzazione e "raggruppamento" degli oggetti sonori *significativi* sotto il nome di *auditory objects*, che corrisponderebbero a quello che noi chiameremmo *forma dell'espressione* della sostanza uditiva.

Le principali teorie del suono si distinguono secondo la localizzazione di quest'ultimo: teorie che si concentrano su (i) ciò

che ha prodotto il suono (la fonte), oppure su (ii) il medium che è attraversato da una vibrazione, o ancora sul (iii) soggetto che lo percepisce. In ognuno di questi casi viene riconosciuto il *ruolo attivo* del nostro corpo nel *costruire* un oggetto uditivo.

Nel momento in cui siamo in grado di raggruppare ciò che una volta veniva inteso come *flusso uditivo* sotto un raggruppamento discreto e significativo, si costituisce un *auditory object*: la presenza di questi oggetti sonori agisce tanto sulla memoria, quanto sulle percezioni e sulle anticipazioni uditive dei soggetti. Santarcangelo e Di Bona sostengono – riprendendo la teoria della percezione di Sant'Agostino – che è la memoria sonora ad agire all'interno dei nostri processi percettivi predisponendoci e anticipando eventuali stimoli che potremmo ritrovare nell'ambiente.

Lo stesso processo è perfettamente descrivibile in termini *morfogenetici*, secondo la tradizione semiotica inaugurata da Jean Petitot (1985). All'interno del campo percettivo, una certa forma viene discretizzata a partire dal riconoscimento di una discontinuità; questa forma viene *quasi* automaticamente investita di significato. In questo "quasi" giace tutto il portato problematico della percezione categoriale, che è significativamente informata da esperienze precedenti e anticipa continuamente quelle che devono ancora avvenire.

Come gioca questa dinamica nel riconoscimento della *formazione* del silenzio? Si può forse sostenere che questo sia il risultato di atti di *costruzione di un'assenza* che in realtà è un'astrazione prodotta dal nostro stesso corpo?

2.3 *Formazione del silenzio*

Se si considerano da un lato le *interfacce* del campo percettivo descritte da Petitot, che separano domini all'interno dei quali non si percepisce una differenza *intracategoriale*, e dall'altro la *pertinentizzazione* del silenzio a livello molare – ci azzardiamo a dire cosciente, attentivo – si può provare a descrivere il *silenzio percepito* come qualcosa di tutt'altro che esterno. Il silenzio, lungi da essere un'assenza di stimoli, altro non è che una semplificazione attiva del campo percettivo operata per poter rendere più semplice un altro compito, per far emergere qualcosa su cui possiamo rivolgere la nostra attenzione, categoria che definisce la percezione in maniera quantitativa e qualitativa.

È chiaro che questo non intende derubricare l'importanza della dinamica di presenza-assenza di sostanze dell'espressione necessarie all'identificazione e "costruzione" del silenzio per sottrazione; tuttavia, questa prospettiva permette di spiegare come certe esperienze sonore molto diffuse al giorno d'oggi abbiano preso il "posto" del silenzio ambientale nella pratica di lettura, ossia la sua funzione di *isolamento* che permette *un rapporto particolare e individuale con il testo*. Si tratta dei cosiddetti rumori bianchi, o l'uso di musica *ambient* o *lo-fi* per svolgere attività di studio o lavoro.

Con questa ipotesi "costruzionista" del silenzio percepito non si vuole assolutamente sostenere che il silenzio *non esista* o che non possa essere rilevato fisicamente, ad esempio attraverso spettrogrammi: ciò che si sta sostenendo è che ciò che chiamiamo silenzio sia una categoria del *vissuto*, intrisa di triadicità e di abiti culturali, che permette di pertinentizzare qualcosa di ambientale come se fosse completamente fuori o completamente dentro di noi, arrivando a farci tematizzare il silenzio stesso come una forma di interiorità suprema, quando in realtà si tratta di una condizione *mediata* da una serie di istanze distribuite su una rete di attanti.

Il silenzio è stato infatti eletto a strumento e condizione di esperienze di tipo mistico e religioso. Tuttavia, questo silenzio deve sempre essere *sentito*, in maniera quasi paradossale. L'assenza di suono va riconosciuta, presentificata: o da un riconoscimento esplicito, o da un atto rispetto cui il silenzio fa da sfondo. Ciò che un'ipotesi costruzionista del silenzio vuole proporre è il fatto che questo non sia niente di meno che un *feeling* tra gli altri, un'ipotesi obbligata che viene fatta su un campo percettivo costruito, almeno in parte, inferenzialmente.

Un'ipotesi, ancora da dimostrare, è quella di una vera e propria *logica del silenzio della lettura* per cui attraverso un'*engagement* pratico con l'ambiente il soggetto tende a neutralizzare – o narcotizzare, potenzializzare – il rumore ambientale di modo che altri tipi di fruizione sensibile possano essere investigati attivamente. Da questo punto di vista, la tecnologia mediale (il *supporto*), qualsiasi essa sia, in quanto *indice* che attira per compulsione la nostra attenzione su un testo già enunciato, può favorire questo processo. Così, in luogo di un agente che si muove in uno spazio vuoto e silente, vi sono due *agencies* attive: quella di un lettore che indaga un oggetto mediale tramite un processo di

figurazione e raccolta di pertinenze, e quello di un oggetto che si da come superficie significante. Entrambe le *agencies* emergono dall'incontro materiale degli attanti.

Seguendo la linea indicata da De Certeau (1984), il *testo si ordina secondo codici di percezione che sfuggono al lettore*, mentre la *lettura organizza uno spazio leggibile, un metodo necessario all'effettuazione dell'opera stessa della lettura*: il testo è sempre, e ancora, costruito.

In un'altra prospettiva teorica, si potrebbe sostenere che quell'introspezione che per Peirce risulta impossibile senza segni esterni, altro non sarebbe che un'attività di produzione segnica garantita da una minimizzazione non tanto del *rumore* in sè, ma del modo in cui questo si rende significativo per qualcuno.

3. *Verso una semiotica del silenzio (della lettura)*

Come possiamo leggere queste questioni semioticamente, passando dalla pura presenza del silenzio alla sua costruzione e predisposizione strategica? Come spostarsi da considerazioni di stampo fenomenologico, che porterebbero a disquisire di attenzione, coscienza e intenzionalità, per evidenziare la presenza di punti di catastrofe sotto i quali il rumore ambientale *diventa* silenzio?

Un modo di *proporre* una semiotica del silenzio è quello di concentrarsi sul suo fondamentale ruolo comunicativo, che può lasciare spazio al consenso, all'assunzione del già detto, o al ruolo sociale e politico dell'assenza di una presa di parola – che presentifica così una complicità o una sottoscrizione a un contratto enunciativo specifico.

In questa sede si sceglie invece di concentrarsi sulla inevitabile *solidarietà di sensibile e intelligibile*, che, non corrispondendo a espressione e contenuto, si ritrovano sempre co-implicati, mescolati e difficilmente distinguibili all'interno della nostra esperienza. Così, piuttosto che corrispondere a un *fuori* e a un *dentro,* silenzio della lettura e lettura silenziosa appartengono l'uno a un dominio sensibile e l'altra a un dominio *già attorializzato*, pienamente discorsivo: senza poter separare nettamente l'esperienza sensibile dal dominio del discorso, possiamo infatti provare a guardare più da vicino il modo in cui corpo e cultura si costruiscono a vicenda, modulando i rispettivi limiti e le rispettive possibilità.

3.1 *La lettura silenziata*

Queste considerazioni ci portano a spostarci dal silenzio della lettura come *categoria problematica della percezione* alla lettura silenziosa come *categoria problematica per una semiotica dei media* che si vuole tanto cognitiva quanto culturale. Infatti, si vuole sostenere, se il senso emerge sempre da un sensibile, è anche vero che un'esperienza *privata* si staglia sempre su un'esperienza *pubblica*, e l'esperienza di lettura non è da meno.

Sia a livello *culturale* che a livello *ontogenetico* infatti, *si impara* e *si è imparato* a leggere attraverso un'espressione vocale dello scritto, e non interna; questo processo di apprendimento passa inevitabilmente per una mediazione vocale, che funge da ponte tra l'esteriorità del testo e la pratica della sua lettura. La lettura silenziosa, a livello culturale, non nasce come una lettura scollegata dall'oralità, ma passa ad esempio per una fase in cui il "silenzio" è un mormorio indistinto ma comunque vocalizzato.

Non possiamo quindi costruire una storia progressiva della lettura silenziosa, come se questa fosse il punto di arrivo di un percorso teleologico di innovazione che è orientato a una forma ottimale. Già nella Grecia Arcaica (cfr. Svenbro 1995) sono presenti degli esempi di lettura silenziosa, inferibili ad esempio dalle battute di alcune rappresentazioni teatrali, o a partire dalle considerazioni del Fedro sulla scrittura. La pratica è stata poi adottata e abbandonata in diversi momenti, senza mantenere una presenza costante a livello culturale. Ciò che cambia all'interno di diverse *formazioni discorsive* è il valore che questa pratica assume, e i tipi di rapporti che costruisce da un punto di vista semioculturale.

Ricostruendo brevemente e in maniera tentativa la storia delle forme della lettura endofasica, una caratteristica appare immediatamente come pertinente ai fini del presente studio. Si tratta della comparsa della lettura silenziosa nell'alto medioevo (cfr. Saenger 1995), a cui corrisponde la scomparsa della *scriptio continua*, sostituita dallo spazio intratestuale che separa i lemmi tra loro. Ulteriori ricerche potrebbero confermare una lettura latouriana (2005) di *delega* di questo processo: la *scriptio continua* prevedeva – come lettore modello! (cfr. Eco 1979) – un lettore competente, istruito, in grado di separare le parole tra loro per restituirle ad alta voce a un uditorio in una maniera per questi ultimi intelligibile. Con la lettura silenziosa, questa

competenza viene delegata alla tecnologia-libro, che separa le parole per noi, costruendo così un lettore modello dotato di una competenza diversa.

Riprendendo Cavallo e Chartier, si può osservare come questi riconoscano nell'Europa altomedievale un mutamento del ruolo della lettura. Se la filologia alessandrina aveva orientato il libro a una letteratura destinata all'*oralità*, nell'alto medioevo la lettura diventa invece un mezzo per conoscere Dio, per la salvezza dell'anima del lettore: i testi dovevano essere *intesi, ripensati*, "mandati" a memoria da parte degli studiosi. Il *codex* compare infatti come *invito* a una lettura meditativa, e la separazione delle lettere deve favorire un certo intendimento della Lettera stessa, questa volta con la maiuscola. Il libro diventa un "segno del sacro".

3.2 *Invenzione dell'intimità della lettura*

Seguendo adesso la ricostruzione di Svenbko (1995), si può notare come nel Pieno Medioevo – tra XII e XIII secolo – il ruolo sociale, l'obiettivo dichiarato della lettura cambi ancora di segno: leggere non serve più per *intendere* la lettera divina, ma è un passaggio obbligato per un senso che è esito di un lavoro intellettuale. Lo scritto perde la sua caratteristica di *conservazione della memoria* e diventa uno strumento che risponde a esigenze della scolastica.

Una conquista secondaria della popolarizzazione della lettura silenziosa è, seguendo sempre Svenbko, la progressiva e conseguente *interiorizzazione* della lettura che riprende l'idea di interiorità come *psyche*, in cui la lettura è intesa come qualcosa di spirituale. Questo ne ha comportato una trasformazione, tramite il riconoscimento di un *lavoro intellettuale*, come sintomo di *curiosità* ed *emancipazione*. Da Platone alla filosofia scolastica, la lettura passa progressivamente da una lettura che è silenziosa e quindi interna e *spirituale*, a una lettura che è silenziosa e quindi interna, ma *mentale* e *intellettuale*, recuperando le diverse potenzialità di significazione del termine *psyche*.

Svenbko sottolinea come questa lettura silenziosa, oltre al senso attribuitole, fosse una pratica che permetteva ai lettori di sfuggire a un certo tipo di controllo sociale: come era possibile sorvegliare gli studiosi se la loro pratica di lettura si svolgeva in silenzio? I rapporti con specifiche forme culturali sono spiegati

a partire dalle possibilità semiotiche *istituite* dalla pratica: dalla diffusione dell'arte erotica – permessa perché nascosta – all'emergere delle *eresie* che si connette ai cosiddetti "giudizi privati", permessi dal rapporto intimo con il testo.

Questi giudizi, tuttavia, erano *privati* solo in maniera derivata. Se è infatti vero che attraverso la sua popolarizzazione – merito delle Confessioni agostiniane – si assiste all'installazione di un rapporto intimo, individuale con il testo, è anche vero che ciò che si consacra proprio in Sant'Agostino è un'idea *comunicazionale* del rapporto con il testo: nasce, grazie alla lettura silenziosa, la figura del lettore in quanto soggetto che intrattiene un *dialogo silenzioso con l'autore.* La teoria del segno agostiniana, oltre che inaugurare un modello inferenziale per la significazione del segno verbale, è una teoria *dialogica.* Così, il silenzio del testo, l'assenza della voce dell'autore, richiede un'attività interpretativo-cognitiva da parte di un interprete che usa il segno per acquisire una nuova conoscenza, e il silenzio presentifica così un enunciatore assente, inattingibile.

4. *Conclusioni: pragmatica semiotica e negoziazioni tra attanti*

In conclusione, si può sostenere che la lettura non sia mai un lavoro pienamente individuale. Dal suo apprendimento al suo divenire storicamente un rapporto *intimo* col testo, nel suo silenzio pulsano forze materiali e forme della cultura; nel suo silenzio emerge una pluralità di istanze enuncianti (cfr. Paolucci 2020) che concorrono per l'attualizzazione del significato.

Le diverse pratiche di lettura attualizzano o potenzializzano diverse funzioni del silenzio, senza che per questo debba esservi in maniera assoluta. Il silenzio si definisce in maniera *funzionale* e non essenzialistica ed è sempre, almeno in parte, costruito in maniera mediata.

Questo non vuol dire che si possa decostruire il silenzio fino ad affermare che *non conti*: anzi, la sua presenza influisce sulle pratiche di *deep reading* (cfr. Nardi 2022), garantendo la possibiltà di una lettura critica. Una determinata condizione ambientale lascia lo spazio di costruire e ricostruire le strutture potenzializzate del testo. Se bombardati di stimoli, nella *polpa spessa delle sensazioni* che richiedono la

nostra attenzione, è più difficile – va da sé – riuscire a isolare l'attenzione su un testo. Studiosi della lettura come Baioni e Sala (2023), oppure Nardi, che si sono occupati estensivamente della differenza tra lettura su carta e lettura su schermo, non annoverano il silenzio tra i prerequisiti principali della lettura profonda, come se fosse un dato per scontato: vengono piuttosto resi salienti fattori come i disturbi dell'attenzione, la multimedialità e multimodalità dei testi digitali che aumentano i punti di intervento – gli *indici* – distribuiti sulla superficie significante, frammentando così la nostra interazione attentiva.

Ciò su cui in questa sede si è cercato di porre l'attenzione, oltre alla *forza* del silenzio, è la sua *forma*: da un punto di vista discorsivo, non si può evitare di *categorizzare* il silenzio. Una volta che lo riconosciamo, non possiamo che imbrigliarlo in una catena di significanti e significati pubblici e stoccati enciclopedicamente, che si stratificano nel mantenimento in esistenza delle pratiche.

Su queste basi si getta la possibilità di uno studio della *progettazione* del silenzio, ipotizzando una tipologia di pratiche di fruizione mediale a seconda del livello di silenzio che prevedono o che richiedono, ai fini di una attualizzazione felice dei significati potenziali nel testo. Anche il silenzio può essere letto in quanto *istanza del discorso* programmata da un atto di enunciazione. Grazie all'odierna sensibilità semiotica possiamo interrogare le pratiche di lettura non nei termini di un'*estetica* dell'atto di lettura (Iser 1976), ma di una sua *pragmatica* squisitamente semiotica, dove il silenzio è una circostanza di fruizione prevista da un enunciato, che anticipa e organizza una modalità di interazione; e dove lo stesso silenzio si fa condizione di possibilità di una relazione che, si è sostenuto, non è *solo* intima e personalistica. Questa intimità, costruita a livello attoriale nella sintassi figurativa della pratica, è in realtà distribuita su una rete di attanti, e risponde di dinamiche di partecipazione materiale e cooperazione interpretativa.

Così, il silenzio, luogo fantasmatico di una assenza o di una solitudine, lungi da essere vuoto, è abitato da moltitudini: come la tela vuota non è mai vuota, così il silenzio è affollato, colmato dagli abiti che strutturano le nostre pratiche, dalle istanze del discorso che orientano i nostri atti di enunciazione, dalle memorie del nostro corpo e quelle inscritte nel corpo della cultura.

Bibliografia

Baioni, P., Sala, A.
2023 Le implicazioni neurobiologiche, cognitive e culturali del cervello che impara a leggere: una panoramica a partire dagli studi di Maryanne Wolf, in *Effetti di Lettura / Effects of Reading*, 2(2), pp. 44-58. https://doi.org/10.7347/EdL-02-2023-04
Cavallo, G. Chartier, R. (a cura di)
1995 *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari.
De Certeau, M.
1984 *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley.
Dehaene, S.
2007 *Les néurons de la lecture*, Odile Jacob, Parigi; tr. it. *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2009.
Eco, U.
1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
Latour, B.
2005 *Reassembling the Social,* MIT University Press, Cambridge.
Iser, W.
1976 *Der Akt des Lesens. Theorie ästetischer Wirkung*, Wilhem Fink Verlag, Monaco; tr. it *L'atto di lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna.
Nardi, A.
2022 *Il lettore distratto. Leggere e comprendere nell'era degli schermi digitali*, Firenze University Press, Firenze.
Paolucci, C.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
Petitot, J.
1985 *Morphogénèse du Sens I. Schématisme de la structure*, Presses Universitaires de France, Parigi.
Saenger, P.
1995 "Leggere nel tardo medioevo", in Cavallo, Chartier (a cura di), pp. 117-154.
Svenbro, J.
1995 "La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa", in Cavallo, Chartier (a cura di), pp. 3-36.
Wolf, M.
2007 *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, Harper Collins, New York; tr. it. *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.
2018 *Reader, Come Home*, Harper Collins, New York.

Julia Ponzio*

SILENZI RUMOROSI E PAROLE SENZA LINGUAGGIO. LA LETTURA DERRIDIANA DELLA *STORIA DELLA FOLLIA* DI FOUCAULT

1. *Follia e silenziamento*

Nel 1963, con la conferenza *Cogito e la storia della follia* tenuta al Collège Philosophique (Derrida 1967a; tr.it. 1971), Derrida legge criticamente la *Storia della Follia* (Foucault 1961) di Foucault, operando una interessante connessione fra la questione del silenzio e la questione del corpo. Al centro di questa lettura Derrida mette in evidenza l'idea foucaultiana secondo la quale la separazione della follia e del Logos nell'età classica avviene attraverso un processo di silenziamento della follia, mostrando come questo silenziamento non vada inteso come una semplice mancanza di parola ma, piuttosto, come l'esito di un processo di esclusione sistematica della follia dai circuiti attraverso cui si costruisce il senso.

I processi di silenziamento, che sono costitutivi della rottura che separa il razionale dall'irrazionale, consegnano, secondo Foucault, la follia ad una esistenza muta, esterna al dominio della verità. Questa dinamica di esclusione, nella lettura derridiana, è anche ciò che rivela l'intreccio profondo tra linguaggio, corpo e potere all'interno del pensiero di Foucault. Il linguaggio, infatti, all'interno del processo di separazione tra *Logos* e follia ha un doppio ruolo: da una parte partecipa al processo di marginalizzazione della follia, dall'altra fornisce uno spazio per l'emergere di pratiche discorsive capaci di mettere in discussione questa stessa marginalizzazione e di rivendicare una posizione nei processi di costituzione del senso dall'esterno del *Logos*.

* Università di Bari, iulia.ponzio@uniba.it

Per mettere in evidenza questo intreccio, Derrida mostra come, nella *Storia della Follia,* il processo di silenziamento della follia non sia descritto come una materiale inibizione del linguaggio ma, piuttosto, come un processo più complesso che consiste nel togliere al parlante l'autorizzazione, nel non riconoscerlo come soggetto. Il processo di silenziamento consiste, in questo senso, in una operazione di destituzione dell'autorità della parola del folle che lo confina nel campo marginale della malattia o della immoralità. Il folle, dunque, non è muto, afasico o afono, ma la sua parola non ha accesso al piano del senso. Derrida mette in evidenza come il silenzio del folle sia descritto da Foucault come un *brusio* (Derrida 1967a; tr.it. 1971, p. 44) in cui i significanti fanno rumore senza accedere al piano dei significati. Questo silenzio rumoroso, dice Derrida riprendendo un'espressione di Foucault, è costituito da "parole senza linguaggio". Le parole del folle sono senza linguaggio poiché manca il soggetto autorizzato a parlare di un oggetto ad un interlocutore. Si tratta, nella lettura di Derrida, di parole ch,e pur al di fuori di un piano meramente comunicativo, continuano tuttavia a parlare.

2. *L'archeologia del silenzio e la parola senza linguaggio*

Avendo descritto il processo di separazione tra *Logos* e follia come un processo di silenziamento, mostra Derrida, l'intero progetto foucaultiano diviene quello di una "archeologia del silenzio" all'interno della quale è necessario ricostruire il momento della frattura che oppone senso e non senso, *Logos* e follia, la parola che dice il vero e la parola senza linguaggio.

Dentro questa focalizzazione sul silenzio rumoroso della follia, sulla parola senza linguaggio, sul significante puro che emerge da una corporeità senza soggetto, Derrida intravede uno sdoppiamento del discorso della storia foucaultiana della follia, o, come egli dice, un doppio progetto.

Il primo progetto è quello che il testo esplicita, ossia quello dell'archeologia del silenzio, della ricostruzione che recupera strutturalmente il colpo di forza della decisione che separa follia e ragione. Il secondo progetto, che nel discorso di Derrida (Derrida 1967a; tr.it 1971, pp. 46 e segg.) si sovrappone al primo senza esserne un'alternativa, l'*altro progetto* è invece quello che l'autore non dichiara, ma che appare dalla sua scrittura, nella

filigrana del testo. Di questo progetto *altro, differente,* Derrida descrive l'emersione come l'affiorare silenzioso dell'implicito sull'esplicito: questo secondo progetto emerge non dalla "chiarezza e dalla distinzione del discorso" quanto, piuttosto, egli dice, dalla "concisa bellezza di una frase", dallo stile della scrittura, dal "come" Foucault scrive piuttosto che da "cosa" egli scrive (Derrida 1967a; tr.it. 1971, p. 44).

Questo secondo progetto, che emerge dalla scrittura e che l'autore non dichiara, nella lettura derridiana, ha a che fare l'ambiguo statuto del silenzio della follia, con la rumorosità di questo silenzio, con il suo rimanere parola, pur senza linguaggio, con il suo oscuro brusio. Il silenzio del folle, così come Foucault lo descrive, è un silenzio rumoroso, non è una assenza, non è nemmeno un mutismo e neanche una afonia. Il folle parla, ma la sua parola è senza linguaggio, senza parlante, senza interlocutore, senza oggetto di interlocuzione. In questo modo la follia è collocata dentro e fuori dalla storia, dentro e fuori la stessa storia della follia, dentro e fuori dal linguaggio: essa è un mormorio di sottofondo che non entra nell'ordine del senso e che, anche quando lo si sente, non può essere compreso. La follia, malgrado la sua separazione del senso e dal discorso di verità, resta, rimane un resto scomodo nell'organizzazione della ragione: il suo brusio silenzioso della follia si rifiuta di tacere. Nel suo saggio del 1996 intitolato *Essere giusti con Freud* (Derrida 1991; tr.it. 1996), Derrida riprenderà questa questione della resistenza, o, come qui dice, della *restanza* (*restance*) della follia, che resta ad ossessionare la chiarezza del *Logos* e l'autosufficienza del soggetto inteso come libera volontà.

Questo mormorio che non viene al linguaggio, questa purezza primitiva e inaccessibile che dice fuori dal detto, fuori dal soggetto, fuori dalla comunicazione, fuori da ogni descrizione dell'oggetto, questa referenza senza referente è, nella lettura derridiana, il luogo in cui nella *Storia della Follia* emerge la questione del corpo in tutta la sua complessità, in tutta la sua resistenza, in tutta la sua reticenza, in tutta la sua *restanza*. È all'interno della questione del silenziamento che il linguaggio appare, in Foucault, per la prima volta nella storia del pensiero, come luogo di strutturazione della discriminazione e della emarginazione, come luogo di costituzione delle corporeità subalterne. Nel discorso foucaultiano la discriminazione, la segregazione, la ospedalizzazione, il controllo militare-poliziesco della follia

non sono la causa del silenziamento ma ne sono, piuttosto, la conseguenza: la conseguenza del silenziamento incompiuto, della resistenza/restanza del brusio, dell'impossibilità di mettere a tacere il dire, dell'impossibilitò di silenziare la parola senza linguaggio che ritorna, ogni volta, a ossessionare il *Logos* e la linearità della relazione tra significante e significato. Foucault descrive la parola del folle come un significante che non accede al piano del senso. La domanda di base del testo derridiano, che apre la discussione con Foucault, è se questo mormorio sia in effetti un niente, un silenzio passivo tacitato dalla ragione oppure se, in qualche modo, sia qualcosa che retroagisce sul *Logos*, senza che quest'ultimo possa ridurlo sotto un controllo completo. All'interno del saggio sulla *Storia della Follia*, Derrida interpreta quelli che per Foucault sono processi di silenziamento, come processi di rimozione, avanzando così l'ipotesi che il silenzio rumoroso, la parola senza linguaggio della follia, abbia continuato ad agire come rimosso all'interno di ciò che si è configurato come *Logos,* e che, quindi, il "colpo di forza" dell'età classica abbia solo apparentemente silenziato la follia.

Derrida negli stessi anni in cui scrive il saggio sulla *Storia della Follia*, utilizza il concetto freudiano di *Nachträglichkeit* traducendolo con *après-coup*, che potremmo a nostra volta tradurre con "contraccolpo" o "colpo di coda", per identificare i processi attraverso cui il rimosso, configurato come passato che non mi appartiene, come passato che non è mai stato presente, che non viene alla presenza perché non lo riconosco come vissuto, retroagisce sul presente, con un colpo di coda, senza poter essere controllato (Derrida, 1967b; tr. it, 1969). L'idea della *Nachträglichke*it si evolverà successivamente nel pensiero derridiano nel concetto di fantasma o di spettro, inteso come una presenza che non si presenta, come un passato che infesta il presente, come ciò che viola la linearità nel tempo, come ciò che, proprio nel suo non presentarsi, nel suo non venire alla coscienza, nel suo non esplicitarsi al linguaggio, agisce su un presente che non lo può controllare.

In ciò che Derrida chiama il primo progetto foucaultiano, il silenziamento della follia è il punto di discontinuità che dà origine alla storia come opera della ragione, a partire dall'elaborazione di tecnologie e politiche di silenziamento e da ciò consegue la necessità dell'archeologia del silenzio. Nell'*altro* progetto della storia della follia, invece, per Derrida, la follia non viene

silenziata ma rimossa, essa, cioè, rimane nelle profondità della ragione, condizionandola attraverso i suoi contraccolpi, attraverso le incongruenze del discorso della ragione, attraverso i lapsus, attraverso quella parola senza linguaggio, quel dire al di là del detto, che si dà negli elementi stilistici e idiomatici che costituiscono il corpo del testo di ragione, il corpo del *Logos,* al livello del significante. Questo secondo progetto apre ad una idea di corpo che non è più limitabile alla sua realizzazione, ossia ad un piano fisico/biologico di realtà: dentro questo secondo progetto, "corpo" viene a significare tutto ciò tutto ciò che l'io, il *Logos*, la coscienza, il presente lucido e autofondato, non controllano. In questo senso il brusio silenzioso di cui parla Foucault, nella *Storia della follia,* per Derrida è corpo.

Nel saggio del 1963 Derrida colloca Foucault sul crinale di questi due progetti, in bilico tra di essi, in bilico tra una idea di un corpo plasmato che parla reiterando le strutture del potere, e un'idea del corpo folle, resistente, fuori controllo, di un corpo significante che si dà come brusio, come parola silenziosa, come luogo della resistenza politica e dell'immaginazione di nuovi spazi di relazione.

3. *Due progetti, due corpi*

A proposito di questa collocazione sul crinale di due diverse idee del corpo, l'una, potremmo dire, passiva e l'altra resistente, si esprime lo stesso Foucault in un'intervista con Claude Bonnefoy (Foucault 2011; tr.it. 2013). In questo testo, Foucault ritorna sulla relazione tra parola e corpo mettendo in parallelo la propria professione di studioso con quella di suo padre, chirurgo. Il chirurgo, dice in questo testo, non parla, piuttosto ascolta, ma lo fa per arrivare al corpo, per rintracciare i sintomi della malattia, per raggiungere, dice Foucault, la verità muta del corpo. La parola del medico, dice Foucault, è una parola rara, che denomina e prescrive, sempre finalizzata ad estrarre, a tirar via, a rimuovere dal corpo ciò che lo fa stare male. In questo contesto paragona la propria scrittura non alla parola del medico, o del chirurgo, ma piuttosto al suo bisturi. Dice Foucault:

> Immagino che nel mio pennino ci sia una vecchia eredità del bisturi. E in fin dei conti non è vero forse che sul bianco della

> carta traccio quegli stessi segni aggressivi che mio padre tracciava nel corpo degli altri quando operava? Ho trasformato il bisturi in pennino. Sono passato dall'efficacia della guarigione all'inefficacia del libero discorso; ho sostituito alle cicatrici sul corpo i graffiti sulla carta; ho sostituito all'incancellabile della cicatrice il segno perfettamente cancellabile della scrittura. Forse dovrei andare ancora oltre. Forse il foglio di carta è per me il corpo degli altri. (Foucault 2011; tr. it. 2013, p. 8)

In questa immagine di un corpo scritto, inciso, dal pennino/bisturi, di una scrittura capace di guarirlo attraverso profonde incisioni da ciò che lo contamina, vi è sicuramente l'immagine di un corpo passivo, suscettibile di contaminazione, docile al pennino bisturi che lo seziona per estrarne l'agente contaminante. Proseguendo il discorso Foucault è ancora più chiaro:

> Per me scrivere è sì avere a che fare con la morte degli altri, ma è essenzialmente avere a che fare con gli altri in quanto sono già morti. In un certo senso parlo sul cadavere degli altri. Lo confesso, postulo in qualche modo la loro morte. Parlando di loro, sono nella posizione dell'anatomista che fa un'autopsia. Con la mia scrittura percorro il corpo degli altri, lo incido, tolgo i tegumenti e la pelle, cerco di scoprire gli organi e, rendendo visibili gli organi, cerco di far apparire finalmente quel focolaio della lesione, del male, quel qualcosa che ha caratterizzato la loro vita, il loro pensiero e che, nella sua negatività, ha organizzato in fin dei conti tutto quello che sono stati (Foucault 2011; tr.it. 2013, p. 8)

Il corpo, dice dunque Foucault, su cui il pennino/bisturi agisce è un corpo morto e il lavoro di incisione è più simile a quello di un anatomopatologo su un cadavere che a quello di un chirurgo su un corpo vivo. L'obbiettivo di questo lavoro di dissezione della scrittura, è, dice Foucault, "fare una diagnosi, mettere in luce attraverso l'incisione della scrittura qualcosa che è la verità di quanto è morto" (Foucault ; tr.it 2013, p. 8). Fare una diagnosi vuol dire ricostruire l'asse, continua Foucault, dalla morte alla verità, determinare la verità di quanto è morto. dice Foucault, esplicitando ulteriormente il discorso:

> Quello che bisogna ritrovare nella bianchezza e nell'inerzia della morte non è il fremito perduto della vita, è il dispiegamento meticoloso della verità. È in questo senso che mi definirei un diagnostico. (Foucault 2011; tr.it. 2013, p. 8).

E tuttavia, dice Foucault, con una torsione inaspettata del discorso, che lo riporta sul crinale tra corpo passivo e corpo resistente, questo stato di morte del corpo su cui il pennino/bisturi incide è solo una ipotesi, un presupposto un abito, potremmo dire, dello storico, o dell'archeologo, di chi, come dice Foucault più avanti riferendosi a se stesso, trova difficoltà a parlare del presente e preferisce rapportarsi con il passato. Un presupposto, un abito, un'ipotesi che il più delle volte viene smentita. Spesso però succede, dice Foucault, che questo corpo improvvisamente urli, gridi, rivelando di essere ancora in vita:

> Rimango stupito come un anatomista che sentisse improvvisamente svegliarsi sotto il suo bisturi l'individuo sul quale voleva fare una dimostrazione. Improvvisamente gli occhi si aprono, la bocca si mette a urlare, il corpo si contorce e l'anatomista si stupisce: "Ah, quindi non era morto!". È, credo, quel che mi accade con coloro che mi criticano e inveiscono contro di me dopo avermi letto. Mi è sempre difficile rispondere altrimenti che scusandomi, cosa che può forse essere presa come un'affermazione ironica, ma che invece è veramente l'espressione del mio stupore: "Ah, quindi non erano morti!" (Foucault 2011; tr.it. 2013, p. 10).

In questa scena inquietante quello che Foucault chiama "asse morte-verità" viene sconvolto dal "fremito perduto della vita", che emerge all'improvviso, anche se non mi interessa, anche se non lo sto cercando. L'urlo interrompe il *logos*, irrompe nella scientifica tranquillità del chiaro e distinto, interrompe il decorso dell'analisi, mette a tacere il discorso della dimostrazione. L'urlo a cui qui Foucault fa riferimento ricorda il mormorio silenziato, la parola senza linguaggio che abbiamo visto messa al centro dalla analisi di derridiana della *Storia della Follia*, in cui il silenzio, il silenziamento, non si riferisce ad una assenza di suono ma piuttosto ad una assenza di significato, ad un non collocarsi nell'ordine del *Logos*. Quest'urlo proviene da un corpo vivo che reclama la propria vitalità, da un corpo che, senza affermarsi come soggetto, si ribella all'oggettivazione, interrompendo l'analisi e sconvolgendo i piani del percorso verso la verità. Si tratta di un corpo che si rifiuta di essere operato, inciso, oggettivato, ma che, al contempo, si rifiuta di operare, di assolvere ad una funzione, rivendicando quella assenza d'opera che Derrida a più riprese evidenzia della definizione foucaultiana della follia. Nell'urlo descritto da

Foucault, il corpo che urla non *opera* contrapponendo l'ipotesi della vita all'ipotesi della morte, ma retroagisce, nel senso della *Nachträglichkeit* o della fantasmaticità, sulla presenza del *logos*, attraverso una operazione che non va a negare una verità con un'altra verità, che non agisce al livello teoretico, ma agisce piuttosto, potremmo dire, ad un livello politico poiché interrompe un potere, interrompe un dominio: il soggetto del sapere e del potere viene immobilizzato nello stupore per la ribellione del suo oggetto, perde il potere di azione, non sa da dove riprendere l'opera.

È a partire dal quest'urlo, dal mormorio silenzioso che, secondo Derrida, si apre quell' "altro" progetto possibile del percorso di pensiero di Foucault che fa centro sul corpo, sul desiderio, sulla relazione come alleanza tra i corpi, come possibilità della resistenza al potere e della immaginazione politica. Derrida mostra nel suo saggio del 1963 che nel testo foucaultiano, la relazione fra cogito e follia, tra l'asse morte-verità e corpo, non può essere interpretate nei termini di una esclusione, che rende presente l'uno (il cogito, l'asse morte-verità) e assente l'altro (la follia, il corpo). La follia, il corpo, nella figura dell'urlo, della parola silenziosa, infestano la presenza, ossessionano il cogito, interagiscono con esso dentro una dimensione che sfugge al potere come operatività, come riduzione alla funzione. La follia, il corpo, l'urlo, la parola silenziosa, il brusio, sono figurazioni di un silenziamento che non mette a tacere, di una dimensione fantasmatica che la presenza del cogito e l'operatività del potere, non controllano. La parola senza linguaggio, il brusio silenzioso che Derrida mette al centro della sua lettura della *Storia della follia,* lasciano dunque emergere l'idea di un corpo significante , un corpo spostato rispetto al biologico, spostato rispetto al mentale, un corpo utopico, per riprendere una espressione usata da Foucault negli anni Ottanta (Foucault 1984; tr. it. 2006), la cui materialità significante consiste nel non essere tutto qui, nel non avere luogo ma nel dare luogo, attraverso l'urlo vitale o il silenzioso mormorio, a quell'altrove che sfugge alle strutture del potere e alla riduzione del linguaggio al *Logos.*

Bibliografia

Derrida, J.
1967a *Cogito Et Histoire De La Folie*, in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris; tr. it. *Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.
1967b *De la Grammatologie,* Les Éditions de Minut, Paris; tr. it. *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969.
1992 *Être juste avec Freud. L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse* in Roudinesco (a cura di). *Penser la folie: essais sur Michel Foucault* Galilée, Paris; tr. it *Derrida, Essere giusti con Freud*, Cortina, Milano 1996.
Foucault, M.
1961 *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique,* Plon, Paris.
1984 *Utopies et hétérotopies,* in *Corps et espace* Denoël, Centre Georges Pompidou. Paris; tr. it. *Utopie e eterotopie,* Cronopio, Napoli 2006.
2011 *"Le beau danger Entretien avec Claude Bonnefoy,Éditions de l'École des hautes études en sciences sociale,* Paris; tr. it. *Il bel rischio. Conversazione con Claude Bonnefoy*, Cronopio, Napoli 2013.

CULTURE E POLITICHE DEL SILENZIO

Aleida Assmann*

BREAKING THE SILENCE FOUR CASE STUDIES

0. *Introduction*

The condition of silence in a society and the political practices of sustaining that silence are not so easy to study. The reason for this is that successful silence is a mental state in which a society accepts this silence as its unquestioned normality. Acts of breaking that silence can only become noticeable and the object of reflection after this status quo has lost its hold over the majority of the population. Stories about silence, in other words, can be told only in a retrospective view – as the silence breaks and after the silence has been broken.

In my presentation I want to discuss four concrete cases. My first example is Germany after the Second World War. As I want to show, silence with respect to the immediate past, the Holocaust and the war atrocities, was the strong consensus in the society. It took four decades before this silence was broken. I will describe this process of breaking the silence and its background in detail and refer to the various agents that were involved in it. My second example refers again to Germany, this time to the memory of its colonial history that had been contained in complete silence and is emerging in the consciousness of German citizens right now more than a hundred years after the actual events. In this case, the focus will not only be on the events that enforced the breaking of this silence, but also on new strategies of repression, censorship and *re-silencing* that interfere in the process in order to prevent it.

Two further case studies will follow that refer to the United States and the reconciliatory politics of Joe Biden. During his period in office, he consistently pursued the project of fighting

* Università di Konstanz; aleida.assmann@uni-konstanz.de

segregation and discrimination by spectacular performances of breaking the silence, one in Tulsa, Oklahoma in 2021, and one in Arizona 2024. Although these American cases clearly differ from the German cases - they have of course their own historical contexts - it is hoped that we can learn from a comparative view more about the strategies, the process and the consequences of breaking the silence.

1. *Breaking the silence. The rise of German memory culture after 1945*

Adorno wrote his classical essay on "Education after Auschwitz" in 1966 (Adorno, 1970). In this text, he does not mention the word 'memory'. The reason for this is that memory as a concept did not yet exist at the time. Another term, however, was very prominent, the term 'forgetting'. Forgetting was prescribed, not only by the post-war society and Adenauer's "Schlussstrich-policy" (finishing line), but also by the allies. In 1946, after the Nuremberg trials and before the founding of the new West-German republic, Winston Churchill had already emphatically argued for forgetting:

> We must all turn our backs upon the horrors of the past. We must look to the future. We cannot afford to drag forward across the years that are to come the hatreds and revenges, which have sprung from the injuries of the past. If Europe is to be saved from infinite misery, and indeed from final doom, there must be an act of faith in the European family and an act of oblivion against all the crimes and follies of the past. (Churchill 1948, 200).

In pleading for forgetting, Churchill was drawing his own historical lessons from the Great War, after which all too vivid and powerful memories had reignited hatred and the spirit of resentment in the society which made the transformation into a democracy in the Weimar Republic impossible. Much more effective had been the great promise of the Nazi Party, founded in 1920, with its slogan "Make Germany Great Again!"

Adenauer had his own reasons when he opted for forgetting. It was his important historical task to help transform the Ger-

man society of NS-followers into democrats. Forgetting, it was assumed, would pacify the society and create a common future by leaving the past behind. Adenauer's Schlussstrich-policy was extended into the era of Helmut Kohl and lasted for four decades (1949-1989). This policy of forgetting was performed in political symbols and rituals of forgiving and reconciliation. Adenauer paid reparations to Israel in 1952, the so-called Luxemburg Agreement, because for him, as a recent commentator argues, "whitewashing and state-building" went hand in hand (Marwecki, 2020). His Schlussstrich-policy was continued by Helmut Kohl who joined hands with Francois Mitterrand in commemoration of the Great War in Verdun in 1984 up to Helmut Kohl's visit to Bitburg Cemetery with Ronald Reagan on May 5th 1985 to celebrate once more forgiving and forgetting, this time with reference to the Second World War.

Only three days later, on May 8th 1985, this political orientation was dramatically shaken when president Richard von Weizsäcker gave his historic speech in the German Bundestag in Bonn in which he taught the Germans two things: first, to adopt a European position when thinking about the end of the Second World War in terms of "liberation" rather than "defeat", and second, to consider the practice of remembering with respect to the Holocaust. 'Bitburg' and 'Bonn' are two symbolic events that opened up contrary avenues towards forgetting and remembering. But, as the Bitburg scandal immediately revealed, forgetting was already outdated. The past was vehemently returning with a vastly growing number testimonies of Holocaust survivors, it was returning with the heated 'historians' debate' (1986-87), and finally with the West-German parliament's decision to build the Eisenman monument commemorating the murder of European Jews in the center of Berlin (1999, 2005), an initiative that came from a civil society group in Berlin (with which I was associated) that was strongly opposed by Kohl .

We should not forget, however, that these highly visible and memorable events marking the beginning of Germany's (not yet so called) 'memory culture' were backed up by less conspicuous events and activities that took place West Berlin and in many West-German cities. Local initiatives started to uncover the traces of their Jewish neighbors and the destruction of their synagogues and culture in their immediate environment. Artists like Jochen Geerz, Esther Shalev-Gerz, Horst Hoheisel

and Gunter Demnig created a new type of 'counter-monument' pointing to the historic crimes of the Nazi state. This had the palpable effect, that the abstract number of 6 million murdered Jews became concrete and visible in recovered biographies in the immediate neighborhood. While legal prosecution lagged behind, it became the project of the postwar generation to restore the memory of the Nazi crimes and recover the names and biographies of Jewish victims in the sense of Walter Benjamin's "Eingedenken". The American literary critic James Young studied this new development from the start. He coined the term ‚counter monument' for a new type of monument that he found among these German artists: „While history is rich in monuments with which victors celebrate their victories, and as rich in monuments that commemorate the martyrdom of the defeated, rarely a nation has commemorated the victims of its own crimes." (Young, 1992)

In their cumulative effect these events all contributed to the breaking of silence and the development of a self-critical memory in Germany. This type of memory turned out to be a historic novelty. It creates a sensibility and consciousness for a nation's own crimes and acknowledges a responsibility towards its victims. But it was acknowledged and practiced not only in Germany. The Polish philosopher Lesek Kolakowski for instance summed up this new approach to one's own history in the following words: „We learn from history in order to recognize those faces around us that have most suffered from it." (cited by Flieger, 2019) The concept is obviously universal, but it always remains a question, whether or not it is adopted by social groups, politicians or whole nations.

2. *Breaking and restoring the silence. The Return of the German Colonial past and its repression*

It took 40 years for Holocaust memory to return from the past and to haunt the present in Germany. It took more than 100 years for colonial memory to return from the past and to surface in German society. This process of breaking the silence, however, took on a very different form. While in the case of Holocaust memory, there were specific groups and actors behind this process in the 1980s and 90s, there were no individu-

al or collective advocates behind the breaking of silence in the 2020. There was an emblematic event, however, that opened up an unexpected access to the deeply forgotten history of German colonialism. This had to do with an architectural reconstruction project in the center of Berlin. In the early 2000s, it was decided to replace the central symbol of the GDR, the Palast der Republic, by a new national symbol in terms of a historic reconstruction of the castle of the Prussian emperors of the 19th century. The last remnants of the building that had been destroyed in the war had been cleared away in the 1950s by SED-president Walter Ulbricht to create new space for the 'Palast der Republik' and political demonstrations by its citizens. After reunification, the political system had changed once more and a new perspective on a shared German history was on demand. A direct way for politicians and cultural entrepreneurs to achieve this goal was by installing in the center of Berlin the splendor of Prussian glory in the shape of the former castle of the emperors.

The reconstruction project not only introduced a new powerful symbol in the center of Berlin, it also installed a proud and highly conspicuous emblem of the second German Empire. The building that was financed not only by the state but also with the support of affluent citizens, restored Prussian glamor and a distant history for a new round of re-imagining the German nation.

The reconstructed building is a huge compound that offers a lot of space. In the course of the reconstruction, the question came up how to use all this space. One side of the building was reserved for art exhibitions, and the idea was to transfer the huge ethnological collections that had hibernated in the Dahlem university museum since the beginning of the 20th century into this new annex of the rebuilt castle, named "Humboldt-Forum". The transfer of these 'dormant' materials into the symbolic center of Berlin immediately awakened the ghosts. Their public exposure sparked ongoing discussions and debates on the colonial past that hitherto had had no impact on the generations born after the second World War. Although they were connected to this period through their parents and grandparents, this intergenerational contact had never evoked this particular past. It had been totally cut off from their range of thinking, questioning and research. All of this changed with the Humboldt-Forum. While the reconstruction of the castle in

Berlin represents – as I would like to call it - a *voluntary* memory of the German nation in the sense of calling back a particular epoch in order to reimagine its imperial splendor, the Humboldt-Forum stands for an act of *involuntary* memory: an episode of the past has uncannily returned and is haunting the present like a ghost of the past.

While the Germans are in a process of learning more about their colonial past – which is a good effect of the Humboldt-Forum – a new debate was generated around the question whether it is possible to include the colonial past into German memory culture alongside with the memory of the Holocaust. Immediately voices became audible and authoritative who argued against any combination of Holocaust and colonial memory as joint items of German memory culture. It was argued that the concepts of antisemitism und racism must be kept absolutely apart, as they constitute very different crimes against humanity. And it was made clear that the addition of another historical crime would definitely endanger the status of the singularity and substance of the Holocaust in German memory culture.

These verdicts had an immediate effect: they created a framework for censorship in German public media. An example are the attacks that targeted the writings of Michael Rothberg, Jewish Holocaust scholar, who has studied the ways in which prominent activists affected by racism had written about the Holocaust and responded empathically to it in relation to their own personal experience. Rothberg found this relationality significant and called it "multidirectional memory", showing how victims of one hate crime can affectively respond to the victims of another hate crime regardless of the difference in scale and scope. (Rothberg 2009/2021) As soon as his English book, which had earned him highest praise, was translated into German, he was immediately under attack and embroiled in a "second historians' debate". His juxtaposition of the Holocaust with other genocides was read as a clear sign of antisemitism, a reproach that has in the mean time effectively silenced any serious discussion of German colonial history. Rothberg described the reception of his book in Germany in the following way: "Instead of being part of a scholarly debate about the nature of memory, Multidirectional Memory found itself in the middle of fierce conflicts in the public sphere about the Holocaust's uniqueness, the nature of antisemitism and its relation to oth-

er varieties of prejudice and discrimination, and the acceptable forms of critique of Israeli policy."

Let me now move on from Germany to the United States to present two more cases of breaking the silence. This is my way to pay respect to President Joe Biden for what he achieved during his term - one day after the election of Donald Trump as president of America.

3. *Joe Biden breaking the silence in Tulsa 2001*

The occasion of his first act of breaking the silence was the centenary commemoration of the Tulsa lynching massacre–a historical event in which a White mob had killed many Black people, burnt 1,200 houses, and left 10,000 people of a flourishing community homeless and terrorized. On June 1, 2021, Biden was the first American president to ever attend such a ceremony of mourning. These were his words:

> For much too long the history of what took place here was told in silence and cloaked in darkness. But just because history is silent it does not mean that it did not take place. While darkness can hide much, it erases nothing. Some injustices are so heinous, so horrific, so grievous, they can't be buried no matter how hard people try. […] We can't choose to learn what we want to know, and not what we should know. We should know the good, the bad, everything. That's what great nations do. They come to terms with their dark sides, and we're a great nation. The only way to build a common ground is to truly repair and rebuild. I come here to fill the silence because in silence wounds deepen and, painful as it is, only in remembrance do wounds heal. We just have to choose to remember. We memorialize what has happened here in Tulsa so it can't be erased. (Biden 2021)

Biden appeals to his audience: "We just have to choose to remember…" -Not only in dictatorships, but also in a democracies there can be impediments that obstruct the facing of historical truth. Equal justice and the mutual recognition of the members of society are at stake, however, if one part of the society does not want to learn about the violence perpetrated against their fellow citizens in the past. And even though there are historical accounts and ample personal testimonies of witnesses, it does

not follow that such events hold a firm place in the memory of a nation. Again Biden: "Just because history is silent it does not mean that it did not take place. While darkness can hide much, it erases nothing."

At the commemoration ceremony in Tulsa, Biden promised to establish a shared memory of the event for all Americans. When he promised that he will "make sure that Americans know the story of Tulsa in full," he was embarking on a difficult and long-term project: It involves changing the collective self-image of the society by allowing for a more inclusive national narrative. Bidens's attempt to rescue this memory from total oblivion met with strong resistance. Donald Trump called it "a crusade aimed immediately against our history." In Oklahoma, where the massacre took place, a new law was issued that forbids teachers to deal with historical materials that might raise feelings of uneasiness, remorse, or anxieties relating to the sex and race of their students.

Whether White Americans will eventually embrace the Black perspective of their shared history remains an open question. "We believe that understanding our nation's past is critical to finding a way forward on a range of contemporary issues" said Bryan Stevenson, founder and executive director of the Equal Justice Museum and Memorial in Montgomery, Alabama. "We're proud that the Legacy Museum can play a vital role in helping people learn American history that's often not taught and empower everyone to build healthier communities." (Stevenson, 2022) When in October 2019, Deborah Cole, a foreign correspondent based in Berlin, wanted to know from US-historian Jill Lepore "what a more honest memory culture in the US might look like", her answer was: "We don't have a tradition in the United States of truth and reconciliation – of any real, formal public reckoning with the atrocity of slavery and conquest, with the atrocity of Jim Crow segregation. Among the reasons that that reckoning has never come, I think, is that those things are not truly over." (Cole, 2021) In 2023, Olúfẹ́mi Táíwò, professor of philosophy at Cornell University and himself an immigrant from Nigeria, published a book with the title: *Does the United States need a truth and reconciliation process?* He firmly believes in the American constitution and is convinced that such a process could help to restore the democratic spirit in the American society.

4. *Joe Biden breaking the silence in Arizona 2024*

On October 25, 2024, President Joe Biden made a trip to Arizona to visit the Gila River Community. This was another step in overcoming and bringing to an end another long history of segregation in his nation. The aim of this visit was to apologize to the first nations in his country for what they had to endure during its history. This act of breaking the silence was staged in the open air of Arizona with a festive background of tribal music, singing and cheering. Again, Biden came as the first representative of the American government to face this dark page of history and to publicly spell out the horrors and atrocities committed against native families and their children in particular, including the removal of children from their families and Tribes. He called the Federal Indian Boarding School era over a 150-year span "one of the most horrific chapters in American history. We should be ashamed." And he adds: "A chapter that most Americans don't know about. The vast majority don't even know about it."

"As president, I believe it's important that we do know that generations of Native children were stolen, taken away to places they didn't know with people they never met who spoke a language they had never heard. Native communities silenced. Their children's laughter and play were gone.

Children would arrive at schools. Their clothes taken off. Their hair that they were told was sacred was chopped off. Their names literally erased and replaced by a number or an English name.

Children abused – emotionally, physically, and sexually abused. Forced into hard labor. Some put up for adoption without the consent of their birth parents. Some left for dead in unmarked graves.

And for those who did return home, they were wounded in body and in spirit – trauma and shame passed down through generations.

The policy continued even after the Civil Rights Act, which got me involved in politics as a young man. Even after the Civil Rights Act was passed in 1964, it continued.

All told, hundreds and hundreds of across the country. Tens of thousands of Native children entered the Federal Indian Boarding School system. Nearly 1,000 documented Native

child deaths, though the real number is likely to be much, much higher; lost generations, culture, and language; lost trust. It's horribly, horribly wrong. It's a sin on our soul. I'd like to ask, with your permission, for a moment of silence as we remember those lost and the generations living with that trauma."

At this point in the ceremony, a moment of silence was observed. I find it remarkable that while harassing and silencing are forms of violent racism, the performative moment of maintaining collective silence does the very opposite: it is a ritualized form to pay social respect.

Biden mentions that after 150 years, the United States government eventually stopped the program, but the government has never formally apologized for what has happened to this day. And here follow the crucial words of his speech, for which he raises his voice and actually shouts:

"I formally apologize as president of the United States of America, for what we did. I formally apologize – it's long overdue." And he promises to "rewrite the history book correctly". He repeats with great emphasis: "Quite frankly, there's no excuse that this apology took 50 years to make" and he emphasizes the long period of *silence*:

"For too long, this all happened with virtually no public attention, not written about in our history books, not taught in our schools. (…) For those who went through this period, it was too painful to speak of. For our nation, it was too shameful to acknowledge." And here he picks up and repeats his words from the Tulsa commemoration: "But just because history is silent doesn't mean it didn't take place. It did take place. While darkness can hide much, it erases nothing. Some injustices are heinous, horrific, and grievous. They can't be buried, no matter how hard people try. As I've said throughout my presidency, we must know the good, the bad, the truth of who we are as a nation. That's what great nations do. We're a great nation. We're the greatest of nations. We do not erase history; we make history. We learn from history, and we remember so we can heal as a nation. It takes remembering." (Biden 2024)

Biden emphasized the responsibility of his audience in Arizona when he said: "We just have to choose to remember." He is absolutely right: It is ultimately up to the American voters, who eventually will have to decide whether or not they want to embrace a more inclusive version of their national history. But this

is not an easy task! Biden is speaking here as a president of the United States, and his word has great authority and performative power. But what he does is a one-man job, the president from above is speaking with all sincerity and empathy to a group that has suffered for centuries in history from severe abuse and discrimination. To raise his voice in these places and at these times is historic and courageous. The performance is effective; his words are humble but strong. Each time, the audience is visibly engaged and deeply moved. But the question is: will it really change the world for those who are present and not present? Will it create a new bond of respect and solidarity? The answer is not so obvious. Undoubtedly, the long-awaited formal apologies restore the pride and add to a sense of security of the Indian tribes, but it is to be questioned, whether it will have an impact on the nation at large.

The word of an individual, whatever his rank may be, is limited, when it comes to creating a new memory and creating a new interpretation of history. Such a movement cannot only come from above, it also needs to be supported from below, from communal work and memory activists, and it has to be backed up in schools and text-books. But here, as we have seen, the project not only lacks the support of the society, it is also opposed in the society.

For the white part of the society, this past is simply done and over with, while for those who were affected and injured, this past extends into the present and the future. The question is whether the crimes and the wound in the respective community is going to be acknowledged and shared by the white population or whether it will remain the memory of the affected group. As long as irreconcilable values concerning the shared past persist in a society without the possibility of bringing these different perspectives into some form of contact and exchange, the collective self-image of the nation will remain divided, its cohesion will be threatened and its sources for solidarity will shrink.

5. *Conclusion: The danger of a single story*

I will end with two voices that offer relevant comments on our topic of silence and silencing. One is that Nigerian-American author Chimamanda Ngozi Adichie, author of the famous

novel *Americanah*, who explicitly warned against the danger of the single story. Early in her life, she could already see that the world as it was conveyed to her in novels and other required reading had nothing to do with her own experiences. As long as cultural memory stores and values exclusively what only one group of society has experienced and understands, the experiential reality of other members of society is systematically devalued, even erased. The same applies to stereotypes that press minorities into fixed patterns. But like any individual person, a society is composed of different stories. Instead of a uniform story that supports only one group, the premise could also be that there is always a need for a multiplicity of stories about which a multiple society exchanges. Instead of exclusion, fixations, and the asymmetry of power relations, the multiplication of stories in society's consciousness can help minorities "empower, humanize, and repair broken identities." Adichie (2008)

The second sentence comes from Benjamin Stora, the Algerian-born historian whom President Macron made the commissioner of the memory of French colonial history. He said: "I don't want to become the prisoner of a single story." European nations are moving forward to abandon their policy of forgetting and repressing colonial history and establish new relationships between the global North and global South. Rothberg's concept of multidirectional memory is an important practical tool in this development.

Rothberg's work is indeed a powerful commentary on Stora's statement. It breaks down an entrenched pattern of thinking about the memory and history in self-contained and polarized forms and provides new perspectives on the practices of remembering. He shows that in the act of remembering, which is not a purely internal and solipsistic event, connections and references are always already established - between the once and the now, the self and the other, the here and the there. Memory is therefore, as Rothberg puts it, 'multidirectional'. His insight is so important because in the political sphere the dynamics of memory are usually such that an official memory and its interpretive power, protected by institutions, suppresses or even erases other memories. Each group has a hierarchy of its key memories, but this need not and should not exclude the possibility that other groups, by virtue of their history, have other key memories that encounter and perceive each other. The position of the

singularity of the Holocaust for Germany, Israel, or Europe is in no way called into question by acknowledging other historical wounds such as slavery or colonial history. In the realm of memory, he argues, we must not judge according to the rules of economy. They should not be put in mutual opposition and be treated in the logic of a zero-sum game; one memory does not automatically take anything away from another according to the law of the market, but can support and confirm each other.

For Germans and Jews, the memory of the Holocaust remains as unique as the memory of slavery remains unique for the descendants of slaves. It is in no way called into question by such dialogic connections. However, there is a danger in the fixation on the claim of singularity of one's own memory. The demand for exclusivity enforces end establishes an antagonistic form of identity politics. It narrows the access to history and excludes meaningful historical relationships with other groups. This can then go so far that the absolutization of one's own memory leads not only to the eclipsing of other memories, but also to the erasure of the memories of others.

References

Adichie, C.N.
2009 "The danger of a single story", TED-Talk, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story

Adorno, T.W.
1970 *Erziehung nach Auschwitz* (1966), in Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker* 1959-1969. ed. Gerd Kadelbach, Frankfurt a.M., 92-107.

Biden, J.
2021 "President Biden's Remarks on 1921 Tulsa Race Massacre." C-Span. National Cable Satellite Corporation, 1 June 2021. Web. 2 Sept. 2022. https://www.c-span.org/video/?512210-1/president-biden-recalls-horror-1921-tulsarace-massacre.
2024 "Formal Apology to Heal River Indian Communuity" https://www.youtube.com/watch?v=rDNsOJzdg-M.

Churchill, W. S.
1948 in Randolph S. Churchill (ed.), The Sinews of Peace. Post-War Speeches by Winston S. Churchill, London, 200.

Cole, D.
2021 "The Past we step into", Agence France Press (AFP) 23 February 2021, https://correspondent.afp.com/past-we-step.

Flieger, E.
2019 "The Populist Rewriting of Polish History Is a Warning to Us All." The Guardian. Guardian Media Group, 17 Sept. 2019. https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/sep/17/populistrewriting-polish-history-museum-poland-gdansk.
Marwecki, D.
2020 *Germany and Israel: Whitewashing and Statebuilding, German translation: Absolution? Israel und die deutsche Staatsräson*, Göttingen: Wallstein Verlag 2024.
Rothberg, M.
2009 *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press; German translation: Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung, Berlin: Metropol Verlag, 2021.
Stephenson, B.
2022 "Equal Justice Initiative Announces Expanded Legacy Museum in Alabama." Alaska's News Source. 30 Sept. 2021. Web. 2 Sept. 2022. https://www.alaskasnewssource.com/2021/09/30/equal-justice-initiativeannounces-expanded-legacy-museum-alabama/
Young, J.
1992 "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", in *Critical Inquiry*, 18 (Winter 1992), 267ff.

Patrizia Violi*

"LE MEMORIE SILENZIATE DEI TRAUMI PASSATI"

Esiste un silenzio delle memorie? Non mi riferisco qui a memorie dimenticate o rimosse, ma memorie volutamente silenziate, nascoste, tenute a distanza, come se gli eventi a cui queste si riferiscono non fossero mai esistiti, eventi che così spariscono nell'oblio, senza poter essere trasmessi alle generazioni successive.

Non si tratta quindi di cancellazioni involontarie, di quelle rimozioni che ognuno di noi fa sul suo stesso passato. Sappiamo che la memoria si riscrive senza sosta, come un palinsesto in continuo divenire, dove è inevitabile che alcune tracce scompaiano, e nuove memorie ne prendano il posto; non si può ricordare tutto. Anche senza scomodare la psicoanalisi, e le ragioni profonde che probabilmente regolano le nostre cancellazioni, le memorie soggettive sono destinate a riplasmarsi sempre e quindi anche a perdersi. Esistono però dei diversi silenzi delle memorie, silenzi intenzionali, voluti, silenzi imposti o auto imposti. Ma *quando* le memorie vengono silenziate, e soprattutto, *quali* memorie sono silenziate e perché?

Sono innanzitutto i "segreti di famiglia" a venire taciuti, memorie che riguardano la storia familiare e la sua genealogia, memorie di eventi traumatici che non si possono e non si vogliono rendere noti, ma bisogna nascondere e seppellire nel silenzio del non detto. Tradimenti, suicidi, figli illegittimi e così via, episodi oscuri e sempre traumatici che impediscono il racconto, fonte di inaccettabile vergogna o forse, più semplicemente, di troppo dolore. Si tratta di un meccanismo di trasmissione che si inceppa, qualcosa costituisce un blocco alla parola, e viene avvolto nel silenzio.

Ma i segreti di famiglia non riguardano solo eventi privati e molto intimi come quelli appena menzionati; sono anche le memorie di eventi storici troppo traumatici per poter essere raccontati e trasmessi a venire silenziate, traumi che possono solo

* Università di Bologna; patrizia.violi@unibo.it

essere sigillati nel silenzio di chi li ha vissuti senza riuscire a farsi racconto e parola, senza poter essere trasmessi.

Gli studi sulla memoria si sono occupati molto, in tempi recenti, di questo "sapere non saputo", in particolare in relazione alla seconda e terza generazione dei sopravvissuti alla Shoha, spesso tenuti all'oscuro delle memorie traumatiche della generazione che li ha preceduti. Questa particolare forma di silenzio delle memorie è stata definita *postmemoria* da Marianne Hirsch, la studiosa che per prima si è interessata a questo fenomeno.

> La postmemoria rende conto della relazione che una generazione successiva a quella che è stata testimone di un trauma culturale o collettivo intrattiene con le esperienze di coloro i quali l'hanno preceduta, esperienze che loro "ricordano" solo attraverso storie, immagini e comportamenti che hanno caratterizzato gli anni della loro crescita. Queste esperienze, però, sono state trasmesse loro in modo così profondo e in maniera così impattante dal punto di vista affettivo da sembrare memorie a sé stanti. La connessione postmemoriale con il passato non è quindi mediata dal ricordo ma dall'investimento immaginativo, dalla proiezione e dalla creazione. Crescere con delle memorie ereditate così pressanti, essere dominati dalle narrazioni che precedono la propria nascita o a propria coscienza, vuol dire rischiare che le proprie storie personali e le proprie esperienze siano dislocate, e persino svuotate, da quelle della generazione precedente. Si tratta di essere plasmati, per quanto in maniera indiretta, da eventi traumatici che ancora sfuggono alla ricostruzione narrativa e superano la comprensione. Questi eventi sono accaduti in passato, ma i loro effetti continuano nel presente. Questi sono, io credo, l'esperienza della postmemoria e il processo della sua costituzione. (Hirsch 2008: 99-100).

Ma ancor prima dei Memory Studies, il fenomeno era già stato individuato dalla psicoanalisi. Nel 1914, nel saggio sul narcisismo, Freud osservava che nulla può essere davvero cancellato senza poi passare come enigma impensato nelle generazioni successive. Ogni individuo è solo in parte fine a se stesso, padrone dei propri ricordi potremmo dire. Ci sono anche memorie ereditate e non ricordate che però affiorano nostro malgrado nelle nostre vite, sotto forma di perturbanti fantasmi. Perché la post memoria è sempre memoria di esperienze traumatiche che si è cercato di occultare, nascondere, non trasmettere. Ma che malgrado tutto sono state trasmesse.

In relazione ai traumi, si è soliti distinguere fra due forme di trasmissione: intergenerazionale e transgenerazionale:

Intergenerazionale è la trasmissione esplicita di un trauma che la generazione che lo ha subito è già riuscita ad elaborare e può quindi trasmettere in forma simbolizzata, rendendo così possibile una ulteriore elaborazione alla seconda o terza generazione

Transgenerazionale è invece la trasmissione di un trauma non elaborato e non simbolizzato, che non passa quindi per forme discorsive esplicite, ma per canali più indiretti e non linguistici.

Il silenzio, lo sappiamo, non è assenza di comunicazione, non è assenza di semiosi e di senso. È piuttosto un modo diverso, indiretto, di comunicare perché nulla può essere davvero completamente silenziato. Anzi, ciò che si tace è spesso ciò che fa più rumore da qualche parte nella catena della trasmissione. Il silenzio nasconde un segreto, con tutta la sua problematicità semiotica. Un segreto, e non una menzogna, perché nelle memorie traumatiche non trasmesse non vi è una comunicazione menzognera, ma un non dire che lascia molto spazio all'immaginazione ed evoca i fantasmi. Se mentire è un dire il falso, il segreto delle post memorie è un non dire pieno di segni; potremmo dire che il segno della trasmissione transgenerazionale è la congiunzione di un *non dire* e un *non tacere* allo stesso tempo, i due subcontrari di un ipotetico quadrato che oppone dire e tacere, parola e silenzio.

Ma attraverso quali forme ci parla questo particolare silenzio?

In primo luogo parla il corpo, attraverso una *semiosi somatica*, fatta di imbarazzi, sospensioni, reticenze, sguardi, impercettibili irrigidimenti…modalità semiotiche su cui si è interrogato, fra altri, Eric Landowski (2004). Al silenzio della parola si accompagna una comunicazione dell'ordine del corpo e del sensibile, spesso ricchissima seppure involontaria ma forse proprio in questa sua immediatezza incontrollabile tanto più pregna di senso.

Poi parlano gli oggetti, configurando una *semiosi materiale* che delinea una vera e propria comunicazione "oggettuale". Sappiamo che gli oggetti possono essere considerati veri e propri attori, che possono ricoprire ruoli attanziali diversi nella costruzione narrativa. Nel nostro caso sono spesso aiutanti e attivatori del recupero memoriale, talvolta perfino destinanti, quando la riscoperta del passato è provocata proprio dalla suggestione iniziale di un oggetto. Sono spesso oggetti quotidiani

legati ad un passato remoto, documenti e diari degli antenati, ma soprattutto fotografie di chi in quel passato è vissuto ed è morto a risvegliare ricordi nascosti dal silenzio e a disegnare la geografia di una silente semiosi materiale.

Oggetti e corpi ci parlano, in modo diverso dal discorso certo, ma forse ancora più ricco e pregnante perché ci interrogano piuttosto che darci risposte chiare, provocano la nostra immaginazione, ci sollecitano a cercare ancora. La semiotica della postmemoria è una semiotica del silenzio, in cui la narrazione dei fatti fatica a trovare una sua collocazione, un suo spazio, e deve farsi strada con l'intuizione appoggiandosi a "segni deboli" o indiretti. Potremmo dire che anche la postmemoria è, al pari di altre, *una semiotica indiziaria* basata, come tutte le semiotiche indiziarie, su un processo abduttivo.

Non intendo però in questa sede approfondire questo particolare aspetto, né la sintassi specifica del silenzio, quanto piuttosto il momento in cui questo silenzio viene rotto. Cosa permette di, o forse costringe a, sbloccare queste memorie? Quale evento è necessario per rompere il silenzio? Quali le condizioni in cui la parola può riprendere il suo ruolo? Cosa rende possibile l'emergere alla superficie di ciò che era rimasto sottotraccia? O, in altri termini, di passare da uno stato virtuale via via ad uno attuale fino a realizzarsi in discorso?

L'ipotesi che intendo sostenere è che sia spesso necessario un secondo trauma, più prossimo alla coscienza del precedente, per mettere in moto un processo di riattivazione delle memorie sepolte nel silenzio. È spesso questo secondo trauma a rompere l'interdetto che lo ha preceduto, funzionando da detonatore. L'immagine richiama immediatamente alla mente il concetto lotmaniano di esplosione, il cambiamento repentino e trasformativo all'interno di un sistema culturale, quel momento di rottura e di crisi che porta a una nuova riorganizzazione dei significati (Lotman 1993). Naturalmente Lotman si sta riferendo alle relazioni interne a una semiosfera, ma penso che il concetto possa ugualmente adattarsi ai micro sistemi delle postmemorie. Anche in questo caso, come vedremo, la seconda rottura traumatica porta ad una imprevista apertura, ad una nuova lettura dei fatti e in definitiva a un processo trasformativo di tutto il sistema.

In un contesto teorico del tutto diverso, anche in Peirce incontriamo un concetto per certi versi assimilabile a quello di

esplosone, il "*surprising fact*" un fatto sorprendente e inatteso che fa scattare un processo abduttivo (C.P. 7.164-255). Ma ricordiamo che l'abduzione per Peirce non è solo una componente cognitiva della semiosi, bensì anche una tendenza all'azione; il "fatto sorprendente" può quindi anche essere ciò che dà avvio a un fare non previsto. Mario Panico (2024a) parla per questi casi di un di un *insight* che diventa un *inciting incident,* un inciampo, un incidente scatenante che porta a intraprendere un nuovo percorso interpretativo, una nuova risoluzione narrativa. La mia ipotesi è che le memorie silenziate dei traumi passati possano venire risvegliate e portate a coscienza proprio da un nuovo trauma, un trauma che può anche essere di diversa natura da quello taciuto e che mette in moto un processo trasformativo di nuova consapevolezza.

Analizzerò due casi emblematici di questo processo; due casi non possono certo ancora suffragare una teoria generale, ma sono forse sufficienti per iniziare una riflessione.

Il primo dei miei case studies si riferisce al genocidio armeno, un trauma silenziato e rimosso almeno due volte nella storia: nel momento del suo accadere, perché trattato come una semplice deportazione e non un vero e proprio genocidio, avvenuto nel silenzio di tutto il mondo. E successivamente silenziato fino ad oggi dal governo turco, in un paese dove è perfino vietato parlarne. Un genocidio che è ancora, dopo più di un secolo, oggetto di un conflitto semiotico di narrazioni, altrettanto e forse ancora più importante di quelli combattuti sul terreno. Sappiamo che quando un trauma non è riconosciuto come tale ed è coperto dal silenzio scompare dalla coscienza collettiva, come se non fosse accaduto, e diviene letteralmente indicibile anche per chi ne è stato vittima. Se un trauma non è socialmente e collettivamente riconosciuto, ricordato e "valorizzato" le vittime non possono iscrivere la loro esperienza in un quadro esistente e condiviso di interpretazione e dicibilità. E anche i figli restano prigionieri del silenzio.

Un interessante esempio di questa situazione è rappresentato dalla storia di Vahram e Janine Altounian, un padre e una figlia. Vahram è un giovane di 18 anni quando inizia il genocidio degli armeni. Viene deportato con tutta la sua famiglia, ma riesce a sopravvivere e si rifugia in Francia dove, probabilmente nel 1921 poco dopo il suo arrivo, scrive un diario della sua tragica espe-

rienza, usando l'alfabeto armeno. Il testo rimane chiuso in un cassetto e non viene mai né letto né tradotto dalla figlia Janine, nata e cresciuta in Francia e a cui il padre non racconterà mai la sua storia. Solo nel 1982-60 anni più tardi – Janine riprende in mano il manoscritto, lo fa tradurre, lo legge e lo pubblica nella rivista *Les temps modernes*. Nel 2007 esce sia in Francia che in Italia una edizione completata da altri testi.

Perché un così lungo silenzio? E cosa ha permesso di romperlo?

Nel 1981 avviene a Parigi un attentato ad opera di terroristi armeni che sequestrano alcuni ostaggi al consolato turco; il violento attacco si conclude con morti e feriti da entrambe le parti. Janine racconta che fu proprio quell'episodio a farle superare il blocco che fino ad allora la aveva tenuta lontana dal manoscritto paterno e a spingerla a tradurre e pubblicare quel testo. È stato dunque necessario un secondo trauma, inaspettato e violento, per costringerla a ripensare il trauma del genocidio vissuto dal padre e fino ad allora silenziato.

Ci si può interrogare sulla connessione fra questi due fatti così apparentemente lontani. L'attacco terroristico, non certo condiviso da Janine, è una di quelle esplosioni che producono cambiamento, un *surprising fact* che può scatenare una catena di reazioni abduttive, non solo di ordine cognitivo, ma anche emotivo, attivando memorie nascoste. Ricordi e sentimenti che possono tradursi in azione, spingendo Janine a recuperare il testo paterno dimenticato. Ma vi è anche qualcos'altro. Non è solo la forza del secondo trauma a produrre questo effetto, è anche la sua natura pubblica. L'atto dei terroristi è gesto che costringe la comunità intera a ripensare una memoria taciuta, è azione che vuole essere vista da tutti, anche a costo della propria vita: vi è nella sua violenza una ricerca disperata di visibilità, un grido che vuole rompere il silenzio calato su quel terribile genocidio. In altri termini è un atto di *carattere pubblico*. Credo sia proprio questo aspetto che ha reso possibile per Janine riappropriarsi della propria genealogia. Tocchiamo qui un punto fondamentale del rapporto fra memorie private e memorie pubbliche, memorie individuali e memorie collettive, dove "collettive" non significa necessariamente condivise, ma riconosciute da una comunità e come tali dicibili. Maurice Halbwachs (1925, 1950), il sociologo che forse per primo si è occupato di questo aspetto, sosteneva che le memorie dei singoli hanno sempre bisogno, per arrivare a esprimersi, di un

quadro di riferimento collettivo, uno spazio simbolico necessario per poter iscrivere la propria storia. Senza questo contenitore al tempo stesso psichico e culturale la propria esperienza personale è vissuta come "una vergogna", per usare le parole stesse di Janine Altounian, che evocano uno dei sentimenti più comuni delle tante memorie traumatiche nascoste nel silenzio delle famiglie. La riappropriazione della memoria paterna dopo un silenzio durato oltre mezzo secolo non è solo una vittoria contro l'oblio e un atto di giustizia in nome di tutte le vittime del genocidio, è soprattutto il segno di una trasformazione personale che nella propria genealogia ritrova il senso più profondo della propria soggettività. Potremmo dire che riuscire a far parlare le memorie dei traumi occultati nel silenzio consente una forma più piena e completa di soggettivazione, capace di collegare il presente ad un passato difficile, finalmente accettato e simbolizzato.

Qualcosa di simile, pur in forme apparentemente lontanissime, lo troviamo nel secondo testo che esaminerò, il romanzo autobiografico *Thésée, sa vie nouvelle*, dell'autore francese Camille de Toledo, pubblicato in Francia nel 2020 e l'anno seguente in Italia con il titolo *Da una vita all'altra*.

Impossibile dar conto in questa sede della complessità, sia narrativa che formale, di questo testo che alterna costantemente l'ordine cronologico degli eventi variando i piani temperali dal presente al futuro anteriore al passato delle generazioni precedenti, in uno scarto continuo delle dinamiche enunciative che sembrano così perdere ogni punto di ancoraggio sicuro. Una instabile struttura di riferimento che produce nel lettore un effetto vagamente confusivo, speculare a quello che il protagonista stesso sta esperendo, novello Teseo perduto in un labirinto di cui non arriva più a trovare il filo del senso. Non solo la dimensione temporale, anche l'ancoraggio soggettivo pare confuso, oscillante fra un *lui* e un *io* di volta in volta io narrante extradiegetico, protagonista debraiato in terza persona e narratore intradiegetico al tempo stesso. Testo fortemente sincretico sul piano dell'espressione, che intercala immagini e parole, spazi bianchi e calligrafie di manoscritti, vecchie foto di famiglia, dagherrotipi degli antenati e immagini sfuocate e quasi illeggibili di polaroid prese da un treno in movimento. Gli stessi caratteri tipografici variano a seconda dei differenti posizionamenti della prospettiva enunciativa, secondo una precisa correlazione di ordine semisimbolico.

Il libro inizia con un evento terribilmente traumatico: il suicidio del fratello maggiore dell'autore. Dopo questa tragedia, e dopo la morte dei genitori già separati, Teseo, il narratore/protagonista, decide di lasciare Parigi, la sua città, "la città dell'ovest", per andare a Berlino, "la città dell'est", cambiando luoghi, ambiente e perfino lingua. Abbandona tutto, portando con sé solo una scatola contente qualche fotografia e un vecchio manoscritto del bisnonno, che lui non ha mai letto. Vuole mettere a tacere il suo passato, lasciarselo alle spalle per cominciare una nuova vita (*la vie nouvelle* dell'originale francese), senza il peso della memoria, la lacerazione del trauma.

Ma si può davvero cancellare la memoria di un trauma con il silenzio? Cinque anni dopo la sua fuga a est, e tredici dopo la morte del fratello, Teseo inizia a soffrire di una inspiegabile serie di disturbi fisici multipli: perde i denti, si paralizza nelle gambe, ha dolori senza causa apparente in tutto il suo corpo. Nessun medico riesce a darne ragione, gli esami clinici non rivelano nulla ma il male invade tutti i suoi organi.

Ha la forma di una catastrofe somatica, un'esplosione incontrollabile del corpo, il nuovo trauma che costringe Teseo a ritornare sul suo passato per rileggerne i segreti. Le memorie che voleva fuggire si sono fatte carne e sangue, i traumi familiari tenuti segreti ricompaiono ora sotto forma di sintomi, angosce e paure inspiegabili, come se ciò che non è stato conosciuto, elaborato, simbolizzato, cioè dotato di un senso per il soggetto, si ripresentasse nel corpo, incistandosi nei tessuti stessi. Da qui Teseo inizierà un lungo viaggio a ritroso, risalendo fino alle generazioni che lo hanno preceduto, un percorso di integrazione del passato e del presente, della vita e della morte, che assume le forme di una vera iniziazione.

Aprirà finalmente la scatola del passato, quella che aveva portato con sé nella sua fuga dalla città dell'ovest, ma che non aveva mai toccato fino a quel momento. Comincerà a riguardare le foto della sua famiglia, a leggere il manoscritto del bisnonno, scoprendo a poco a poco la storia della sua famiglia, una famiglia apparentemente di successo, intellettuale, mondana: la madre, una figura socialmente e intellettualmente molto rilevante nella vita dell'alta società parigina; il padre, un importante economista di successo, entrambi incapaci però di dare ai figli quello di cui solo ogni essere umano ha bisogno per vivere: amore e cura. Ma vi è di più e ben altro in quella scatola: il

manoscritto del bisnonno rivela una storia complessa di traumi taciuti, di memorie familiari coperte dal silenzio e nascoste nella vergogna, a cominciare dal suicidio apparentemente misterioso del bisnonno fino all'appartenenza ebraica della sua famiglia. Appartenenza taciuta e quasi negata, che a sua volta lascia intravedere il trauma ben più terribile della persecuzione degli ebrei in Francia durante l'occupazione nazista, mai menzionata nella sua famiglia.

Questo lungo e penoso percorso nelle memorie familiari permette di riavvolgere il filo del labirinto del passato per incontrare finalmente il Minotauro, il mostro nascosto al suo interno. Per Teseo il mostro che si è sempre rifiutato di guardare è la sua storia passata, la storia familiare ma anche i nessi che legano quest'ultima alla Storia comune di tutti. Vi è in questo processo qualcosa di simile all'esperienza di Janine, che ritrova le proprie radici nel testo paterno, riannodando quel filo sottile e resistente con chi ci ha preceduto, un filo che non possiamo spezzare.

Se Teseo ha provato a farlo, il suo corpo non ha potuto e ha opposto una ostinata resistenza, aprendo nella viva carne quelle ferite che lui si rifiutava di guardare. È il corpo che ha prodotto quel secondo trauma non più silenziabile, è il corpo che con il suo dolore lo ha costretto a fermarsi e farsi carico del passato della sua "stirpe".

Solo a quel punto potrà avere inizio la trasformazione che gli permetterà di integrare ciò che il trauma aveva scisso, un processo di soggettivazione iscritto nel *corpo stesso del testo*, nelle forme di un'enunciazione soggetta a continue alternanze fra un *io* e un *lui*, che, pur nel medesimo rimando referenziale, non arrivano a unificarsi, ma restano drammaticamente separate. L' "io" narrante coincide esistenzialmente con Teseo ma non riesce a coincidervi testualmente, non riesce a divenire "la stessa persona", e lo scarto linguistico si fa scarto intrasoggettivo.

All'inizio del romanzo, nel terribile momento della scoperta del fratello impiccato, chi parla è un *io*, una enunciazione enunciata in prima persona: "mi trovo in un taxi (…), non so niente di ciò che sta accadendo, ma il messaggio sul mio cellulare mi dice di sbrigarmi (…); appena uscito dal taxi, corro, batto un codice, non ricordo più…" (p.13 ed. it.). Subito dopo si passa però a una terza persona, che allontana e separa l'istanza narrante da Teseo. E Teseo diviene l'impersonale terza persona del "fratello che resta", senza nome, senza un'identità che non sia

quella residuale del sopravvissuto. Solo negli ultimi capitoli del libro, dopo tre anni dall'apertura della scatola dei ricordi, le due istanze arriveranno a confluire fino a trovare una possibile integrazione nella soggettività dell'"io", a quel punto in grado di riconoscere anche l'alterità di un "tu". Teseo riuscirà a dire "*Io* avevo un fratello" e, guardando una tenerissima immagine del fratello bambino," *Tu* sei mio fratello".

Nella forma linguistica dell'enunciazione si traduce prima la scissione fra intrasoggettivo e intersoggettivo, poi il suo superamento, arrivando a riunificare le istanze frammentate della soggettività, e ad instaurare la forma dialogica dell'io e del tu. Jerome, il fratello suicida, riacquista così la sua individualità, non è più "il fratello morto" da cui si è fuggiti lontano, è un tu che ci parla, che ci ascolta, e a cui ci si può rivolgere. Alla fine di questo lungo e penoso percorso di conoscenza Teseo riuscirà finalmente a recarsi per la prima volta sulla tomba del fratello per parlare *a lui*, per parlare *con lui*.

Forse la postmemoria altro non è che una riflessione sul silenzio delle memorie, e sulla possibilità di rompere quel silenzio per iniziare a parlare con i nostri morti senza più paura, né timore, né vergogna.

Bibliografia

Altounian, V.e J.
2007 *Ricordare per dimenticare. Il genocidio armeno nel diario di un padre e nella memoria di una figlia*, Donzelli, Roma.
de Toledo, C.
2020 *Thésée, sa vie nouvelle*, Verdier, Lagrasse. Tr.it. *Da una vita all'altra*, Neri Pozza, Vicenza 2021.
Halbwachs, M.
1925 *Les cadres sociaux de la mémoire*. Alcan, Paris. Tr.it. *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli, 1997.
1950 *La mémoire collective*, Alcan, Paris. Tr.it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987.
Hirsch, M.
1997 *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London.
2008 "The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29 (1): 103–128. Tr.it. in Panico 2024b.
2012 *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York.

Landowski, E.
2004 *Passions sans nom*, PUF, Paris.
Lotman, J. M.
1993 *Kultura i Vzryv*, Gnosis, Mosca. tr.it. *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano,1993.
Panico, M.
2024a *Re-Collecting Family. A Lotmanian Reading on Transgenerational Memory in Post-Conflict Contexts*, in Daniele Monticelli, Merit Maran, Franciscu. Sedda (eds.) *Semiotics of Conflict. A Lotmanian Perspective*, Tallinn, Tallinn University Press, pp. 151-176.
2024b *Rileggere Marianne Hirsch. Postmemoria e riscrittura del passato traumatico familiare*, il Mulino, Bologna.
Peirce, C.S.
1931-35 *C.P. Collected Papers*, Belknap Press, Cambridge,Mas.

Cinzia Bianchi*

METAFORE VISIVE E PAROLE OLTRE IL SILENZIO NEL DISCORSO PUBBLICO: DAL "NON CI HANNO VISTO ARRIVARE" AL "FACCIAMO RUMORE"

1. *Introduzione*

Il presente saggio intende esaminare la complessa relazione tra silenzio e presa di parola all'interno di ciò che abbiamo indicato già nel titolo con la dicitura di "discorso pubblico", il quale si può situare all'intersezione tra sfera pubblica, opinione pubblica, sistema dell'informazione e discorso politico. Non abbiamo l'ambizione di fornire definizioni esaustive di tali concetti, ampiamente approfonditi nell'ambito degli studi sociologici, anche se ci teniamo a precisare che ciò che intendiamo si avvicina molto a ciò che Jürgen Habermas ha indicato con "sfera pubblica" (*Öffentlichkeit*) come spazio intermedio tra il pubblico, come sede del potere politico e delle passioni collettive, e il privato, come area della produzione e riproduzione degli interessi e degli orientamenti individuali (cfr. Habermas 1962). Secondo tale prospettiva, la sfera pubblica si configura quindi come luogo deputato alla parola, all'argomentazione e alla critica; un luogo in cui le istanze provenienti dalla società civile vengono elaborate e rappresentate alla sfera del potere politico e, allo stesso tempo, le azioni del potere politico vengono sottoposte al giudizio della società civile. Accanto a ciò, si ritiene essenziale considerare il "discorso" nella sua valenza di istanza comune e collettiva, in linea con l'indagine teorica promossa anche dalla sociosemiotica.

In tale contesto, il silenzio non viene primariamente interpretato come la non-parola e come, ad esempio, il desiderio di

* Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, cinzia.bianchi@unimore.it

trascendere la dimensione ordinaria del linguaggio, di esplorare l'indicibile o di recuperare un silenzio originario capace di dare visibilità all'invisibile, tematiche ampiamente trattate nella filosofia, nella poesia e nell'arte[1]. Piuttosto, nell'ambito del discorso pubblico, il silenzio si configura prevalentemente come fenomeno di silenziamento (*silencing*), inteso come esclusione o marginalizzazione di gruppi o soggettività ritenuti minoritari o, comunque, privi di voce all'interno della sfera pubblica. Tale silenziamento si contrappone alla presa di parola e alla partecipazione attiva e collettiva allo scopo di contrastare fenomeni che possono essere percepiti come ingiusti o criticabili nella sfera del senso comune.

È opportuno inoltre sottolineare come l'acquisizione di una nuova consapevolezza nel senso comune rappresenti oggi un tema problematico, soprattutto quando la riscrittura di storie di soprusi e silenziamenti (come nel caso delle narrazioni dei nativi americani e delle minoranze) comporta la cancellazione di altre storie, fino ad allora considerate parte integrante della Storia (con la s maiuscola) e dei suoi simboli. Si pensi, ad esempio, alle statue di eroi e padri fondatori degli Stati Uniti d'America, come la statua del generale Lee in Virginia, proposte per la rimozione o già rimosse grazie a movimenti come *Black Lives Matter*. Tale fenomeno si inscrive nel dibattito intorno alla cosiddetta "cancel culture", intesa come "quell'insieme di movimenti sociali che promuovono la cancellazione delle tracce (monumenti e iscrizioni di vario tipo) di memorie scomode, traumatiche, ormai collettivamente riconosciute come legate a soggetti ed eventi che hanno violato i diritti umani" (Lorusso 2022, p. 100). Tale questione, come rileva giustamente Lorusso, riveste un'importanza semiotica indubbia in quanto riguarda la cancellazione di unità culturali nel sapere collettivo, con un impatto significativo sul senso comune e sull'identità condivisa di un popolo al di là delle differenze di razza, genere o etnia.

1 Non rientra negli obiettivi del presente saggio approfondire tali suggestive prospettive tra filosofia, letteratura ed arte, data la vastità della bibliografia che si potrebbe citare. Ci permettiamo di segnalare solo un compendio divulgativo ma comprensivo dei vari aspetti collegati al silenzio: Remo Bassetti, *Storia e pratica del silenzio* (2019).

In tale contesto, la distribuzione diseguale del silenzio, inteso tanto come facoltà naturale quanto come imposizione sociale, si rivela così un indicatore privilegiato delle dinamiche di ingiustizia sociale. Nella logica del silenziamento, anche in assenza di censure formali da parte di regimi autoritari, la rinuncia volontaria ad auto-esporsi contribuisce a consolidare la percezione che l'opinione espressa pubblicamente corrisponda alla volontà della maggioranza, anche quando quest'ultima è, in realtà, solo silente. Chi parla, infatti, potrebbe non essere ascoltato, ma chi tace rischia di diventare invisibile.

L'emersione di una voce dal silenzio all'interno del discorso pubblico, intrinsecamente caratterizzato da una dimensione rumorosa (soprattutto come incessante rumore informativo di fondo), si manifesta spesso attraverso un linguaggio metaforico, in particolare di tipo visivo. Le metafore visive appaiono necessarie per rappresentare fenomeni emergenti dal silenzio collettivo, generandosi una sorta di sinestesie improprie, di natura verbo-visiva, in cui si comunica ricorrendo al linguaggio di un altro senso, giusto perché mancano lessicalizzazioni proprie e condivise.

Gli esempi selezionati, scelti intenzionalmente al femminile[2], illustrano questa emersione da una condizione di negazione di presenza. Approfondiremo quindi uno dei significati dizionariali del termine "silenzio" come dimenticanza e oblio a cui si contrappone invece uno sperato percorso di memoria e interesse nei confronti del soggetto agente[3]: in sostanza, un emergere da una condizione di negazione di presenza, un prendere voce o dare voce a singole storie che altrimenti rimarrebbero nell'oblio e nella dimenticanza.

2 La bibliografia sul genere e il femminile è molto ampia, ci teniamo solo a rimandare a due libri importanti per l'approccio semiotico: Patrizia Violi, *L'infinito singolare* (1986) e Cristina Demaria *Teorie di genere Femminismi e semiotica* (2019).

3 È questo un possibile senso del termine "silenzio", collegato alla dimenticanza, a cui si possono aggiungere altre declinazioni: il silenzio (dal verbo *silere*) come stato naturale di assenza di suono e voce, che si contrappone al rumore; il silenzio come atto intenzionale del tacere, che si contrappone all'atto di parola, alla loquacità; il silenzio come discrezione, riserbo e riservatezza che si contrappone all'indiscrezione.

2. *La storia di Fawzia Amin Sido, ovvero come uscire dal silenzio imposto*

Fawzia Amin Sido è una giovane donna yazida rapita dall'ISIS nel 2014 in Iraq; per qualche anno si è trovata a Gaza e, nella grande tragedia che affligge quella striscia di terra, ha trovato il coraggio di *uscire dal silenzio* imposto dai miliziani di Hamas e mostrarsi attraverso un video su TikTok nel novembre 2023 per essere liberata dopo molti mesi dalle truppe israeliane ed essere ricongiunta alla sua famiglia nel Sinjar.

Le violenze dell'ISIS contro la comunità yazida, un vero e proprio genocidio riconosciuto dalle Nazioni Unite, e del rapimento di migliaia di bambine da parte dell'ISIS hanno richiamato l'attenzione mediatica qualche anno fa (tra il 2018 e 2019) anche grazie a un documentario in *Virtual Reality* di Celine Tricart, prodotto dall'attrice Maria Elena Bello, componente del movimento internazionale #*Me too*, movimento femminile e femminista contro le molestie sessuali e le violenze contro le donne[4].

Le donne yazide di Sinjar sono state rapite dai miliziani dell'ISIS e rese schiave sessuali nel 2014, finite successivamente in molti campi profughi sparsi in Iraq e Siria dopo che l'ISIS ha perso territorio ed è stato parzialmente o totalmente sconfitto; campi come quello di Al Hol, dove si trovano tuttora insieme ai loro figli e alle mogli dei combattenti dell'ISIS, e queste ultime, le donne dell'ISIS, sono state a lungo i veri capi di intere sezioni di tali campi profughi. Le donne yazide sono in genere giovani o giovanissime, rapite ancora bambine e diventate madri di figli non voluti, frutto di violenze e sopraf-

4 Protagoniste del documentario in VR sono le *Sun Ladies,* battaglione speciale dei Peshmerga del Patriotic Union of Kurdistan (PUK) composto da donne yazide sfuggite al rapimento e alla prigionia dei miliziani dell'ISIS e che hanno scelto di aiutare le altre donne yazide a tornare a casa. Il documentario in VR è correlato da una pletora di altre testualità fruibili on line o predisposte per eventi live. Sebbene sia possibile visionare il documentario in VR solo attraverso dispositivi di visione immersivi (come l'OculusVR), sono disponibili ancora on line molti materiali video e fotografici riguardanti tale azione di sensibilizzazione. Cfr. per esempio: https://mk2films.com/film/the-sun-ladies/ oppure https://www.kickstarter.com/projects/149651269/the-sun-ladies-continuation-of-the-journey

fazioni, figli che spessissimo vengono abbandonati a se stessi una volta che le donne riescono a fuggire per ricongiungersi con le loro famiglie o per spostarsi in altri campi profughi; bambini che vengono abbandonati perché musulmani come i padri e quindi non accettati dalla comunità di origine delle madri, di cultura e religione yazida.

Solo un numero esiguo delle 2.600 bambine rapite sono tornate a casa (circa 300), spesso perché sono proprio le ragazze yazide a non volersi fare identificare, a non voler uscire dal silenzio, per paura di ritorsioni nei campi profughi o perché non vogliono abbandonare i propri figli, che non verrebbero accettati, come detto, dalle loro comunità. Le testimonianze di coloro che hanno trovato tale coraggio sono agghiaccianti: uscire dal silenzio e testimoniare delle violenze subite è una presa di parola dolorosa e non per niente scontata. È quello che si capisce, per esempio, dalle parole di Sana (nome di fantasia), rapita a 16 anni e rimpatriata da Al Hol dopo essere stata identificata dalle autorità autonome durante un'operazione di sicurezza. Ha raccontato ad *Amnesty International*, che redige periodicamente report dettagliati sulle condizioni nei campi profughi iracheni e siriani, di aver celato la sua identità yazida per anni prima che lo Stato islamico venisse sconfitto: uno dei suoi rapitori le aveva mostrato le immagini di quello che aveva definito il delitto d'onore di una bambina yazida tornata a casa e le aveva detto che la sua comunità di origine non l'avrebbe mai rivoluta indietro. Temendo di essere uccisa in Iraq, Sana aveva concluso che fosse meglio nascondersi ad Al Hol: "Volevo farmi avanti ma avevo il terrore che la mia famiglia non mi avrebbe accettato. Strappavo la mia tenda, la rimuovevo spesso, mi spostavo in continuazione, non volevo fare conoscenza con nessuno e volevo che nessuno mi conoscesse. A volte pensavo che avrei dovuto farmi avanti, poi mi tornavano in mente le immagini di quel video"[5].

Tra i mille drammi che ci affliggono, le storie delle bambine yazide non sono spesso raccontate nel discorso pubblico; sono in questo caso silenziate da altre notizie tragiche che provengono da molte altre parti del mondo. Ma il 9 ottobre 2024 una certa risonanza mediatica ha avuto la storia di Fawzia, perché la sua storia si intreccia con quel grande dramma che è la guerra di

5 Cfr. report di *Amnesty International* al seguente url: https://www.amnesty.it/siria-dieci-anni-dal-genocidio-del-popolo-yazida/

Gaza. Per anni Fawzia è stata tenuta prigioniera da un miliziano dell'ISIS. Già da prima del 7 ottobre 2023, giorno della strage compiuta dai miliziani di Hamas ai kibbutz israeliani, si sapeva che fosse prigioniera a Gaza, trascinata lì nel 2020 dal fratello del marito morto in Siria nelle file dell'ISIS. Nell'enclave palestinese la giovane ha cercato più volte di suicidarsi e ha dichiarato appena liberata: "Non ho raccontato a nessuno la mia storia perché Hamas *mi aveva ordinato di stare in silenzio*" (corsivo nostro). Poi, nel novembre del 2023, riesce a pubblicare il video sul social TikTok e la sua storia arriva a Steve Maman, ebreo di origine marocchina con passaporto canadese che dal 2015 è impegnato a salvare le donne yazide e cristiane rapite dall'ISIS.[6] Maman ha attivato tutti i suoi contatti diplomatici con Siria e Iraq ed è riuscito a procurare un passaporto per Fatwzia utilizzando una foto di una videochiamata su WhatsApp". Dopo un anno di silenzioso lavoro la ragazza yazida è potuta così tornare in Sinjar dalla sua famiglia.

La storia personale di Fawzia Amin Sido è una storia a lieto fine. Tuttavia, l'emersione di tale storia solleva l'interrogativo sul motivo per cui questa specifica narrazione abbia trovato una (relativa) amplificazione mediatica, superando il rumore informativo di fondo che avvolge altre storie simili di lotta delle donne yazide per uscire da un silenzio identitario che le avvolge e le rende inermi.

3. *"Non ci hanno visto arrivare" e la politica identitaria*

Il secondo esempio che vorremmo presentare prende avvio dall'espressione: "non ci hanno visto arrivare", traduzione del titolo del libro di Lisa Levenstein *They Didn't See Us Coming* (2020). Si tratta, a nostro avviso, di un buon esempio per spiegare come le metafore visive (il "vedere") possano essere efficacemente indirizzate a evidenziare l'emersione di identità

6 Maman viene definito spesso "lo Schindler ebreo". Lui stesso dichiara di ispirarsi all'imprenditore tedesco, Giusto tra le Nazioni, che salvò oltre mille ebrei durante la Shoah: "ciò che mi motiva è molto semplice: essendo ebreo, facendo parte di un popolo sopravvissuto alla Shoah, so cosa vuol dire l'indifferenza".

specifiche e subalterne dall'invisibilità in cui sono relegate dal silenzio mediatico.

Il libro di Levenstein ha come oggetto il femminismo americano e contrasta la convinzione diffusa nel discorso pubblico e mediatico che tale movimento, molto in auge negli anni Settanta, sia gradualmente caduto nell'irrilevanza, essendosi frantumato in molteplici fazioni e avendo perso di efficacia propositiva. L'autrice sostiene, al contrario, che un nuovo femminismo è emerso proprio negli anni Novanta, radicato nelle molte storie e battaglie delle donne; un movimento multietnico e senza un vero centro, il quale, complice Internet e la costituzione delle comunità virtuali, ha lavorato in modo capillare e transnazionale sui diritti delle donne e su altre variegate istanze identitarie. Raccontando le storie di molti gruppi identitari recenti come, per esempio, *Black Lives Matter*, *#MeToo*, *Sister Song*, Levenstein mette in evidenza anche un paradosso: "paradossalmente, a mano a mano che diventava variegato e ubiquitario come non mai, il femminismo degli anni Novanta si faceva pressoché invisibile al pubblico", proprio perché "stavano tutti cercando nel posto sbagliato" (2020; tr. it. 2024, p. 5). Oltre a un contributo di conoscenza, il libro racconta però anche del modo attraverso il quale un movimento sociale può emergere dal silenzio mediatico e dall'invisibilità generale.

> I movimenti hanno sviluppato reti personali e modi di pensare nell'arco dei decenni e sono diventati visibili al grande pubblico solo in particolari casi in cui la gente si è voltata a guardare. […] Le femministe degli anni Novanta, quelle che hanno favorito il cambiamento che nessuno ha visto arrivare, avevano predisposto il necessario per l'ondata. (2020; tr. it. 2024, p. 228).

In definitiva, conclude Levenstein, le femministe degli anni Novanta, seppur rimaste invisibili, hanno preparato il terreno per le ondate successive del nuovo millennio: le loro istanze e rivendicazioni, spesso urlate, molto criticate dagli oppositori ma anche mediaticamente visibili, sono sicuramente presenti nel discorso pubblico, agenti attivi della vita politica americana[7].

7 Molti sarebbero i contributi da segnalare per un approfondimento delle tematiche riguardante le culture femministe americane e transnazionali. Qui segnaliamo solo pochissimi lavori di autrici come Rosi

Nel contesto italiano, al di là degli studiosi e delle studiose di *women's studies*, probabilmente pochi conoscevano tale libro, recentemente tradotto anche in italiano, fino a che anch'esso è emerso nel discorso pubblico, quando il 23 febbraio 2023 Elly Schlein ha esordito dopo la vincita delle primarie per il ruolo di segretario del Partito Democratico con la frase: "Ancora una volta, non ci hanno visto arrivare". Citando indirettamente Levenstein, Schlein ha voluto sottolineare come la sua affermazione alle primarie del Partito Democratico sia stata resa possibile, contro ogni previsione, grazie a un desiderio di rinnovamento della base: ancora una volta, analisti e osservatori politici "stavano guardando dalla parte sbagliata"[8].

Significativamente, la stessa frase "non ci vedono arrivare" è stata pronunciata anche dalla premier Giorgia Meloni, pochi giorni dopo, in occasione della Giornata della donna (8 marzo 2023):

> Ho visto spesso, anche cinque mesi fa, lo sguardo di chi mi osservava, quello sguardo che dice "ora ci divertiamo". Spesso hanno scommesso sul mio fallimento. E a volte mi è passato per la mente l'idea che forse avevano ragione, che non ce l'avrei fatta. Capita perché sono donna? Probabilmente sì. Ci ho messo molto a realizzarlo. Ma la notizia, oggi, è che essere sottovalutate è un vantaggio. *Non ci vedono arrivare*. (corsivo nostro) [9]

Sebbene l'evidente decontestualizzazione dell'espressione, la perdita del senso complessivo del libro di Levenstein e al di là delle differenze ideologiche, stili retorici e ruolo, le due leader politiche sembrano concordare su un dato di fatto: la fatica per emergere in un contesto in cui le loro capacità vengono sottovalutate a causa della loro identità di genere, un ostacolo culturale che si può superare solo con molta determinazione e una presa di coscienza collettiva.

Braidotti (1994 e 2002), Judith Butler (2004) e un'antologia di scritti curati da Nancy Robinowitz e Amy Richlin (1993).

8 Ribadisce tale concetto anche in un libro recente intitolato significativamente: *L'imprevista* (2024, p. 140-ss.).

9 Tranne poi utilizzare la stessa frase in senso completamente diverso il 9 giugno 2024, in un intervento dal palco del comitato di Fratelli d'Italia per commentare i risultati delle elezioni europee. Alla fine del discorso Giorgia Meloni ha detto: "Comunque, nel caso nostro, ci hanno visto arrivare ma non sono stati in grado di fermarci…".

4. *"Facciamo rumore", parole oltre il silenziamento della violenza*

Il terzo esempio riguarda l'espressione "facciamo rumore", lanciata nel novembre 2023 da Gino Cecchettin dopo il femminicidio della figlia Giulia per richiamare alla mobilitazione collettiva contro il silenziamento della violenza sulle donne[10]. L'appello di Cecchettin si è concretizzato in una grande manifestazione organizzata dall'associazione *Non una di meno* a cui hanno partecipato 500.000 persone. Per andare oltre il silenzio mediatico che si abbatte poco dopo ogni femminicidio, bisogna fare molto rumore, attraverso gli slogan scanditi dai partecipanti ma anche attraverso lo sbattere di oggetti come, per esempio, chiavi o coperchi metallici; per svegliare le coscienze non serve quindi l'usuale e formale "minuto di silenzio", ma "molti minuti di rumore". Significativamente, la manifestazione è stata descritta anche in termini ossimorici, come "rumorosamente silenziosa" o che praticava un "silenzio rumoroso".

Nei molti modi in cui si può riflettere sul concetto di silenzio, il "fare rumore" come atto di sensibilizzazione collettiva, mostra un'altra possibile declinazione di senso: si tratta infatti di una risemantizzazione del rapporto tra le due accezioni principali del silenzio come *silere* e come *tacere*. Ricordiamo ancora una volta come il *silere* si configura come lo stato naturale dell'assenza di suono e voce, e trova la sua contrapposizione semantica nel rumore, mentre il *tacere* è un'azione intenzionale o costrizione a non parlare e trova il suo opposto in ogni atto di parola, con qualsiasi forma espressiva possibile, non solo verbale. L'esempio del femminicidio di Giulia e l'appello del padre a "fare rumore" ci rende evidente come si possa nel discorso pubblico andare oltre la semplice presa di parola (seppur sempre necessaria) perché è un dovere collettivo "smettere di tacere" e "rompere il silenzio" in modo dirompente, come atto pragmatico di denuncia e non accettazione inerme dello *status quo*. Dire che bisogna fare rumore nel senso chiesto da Gino Cecchettin significa spostare il focus sul *non*-tacere che è però allo stesso tempo una condizione sia naturale che intenzionale. È in definitiva un rumore collettivo finalizzato e che prende forma, cercando di

10 Gino Cecchettin è anche co-autore di un libro di sensibilizzazione contro i femminicidi intitolato: *Cara Giulia. Quello che ho imparato da mia figlia* (2024).

interpellare le coscienze, anche se, tragicamente, non sembra parlare ancora alle coscienze dei carnefici.

Decine di altre donne sono state uccise da compagni, mariti e coniugi dopo il femminicidio di Giulia Cecchettin; è una piaga che sembra inarrestabile e il silenzio ritorna sul tema dopo ogni uccisione, fino alla successiva, lasciando spazio all'incapacità di trovare ancora parole per indignarsi e condannare. In questo caso si tratta di un silenzio, personale e collettivo, amaro e arrendevole, senza speranza.

5. *Nota conclusiva*

Gli esempi discussi in questo breve saggio – l'emersione coraggiosa delle donne yazide dal silenzio imposto, l'invisibilità mediatica di alcuni movimenti identitari e la loro presa di parola, l'appello a "fare rumore" contro il silenzio sulla violenza di genere – rappresentano punti di riflessione sull'articolazione del silenzio e della presa di parola nel discorso pubblico. Pur nella loro eterogeneità, è evidente come il silenzio non possa essere considerato come un'entità neutra, bensì una forma semiotica complessa, dotata di una precisa dimensione simbolica, sociale e pragmatica.

Non può infatti essere inteso semplicemente come una mancanza di parola, ma assume le caratteristiche di una posizione comunicativa marcata: può essere imposto, scelto, negoziato, e soprattutto (re-)interpretato. In quanto tale, esso partecipa pienamente alla costruzione del senso all'interno dello spazio pubblico, configurandosi come un agente sociale che può tanto occultare quanto rivelare. Gli esempi discussi mostrano inoltre come nella dinamica silenziamento sociale/emersione dal silenzio si possano esercitare strategie di potere, di resistenza e di riappropriazione del discorso pubblico, come accade per quelle soggettività storicamente silenziate (donne, minoranze etniche, nativi americani…) che, attraverso una rottura dell'invisibilità, vanno alla ricerca della trasformazione del regime semiotico dominante.

L'intercambiabilità semantica tra invisibilità e silenziamento nel discorso pubblico innesta l'altro punto teorico del saggio: l'utilizzo di metafore che riescono, spesso in modo efficace, a rendere maggiormente presenti tutti quegli atti pragmatici che cercano di rompere un silenzio frutto di complicità o rassegna-

zione collettiva. Le metafore visive utilizzate da alcuni movimenti – dai corpi silenziosi (o eccessivamente rumorosi) in protesta fino alle immagini che inscenano la censura – mettono in evidenza proprio questa tensione: rendono visibile l'invisibilità, materializzano l'assenza come presenza, e trasformano il silenzio in consapevole e intenzionale presa di parola.

È attraverso questa prospettiva che possiamo leggere il passaggio dal silenzio alla presa di parola come un processo semiotico di re-inscrizione del soggetto nello spazio sociale. Parlare – o decidere di farlo in modi alternativi, per immagini, gesti, azioni – significa reclamare visibilità, *agency*, e soprattutto il diritto a una narrazione propria. In definitiva, la lotta contro il silenzio imposto (come per le donne yazide) è anche una lotta per il controllo del senso: un confronto tra regimi discorsivi, tra chi ha il potere di dettare una data narrazione e chi tenta di proporne una alternativa. Ciò avviene anche attraverso una strategia figurativa: immagini, posture, gesti, abiti, slogan diventano articolazioni di senso capaci di materializzare l'assenza, rendendola tangibile, riconoscibile, interpretabile. Il silenzio diventa così una scena semiotica in cui la tensione fra dire e non dire viene drammatizzata attraverso codici visivi e performativi. È in questa tensione che si può collocare, per esempio, l'appello a "fare rumore" nelle manifestazioni pubbliche contro i femminicidi: un atto semiotico che costruisce un regime enunciativo alternativo, una modalità di occupazione dello spazio nel discorso pubblico per contrastare i grandi drammi della nostra contemporaneità.

Bibliografia

Bassetti, Remo
2019 *Storia e pratiche del silenzio*, Bollati Borighieri, Torino.
Braidotti, Rosi
1994 *Nomadic Subject*, Columbia U.P., New York; tr. it. parziale *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli editore, Roma, 1995.
2002 *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Luca Sossella Editore, Roma.
Butler, Judith
2004 *Undoing Gender*, Routledge, New York-London; tr. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma, 2006.

Cecchettin, Gino, Franzoso, Marco
2024 *Cara Giulia. Quello che ho imparato da mia figlia*, Rizzoli, Milano.
Demaria, Cristina
2019 *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Bompiani, Milano.
Habermas, Jürgen
1962 *Strukturwandel der Öffentlichkeit*; tr. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari, 1971.
Levenstein, Lisa
2020 *They Didn't See Us Coming*; tr. it. *Non ci hanno visto arrivare*, Mondadori, Milano, 2024.
Lorusso, Anna Maria
2022 *L'utilità del senso comune*, Il Mulino, Bologna.
Rabinowitz, Nancy S., Richlin, Amy (a cura di)
1993 *Feminism, Theory and the Classics. Thinking gender*, Routledge, New York-London.
Schlein, Elly
2024 *L'imprevista. Un'altra visione del mondo*, Feltrinelli, Milano.
Violi, Patrizia
1986 *L'infinito singolare. Considerazioni sulle differenze sessuali nel linguaggio*, Essedue Edizioni, Verona.

Alessandro Prato*

LA RETICENZA E L'EUFEMISMO: IL CONFLITTO A GAZA COME ESEMPIO DELLA MANIPOLAZIONE INGANNEVOLE PERSEGUITA DAL GIORNALISMO MAINSTREAM

1. *Premessa*

A partire dall'ottobre del 2023 ho seguito come il giornalismo italiano ha nella maggior parte dei casi raccontato l'operazione di sterminio a Gaza con la massiccia campagna di bombardamenti e con l'invasione dell'esercito israeliano. La tesi che vorrei sostenere in questo articolo è che la narrazione mediatica di questi eventi è contrassegnata dall'utilizzo di strategie retoriche implicite per conseguire una persuasione ingannevole, in cui per fare accettare un contenuto falso si tende a presentarlo come presupposto, invece che descriverlo esplicitamente, inducendo il destinatario a farlo proprio, senza mettere in atto il proprio senso critico, sia a livello cognitivo, nella misura in cui le parole e le immagini influiscono sulla formazione delle opinioni dei lettori (e si risolvono in un "far credere"), sia a livello pragmatico, quando influenzano i comportamenti delle persone (e hanno lo scopo di "far fare").

Queste strategie operano su due piani diversi (l'*inventio* e l'*elocutio*) e influiscono negativamente sulla qualità del discorso giornalistico e la sua attendibilità: da un lato gli aspetti enunciazionali prevalgono nettamente su quelli enunciativi, dall'altro la funzione conativa del linguaggio assume una rilevanza eccessiva relegando a un ruolo di secondo piano la funzione referenziale, secondo un *modus operandi* tipico della propaganda che mira a

* Università di Siena; prato@unisi.it

"fabbricare il consenso"[1], controllare ciò che le persone pensano, irreggimentare i loro comportamenti.

L'analisi è condotta in particolare su alcuni esempi relativi a due testate rappresentative come *Il Corriere della sera* e *La Repubblica* (ma non mancano riferimenti anche ad altre testate anche straniere) e si sofferma sulle strategie retoriche più utilizzate come l'eufemismo e la reticenza, la cui efficacia è rafforzata dalla presenza delle fallacie argomentative di presupposizione[2] che presentano confermata una tesi che invece è controversa e andrebbe dimostrata, o istituiscono una dicotomia tra un modello sempre assunto come positivo e un antimodello connotato negativamente indipendentemente da come questi due elementi si presentano nella realtà (Perelman e Tyteca 1958, pp. 167-72).

2. *Le strategie retoriche della propaganda ingannevole*

L'articolo uscito sul *New York Times* dell'8 giugno 2024, dedicato al massacro israeliano nel campo profughi di Nuseirat a Gaza che ha registrato un bilancio di 274 morti e 698 feriti, è contrassegnato da questo titolo: "Israele salva quattro ostaggi in un'operazione militare; i funzionari di Gaza affermano che decine di persone sono state uccise". Da notare la divisione in due parti del titolo: da un lato abbiamo la certezza di un fatto (il salvataggio degli ostaggi), dall'altro solo un'affermazione dei funzionari di Gaza (quindi non un fatto) che oltretutto riguarda "decine" di vittime (proprio per ridurre la percezione della gravità dell'evento) che "sono state uccise", ma non è dato sapere chi è il responsabile di questa uccisione: una disgrazia? Un evento naturale? La cosa interessante è che non c'è in questo titolo nulla che tecnicamente costituisca una bugia, tuttavia la scelta delle parole e l'uso della figura retorica della reticenza sono modellati in modo tale da distogliere l'attenzione del lettore dal fatto che Israele ha massacrato centinaia di esseri umani.

Per lo stesso titolo i redattori del *New York Times* avrebbero potuto scrivere: "Israele uccide centinaia di palestinesi nell'attacco a Gaza: quattro gli ostaggi salvati", ma in questo modo

1 L'espressione come è noto è stata coniata da Lippman (1922) che ha fondato gli studi sulla comunicazione politica.

2 Sulle quali si veda D'Agostini (2010, pp. 123-27).

l'attenzione dei lettori sarebbe stata orientata in una direzione – la responsabilità di Israele – che è accuratamente evitata da tutto il giornalismo mainstream. Analogamente le azioni criminali di Israele (come, ad esempio, la tortura dei prigionieri palestinesi, il bombardamento degli ospedali, dei luoghi di culto e delle ambulanze, l'uccisione dei giornalisti e dei funzionari dell'ONU) vengono spesso de-enfatizzate, minimizzando la loro gravità attraverso gli eufemismi, sia evitando che siano presenti nei titoli per inserirle solo nei testi degli articoli (collocati però nelle pagine interne del giornale), sia riportandole solo una volta prima di lasciarle svanire nel flusso continuo delle notizie; le storie convenienti alla narrazione dominante invece vengono non a caso riprese più e più volte per far sì che rimangano nella memoria dei lettori. Analogamente le notizie sgradite, pur provenienti da testate come il *New York Times* o la *CNN*, non vengono riprese come nel caso che riguarda l'utilizzo di bombe mk-84 da parte dell'esercito israeliano che hanno un elevato potenziale di distruzione (Di Battista 2024, p. 88).

Se poi andiamo a vedere come il massacro di Nuseirat è stato raccontato dai media italiani possiamo constatare che la cifra della propaganda non cambia e che le strategie utilizzate per la manipolazione ingannevole dell'opinione pubblica sono molto simili. L'enfasi della notizia è centrata solo sui quattro ostaggi rapiti il 7 ottobre e in particolare su Noa Argamani: *La Stampa* pubblica la bella immagine dell'abbraccio della ragazza ricongiunta ai suoi, nel titolo e nell'occhiello non c'è traccia del massacro dei palestinesi che compare sì ma in un articolo interno a p. 14, e solo nel catenaccio. La stessa scelta è seguita da *Repubblica,* in questo caso nell'occhiello si dice che sono stati "uccisi oltre 100 ostaggi" (in realtà sono molti di più). Per il *Corriere della sera* si parla nel titolo in modo molto generico e sfumato di "Fuoco e morti nel centro di Gaza". Per *Libero*, *La Verità*, *Il Giornale* il massacro è del tutto cancellato. Addirittura su *La 7* a *Edicola Fratello* la conduttrice, Flavia Fratello, riportando l'esempio del *Fatto Quotidiano* che non segue le regole della propaganda (il suo titolo infatti recita: "Israele uccide 210 persone per liberare 4 ostaggi") si domanda basita: "Allora non vale la pena perché hai ucciso 210 persone?", come se questo dato agghiacciante fosse del tutto irrilevante.

Del resto se poi ricostruiamo come la stampa in Italia nella maggior parte dei casi ha raccontato in questi mesi la storia de-

gli ostaggi di Hamas emerge evidente il doppio standard che la contraddistingue: degli ostaggi israeliani conosciamo giustamente tanti elementi: i loro volti, i nomi, le loro storie, i loro affetti familiari, mentre dei palestinesi uccisi dall'esercito israeliano (in massima parte bambini e donne) non sappiamo nulla, la censura nel loro caso è totalizzante: non hanno un'identità, una famiglia, una storia, sono ombre indistinte che si stagliano nel fondo e che mai emergono nella loro individualità davanti ai nostri occhi. Per sapere qualcosa di loro e della terribile situazione in cui si trovano dobbiamo cercare in rete o sui social come Instagram (con la pagina "Eye on Palestine") o Telegram. Sulla stampa e sulle reti televisive italiane la rimozione è evidente, le loro tragiche storie non trovano alcun spazio perché se queste fossero di pubblico dominio la protesta dell'opinione pubblica contro Israele e il suo governo, già estesa e ramificata, sarebbe molto più diffusa.

Il doppio standard è confermato dall'uso delle parole e non solo per quanto riguarda l'Italia: in Gran Bretagna una ricerca di "Opendemocracy.it" rivela che la parola "assassinio" è stata usata dai media 52 volte per le vittime israeliane e mai per quelle palestinesi, per il termine "massacro" la proporzione è 35 a 1. In America la rivista *The Intercept* rivela che testate come *The Washinghton Post*, *Los Angeles Times* e *New York Times* hanno usato il termine "carneficina" 60 volte per le vittime israeliane e solo una per quelle palestinesi, analogamente "massacro" è presente 125 volte per le prime e solo 2 per le seconde (Oriani 2024, pp. 21-22). Nei servizi giornalistici normalmente si dice che gli israeliani vengono uccisi e i palestinesi muoiono (come se fossero morti per cause naturali o di altro tipo). Un editoriale di Barbara Stefanelli sul *Corriere della sera* del 16 febbraio 2024 viene introdotto dal seguente sommario: "Dopo la strage del Supernova Musical Festival e il dramma della popolazione di Gaza, non resta che sperare che le metastasi di quanto è avvenuto e sta accadendo possano essere fermate"; da una parte in Israele si è compiuta "una strage" che ha una chiara intenzionalità criminale, dall'altra un "dramma" che non prevede intenzioni o responsabili precisi. Il comunicato dell'agenzia Agi del 7 marzo 2024 in cui si dice che il 7 ottobre oltre 1100 persone sono state "trucidate", mentre la reazione di Israele ha provocato almeno 30.000 "morti". Nonostante l'agghiacciante sproporzione tra i due crimini con

l'uso di questi eufemismi la stampa dipinge in modo nettamente diverso le colpe e le sofferenze degli israeliani e dei palestinesi, la sua credibilità e oggettività già molto discutibile risulta ora falsa del tutto. Del resto la figura retorica dell'eufemismo in questo contesto svolge proprio la funzione di presentare un fatto tragico e negativo in modo tale da renderlo innocuo e non immediatamente riconoscibile, così da disinnescare nel pubblico reazioni oppositive come l'indignazione e la protesta in nome di un principio fondamentale: non criticare il potere[3]. È una strategia che i media hanno sempre utilizzato come quando durante la guerra in Vietnam in cui gli Stati Uniti erano nella posizione dell'aggressore i media si guardavano bene dal porre la questione in questi termini. Mai è stato detto che Kennedy aveva attaccato il Vietnam del Sud, o che questo attacco non era legittimo, il presupposto da cui partire era sempre che gli Stati Uniti difendevano il Vietnam del Sud, al limite per coloro che assumevano una posizione critica ci si chiedeva se era giusto o meno difenderlo. Non a caso la percezione delle conseguenze di questa guerra da parte del pubblico americano è totalmente distorta: quando si chiede agli americani quanti vietnamiti sono morti in questo conflitto in media rispondono 100.000 mentre le stime reali calcolano da due a tre milioni di morti (Chomsky 2003, pp. 139-43).

Se le cronache della guerra in Ucraina sono caratterizzate da giudizi radicali e perentori, oltre che dal richiamo alle emozioni forti con l'uso dell'iperbole e dell'amplificazione, ora in Medio Oriente la strategia retorica utilizzata è la reticenza che, al contrario, mira ad attenuare, sbiadire la valenza del racconto, a "troncare" e "sopire" come nel celebre passo di manzoniana memoria. Tutte queste stragi di civili sono insomma avvenute senza che i grandi giornali e le più importanti reti televisive abbiano mai pronunciato parole di condanne sui suoi responsabili; essi hanno sposato pienamente il punto di vista dell'esercito e del governo israeliano, ne sono diventati i portavoce.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare: basti citare ancora l'edizione online del *Corriere della sera* del 23 gennaio 2024 che recita nel titolo "Giornata di sangue nella Striscia: Hamas ucci-

3 Sulla figura retorica dell'eufemismo e il suo abuso nel discorso giornalistico si veda Mortara Garavelli (2010, pp. 38-43), mi permetto di rimandare anche a Prato (2021, pp. 47-59).

de 24 soldati israeliani": quel giorno sono state uccise dai soldati israeliani 210 persone, come sempre nella massima parte civili, ma per il *Corriere* la giornata è stata particolarmente sanguinosa solo per le morti israeliane, degli altri non bisogna parlare, si fa finta che non esistano. Il 27 dicembre 2023 sempre il *Corriere della sera* fa la cronaca della strage di Natale in cui vengono trucidati 200 palestinesi nel campo profughi di al-Maghazi. Ancora una volta alla cronaca del massacro non segue alcuna analisi o commento, mentre in un articolo dello scrittore israeliano Eshkol Nevo viene analizzato il trauma che la società israeliana sta vivendo dal 7 ottobre:

> sono andato a insegnare scrittura creativa. Che scelta avevo. Gli studenti mi aspettavano in classe e tutte le classi in cui sono entrato negli ultimi due mesi sono classi terapeutiche. Tutti sono al limite. Tutti sono traumatizzati in un modo o nell'altro e si aspettano qualcosa da me. La responsabilità dell'energia nella stanza è mia. La responsabilità dell'energia nella maggior parte delle stanze in cui entro, è mia. Perciò ogni mattina vado a correre e bevo un espresso e dopo un altro e dopo un terzo e penso alle crisi che ho vissuto in passato e poi superato e penso alla prossima primavera in Italia e all'appartamento in piazza Emanuele Filiberto, poi entro nella stanza e aiuto le altre persone a esprimere i loro sentimenti, o a dimenticarli, e aiutare gli altri è il modo migliore per aiutare se stessi, ce lo insegna il buddhismo, e gli studenti sono grati, dell'opportunità di scrivere, dell'opportunità di stare insieme, anche se durante l'incontro siamo corsi due volte nel rifugio perché sono partite le sirene d'allarme. (Nevo 2023)

Il *Corriere* dunque dedica molta attenzione ai traumi di chi ha subito violenza tre mesi prima, mentre il trauma e il dolore di chi la subisce (in proporzioni enormemente amplificate) ormai da tre mesi può essere del tutto trascurato, la stampa mainstream semplicemente non lo vede. Il doppio standard si colora del razzismo così bene espresso da esponenti autorevoli del governo israeliano e che ricorda il modo con cui venivano raccontate le guerre coloniali dello scorso secolo. Particolarmente cinica risulta la dichiarazione dell'analista israeliano Nadav Eyal nell'intervista al *Corriere della sera* dell'8 febbraio 2024: "Come si può evitare che nel futuro Hamas non ricresca di nuovo? Su questo aspetto nessuno può dare una risposta certa, nonostante il grande lavoro di Tsahal", e l'intervistatore Paolo Salom non ha nulla da obiettare di fronte a questa espressione, "il grande lavoro",

per contrassegnare un massacro che ha portato solo fino a quel momento a oltre 12.000 bambini uccisi.

Anche gli esempi che riguardano l'abuso delle parole messo in atto dalla propaganda sono molteplici, il più eclatante riguarda il significato del termine "antisemitismo" utilizzato come accusa infamante verso chiunque osi parlare in modo critico di Israele prima e dopo il 7 ottobre 2023. In questo caso i media confondono ad arte l'antigiudaismo che riguarda la religione mosaica, l'antisionismo che riguarda la politica israeliana e l'antisemitismo che riguarda il popolo ebraico (Arendt 1951, pp. 3-14; Odifreddi 2024, pp. 119-21). L'accusa di per sé non ha alcun fondamento ed è del tutto strumentale, se consideriamo che gli stessi arabi sono semiti (per cui anche gli israeliani nella loro persecuzione contro i palestinesi possono essere legittimamente accusati di antisemitismo), ma ha una sua efficacia perché consiste in una fallacia *ad baculum* che mira a criminalizzare il dissenso per ridurlo il più possibile al silenzio. L'artificio retorico non è nuovo perché fin dal 1973 con la dottrina Eban (dal nome di Abba Eban, uno dei fondatori dello stato ebraico), i governi israeliani hanno sempre usato questa tecnica per respingere le critiche rivolte alle loro politiche.

3. *Le false presupposizioni*

Nella narrazione del conflitto a Gaza il giornalismo *mainstream* (anche televisivo) opera secondo un *vademecum* (Orsini 2025, pp. 34-40) che prevede tre principi: il primo consiste nel ritrarre la Casa Bianca in una luce sempre positiva come se fosse sempre dalla parte giusta in tutte le crisi internazionali. Il secondo punta a nascondere i crimini contro l'umanità o parlarne il meno possibile: se la Casa Bianca arma i massacri perpetrati dall'esercito israeliano a Gaza questo non è oggetto di dibattito, i crimini e le violazioni del diritto internazionale da essa compiuti sono sempre perdonabili con argomenti pretestuosi come il riferimento al fatto che gli Stati Uniti sono una democrazia o che hanno liberato l'Italia dal fascismo. Il terzo prevede l'attacco sistematico (secondo le modalità della fallacia *ad hominem*) di chi critica l'operato della Casa Bianca attribuendo sembianze mostruose agli stati nemici della Casa Bianca e producendo una sistematica distorsione dei fatti e delle loro

cause. Un esempio emblematico di questa strategia è l'intervista a Patrick Zaki di Aldo Cazzullo uscita sul *Corriere della sera* il 16 ottobre 2023. Zaki aveva criticato Israele per lo sterminio di Gaza definendo Netanyahu un "serial killer", Cazzullo insorge contro questa definizione che reputa inaccettabile e per difendere Netanyahu procede da una parte con l'uso strumentale delle date storiche, dicendo che ogni discorso su Gaza debba iniziare con la condanna del massacro del 7 ottobre compiuto da Hamas, facendo così iniziare il racconto dei fatti da dove è più comodo per lui, omettendo (tramite l'uso della sineddoche ingannevole) che la persecuzione dei palestinesi e la loro disumanizzazione perseguite da Israele con la complicità degli Stati Uniti risalgono a molto più indietro nel tempo, non solo al 1967 con l'occupazione della Cisgiordiana, ma, ancora più indietro nel tempo, al 1948 con la *nakba*[4]. Dall'altra Cazzullo per difendere Netanyahu ricorre alla retorica democratica dicendo che egli è lì perché con i suoi alleati ha vinto le elezioni: un argomento irrilevante che corrisponde alla fallacia del *Non sequitur* (D'Agostini 2010, pp.116-17) perché questo non gli dà certo il diritto di compiere un genocidio e violare ogni elemento di civiltà. Inoltre Cazzullo (come molti altri opinionisti) considera assodata una questione (la natura democratica dello stato di Israele) che invece è controversa visto che diversi storici anche israeliani, come ad esempio Ilan Pappé, criticano questa tesi[5] e si chiedono come sia possibile definire democratico un sistema che, pur rispettando i criteri della rappresentatività e della divisione dei poteri, è responsaabile di un'occupazione illegale e di un regime di apartheid. Ma la loro voce è censurata dal sistema dei media. Per non parlare della Legge fondamentale approvata dalla Knesset nel 2018 che definisce Israele lo stato nazionale del popolo ebraico dove si realizza l'autodeterminazione degli ebrei e solo di essi: "Questa legge è la cartina di tornasole del suprematismo che marginalizza o esclude coloro che non sono ebrei. Trasformando così i diritti in privilegi" (Albanese 2023, p. 101). La retorica democratica è inoltre un argomento infondato

4 Sulla ricostruzione del processo storico che ha portato all'occupazione della Palestina si veda Schoenman (1988); Chomsky e Pappé (2008); Pappé (2008); Pappé (2022, pp. 112-40).

5 Oltre a Pappé (2022, pp. 166-86) si veda anche Schoenman (1988, pp. 21-25).

se consideriamo che in nome della democrazia, dei diritti umani e dell'esportazione della civiltà si sono sterminati interi popoli come dimostra la storia del colonialismo europeo[6].

Nell'ideario di Cazzullo esiste un codice binario che ammette, secondo la fallacia della falsa dicotomia (D'Agostini 2010, pp. 135-36), solo due posizioni: una polarizzata in senso positivo (il bene), essere filo-americano (e quindi anche appoggiare gli alleati come Israele) e l'altra polarizzata in senso negativo (il male), essere anti-americano, e dunque dalla parte dei regimi dittatoriali: la binarietà del codice assicura la chiusura del sistema (Luhmann 1982). È un modo di ragionare secondo un *frame* semplificante che si basa su bipolarismi ingiustificati: è possibile infatti criticare la politica estera degli Stati Uniti e alcune scelte del suo governo rimanendo allo stesso tempo favorevoli ai sistemi politici democratici, stigmatizzando quelli che non lo sono. Ma una posizione di questo tipo (che non rispetta il codice) viene nella maggior parte dei casi silenziata perché capace di smentire la propaganda con le distorsioni storiche e gli argomenti illogici di cui si nutre.

Il sistematico bombardamento di Gaza, l'uccisione indiscriminata dei civili e perfino dei bambini[7], la distruzione degli ospedali, l'uccisione dei giornalisti[8] sono tutti fatti che smentiscono la dicotomia bene/male seguita pedissequamente dai media e per questo la maggior parte dei giornalisti li ha silenziati, altrimenti avrebbero dovuto ammettere che gli Stati Uniti e anche l'Europa violano i diritti umani e il diritto internazionale più delle dittature e questo per il codice binario che essi hanno fatto proprio è impossibile. I presupposti sui quali si basa il di-

6 Una documentata e analitica ricostruzione del colonialismo europeo si trova in Merker (2006).

7 La stima di Amnesty International nel suo rapporto sul genocidio a Gaza del 5 dicembre 2024 è di 42000 vittime di cui 13.300 bambini e ad oggi (giugno 2025) la dimensione del fenomeno è ancora più grave e raccapricciante. https://www.amnesty.it/israele-sta-commettendo-genocidio-contro-la-popolazione-palestinese-a-gaza/

8 Anche in questo caso i numeri sono impressionanti: oltre 200 uccisi dall'esercito israeliano (nel quasi totale silenzio dei media), l'obiettivo di questa carneficina è evitare che i crimini di guerra e i crimini contro l'umanità vengano denunciati e portati all'attenzione dei media. https://www.editorialedomani.it/politica/mondo/gaza-giornalisti-uccisi-dati-numeri-nomi-storie-thqw877v

scorso mediatico cadono miseramente una volta che vengono sottoposti all'analisi critica.

Un altro esempio significativo di argomentazione fallace è l'articolo di Ernesto Galli della Loggia del 17 maggio 2024 in cui l'autore dice che il massacro a Gaza non ha un ruolo causale nella genesi delle proteste studentesche perché secondo lui gli studenti usano Gaza per sfogare il loro odio verso l'Occidente, di cui Israele sarebbe un nobile rappresentante: "Attaccano Israele per esprimere il loro rifiuto nei confronti dell'Occidente, della sua storia, dei suoi valori, dei fondamenti della sua antropologia […] Le migliaia di grida 'Palestine will be free from the river to the sea' è una potenziale ma già virtuale secessione dall'Occidente dei suoi figli" (Galli della Loggia 2024). Mediante l'utilizzo della fallacia *non causa pro causa* Galli della Loggia capovolge la realtà dei fatti: gli studenti protestano contro Israele non perché odiano i valori dell'Occidente ma perché li amano e li hanno fatti propri. Hanno interiorizzato la difesa dei diritti umani e il rifiuto del razzismo. Se criticano Israele, gli Stati Uniti e i paesi europei è perché essi quei valori non solo li hanno calpestati e ignorati attraverso guerre, colonialismo e sottrazione di ricchezza ai paesi più poveri, ma con insopportabile ipocrisia a parole vi fanno riferimento solo quando a loro conviene. Basti pensare a quanto il razzismo abbia permeato l'agire del governo israeliano con i ministri Bezalel Smotrich e Ben Gvir che con il loro estremismo religioso esaltano il terrorismo contro i musulmani. Gli studenti difendono il valore della vita umana che dovrebbe essere alla base della civiltà occidentale e conseguentemente rifiutano il principio della punizione collettiva, un principio invece esaltato dal governo israeliano che si risolve in quella "colpa per associazione" dalla quale derivano i massacri fatti da Israele e che Hannah Arendt considera il tratto tipico dello stato totalitario[9].

4. *L'obiettivo finale della propaganda*

L'uso di queste strategie ingannevoli persegue dunque l'obiettivo di orientare la mente del pubblico nella direzione fun-

9 Il riferimento è al suo fondamentale studio su *Le origini del totalitarismo*: Arendt (1951, p. 447).

zionale agli interessi dei propagandisti che in questo caso consistono nel distogliere l'attenzione del pubblico dalla criminalità di Israele e dalla responsabilità dell'Occidente che lo appoggia; la finalità ultima è di plasmare la percezione del mondo da parte delle persone senza che esse se ne rendano conto in modo da ridurre il più possibile il dissenso, secondo le modalità ben descritte da Edward Bernays (1929)[10] negli anni venti del novecento e che restano ancora oggi valide. Bernays ha influenzato profondamente le strategie comunicative e politiche dal secolo scorso e fino ai giorni nostri sostenendo la necessità che i sistemi di potere hanno di ricorrere a tecniche per plasmare e inquadrare l'opinione pubblica e per dar luogo a quella ingegneria del consenso in cui la «minoranza intelligente» riesce a plasmare la maggioranza controllando il più possibile ciò che pensa.

Analizzare in modo critico queste strategie coinvolge aspetti significativi dell'etica della comunicazione, perché mostrare i meccanismi attraverso cui opera la manipolazione ingannevole, e stigmatizzarne l'uso, può contribuire a preservare il potere di scelta del pubblico e sulla cui limitazione si gioca oggi gran parte della competizione politica.

Bibliografia

Albanese F.
2023 *J'accuse*, RCS MediaGroup, Milano, 2023.
Arendt H.
1951 *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999.
Bernays E.L.
1929 *Propaganda. Della manipolazione dell'opinione pubblica in democrazia*, Lupetti, Bologna 2008.
Chomsky N.
2003 *Due ore di lucidità. Conversazioni con Denis Robert e Weronika Zarachowicz*, Baldini & Castoldi, Milano.
Chomsky N. e Pappé I.
2010 *Ultima fermata Gaza*, Salani Editore, Milano, 2010.
D'Agostini F.
2010 *Verità avvelenata. Buoni e cattivi argomenti nel dibattito pubblico*, Bollati Boringhieri, Torino.

10 Sulla figura di Bernays come fondatore dell'industria delle relazioni pubbliche vedi Chomsky (2003, pp. 15-22).

Di Battista A.
2024 *Scomode verità. Dalla guerra in Ucraina al massacro di Gaza*, PaperFIRST Roma.
Galli della Loggia E.
2024 *L'ostilità che ferisce l'Occidente* in "Corriere della sera", 17 maggio 2024.
Lippmann W.
1922 *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma 2000.
Luhmann N.
1982 *Potere e codice politico*, Feltrinelli, Milano.
Merker N.
2006 *L'Europa oltre i mari. Il mito della missione di civiltà*, Editori Riuniti, Roma.
Mortara Garavelli B.
2010 *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari.
Nevo E.
2023 *Eshkol Nevo, il diario di guerra: la finta normalità e le lacrime all'improvviso*, in "Corriere della sera", 27 dicembre 2023.
Odifreddi P.
2024 *C'è del marcio in occidente*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
Oriani R.
2024 *Gaza, la scorta mediatica*, People, Busto Arsizio.
Orsini A.
2025 *Casa Bianca Italia. La corruzione dell'informazione di uno stato satellite*, PaperFirst, Roma.
Pappé I.
2008 *La pulizia etnica della Palestina*, Fazi editore, Roma.
2022 *10 miti su Israele*, Tamu Edizioni, Napoli.
Perelman C. e Olbrechts-Tyteca L.
1958 *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino.
Prato A.
2021 *Retorica e comunicazione persuasiva. Le forme della manipolazione*, Edizioni ETS, Pisa.
Schoenman R.
1988 *The hidden history of Zionism,* Veritas Press, Santa Barbara.

Pierluigi Cervelli, Luigi Virgolin*

RUMORE ALL'ENNESIMA POTENZA: SILENZIARE L'AVVERSARIO ATTRAVERSO L'ECCESSO DI INFORMAZIONE NELLA COMUNICAZIONE POLITICA CONTEMPORANEA

1. *Introduzione*

La comunicazione politica degli ultimi vent'anni ci ha abituato a un cambiamento notevole del dibattito tra candidati alle elezioni. Con riferimento al caso italiano, si può notare che per tutta la "prima repubblica", dal secondo dopoguerra fino al 1994, vigeva una regola tacita di rispetto dei turni di parola fra tutti gli avversari politici, mai trasgredita durante le tribune politiche nemmeno fra posizioni politiche opposte e nemmeno rivolgendosi accuse squalificanti. Questa calma, uno stile pacato nell'enunciazione per quanto aspro nei contenuti degli enunciati, rifletteva la condivisione di una sorta di rispetto di fondo fra avversari politici che trovava le sue basi in una radice comune, quella della Costituzione che tutti gli avversari della "prima repubblica", con l'eccezione dei reduci della RSI riuniti nel MSI, avevano condiviso e scritto insieme dopo la fine della seconda guerra mondiale[1].

* Sapienza Università di Roma; pierluigi.cervelli@uniroma1.it; luigi.virgolin@uniroma1.it. Gli autori hanno pensato e sviluppato insieme questo articolo. Pierluigi Cervelli ha scritto materialmente i paragrafi 1, 2 e 4, Luigi Virgolin ha scritto i paragrafi 3 e 5.

1 Si tratta dei partiti raggruppati nel cosiddetto "arco costituzionale", esteso dai monarchici ai comunisti, ossia a tutte le forze politiche antifasciste, dalla destra liberale e conservatrice fino all'estrema sinistra, che avevano contribuito alla resistenza partigiana al nazifascismo e alla lotta di liberazione nazionale (cfr. Colarizi 1996).

Dal 1994, momento di avvio del sistema "bipolare", abbiamo assistito progressivamente alla perdita di queste convenzioni tacite. È stato Silvio Berlusconi a inaugurare uno stile comunicativo nuovo, basato non più sull'ascolto e sulla replica ma sul contrasto permanente con l'avversario, ossia su una comunicazione basata sulla contrapposizione di valori incompatibili (il polo della libertà *vs* le "forze illiberali" o "i comunisti") e l'inconciliabilità delle proprie posizioni rispetto a quelle degli avversari. Una contrapposizione che durante la prima repubblica non si era mai estesa ai valori fondamentali.

Berlusconi inaugura inoltre lo spostamento dal contraddittorio, con i suoi turni precisi nello scambio orale, a una logica che la televisione commerciale aveva già sperimentato, quella dell'interruzione programmata e del dialogo che diventa scontro (Eco 2003). Da quel momento in poi si è progressivamente diffusa una forma di conflittualità discorsiva che non si realizzava nella vittoria sull'avversario in uno scontro dialettico (per ridurre l'antagonista a non avere più argomenti o per confutarne il discorso), bensì nell'inserirsi nel suo discorso violando i turni di parola per spezzarne la sintassi logica e rendere incomprensibile agli spettatori la sua comunicazione. In particolare fra il 2001 e il 2010, questa forma di silenziamento si è affermata e diffusa assumendo un carattere pressoché costante. Anche se siamo di fronte all'emissione di atti di *parole*, l'obiettivo di questa comunicazione è rendere impossibile qualunque comunicazione: dicendo altro, troppo, mentre l'avversario parla e così impedendogli di comunicare. Si tratta cioè, come ha sintetizzato con una magnifica formula Eco ripensando in chiave strategica gli elementi della teoria matematica dell'informazione, di una "censura attraverso il rumore" (Eco 2010, p. 18), ossia della censura che non impedisce all'altro di parlare ma che opera attraverso la trasformazione della parola dell'altro in rumore, rendendone impossibile la trasmissione del contenuto nel corso della comunicazione.

Alla pervasività di questa forma di silenziamento dell'avversario si è opposto platealmente (e tatticamente) Beppe Grillo con il suo diniego – esteso a tutti gli eletti del suo movimento – di partecipare a trasmissioni televisive dopo le elezioni politiche del 2013, nonostante guidasse il partito più votato. Il silenzio in questo caso funzionava come negazione del sistema stesso di silenziamento: il sottrarsi al confronto mediatico considerato un

falso dialogo. Grillo criticava aspramente il ruolo della grammatica della regia televisiva nella trasformazione della comunicazione in rumore, citando come esempio il caso in cui sulle parole del relatore di turno si inquadra l'insolita espressione facciale di un altro astante, o ancora quando il conduttore lascia libero corso all'interruzione da parte di un altro interlocutore.

Scoperta e resa inefficace, negli anni successivi alla riflessione di Eco, questa logica del silenziamento tramite rumore ha continuato (e continua) a essere usata, ma in modo meno efficace, anche perchè la televisione, che ne era il luogo principale, ha perso il suo vecchio ruolo di medium centrale della comunicazione politica.

Essa si è però diffusa sui social network e su tutte le reti sociali e si è trasformata da strategia dell'interruzione in creazione di rumore attraverso un eccesso di parole e di toni. Oggi infatti l'avversario viene silenziato scatenando orde di troll, il cui discorso è basato principalmente su insulti, notizie false, insinuazioni e provocazioni, che la politica ripropone e rilancia.

Eco aveva intuito a nostro parere questo sviluppo successivo, ma la strategia di silenziamento contemporanea – che dilaga attraverso i social media, assenti nella sua riflessione – ha moltiplicato i mezzi e i luoghi di produzione di questo eccesso di informazione, anche attraverso il rilancio della comunicazione di alcuni leader in forma algoritmica da parte dei propri sostenitori, rendendo molto difficile, se non impossibile, una risposta adeguata del soggetto silenziato anche perché, qualora ci fosse, si perderebbe nel flusso del rumore generalizzato.

Questo contributo si propone di indagare alcune forme di silenziamento nella comunicazione politica contemporanea con l'obiettivo di mostrare come si sia passati oggi a un rumore intensificato, moltiplicato, un "rumore all'ennesima potenza" derivante dalla moltiplicazione delle fonti di emissione della comunicazione proprio delle reti sociali.

2. *La censura attraverso il rumore*

Una riflessione semiotica seminale sulle forme strategiche di rumore è stata avanzata da Eco (*op. cit.*). In quell'intervento Eco rielaborava i termini del modello della teoria matematica dell'informazione per mostrare come la politica contemporanea

usasse i messaggi per rovesciare le finalità della comunicazione stessa. La teoria matematica dell'informazione infatti, nella sua formulazione originale, considerava le modalità di superamento del rumore non intenzionale prodotto dalle proprietà stesse del canale attraverso la ridondanza (Eco 1975). Nella sua riflessione recente Eco notava invece come nella contemporaneità la ridondanza eccessiva abbia assunto l'effetto opposto, ossia quello di trasformare tutta l'informazione politica in rumore: "il rumore come copertura" (Eco 2010, p. 19). Il rumore era diventato, secondo Eco, un obiettivo e una delle caratteristiche strutturali dell'ambiente comunicativo, caratterizzato da un eccesso di informazione per impedire la trasmissione di significato.

Si tratta di una forma di comunicazione che rende ogni contenuto trasmesso come non rilevante e per questo Eco la rinviene anche nel mondo della pubblicità, con la "pubblicità-rumore" in cui non è importante il messaggio trasmesso, che spesso risulta troppo banale o incomprensibile: "il rumore non ha neanche bisogno di trasmettere messaggi interessanti, anche perché un messaggio si sovrappone all'altro e tutti appunto fanno rumore" (ivi, p. 20).

Ci proponiamo di riprendere la proposta teorica di Eco in una chiave analitica e considerandone in particolare la variante polemico-conflittuale: l'inquinamento intenzionale del panorama mediatico per far passare sotto silenzio qualcosa, che si ottiene parlando moltissimo di altro: "Su ciò di cui si deve tacere, si deve parlare moltissimo" (ivi, p. 19). In questo caso l'esempio emblematico di rumore per Eco è il telegiornale nazionale, il cui palinsesto si riempie di piccoli scandali senza importanza e cronaca spicciola, nera o rosa, per tacere altre informazioni più rilevanti o metterle in secondo piano.

Crediamo che valga la pena riprendere tale riflessione per immaginare un suo possibile rilancio e sviluppo. Ci sembra infatti che questa forma di censura attraverso il rumore, colta all'epoca da Eco in un ambiente comunicativo ancora prevalentemente generalista e da poco insidiato dai nuovi media, sia diventata un tratto caratteristico adottato dai leader della comunicazione politica contemporanea, in un contesto amplificato all'ennesima potenza dalle reti sociali. Se Eco considerava esempio emblematico del rumore Internet che "rappresenta, senza intento di censura, il massimo del rumore mediante il quale non si riceve nessuna informazione" (ivi, p. 20), potremmo oggi chiederci:

cosa succede se in un contesto comunicativo del genere introduciamo la strategia polemica di silenziamento dell'avversario?

3. *Il punto di vista semiotico sulla comunicazione politica al tempo dei social*

La semiotica, nel rivolgere il suo sguardo analitico al discorso politico, ha colto da subito il portato manipolatorio fatto di forze (azioni) e passioni collettive: "Quello politico non è semplicemente un discorso 'rappresentativo'. Non si può descriverlo come un insieme di enunciati in relazione cognitiva con il reale ma va caratterizzato *come un discorso in campo*, destinato a chiamare e a rispondere, a dissuadere e a convincere" (Fabbri, Marcarino 1985, p. 9).

Landowski (1989) ha inquadrato la problematica della politica come spazio di interazione di ogni fare discorsivo che comporti qualche effetto di potere e che presenti dunque un carattere trasformativo delle competenze modali e dei programmi narrativi. Pezzini (2001) ha analizzato i modi di manipolazione esercitati dallo spot politico esplorando il rapporto tra soggetti e valori, l'efficacia simbolica, la costruzione di soggetti collettivi. Nel contesto attuale l'analisi potrebbe probabilmente dirigersi dal singolo artefatto comunicativo alla rete intertestuale di calchi, citazioni, risemantizzazioni in cui è inserito. Montanari (2010) coerentemente evidenzia due funzioni peculiari del discorso politico, una modale ed epistemica finalizzata ad un "far sapere", la seconda di tipo identitario che organizza "un modello semiotico in grado, al contempo, di fare da 'marcatore' di identità dei soggetti coinvolti" (ivi, p. 10). Rispetto alla prima dimensione Galofaro (2011) suggerisce di far emergere le componenti del "non far sapere" (riservatezza), del "far non sapere" (disinformazione) e del "non far non sapere" (suggerimento). Un'indicazione di questo genere ci avvicina di più all'ecosistema comunicativo in esame, contraddistinto da un inquinamento della comunicazione e apparentato, dal punto di visto epistemico, al polo della disinformazione.

Queste dimensioni del discorso politico si coagulano linguisticamente nelle contrapposizioni enunciazionali tra io e tu, noi e loro, e tematiche fra amici e nemici: una tendenza alla semplificazione che si riduce alla "contrapposizione tra un *noi* com-

patto e privo di differenze e contrasti, e un *loro* anch'esso rappresentato come omogeneo" (Cosenza 2018, p. 5). Se è vero che una tale classificazione binaria impronta l'organizzazione delle forze politiche un po' ovunque nel mondo, lo schema in Italia ha attecchito soprattutto con il Polo delle Libertà di Silvio Berlusconi che già dalla denominazione della coalizione contrapponeva un polo positivo, "delle libertà" appunto, al polo negativo e privativo dell'avversario: "le forze illiberali" o "i comunisti".

In questo quadro ci sembrano pertinenti le riflessioni di Fabbri (2019), il quale fa notare come la costruzione del simulacro dell'alterità risponde a un più generale processo di costruzione differenziale delle identità collettive: "Per riconoscersi come un permanente Noi stessi, non basta proclamarsi unici o multipli per tradizione o per invenzione di trascorsi storici, bisogna sempre confrontarsi con l'Outsider: il Voi dell'Altro e dell'Estraneo e il Loro dello Straniero e dell'Alieno" (ivi, p. 1). A questa operazione semiotica si affianca una esasperazione del mimetismo fra leader e parte politica, che serve anche a enfatizzare le differenze rispetto agli avversari attraverso i social network (Sedda e Demuru 2018a; 2018b). La censura attraverso il rumore adotta proprio logiche di questo tipo, da una prospettiva che vuole il linguaggio usato come arma contro l'avversario di turno, non per comunicare ma per distruggerlo.

Fabbri (2013) rilevava altresì il proliferare dell'insulto nell'agone politico, tanto che il "Vaffa" era addirittura costitutivo del neonato Movimento 5 Stelle, ma la sua carica semantica poteva anche essere svuotata dell'informazione che forniva, pur di mobilitare patemicamente: "Dà forza e ritmo al discorso, sensibilizza al valore, ridesta rapporti emulsionati e assopiti" (ivi, p. 2). La modalità del sarcasmo, ad esempio, consente a Meloni di esprimere delle opinioni personali a nome di una pluralità, di una collettività, di un gruppo che lei chiama "popolo", ma che in realtà e rappresentato solamente dal suo elettorato di riferimento.

4. *La spirale del rumore: figure del discorso che silenzia*

Attraverso alcuni esempi tratti dal discorso politico recente ci proponiamo di mostrare le caratteristiche delle forme di silenziamento che ci sembrano oggi più ricorrenti. Dal punto di vista

figurativo e tematico, si tratta di una serie di forme discorsive capaci di dare origine a una "spirale del rumore"[2] – l'opposto esatto della "spirale del silenzio" teorizzata da Noelle-Neumann (2002) – che si diffonde e riproduce in modo autonomo attraverso le reti sociali. Si tratta di slogan e narrazioni semplificate, basate sulla presentazione dei valori come binari, categorialmente opposti, sulla costruzione di un'immagine dell'altro (che è l'opposto del noi di riferimento), definendo avversario come la sommatoria disforica di tutto quello che i propri elettori detestano.

Questo processo avviene attraverso l'uso "misto" di alcune figure retoriche e di discorso come l'allusione, l'insinuazione, la provocazione o l'insulto, che si "coagulano" in un unico processo discorsivo. Il solo ricorso a figure retoriche non può spiegarne interamente la natura semiotica: da un lato perché nel discorso, come vedremo, le diverse figure retoriche si sovrappongono e si ibridano, dall'altro perché esse sono efficaci spostando l'attenzione dall'enunciato all'enunciazione: non si parla di ciò di cui si parla ma di coloro che ne parlano.

L'atto linguistico di silenziamento deve essere inoltre tendenzialmente estremo o inaccettabile, in modo da costringere l'avversario a reagire replicando e così uniformandosi alla strategia della provocazione, mentre tacere significherebbe poter essere accusati di non avere argomenti. In questo modo si delegittima la credibilità dell'avversario e si creano attori nuovi e indefiniti (fonte di rumore): un *loro* – soggetto collettivo impersonale e anonimo catalizzatore di ogni negatività – contro cui far risaltare la coppia *io/voi* del leader politico e dei suoi sostenitori.

4.1. *Fra provocazione, sarcasmo e insulto*

Una prima serie di figure di discorso spaziano fra la provocazione, il sarcasmo e l'insulto: tese a silenziare l'avversario obbligandolo a parlare di altro, sono volte a distruggerne i valori ridicolizzandoli. Giorgia Meloni, durante la campagna elettorale per le elezioni regionali in Sardegna, a Cagliari nel febbraio 2024, si è espressa così:

2 Questo concetto è stato riformulato da Asja Fior, dottoranda presso l'Università Complutense di Madrid, che ringrazio molto per averlo discusso con me in una conversazione privata.

> Come abbiamo fatto ad aumentare l'occupazione femminile? Facile. Noi abbiamo rifiutato quella vulgata che vorrebbe che una donna deve per forza scegliere tra due diverse forme di realizzazione, cioè quella di poter essere madre, quella di poter avere una famiglia e abbiamo concentrato le risorse sulle madri lavoratrici, perché questa è la vera liberta, la liberta non è farsi chiamare la presidenta, la liberta è non dover rinunciare ai propri desideri e la stiamo garantendo noi!

La ridicolizzazione dell'uso dei sostantivi al femminile obbliga a rispondere sui valori dell'avversario e non sulle affermazioni di tipo economico. Altro caso è quando Matteo Salvini definisce Carola Rakete una "ricca e viziata comunista tedesca" oppure ancora Giorgia Meloni che in piazza San Giovanni a Roma, nell'ottobre 2019, produce un elenco/successione di accuse sempre più gravi scandite dall'aumento del tono di voce, fino all'urlo, ottenendo un incremento passionale della connessione con l'uditorio:

> I più intelligenti sono come al solito Di Maio e Bonafede. Di Maio e Bonafede hanno fatto il decreto rimpatri. Attenzione: hanno stabilito le nazioni nelle quali si possono rimpatriare gli immigrati. Hanno messo 13 Paesi su circa 200 totali. Tra questi Paesi nei quali si possono rimpatriare gli immigrati c'e l'Ucraina dove c'e la guerra e non c'e nessuna delle nazioni dalle quali arrivano gli immigrati di casa nostra. Non c'e la Nigeria, il Bangladesh, il Pakistan. In pratica secondo Di Maio e Bonafede noi dobbiamo rimpatriare le badanti ucraine e tenerci i mafiosi nigeriani. Secondo Di Maio e Bonafede, dobbiamo tenerci lo spacciatore che ha ammazzato Pamela Mastropietro, o il ghanese accusato dell'omicidio di Desirée che ha avuto anche la faccia tosta di denunciare i genitori della ragazza, sostenendo la bizzarra tesi che Desirée è morta perché i suoi genitori non la controllavano abbastanza. Vengono a casa nostra a dire che se violentano e uccidono i nostri figli è perché permettiamo loro di girare da soli. Accade solo in Italia: a casa tua devi tornare! A casa tua!

Oltre al lessico, si ridicolizza l'avversario in molti modi paraverbali: attraverso il riso, la voce in falsetto, le espressioni del viso riconoscibili come smorfie. L'uso della smorfia è molto utilizzato ed efficace quando l'interruzione vocale dell'avversario è impossibile. Più espressioni facciali sono ravvisabili nei discorsi di Meloni: 1) di disapprovazione, incredulità o perplessità, come aggrottare le sopracciglia o stringere le labbra; 2) di deter-

minazione, come serrare le labbra e la mascella; 3) smorfie ironiche: mezzi sorrisi, leggeri innalzamenti di un lato della bocca o facce buffe.

La comunicazione fisiognomica è estremamente funzionale: forma colloquiale insolita nel discorso politico, tutte le piattaforme e gli altri media la rilanciano facendo altro rumore. Le smorfie (mentre l'altro parla o durante una pausa) sono infatti un modo "non istituzionale" di comunicare politicamente e appartengono al linguaggio parlato.

Giorgia Meloni, sempre durante le elezioni regionali in Sardegna, a Cagliari nel febbraio 2024 si esprime così:

> Eh ma adesso il Governo cade! Adesso sta per cadere eh! Sta per cadere!". Poi se svegliano... tutti i giorni [dialetto romanesco]. Però... [ride e si scusa] al di là di... tutti sudati... [ride]... al di là di questo la verità e che lo sanno anche loro che questo governo durerà 5 anni e voi... anche 10... mo' vabbè... finiamone prima uno eh? Giorno per giorno, mia cara, giorno per giorno. Dicevo, chiaramente... dalla mia... grazie amore, ti voglio bene [risponde a un intervento del pubblico].

In questa occasione il modo in cui Giorgia Meloni usa le pause, il tono della voce più alto o più basso, i silenzi, il riso concorrono a dare spazio e incitare alle reazioni i partecipanti, con le loro grida, le loro risposte, le loro smorfie. Fanno da coro nel confermare e riprodurre il messaggio e l'atteggiamento passionale del leader.

4.2. *Dall'allusione alla menzogna*

Un secondo gruppo di figure di discorso gioca invece sul rapporto fra vero e falso, o meglio sui limiti della verosimiglianza. Vi trova spazio l'allusione, che chiede all'interlocutore di completare il ragionamento (Jullien 2004) implicando senza dichiararla apertamente una presunta collusione dell'avversario politico con un nemico esterno, ma può assumere anche le forme della menzogna esplicita.

Ne abbiamo un esempio fra quelli visti precedentemente in relazione alla mafia nigeriana, ma anche quando la sentenza del 18 ottobre 2024 del Tribunale di Roma non convalida il fermo per i dodici migranti portati in Albania. Fratelli d'Italia pubblica su X un post: "Assurdo! In aiuto della sinistra parla-

mentare arriva quella giudiziaria". Sul social network ne nasce un confronto tra la ONG Sea-Watch, critica verso il sistema di respingimento creato con i nuovi centri per migranti in Albania, e la premier Meloni. Agli interrogativi sollevati dalla ONG, Meloni risponde con una comunicazione al Senato basata sull'allusione:

> Considero vergognoso che l'organizzazione non governativa Sea-Watch definisca le guardie costiere i veri trafficanti di uomini volendo delegittimare tutte quelle degli stati del Nord Africa e magari anche quella italiana… sono dichiarazioni indegne che gettano la maschera sul ruolo giocato da alcune ONG e sulle responsabilità di chi le finanzia.

In questo modo saltano i confini tradizionali tra organi di comunicazione e istituzioni, e il Parlamento diventa un medium tra gli altri.

La menzogna esplicita si può rilevare invece nel caso di Donald Trump quando, nel dibattito con Joe Biden, ha negato di aver avuto una relazione con la pornostar Stormy Daniels pur essendo stato condannato da un tribunale ("I didn't do anything wrong"), oppure di non aver mai incitato ad assaltare il Campidoglio, ma soprattutto quando Trump accusa Joe Biden e Kamala Harris di:

- aver rubato le elezioni;
- aver fatto entrare milioni di immigrati che mangiano cani e gatti ("In Springfield, they are eating the dogs. The people that came in, they are eating the cats").

5. *Conclusioni: il rumore esponenziale*

Ogni volta che queste diverse modalità di discorso vengono messe in atto ci pare siano rilanciate in modo esponenziale, fino ad ottenere quello che abbiamo chiamato "rumore all'ennesima potenza", ossia quando la produzione di rumore è ingigantita e replicata in modo virtualmente illimitato. Ne è un caso a nostro parere quanto accaduto il 14 settembre 2024, quando la procura di Palermo chiede la condanna del ministro Matteo Salvini a sei anni di carcere per aver impedito alla nave dell'ONG spagnola Open Arms di attraccare

a Lampedusa nell'agosto 2019. Salvini pubblica immediatamente un video sui suoi profili social in cui presenta la richiesta di condanna come il risultato di una campagna politica contro di lui e lancia lo slogan: "Mi dichiaro colpevole di aver difeso l'Italia". Nella stessa giornata si innesca sulle reti sociali una catena di messaggi di solidarietà che ribadiscono la legittimità dell'operato di Salvini a firma della premier Meloni, il vicepremier Tajani, il Ministro dell'Interno Piantedosi – che rilancia il medesimo messaggio anche con l'account del Viminale –, leader stranieri quali l'ungherese Viktor Orban, lo spagnolo Santiago Abascal di Vox, il francese Jordan Bardella, Marine Le Pen ecc.

La vicenda Salvini-Open Arms sui social network, settembre 2024.

Tanti atti di *parole* che non aggiungono nulla sul piano informativo ma riprendono e moltiplicano il messaggio iniziale, perché a ciascuno di essi Salvini risponde. Le dichiarazioni vengono poi riprese dalla stampa per cui l'effetto di senso finale ormai è quello di un ambiente comunicativo indistinto.

La vicenda Salvini-Open Arms sui social network, settembre 2024.

La vicenda Salvini-Open Arms su alcuni quotidiani italiani, settembre 2024.

Questi episodi di silenziamento dell'avversario attraverso il rumore appaiono sempre più ricorrenti. Il rumore effimero ma costitutivo del discorso politico contemporaneo che essi producono e che sembra proliferare oggi in forma reticolare grazie alle reti sociali, pare talmente pervasivo da far saltare i confini tra mezzi di comunicazione di massa tradizionali, nuovi media e

comunicazione nelle sedi istituzionali, producendo una campagna elettorale permanente. Che spazio rimane per un dibattito politico realmente costruttivo?

Bibliografia

Colarizi, S.
1996 *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Laterza, Bari-Roma.
Cosenza, G.
2018 *Semiotica e comunicazione politica*, Laterza, Bari-Roma.
Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
2003 *Demonizzare Berlusconi?*, in "Micromega", settembre, ora in Id., *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Bompiani, Milano 2007, pp. 126-135.
2010 *Per una semiotica del silenzio,* in F. Montanari (a cura di), *Politica 2.0. Nuove tecnologie e nuove forme di comunicazione*, Carocci, Roma 2010, pp. 17-22.
Fabbri, P.
2013 *Est iniuria in verbis*, in "Alfabeta2", n. 29, maggio.
2019 *Identità collettive. Superare l'Io per essere "noi"*, in *MaTerre. Progetto di Matera Capitale Europea della Cultura 2019*, pubblicato online il 3 aprile 2019.
Fabbri, P., Marcarino, A.
1985 *Il discorso politico*, in "Carte semiotiche", 1, pp. 9-22.
Galofaro, F.
2011 *Uno sguardo semiotico alla comunicazione politica*, in "Ocula", https://www.ocula.it/contrappunti_permalink.php?id=276.
Jullien, F.
2004 *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Meltemi, Roma.
Landowski, E.
1989 *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Seuil, Paris; tr. it. *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999.
Montanari, F. (a cura di)
2010 *Politica 2.0. Nuove tecnologie e nuove forme di comunicazione*, Carocci, Roma.
Noelle-Neumann, E.
2002 *La spirale del silenzio. Per una teoria dell'opinione pubblica*, Meltemi, Roma.
Pezzini, I
2001 *Lo spot elettorale. La vicenda italiana di una forma di comunicazione politica*, Meltemi, Roma.

Sedda, F., Demuru, P.
2018a *Da cosa si riconosce il populismo. Ipotesi semiopolitche*, in "Actes Sémiotiques", 121.
2018b *Social-ismo. Forme dell'espressione nell'era del populismo digitale*, in "Carte Semiotiche", Annali 6, pp. 131-145.

Flavia Politi*

SUI SILENZI DELLE IDENTITÀ, SULLE IDENTITÀ DEI SILENZI

1. *Le pratiche silenziose*

Il silenzio come pratica apre uno spazio tensivo e partecipativo all'interno del quale si articola la relazione tra soggettività, agency e intenzionalità. Le forme del silenzio sembrano emergere, primariamente e quasi per paradosso, solo quando ci si pone in ascolto di quello che Ugo Volli nella sua *Apologia del silenzio imperfetto* ha definito "un mondo liminale e fertile, in cui è possibile trovare la propria strada fra molte direzioni diverse ed entro il quale è possibile discutere razionalmente, senza contraddizione sui suoi limiti, i suoi contenuti, la sua stessa natura" (Volli 1991, p. 17).

Proveremo quindi a guardare al silenzio come una pratica disciplinata e al contempo disciplinante, auto-diretta oppure etero-diretta, ma in ogni caso strettamente connessa al dirsi e al farsi delle soggettività. Ci interessano, in particolare, "le differenze indotte nell'identità e nell'ethos di un soggetto da parte dei differenti tipi di pratiche" (Fontanille 2008, p. 8), quest'ultime nel loro essere produttrici di senso, ossia capaci di trasformare il corso dell'azione in significazione, elaborandone il valore non riducibile agli obiettivi di cui esse stesse si dotano. Un'attenzione alle pratiche che cogliamo dalla prefazione al volume *Pratiche semiotiche* di Jaques Fontanille.

Affinché una pratica possa essere trattata come un linguaggio, essa deve alternativamente: i) articolare una correlazione tra un piano dell'espressione e un piano del contenuto; ii) selezionare concatenamenti sintagmatici rispetto a specifiche assiologie o sistemi di valori, definiti come *sistemi di valori prassici*, i quali assumono la forma di "soluzioni localmente individuate" nella

* Università degli studi di Bologna. flavia.politi2@unibo.it

tensione tra programmazione e accomodamento, ossia e citiamo "tra schemi pratici e regolazione significante che li traspone in atto" (Ivi, p. 12).

Ci soffermeremo su quest'ultimo approccio applicandolo a un corpus di pratiche di natura eterogenea, considerate pertinenti sulla base della loro capacità di manifestare l'opposizione partecipativa tra detto e non detto. Volendone individuare una collocazione operativa utile all'analisi, parleremo a proposito di queste pratiche come di *silenzi soggettivanti e silenzi assoggettanti* che si esprimono tanto nella dialettica tra istituzioni e movimenti, quanto nella dialettica tra una dimensione individuale e una dimensione collettiva. La domanda di ricerca che ci siamo poste è stata la seguente: quali relazioni paradigmatiche e quali costellazioni di valori costituiscono il campo tensivo che tiene insieme il protocollo istituzionale del minuto di silenzio, gli appelli ad uscire dal silenzio portati avanti dai movimenti di donne per denunciare la violenza di genere, la pratica del coming out intesa come pratica confessionale e lo slogan/poster *Silence=Death* diventato simbolo della lotta contro l'AIDS negli anni '80.

Nel tentativo di applicare il quadrato semiotico alla nostra analisi sul silenzio, è emersa una difficoltà di fondo che sembra essere più facilmente risolvibile allorché si analizzi il silenzio da una prospettiva psicoacustica, come mostra Daniel Torras i Segura nel suo articolo *The Semiotic Square Applied to Silence: A New Attempt and Some Revelations* del 2022. Se nella pragmatica della comunicazione silenzio e non-silenzio non possono essere concepiti come presenti in simultanea nella situazione di discorso e rispetto ad un parlante, con tutti i limiti che lo stesso i Segura mette in evidenza, nella nostra analisi, più limitante ci appare questa opposizione privativa quando applicata al contenuto di discorso, a ciò che viene detto e non detto. Oppure a ciò che può essere detto e non detto; ciò che è prescritto e ciò che non lo è.

L'atto di non dire, volontario e involontario, attivamente selezionato o frutto di manipolazione contrattuale a partire da un destinante, ci impedisce di concepire il silenzio come una categoria semantica, sulla quale istituire un campo di significazione per l'individuazione di una sua assiologia.

Riprendendo l'analisi di Hjelmslev sui sistemi linguistici, il silenzio interpreta perfettamente l'idea che le opposizioni interne

alla categoria siano di tipo partecipativo e non privativo. Posso dire certe cose e tacerne delle altre, nello stesso tempo, nello stesso spazio, all'interno della stessa situazione di discorso.

Vediamo agire, in sostanza, per la categoria semantica del /silenzio/ la stessa articolazione di senso che Claudio Paolucci ha utilizzato per illustrare il funzionamento della categoria di /persona/ nel farsi della soggettività a partire dal linguaggio e che ci piace leggere per analogia come la produzione di identità derivabili dalle formazioni discorsive.

Dunque, la presenza della persona di contro alla presenza della persona insieme alla sua assenza diverrebbe la presenza del silenzio di contro alla presenza del silenzio insieme alla sua assenza.

2. *Silenzi rilevanti e rivelanti*

Una seconda caratteristica ci sembra definire il silenzio come pratica e cioè l'aspetto tensivo che sottende il tratto partecipativo: all'interno dello stesso discorso, è la specifica tensione valoriale l'elemento che articola la coesistenza tra detto e non detto e che possiamo interpretare come effetto di un gioco di forze tra istanze enuncianti.

Parliamo di giochi di forze che altro non sono se non rapporti di potere, tra le istanze che pulsano nell'enunciato. Negli studi femministi e postcoloniali più recenti, i binomi silenzio-debolezza, parola-potere sono stati produttivamente messi in discussione a vantaggio di una teorizzazione di spazi liminali, definiti "in-between", tra il silenzio e la parola. Si tratta di studi che ci appaiano sintonizzati con quei dispositivi narrativi per una presa di parola "minore" che Deleuze, nel saggio "Gli intercessori" apparso in *Pourparler*, chiama "mitologare" e "fabulazioni", rispettivamente ripresi da Pierre Perrault e Bergson. Deleuze ci suggerisce la necessità di

> cogliere qualcun altro in procinto di 'mitologare', in 'flagrante delitto di mitologazione'. Così si forma, a due o a più mani, un discorso di minoranza. Qui si ritrova la funzione di fabulazione bergsoniana… Sorprendere qualcuno in flagrante delitto di mitologazione significa cogliere il movimento di costituzione di un popolo (Deleuze, 1990, p. 144).

Da qui, Deleuze arriva a dirci qualcosa sul silenzio che in parte ricorda quanto sostenuto da Eco, il quale tipizzava casi di rumore con funzione censoria, disallineando quindi silenzio e censura, ma non produzione di discorso e potere. Ci riferiamo all'intervento "Veline e silenzio" pronunciato da Eco al congresso AISS del 2009 e raccolto in *Costruire il nemico.*

Per Deleuze,

> il problema non è più quello di fare in modo che la gente si esprima, ma di procurare loro degli interstizi di solitudine e di silenzio a partire dai quali avranno finalmente qualcosa da dire. Le forze della repressione non impediscono alla gente di esprimersi, al contrario la costringono ad esprimersi. Dolcezza di non aver nulla da dire, diritto di non aver nulla da dire: è questa la condizione perché si formi qualcosa di raro e rarefatto che meriti, per poco che sia, di essere detto (Deleuze, *op. cit.*, p. 149).

Il senso di una proposizione - *proposition* nell'edizione francese - sta nel suo grado di interesse o rilevanza e novità, non nella sua verità. E ritroviamo in Eco lo stesso accento posto sulla categoria di "rilevanza" nella tensione con quella di verità. Leggiamo infatti "Per fare rumore non è necessario inventare notizie. Basta diffondere una notizia vera ma irrilevante, che però crea un'ombra di sospetto per il semplice fatto che viene data [...] Anche perché niente è meno smentibile di una notizia irrilevante ma vera" (Eco, *op. cit.*, p. 162).

3. *Discorso di verità e censura*

La relazione tra produzione di enunciati, silenzio, verità, censura e procedure di individualizzazione è stata notoriamente al centro del lavoro intellettuale di Michel Foucault, il quale dichiarava esplicitamente che

> l'individuo si è per molto tempo autenticato in riferimento agli altri e attraverso la manifestazione del suo legame con essi (famiglia, rapporto di vassallaggio, protezione); in seguito [periodizzazione che Foucault fa partire dal XVII secolo] lo si è autenticato attraverso il discorso di verità che era capace o obbligato a fare su se stesso. La confessione di verità si è iscritta in seno alle procedure d'individualizzazione da parte del potere (Foucault 1976, p. 54).

Tra le tecniche più valorizzate a questo scopo in Occidente vi è appunto la confessione, che propaga dall'istituzione religiosa verso la sfera giudiziaria, medica, pedagogica, familiare, relazionale e affettiva, fino alla quotidianità. La pratica confessionale, che incita a dire secondo un rituale ad alto livello di programmazione, lascia che l'istanza di enunciazione emerga per ottimizzazione attraverso il massimo grado di adeguamento.

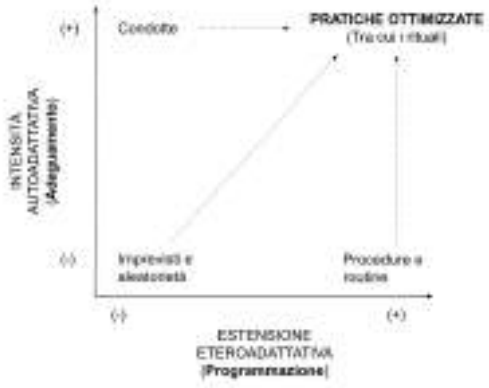


Fig. 1: J. Fontanille, *op. cit.*, p. 183.

Eppure, già Foucault riconosce come il dispositivo di sessualità superficialmente soggetto alla pulizia degli enunciati, in accordo "all'economia della rarità ed ai principi della rarefazione", in quanto divenuto *scientia sexualis* necessita di non chiudere lo sguardo all'istanza che enuncia, poiché di fatto solo supposta, per cercare invece e citiamo

> le istanze di produzione discorsiva (che certo organizzano anche dei silenzi), di produzione di potere (che talvolta hanno la funzione di imporre divieti), delle produzioni di sapere (che fanno spesso circolare errori o misconoscimenti sistematici) (Foucault, *op. cit.*, p. 17).

Seguendo Foucault, assumiamo quindi che abbia poco senso operare una distinzione binaria tra quello che si dice e quello che non si dice; ma proviamo a determinare le diverse maniere

di non dire, la distribuzione di coloro che possono e coloro che non possono parlare, e tra loro quale tipo di discorso è autorizzato o quale discrezione è richiesta. Da qui vedremo emergere non solo forme delle identità, ma anche le forme dei silenzi che sono parte integrante delle strategie che sottendono e attraversano i discorsi.

4. *Pratiche assoggettanti: riduzione al silenzio*

In una comunicazione del 20 novembre 2023 del Ministero dell'Istruzione e del Merito si invita l'intera comunità scolastica a osservare "un minuto di silenzio in memoria di Giulia Cecchettin e di tutte le donne vittime di violenza".[1] L'invito si inserisce all'intersezione tra un evento contingente e una ricorrenza istituzionalizzata. Parliamo "dell'ennesimo tragico femminicidio" di Giulia Cecchettin, come recita lo stesso comunicato, e la "celebrazione della Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza sulle donne".

Nello stesso giorno sul Corriere del Veneto viene pubblicata una lettera firmata da Elena Cecchettin[2], sorella di Giulia, che riscrive a chiasmo strutturale e valoriale il documento: se la modalità di virtualizzazione esogena dell'invito ad osservare un minuto di silenzio è dichiarata in apertura (come oggetto della comunicazione) e ribadita prima di metterne in luce l'obiettivo e la natura, nella lettera la stessa modalizzazione viene posta a chiusura di un'analisi delle cause del femminicidio di Giulia enfatizzata da una correlazione di valenze di tipo inverso. L'invito è a non osservare il minuto di silenzio, ma a "bruciare tutto". Il verbo bruciare richiama, nella sua contrapposizione plastica all'immobilità della pratica silenziosa, il verbo "distruggere", utilizzato dall'artista e attivista peruviana Cristina Torre Càceres dopo il femminicidio di Mara Castilla, nella quale, rivolgendo-

1 https://www.mim.gov.it/-/martedi-21-novembre-2023-ore-11-00-un-minuto-di-silenzio-per-giulia-cecchettin-e-per-tutte-le-donne-vittime-di-violenza [Ultima consultazione: 14 giugno 2025]

2 https://corrieredelveneto.corriere.it/notizie/venezia-mestre/cronaca/23_novembre_20/lettera-elena-cecchettin-a165ccdc-5bd8-4db1-bdaf-963424ba0xlk.shtml [Ultima consultazione: 14 giugno 2025]

si alla madre, dice: "Se domani sono io, se domani non torno, mamma, distruggi tutto".

Ancora, la soggettività emergente dalla comunicazione ministeriale rientra in quello che Patrizia Violi e Mario Panico hanno definito "paradigma vittimario", per il quale la violenza *contro* diventa la violenza *sulle* donne. L'utilizzo ripetuto della preposizione *sulle* amplifica l'effetto passivizzante e satura gli spazi di agentività potenziale delle donne in quanto donne. La lettera di Elena Cecchettin di converso è illocutiva (Ditelo a quell'amico, Ditelo a quel collega) e delocutiva al contempo (Non tutti gli uomini, nessun uomo) si rivolge *agli* uomini e parla *degli* uomini; ne mobilita l'azione e ne richiama la responsabilità.

La comunicazione ministeriale si carica di valenze oggettali, che "determinano nella morfologia delle figure-oggetto, ciò che le rende proprie ad accogliere un investimento assiologico, in particolare la loro struttura mereologica" (Fontanille, Zilberberg, *op. cit., p. 23*): le donne sono vittime e "il Paese" le deve proteggere, parchè parte di questo tutto. Il rifiuto del silenzio che rimbomba nella lettera è invece carico di valenza soggettali e convoca la soggettività-uomo per investimenti modali successivi.

Fig. 2: A sinistra, la nota ministeriale indirizzata alle istituzioni scolastiche; a destra la lettera di Elena Cecchettin.

All'interno della produzione teorica dei gruppi di donne e realtà femministe, almeno a partire dagli anni '70 e su varie latitudini, sono molteplici i richiami a una presenza del silen-

zio nella sua accezione censoria e repressiva che viene resa ben manifesta nei nomi con cui si appellano questi stessi gruppi di attiviste: in Italia, agli inizi degli anni 2000 nasce e si sviluppa il movimento composito *Usciamo dal silenzio* all'interno del quale compaiono, ad esempio, collettivi come *Mai state zitte*. Al silenzio, come "perfect stillness" e nel suo tratto etimologico originario di immobilità descritto da Roland Barthes ne *Il Neutro*, si contrappongono spesso per riflesso predicati di mobilità e di movimento come "rompere", "uscire". In molta filosofia del linguaggio femminista il silenzio viene declinato in quanto atto di riduzione al silenzio effetto dell'oggettificazione della soggettività femminile: si pensi ad esempio alle analisi basate sulla teoria degli atti linguistici di Austin a sostegno dell'affermazione di MacKinnon secondo la quale la pornografia mette a tacere le donne, impedendole di ottenere l'effetto desiderato attraverso le loro parole. Qui centrale è il legame strettissimo tra silenzio e consenso, anche quando verbalizzato.

E ancora, vediamo comparire il silenzio come impedimento all'azione anche nelle parole della poetessa lesbica nera Audre Lorde, come lei stessa si posiziona sin dall'apertura di un intervento intitolato *The transformation of silence into language and action*, nel quale esorta le donne che le sono state accanto nel suo periodo di malattia - le era stato infatti diagnostico un cancro al seno - a prendere parola in un gesto estremo di "self-revelation". La paura della morte e l'incertezza della vita sono da Lorde strettamente intrecciate al rifiuto del silenzio, che non ha protetto lei e non proteggerà le donne a cui si rivolge. Certo, aggiunge, la trasformazione del silenzio in linguaggio e azione fa paura e fa paura perché

> In the cause of silence, each of us draws the face of her own fear – fear of contempt, of censure, or some judgment, or recognition, of challenge, of annihilation. But most of all, I think, we fear the visibility without which we cannot truly live […] that visibility which makes us most vulnerable is that which also is the source of our greatest strength. Because the machine will try to grind you into dust anyway, whether or not we speak (Lorde, *op. cit.*, p. 42).

5. *Pratiche soggettivanti: i luoghi del silenzio*

Ci chiediamo quindi quanta soggettività si produca in questo discorso in cui il silenzio, supposto affine ad una condizione di

invisibilità, tra indicibilità e illeggibilità, di fatto si accompagni alla visibilità più estrema derivante dal colore della pelle, confine di un corpo-soggetto. O ancora, qual è il prezzo di questo parlare: Franz Fanon, nel primo capitolo di *Pelle nera, maschere bianche* intitolato "Il nero e il linguaggio" dice: "Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation" (Fanon 1952, p. 13).

Rispondere a queste domande implica, in sostanza, rispondere alla domanda: da dove parla chi parla? Il silenzio e il buio sembrano essere i luoghi naturali e la condizione necessaria affinché la soggettività che individualizza, che nomina, che "autentica" prenda forma. Come ha affermato Eve Sedgwick "in the vicinity of the closet [l'armadio luogo chiuso, buio, silenzioso per eccellenza], even what counts as a speech act is problematized on a perfectly routine basis".(Sedgwick 1990, p. 10). Si tratta proprio di una *cartografia della presa di parola*[3] che inscrive epistemologie a cavallo tra lo spazio dell'individuale e lo spazio del collettivo.

Continua Sedgwick,

> Closetedness itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence–not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it. The speech acts that the coming out, in turn, can comprise are as strangely specific. And they may have nothing to do with the acquisition of new information (Sedgwick, op. cit. p. 3).

Questa problematizzazione dell'atto di discorso che si collega a quanto affermato nell'introduzione del contributo a proposito del coming out esempio di pratica confessionale, ci permette di andare verso la chiusura guardando ad un ultimo campo di opposizione partecipativa: quella rappresentata dallo slogan

3 Di cartografie parlava nel 1975 Adrienne Rich nella raccolta The Dream of a Common Language, poems 1974-1977, W.W. Norton & Co, 1978. Riportiamo alcuni versi da Cartographies of silence: "The technology of silence | The rituals, etiquette | the blurring of terms | silence not absence | of words or music or even | raw sounds | Silence can be a plan | rigorously executed | the blueprint to a life | It is a presence | it has a history | a form | Do not confuse it | with any kind of absence".

Silence=Death coniato nel 1987 da un gruppo di sei uomini nella città di New York per combattere il silenzio istituzionale che circondava l'epidemia di AIDS. Un anno dopo, come dichiara Avram Finkelstein, uno dei cofondatori del gruppo *Silence=Death Project*, il gruppo ACT UP, acronimo per AIDS Coalition to Unleash Power, fa suo lo slogan diventato poster.[4]

L'affordance visuale[5] del poster crea una gerarchia sequenziale delle informazioni attivando tutto il potenziale narrativo del contenuto: dal buio del closet, lo sfondo nero, emerge come prima istanza il "chi parla". Il triangolo rosa appartiene ad una storia di oppressione in quanto simbolo utilizzato nei campi di concentramento nazisti per identificare l'omosessualità maschile. Ne viene però capovolto l'orientamento e la punta del triangolo mira verso l'alto. Questo "chi", che emerge e interpella e individua, è seguito dal "cosa": un messaggio chiaro, un'identificazione tra silenzio e morte che non vuole passare inosservata. Il silenzio è di nuovo immobilità, il silenzio è ritorno alla "verginità intemporale delle cose, prima che nascano o dopo che sono scomparse" diceva Barthes (*Op. cit.,* p. 101).

E se questo è ciò che stava accadendo, il poster individua le altre istanze che partecipano del dramma e chiama all'azione. "Why is Reagan silent about AIDS? What is really going on at the Center for Disease Control, the Federal Drug Administration, and the Vatican? Gays and lesbians are not expendable… Use your power… Vote… Boycott… Defend yourselves… Turn anger, fear, grief into action".

J. Logan Smilges, nel suo *Queer silence. On disability and rethorical absence,* sottolinea che il poster è stato concepito come un "conversation starter" non solo per denunciare il silenzio del governo, industria-farmaceutica e Chiesa, ma per una presa in carico individuale della responsabilità da parte delle persone omosessuali per combattere la loro patologizzazione. Il silenzio menzionato nel poster ha funzione duplice: ricordare la violenza istituzionale e contemporaneamente chiamare all'azione per

4 Fonte https://n2t.net/ark:/65665/ng49Fica746a8-f886-704b-e053-15f76fa0b4fa ; Title Poster, Silence = Death, CC0, National Museum of American History

5 Con affordance visuale facciamo riferimento sia al principio di organizzazione visiva degli elementi grafici che compongono il poster, sia a un ordine di lettura implicitamente suggerito derivante dal modo di composizione dell'immagine.

non esserne complici. Ritorna la divisione binaria tra parola e silenzio che nell'analisi di Smilges ha accompagnato la storia dei movimenti queer dagli anni '60 agli anni '90. "Queer silence throws into relief the conceptual entanglement of disability and silence that occurred within multiple gay activist movements, when gays who didn't speak might be as well have been mad or dead" (Smilges, *op. cit.*, p. 9).

Nel testo di Smilges il silenzio ha funzione di catalizzatore dei processi di significazione poiché apre alla sedimentazione dei segni come altro dalla parola e predispone chi ascolta a prestare attenzione affinché possa emergere. In questo senso definisce il silenzio "a rethorical absence", ossia "a gesture toward visual, material, haptic, and other embodyminded modalities that can signify in tandem with or independently from the verbal register" (*Ivi*, p. 4), di cui propone una rappresentazione diagrammatica.

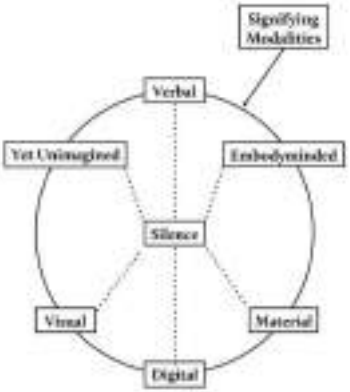


Fig. 3: "Rhetorical matrix model" in J.L. Smilges, *op. cit.*, p. 38.

Questa matrice mette in luce i modi di significarsi delle persone queer, risemantizzando il silenzio in quanto luogo di intersezione tra agency, soggettività e intenzionalità.

In conclusione, nel loro essere strategie retoriche le forme del silenzio convocano i modi di emersione delle soggettività non riducibili a un'opposizione binaria privativa tra presenza e assenza (del silenzio); si tratta invece di una *presentificazione dell'assenza* (Paolucci 2020) che fa problema, che interroga, che si fa segno.

Bibliografia

Barthes, R.
2002 *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. di A. Ponzio, *Il Neutro*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2022.
Caponetto, L.
2018 *Filosofia del linguaggio femminista, atti linguistici e riduzione al silenzio*, in "Phenomenology and Mind", n. 15, pp. 146-158.
Deleuze, J.
1990 *Pourparler*, Les Editions de Minuit; tr. it. di S. Verdicchio, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 1999.
Eco, U.
2011 *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano.
Fanon, F.
1952 *Peau noire masques blancs*. Éditions du Seuil, Paris.
Fontanille, J.
2008 *Pratiques Sémiotiques*, PUF, Paris; tr. it. di P. Basso Fossali, G. Festi, M. Greco, G.M. Tore, *Pratiche semiotiche*, Edizioni ETS, Pisa, 2010.
Fontanille, J., Zilberberg, C.
1998 *Tension et signification*, Mardaga, Liège.
Gambardella, M. G.
2022 *Usciamo dal silenzio, una storia di donne*, Ledizioni LediPublishing, Milano.
I Segura, D.T.
2022 *The Semiotic Square Applied to Silence: A New Attempt and Some Revelations*, in "The American Journal of Semiotics", n. 38(1), pp. 91-113.
Lorde, A.
1984 *The Transformation of Silence into Language and Action*, in "Sister outsider: essays and speeches", Trumansburg, New York, Crossing Press.
Paolucci, C.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
Parpart, J.L., Parashar, S. (a cura di)
2019 *Rethinking Silence, Voice and Agency in Contested Gendered Terrains*, Routledge, New York-Oxon.
Rich, A.
1978 *The Dream of a Common Language, poems 1974-1977*, W. W. Norton & Co.
Sedgwick, E.K.
1990 *Epistemology of the closet*, California University Press.

Smilges, J.L.
2022 *Queer silence. On disability and rethorical absence*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
Violi, P., Panico, M.
2021 *Difendere la violenza. Le retoriche dei perpetratori*, in "Actes Sémiotiques", n. 125.
Volli, U.
1991 *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano.

Sitografia

https://www.mim.gov.it/-/martedi-21-novembre-2023-ore-11-00-un-minuto-di-silenzio-per-giulia-cecchettin-e-per-tutte-le-donne-vittime-di-violenza
Ultima consultazione: 14 giugno 2025
https://corrieredelveneto.corriere.it/notizie/venezia-mestre/cronaca/23 novembre 20/lettera-elena-cecchettin-a165ccdc-5bd8-4db1-bdaf-963424ba0xlk.shtml
Ultima consultazione: 14 giugno 2025

Mirco Vannoni*

ECO DI UNA VOCE INFAME PER UN'ARCHEOLOGIA DEL SILENZIO MANICOMIALE

1. *In apertura. La condanna al silenzio*

Questo saggio si muove nel selciato delle attività di indagine semiotica su *Siena e il suo doppio* (Addis 2015, Addis e Tagliani 2016) e prende le mosse da una ricerca documentale che dura ormai da qualche tempo all'interno dell'Archivio dell'Ex-Ospedale psichiatrico "San Niccolò" di Siena[1].

Le riflessioni che animano queste pagine mirano a indagare i sistemi e i processi di produzione del senso all'interno del discorso manicomiale, concentrandosi in particolare sul contesto italiano pre-Basaglia. Si tratta, con ciò, di esplorare il contributo che la semiotica può offrire alla comprensione di quell'"archeologia del silenzio" attraverso cui esplorare il rapporto tra individui e meccanismi di controllo, tra processi biopolitici di oggettivazione del corpo e presa di parola in quanto gesto di soggettivazione.

L'espressione, è noto, viene impiegata per la prima volta da Michel Foucault in *Storia della follia* (1961) per indicare l'esercizio analitico attorno alla genealogia dell'istituzione manicomiale e del potere psichiatrico come conseguenza dei progressi del sapere scientifico:

> La costituzione della follia come malattia mentale, alla fine del XVIII secolo, notifica la rottura del dialogo, pone la separazione

* Universita degli studi di Palermo. mirco.vannoni@unipa.it

1 Ricerca a cui sono stato introdotto da Maria Cristina Addis e Tarcisio Lancioni e che fin da subito mi sento di ringraziare. Devo poi qui ringraziare Alberto Gazzarri, referente per il patrimonio storico-artistico dalla Usl Toscana sud est e a Francesca Roggi, archivista, che mi ha fornito il supporto necessario negli anni della mia ricerca presso l'Archivio storico dell'Ex-Ospedale psichiatrico "San Niccolò".

> come già acquisita, e sprofonda nell'oblio tutte quelle parole imperfette, senza sintassi fissa, un po' balbettanti, nelle quali si operava lo scambio della follia e della ragione. Il linguaggio della psichiatria, che è monologo della ragione sopra la follia, non ha potuto stabilirsi se non sopra tale silenzio (Foucault 1961, pp. 42-43).

Meno noto, invece, è il progetto di un'antologia mai realizzata sugli archivi delle prigioni e dei manicomi parigini in cui emerge una questione squisitamente semiotica di cui tenere conto. Dice, nelle prime pagine de *Le vie des hommes infames*: "tutte queste vite destinate a passare al di sotto di qualunque discorso e a sparire senza mai essere state dette, non hanno potuto lasciare tracce […] se non nel punto del loro istantaneo contatto con il potere" (Foucault 1994, p. 22). Eroi negativi, vite imprigionate nella ragnatela invisibile del potere psichiatrico, che le ha condannate al silenzio tramite i gangli della coercizione.

Inserendomi timidamente in questa traiettoria di ricerca, proverò a portare avanti un'interrogazione sul rapporto esistente tra sapere e potere col fine di mostrare la possibile ricchezza delle strategie discorsive che hanno segnato la costruzione del sapere psichiatrico e la rappresentazione della malattia manicomiale.

L'obiettivo è contribuire a una rilettura critica di quei dispositivi che, nel lungo periodo, hanno contribuito a silenziare o normare l'alterità mentale, aprendo uno spazio di riflessione sulla possibilità di dar voce, se non ai soggetti stessi, almeno alle tracce della loro esclusione e della potenza della loro presa di parola.

Una prospettiva di ricerca che alla storia di uomini illustri sostituisce l'interesse verso la subalternità[2] ovvero verso coloro che, seguendo Spivak (1988; 2004, p. 531; *trad. mia*), possiamo riconoscere come quegli individui "rimossi da tutte le linee di mobilità sociale", privati della capacità di parlare, ed esclusi dalle rappresentazioni tanto sociali che politiche. Sono queste

2 Sono queste, del resto, le premesse che consentono a Foucault di mettere in luce i nessi tra esclusione, punizione e separazione e di avviare una nuova stagione di ricerca. A partire dalla seconda metà del XX secolo, sulla scia dell'École des Annales, si assistette infatti a un ampliamento rivoluzionario dell'orizzonte storiografico verso temi fino ad allora ritenuti marginali. Basti pensare alle indagini di Ginzburg su figure liminari come i Benandanti (1966) o Menocchio (1976), o al lavoro collettivo diretto da Foucault al Collège de France sul caso di Pierre Rivière (1973).

peculiari forme di scrittura dell'altro e del sé che verranno prese in esame nelle loro strategie veridittive, d'azione e passione[3].

2. *Una città nella città: il disciplinamento manicomiale*

Fondato nel 1818 con il nome di *Spedale dei tignosi, delle gravide occulte e dei dementi*, il "San Niccolò" di Siena è un esempio paradigmatico – per grandezza e per numero di internati accolti nel corso di quasi due secoli – dell'istituzione manicomiale italiana pre-Basaglia. All'interno di questa "città nella città" (cfr. Vannozzi 2007) la funzione puramente medica è accompagnata – quando non viene meno – ad una gestione sociale della malattia mentale, sovvertendo di fatto i tradizionali meccanismi di cura e custodia[4].

Posta in questi termini, l'indagine intorno alla questione manicomiale si configura come un processo di scoperta dei reticoli epistemologici vigenti nello spazio del sapere delle diverse società. Questione, anche quest'ultima, che ci viene ricordata sempre da Foucault che al potere psichiatrico ha dedicato il seminario del 1973-1974 al Collège de France. Corso in un cui viene presentata un'analitica della microfisica del potere manicomiale, insistendo le logiche di disciplinamento della società e di assoggettamento dei corpi:

> Ho cercato di mettere almeno in parte in evidenza le fondamenta disciplinari del manicomio, e di mostrarvi in che modo una sorta di trama disciplinare cominci a rivestire la società a partire

3 In questo senso, la postura che ho adottato si discosta da quella foucaultiana, ribadita nelle *Lezioni sulla volontà di sapere*, dove egli afferma di non aver mai praticato un'analisi interna al testo, preferendo piuttosto situare i discorsi nella loro funzione sociale e nei rapporti di potere che li attraversano (Foucault 2011, p. 216). Al contrario, più che interessarmi all'ordine del discorso, ciò che intendo fare, seguendo una prospettiva semiotica, è orientarmi verso una critica del discorso (cfr. Marin 1975; Vannoni 2025), assumendo – con Lotman (1981; 1985) – il modello del testo nel testo, per cui ogni semiosfera non solo rende possibile la produzione dei testi che vi circolano, ma è anche, come archivio di memoria, il risultato dell'insieme dei testi che la compongono.

4 Su questo si veda l'indagine etnosemiotica di Galofaro (2015) sulle funzioni di cura e custodia nuovi spazi della psichiatria.

> dal XVIII secolo, epoca in cui vediamo delinearsi un certo numero di schemi disciplinari precisi come l'esercito, la scuola, la fabbrica, e così via, schemi che mi sembra trovino nel *Panopticon* di Bentham la loro formalizzazione, o comunque il loro disegno al contempo sistematico ed essenziale. Adesso, invece, vorrei affrontare più da vicino la questione del funzionamento del manicomio, un funzionamento più specifico, dal momento che mi sembra che il manicomio possieda dei tratti del tutto peculiari […]. Così dicendo, non voglio affatto escludere che gli altri sistemi disciplinari possano dar luogo a dei discorsi di verità (Foucault 2003, p. 94).

Come si può notare, non si tratta più solo di descrivere l'emergere della psichiatria come sapere medico, ma di interrogarsi sulle strategie e sui rituali che hanno consentito al discorso della psichiatria di esercitare un controllo diretto sugli individui mediante l'elaborazione progressiva di tattiche di assoggettamento: le sue regole, i suoi spazi e le sue gerarchie, ma anche la separazione dal resto della società, la gestione del tempo e il ricorso alla raccolta sistematica delle storie cliniche che oltre a produrre un'immagine oggettificata degli individui sono – al tempo stesso – anche strumento di potere e di legittimazione del controllo.

A tal proposito, con Goffman (1961; 1963), possiamo parlare di Istituzioni totali e questo permette di riconoscere l'ospedale psichiatrico come un luogo formalmente organizzato per il governo e l'amministrazione degli individui mediante l'assimilazione, in uno stesso soggetto, di malattie, colpe e – in senso lato – di qualunque forma di devianza dalla norma: *stigma*.

È una cornice di questo tipo che ci permette di guardare ai luoghi della reclusione manicomiale come uno dei dispositivi attraverso cui una società poteva esercitare il proprio controllo sugli individui facendo leva sulla manipolazione dei bisogni umani mediante l'alienazione e la separazione di coloro che non erano reputati idonei al vivere civile.

La persona sottoposta a ricovero coatto – almeno in Italia, lo si ricordi – era, a tutti gli effetti, condannata: tale misura avveniva infatti in seguito a una sentenza penale, in applicazione della Legge 36 del 1904, che disciplinava l'internamento obbligatorio delle "persone alienate pericolose a sé e agli altri e di pubblico scandalo".

Una volta varcata la soglia dell'ospedale psichiatrico, il soggetto veniva iscritto nel casellario giudiziario, con la conseguente perdita dei diritti civili. In termini giurico-amministrativi, la sua esistenza veniva quindi espulsa dalla società, ridotta al silenzio istituzionale e marginalizzata in un preciso luogo dove era soggetta a un controllo perpetuo.

Prendendo come punto di partenza il modello teorico di "sorveglianza ideale" proposto in *Sorvegliare e punire* (Foucault 1975), infatti, è possibile riconoscere gli spazi della psichiatria come luogo di esercizio del potere disciplinare in cui gli individui erano visibili, costantemente osservati e osservabili. In strutture totali come quelle cercarie o dei luoghi della psichiatria pre-Basaglia, qualsiasi modalità del vivere dei degenti non poteva non significare. Ad ogni azione, ad ogni comportamento era attribuita una sanzione: positiva, per l'aderenza alla norma prestabilita; negativa, in caso di devianza.

3. *Scritture manicomiali*

Per indagare il tema generale del silenzio nel rapporto tra individuo e meccanismi di controllo, l'idea che ho tenuto ferma nell'analisi è quella di sollecitare la psichiatria manicomiale come luogo della disciplina dei corpi che inscrive in sé particolari meccanismi di coercizione e di controllo degli individui. Questione che in questa sede tenterò di sviluppare interrogando il rapporto tra assoggettamento e presa di parola, tra normalità e devianza, rappresentazione e auto-rappresentazione, a partire da uno sguardo duplice e speculare su due differenti tipi di testualità che il lavoro di archivio ha reso possibile.

Una cartella clinica, in quanto dispositivo di controllo del potere psichiatrico, e una lettera autografa di un paziente rinvenuta al suo interno, che è da intendersi invece come gesto di soggettivazione.

Queste sono le premesse che ci permetteranno di guardare a una forma del silenzio che emerge dalla supplica di un ex-soldato della I Guerra mondiale rimasto muto, e per via ciò internato, e diretta al Direttore dell'allora Ospedale psichiatrico "San Niccolò" di Siena.

3.1. *La cartella clinica n. 6555: pratica di assoggettamento*

Per tenere sotto analisi il corpo dell'individuo internato, lo strumento della scrittura è condizione necessaria per sua disciplina all'interno dell'istituzione manicomiale:

> Ciò che avviene in primo luogo, al fine di garantire l'annotazione e la registrazione di ciò che accade, di tutto quel che l'individuo fa e di tutto quello che dice; in secondo luogo, al fine di trasmettere l'informazione dall'altro verso il basso; in terzo luogo, infine, allo scopo di rendere in permanenza accessibile questa informazione, e assicurare in questo modo il principio della visibilità integrale, che credo sia condizione saliente della disciplina (Foucault 2003, p. 57).

È l'applicazione di questo principio di registrazione e controllo che viene affidato ai fascicoli clinici che motiva l'importanza di provare a spiegare il ruolo giocato dalle classificazioni e dalle nomenclature presenti nel diario clinico del paziente. Per comprendere ciò è bene entrare nel merito del caso di studio.

Quello qui preso in esame riguarda Antonio C., bracciante di professione, nato il 22 agosto 1888 a Gratteri in provincia di Palermo. Allo scoppio della guerra, Antonio C. venne arruolato nel 6° reggimento di fanteria della Brigata Aosta. Lì, a causa di un attacco da parte del fronte nemico, subisce una lesione alla testa a seguito del quale in un primo momento viene ricoverato presso l'ospedale da campo in trincea, poi – il 22 ottobre 1915 – 'Ospitalizzato' nel Manicomio "Sant'Osvaldo" di Udine. Da qui, infine, verrà poi trasferito al "San Niccolò" di Siena l'11 marzo 1916.

La ragione del suo internamento psichiatrico è dichiarata nel fascicolo. Si tratta della perdita della parola a seguito di uno choc in trincea che viene etichettato dalla psichiatria manicomiale come un "isterismo psichico".

Una prima cosa interessante da notare della cartella clinica in quanto strumento di monitoraggio è il fatto che essa riporti almeno due modi sostanzialmente diversi di descrizione del paziente: uno clinico (con le annotazioni del suo stato di salute), l'altro più interessato alla sua personalità (atteggiamenti, posture, attitudine all'interazione). Così, infatti, scrivevano i medici di Siena al momento del suo ingresso:

> La principale lesione psichica che provocò questo provvedimento [di internamento] era allora ed è anche oggi il mutismo di cui fu colpito per impressione nervosa durante un combattimento. Il mutismo […] si è sempre mantenuto, senza accompagnarsi però, a quanto sembra a veri e propri disturbi mentali […]. Poco preoccupato del disturbo che gli dà il mutismo cui è preda, è allegro, sorridente, scherzevole […]. Sul modo con cui si verificò la perdita della favella ha scritto con ampi particolari, rivelandosi di buona memoria e di precisa lucidità intellettuale (Cartella clinica n. 6555).

Come spesso accade nelle "cose" della psichiatria, interessi diversi, di natura diversa, entrano in gioco nella formulazione di quel giudizio dell'individuo che, di fatto, gli conferiscono un preciso ruolo tematico di paziente-internato.

Il primo, quello proprio del sapere psichiatrico, insiste sull'attribuzione e la ripetizione di una sintomatologia che lo identifica in maniera univoca come 'psicotico'. Si legge, nella cartella clinica: "non si nota alcun disturbo psichico ma permane il mutismo dovuto a uno stato isterico", "si conferma la mancanza di ogni lesione psichica, persistendo solo il fenomeno del mutismo" e singolare è poi il riferimento al fatto che su di lui viene utilizzata "soltanto la psicoterapia, aspettando che un evento inatteso faccia capire il disturbo nervoso ora esistente".

Il secondo, invece, appartiene più al monitoraggio del comportamento e degli atteggiamenti tenuti da Antonio C. nel corso della giornata e in relazione agli altri degenti della struttura manicomiale: "corretto al contegno, educato, ordinato", "sempre tranquillo, regolarissimo nel contegno", "sempre buono, lucido", "allegro e spensierato", "lavora volentieri", "supporta il suo disagio", "desideroso soltanto di poter tornare a vedere la sua famiglia".

Come si può notare, dall'anamnesi clinica risulta una effettiva spersonalizzazione della figura umana in soli 'contorni' che rappresentano l'appartenenza dell'individuo ad un meccanismo astratto del potere.

La cartella clinica, in questo senso, è riconoscibile secondo l'idea lotmaniana del testo nel testo, di *mise en abyme* del potere coercitivo dell'istituzione manicomiale in cui alla cura si sostituisce il controllo. Nel sistema "scopico" della psichiatria che la cartella clinica ri-produce e reitera, il corpo si fa liminale: non più identità assoluta portatrice di valori personali ma entità generalizzabile.

Aspetto, questo, che può essere riconosciuto dall'osservazione della documentazione, talvolta cospicua, anche delle altre cartelle cliniche dei militari presenti nell'archivio dell'ospedale psichiatrico di Siena in cui è più che comune l'uso ricorsivo di analoghi aggettivi utilizzati per la loro anamnesi, così come di una lessicalizzazione stereotipata delle loro malattie mentali:

> le cartelle cliniche erano compilate e aggiornate quasi per formalità di legge, sulle base di informazioni schematiche, fornite dagli infermieri. [E questo, continua Babini, *N.d.A.*] ci dice della realtà della psichiatria istituzionale applicata in Italia in cui un direttore di un manicomio altro non era che un manager di una grande istituzione (Babini 2011, p. 79).

Considerazioni di questo genere ci permettono di sottolineare la funzione meramente fàtica della cartella clinica che oltre a offrire una rappresentazione stereotipata del paziente ci parla anche – riflessivamente – delle tracce enunciative del gesto della psichiatria e del contesto manicomiale che l'hanno resa possibile. Come si può iniziare ad intuire però se da un lato troviamo la cartella clinica che fa dell'individuo un oggetto di sapere; dall'altro, la lettera autografa del paziente si configura come una contro-tattica del soggetto stesso che, nella scrittura, tenta di costituirsi in quanto soggetto, di offrire il proprio punto di vista sugli eventi che l'hanno condotto alla reclusione manicomiale e, soprattutto, di dimostrare il suo statuto di soggetto razionale.

3.2. *"Per mia e grande sventura": scrittura di sé come logica di soggettivazione*

Nel corso dei mesi all'interno del manicomio di Siena Antonio C. scrive una lettera indirizzata al medico responsabile della sua cura, in cui racconta dettagliatamente la propria esperienza in guerra, e in cui chiede di poter essere dimesso per tornare a casa dalla madre. Questa lettera, firmata il 14 aprile 1916, inizia con un saluto al dottor Virgilio Grassi, riconosciuto come suo confidente. Non si tratta dell'atteggiamento della supplica che fa sì che il soggetto di parola assuma quello che si può chiamare il ruolo tematico del peccatore. È semmai l'atteggiamento dell'*exagoreusis* cristiano, proprio all' "esame permanente del pensiero" (Lorenzini 2014, p. 26) e

che foucaultianamente presiede ad un'*ermeneutica del sé* (cfr. Foucault 1993).

Se da un lato l'ospedale ascrive il mutismo a follia individuale, quello che invece Antonio C. fa con la sua missiva al dottor Grassi si configura piuttosto come il tentativo di ricondurre il proprio mutismo a una dimensione collettiva, quella dell'orrore della guerra. Grazie alla sua supplica nel formato-lettera emerge infatti la 'voce' di Antonio C., una 'voce scomunicata' (*ex-communié*) – per riprendere le parole di Louis Marin (1981, p. 17) – che per essere intesa esige di pensare alla dissonante congiunzione all'interno della scrittura dell'immagine e della voce. Un'*immagine narrata* (cfr. Lancioni 2009), che si configura pertanto come un'astuzia del sé, una callidità di chi fu reso doppiamente silente dal campo di forze operanti all'interno dell'istituzione psichiatrica.

La presa di parola di Antonio C. per il tramite della scrittura è dunque un gesto enunciante che permette all'individuo la propria soggettivazione secondo le logiche discorsive dell'assunzione e dell'asserzione. Come sottolinea anche Coquet (2007, p. 35; *trad. mia*), infatti, se si accetta che ogni assunzione "consiste nel non separare la verità dalla realtà, il dire dall'essere", l'asserzione – che da ciò deriva – è allora un gesto ostensivo, riflessivo, di soggettivazione. Ogni asserzione, ogni enunciazione, come ci ricorda ancora Coquet (*ivi*, p. 138; *trad. mia*), "presuppone una presenza, la 'presenza che vi parla', diceva Lacan, o, secondo la formulazione di Benveniste, 'la presenza del locutore alla propria enunciazione'".

Nel caso della lettera di Antonio C. questo avviene fin dalle prime righe di apertura. La lettera, senza troppi indugi, rivela infatti il desiderio del paziente di poter essere dimesso dal manicomio e di ottenere un periodo di convalescenza per poter tornare dalla madre. Una richiesta motivata dal riconoscimento della propria sventura in seguito al servizio offerto alla Patria:

> Con questa mia domanda [inizia così la missiva di Antonio, *N.d.A.*] vengo a pregare la vostra Distintissima persona Signor Dottore Grassi e inchinandomi difronte a ella col più nobile rispetto, spero che la virtù del vostro buono animo saranno buone di ascoltare la mia istanza e darle sfogo e vigore verso di chi io dipendo. Chi or mai lo scopo della mia istanza sarà quello se potrò ottenere una convalescenza e che bensì da molto tempo sono dato abbastanza prova della mia buona salute, e nonché [non è mica

> che] per mia e grande sventura la perdita della mia favella sul campo di Battaglia per il bel nome D'Italia mi tocca stare ineterno in manicomio? Io credo che nò, perché se sarebbe questo sarebbe la più Viltà di una nazione civile come L'Italia (Lettera di Antonio C. al dott. Virgilio Grassi, 14 aprile 1916).

Come si può notare, fin da queste prime righe emerge la riflessività del soggetto negata dalla cartella clinica – e dunque dall'istituzione manicomiale –, in cui Antonio C. mette incontrovertibilmente in discussione le regole in cui è immerso.

Già in questo primo frammento della lettera è infatti possibile notare un duplice rapporto di destinazione tra istituzione in senso lato e soggetto di fatto come evidenziano il riferimento alla "vostra distintissima persona Sig. Grassi" e "per il Bel nome d'Italia".

Come detto, Antonio C. con la sua lettera mette in discussione le valorizzazioni chiamate in causa dalle istanze di destinazione psichiatrica e militare nel corso della I Guerra Mondiale e lo fa con ricorso alla propria memoria e al proprio sapere, da cui emerge un'idea ben precisa di Storia e di testimonianza che viene presentata attraverso un racconto dettagliato del giorno in cui, al fronte, avvenne l'attacco da parte delle truppe austriache che lasciò vivi soltanto 275 soldati del suo battaglione e 48 della sua compagnia.

Questo racconto dell'evento a causa del quale Antonio C. perse la parola viene messo da lui in scena nella lettera attraverso una serie mutevole di immagini marcatamente disforiche. Non solo nelle premesse: "Io sento in me di aver fatto il mio sacrosanto dovere di Soldato e vero italiano fin al penultimo momento che fui colpito da sciagura". Strategia argomentativa rafforzata, inoltre, da tutta una serie di aggettivi e nominalizzazioni utilizzati nel suo racconto. Il 17 settembre è stato infatti "il disgraziato giorno" in cui nella trincea della Conca di Plezzo, "in quel posto dove ci aveva stato il terribile macello", che gran parte della sua compagnia resta uccisa da un "malvagio nemico": le truppe austriache.

Interessante notare, poi, come a questa descrizione dell'evento si aggiunga una pienezza sensoriale come il rumore dei colpi delle armi: il "tà pùm, ta pùm, ta pùm" scritto nella lettera; o il "grido straziante di dolore dei miei compagni" che accompagnano il momento in cui, dice Antonio C., "una pallottola mi sfiorò il viso":

> Fu tutto ed un colpo contemporaneamente il tà pùm […]. Ero seduto [e] tutto ad un colpo mi butto a terra e mi distendo lungo, mi metto per filo, e attacco stretta la mia persona dalla parte dove tiravano loro alla terra, e il loro miraglio [la loro mira] della terra era così giusto che mi feci sento di difesa, però restando sempre in quella posizione – attaccato stretto e messo di filo avvicinato alla terra – mentreché i colpi di fucile giungevano di continuo e furibondi sfiorando appena la mia persona (Lettera di Antonio C. al dott. Virgilio Grassi, 14 aprile 1916).

È qui che Antonio C. cambia, dichiarandolo, il proprio punto di vista assumendo quello dei compagni:

> Tralascio me in quella posizione e prendo i miei compagni che mi lasciavano solo. Loro restavano colpiti diciassette dei primi colpi e gli altri si sono salvati. I diciassette colpiti gridavano perché il dolore ci dava tormento e nessuno trovavano che li dessi soccorso, quando se ne accorsero che i suoi [i loro] spasimanti gridi facevano fare bersaglio al malvagio nemico e facevano piovere palle a tempesta, hanno subito pensato di fare silenzio, e aduno scappare di quel posto per il risparmio di ricevere qualche altro colpo (Lettera di Antonio C. al dott. Virgilio Grassi, 14 aprile 1916).

Questi qui evidenziati sono tutti elementi della lettera che mettono in gioco una costruzione valoriale dell'evento la quale, grazie al gioco della figurazione,[5] assume nella lettera una funzione propriamente argomentativa. Ed è qui che si può notare un riferimento al silenzio, contrapposto all'inevitabilità delle grida dei feriti, come possibilità di salvezza.

Dipingendo a mezzo scrittura l'assalto nemico, Antonio C. predispone la 'scena' del proprio racconto per cui, riprendendo Lancioni (2009, p. 41), "le immagini allestite dall'organizzazione figurativa del racconto assumono la natura di 'grafici' logici, le cui trasformazioni comportano le trasformazioni relazionali a livello profondo".

5 Come ricorda Bertrand (2020, p. 56, *trad. mia*) la figuratività "risale progressivamente verso l'atto che la genera, collocandosi il più vicino possibile a quell'atto di cui è un effetto di senso […]. In questo modo, la figuratività è stata sempre più esplicitamente ricondotta all'enunciazione e a tutto ciò che essa implica". Per questo, continua Bertrand, "la figuratività è diventata un vero e proprio 'evento figurativo'".

Se infatti fino a questo momento si è vista la tematizzazione dell'attacco nemico secondo elementi unicamente disforici, è attraverso un *embrayage* sul proprio punto di vista, che Antonio C. lascia progressivamente l'isotopia mortifera a favore di quella della salvezza:

> Tralascio loro e riprendo me come mi passo il giorno in quella posizione di tristezza dentro quel fosso attaccato sempre a quel piccolo muro di terra che mi fu di difesa per la mia vita e che non potevo muovermi per prendere la fuga perché il nemico mi aveva preso già bene di mira che appena mi scopriva subito mi fulminava, perché ne era sicuro che del mio fosso nessuno era scappato e mi attendeva al varco come il cacciatore attende la lepre […]. E così passo il giorno sotto la mira di codesto continuo bersaglio, era una giornata bella e quando il sole stava per tramontare sento il tuono del cannone e le palle sopra di sentivo passare accompagnate da un armonioso fischio proprio vicino a loro carri nemici le sento scoppiare (Lettera di Antonio C. al dott. Virgilio Grassi, 14 aprile 1916).

L'organizzazione figurativa del racconto ci presenta dunque un sistema oppositivo di contrasti plastici che può essere così schematizzato e che mette in gioco una trasformazione valoriale che ci porta a riconoscere una caratterizzazione positiva del silenzio.

Cacofonia "colpi di fucile giungevano di continuo e furibondi"; "facevano piovere palle a tempesta"	Melodia "un armonioso fischio" (delle pallottole verso le truppe nemiche)
Rumore "spasimanti gridi", "facevano fare bersaglio al malvagio nemico"	Silenzio "hanno subito pensato di fare silenzio"
Orizzontalità : immobilità	Verticalità : mobilità
Morte	*Vita (Salvezza)*
/Disforico/	/Euforico/

4. *Soggettività e assoggettamento*

Sulla scorta di ciò, possiamo tornare adesso al confronto tra lettera e cartella clinica in quanto dispositivi produttori dell'immagine enantiomorfa di Antonio C. come oggetto di sapere e

soggetto di parola. Il problema, come si può notare, è quindi ascrivibile a quello generale del valore di verità.

Da un lato, secondo il processo di oggettivazione dell'istituzione psichiatrica, il mutismo è condizione – sintomo – di un isterismo che deve rimanere separato dalla società civile. La persona che ha perso l'uso della parola in guerra deve rimanere segreta, non deve e non può farsi manifesto degli orrori della guerra: è condannata all'oblio che la psichiatria pre-Basaglia rendeva possibile grazie alle cittadelle manicomiali.

Dall'altro, invece, la strategia di soggettivazione di Antonio C. ha un effetto specularmente opposto. Sebbene impossibilitato ad attingere al plesso voce/volere per un far-sapere di tipo pubblico sul perché del suo mutismo, egli rivendica comunque il valore del suo silenzio come diretta conseguenza del proprio asservimento in nome della Patria. Più che una sintomatologia di "mutismo isterico", il silenzio di Antonio C. diventerebbe allora riconoscibile come 'reazione etica' a quello che fu l'orrore della guerra[6].

L'esercizio di Antonio con la sua lettera, dunque, sembra problematizzare una sostituzione strategica del concetto fondamentale di verità della psichiatria con quello di *veridizione* e di *efficacia* del suo discorso autografo. Un'impresa di persuasione che all'interno della struttura polemico contrattuale con il direttore del manicomio di Siena si configura come una 'presa di parola' – pur nel silenzio della sua scrittura – che ridefinisce quelli che sono i valori in gioco sul suo *self*, per dirla con Goffman. Un invito, in sostanza, a farsi ri-conoscere come soggettività piena e complessa in cui coesistono i ruoli tematici di paziente, di soldato e italiano.

Quanto fin qui discusso permette così di interrogare il silenzio della psichiatria manicomiale non soltanto come un'assenza di voce, ma come un'operazione di silenziamento – forma discorsiva strutturata e culturalmente situata – di certe esperienze

6 Come detto anche nella mia prima ricerca su questo tema: "Se, da un lato, l'ospedale ascrive il mutismo come una follia individuale, quello che Antonio C. fa è invece di ricondurre questa devianza alla risposta razionale generata dal riconoscimento della follia collettiva della guerra. È la guerra quindi che introduce una tale discontinuità nell'esistenza comune da provocare una reazione così forte e mutilante per il soggetto" (Vannoni 2016, p. 51). Ripreso anche da Staiti (2022).

di vita ritenute scomode per il senso comune della società civile in cui prendono piede. Questione centrale, come si è visto, anche nel caso specifico dei militari e dell'esperienza della guerra, le cui vittime furono medicalizzate e recluse all'interno dell'istituzione psichiatrica. Era infatti nell'interesse dello Stato evitare la scomodità di dover ammettere che la guerra, quell'impresa "necessaria per il bene della nazione" (cfr. RISME) – come diceva la propaganda – si rivelasse in qualche modo catastrofica per i tanti giovani combattenti.

5. *Note di chiusura*

Due considerazioni conclusive sulle forme del silenzio. La questione che con la lettera emerge in modo evidente ha a che vedere con le nozioni di 'espressione' e 'significazione'. Come ricorda Pezzini sulla scorta di Merleau-Ponty, la perdita della voce non traduce necessariamente all'esterno uno stato interiore:

> Perdendo la voce [l'individuo] non opera una "manifestazione", come un capo di Stato che stringe le mani della folla, o un amico arrabbiato che non mi parla più. E d'altra parte non si tratta nemmeno di un silenzio "concertato e voluto", e non è neppure paralisi o simulazione. Pur escludendo un'intenzionalità cosciente e consapevole, tuttavia, come la rimozione, esso rappresenta un atto, e in quanto significazione essa è tale sempre per qualcuno (Pezzini 2007, p. 83).

Poiché la persona detta muta non è quella taciturna, la "perdita della favella" può essere identificabile secondo due distinti percorsi di configurazione del senso: "si tratta – citando di nuovo Pezzini (*ivi*, p. 81) – di 'comprendere' l'evento invece di riportarlo a delle condizioni meccaniche, e dunque scoprire in funzioni che si credevano puramente corporee una più complessa reintegrazione nell'essere umano".

E allora mi congedo, riprendendo e parafrasando Spivak, facendo notare come la scrittura di Antonio C. si presenti come un singolare gesto di decostruzione dell'autorità dell'istituzione psichiatrica e, di riflesso, anche di quella giuridico-militare. Un gesto parresiastico, quello della lettera di Antonio C., la cui voce emerge dall'archivio della subalternità manicomiale e, così facendo, si fa riconoscibile come il tentativo di trasformazione

delle persistenti condizioni di impossibilità dell'individuo nella sua piena possibilità attraverso la presa di parola.

Bibliografia

Addis, M.C.
2015 *"Sorvegliare l'anima"*, in Il lavoro culturale, https://www.lavoroculturale.org/sorvegliare-lanima-note-susiena-e-il-suo-doppio/maria-cristina-addis/2015/ (ultima consultazione 11.12.2024).

Addis, M.C, Tagliani, G. (a cura di)
2016 *Le immagini del controllo*, Carte Semiotiche, Annali 6, La casa Usher, Firenze-Lucca.

Babini, V.P.
2011 *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna.

Bertrand, D.
2020 *"Figurativité et énonciation visuelle"*, in E/C, 29, pp. 51-61.

Coquet, J.C.
2007 *Phusis et logos: Une phénoménologie du langage*, PUV, Vincennes.

Foucault, M.
1961 *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris; trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli 1963.
1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris; trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.
1993 *"About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth"*, in Political Theory, 21, 2, pp. 200-227; trad. it. *Sull'origine dell'ermeneutica del sé. Due conferenze al Dartmouth College*, Cronopio, Napoli 2012.
1994 *"Le vie des hommes infâmes"*, in Dits et écrits, vol. III, Gallimard, Parigi; trad. it. *La vita degli uomini infami*, il Mulino, Bologna 2009.
2003 *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973-1974*, Gallimard, Paris 2003; trad. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France 1973-1974*, Feltrinelli, Milano 2015.
2011 *Leçons sur la Volonté de Savoir. Cours au Collège de France 1970-1971*; trad. it. *Lezioni sulla volontà di sapere. Corso al Collège de France 1970-1971*, Feltrinelli, Milano 2011.

Foucault, M. (a cura di)
1973 *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère.... Un cas de parricide au XIX^e siècle*; trad. it. *Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2020.

Ginzburg, C.
1966 *I benandanti*, Adelphi, Milano 2008.

1976 *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.
Goffman, E.
1961 *Asylums: Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*; trad. it. *Asylum. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einauti, Torino 1978.
1963 *Stigma. Notes on the management of spoiled identity; trad. it. Stigma. Note sulla gestione dell'identità degradata*, Ombre corte, Verona 2018.
Lancioni, T.
2009 *Immagini narrate*, Mondadori, Milano.
Lorenzini, D.
2014 *"La tentazione ontologica di Michel Foucault"*, in Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea, vol. II, 1, 2014, pp. 23-38.
Lotman, J.M.
1981 *Il testo e il contesto*, Laterza, Roma-Bari.
1985 *La semiosfera*, La nave di Teseo, Milano 2022.
Marin, L.
1975 *La Critique du discours. Études sur la Logique de Port Royal et les Pensées de Pascal*, Minuit, Paris.
1981 *La voix excommunié*, Galilée, Paris.
Marrone, G.
2010 *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
Pezzini, I.
2007 *Il testo galeotto*, Meltemi, Roma.
Spivak, G.C.
1988 *"Can the subaltern speak?"*, in C. Nelson and L. Grossberg, a cura, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, Basingstoke-London, pp. 271-316.
2004 *"Righting Wrongs"*, The South Atlantic Quarterly, 103, 2/3, pp. 523-581.
Staiti, C.
2022 *La Grande guerra dei siciliani. Lettere, diari, memorie*, Pacini, Pisa.
Vannoni, M.
2016 *"Per mia e grande sventura". Soggettività e assoggettamento nel caso di un paziente dell'ex-ospedale psichiatrico San Niccolò di Siena, tesi di laurea in Semiotica del testo*, relatore: Tarcisio Lancioni. Università di Siena, 14.12.2016.
2025 *Passi di lato. L'avventura semiotica di Louis Marin*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.
Vannozzi, F.
2007 *"La psichiatria senese del XX secolo: la separazione tra direzione manicomiale e docenza universitaria"*, in F. Vannozzi, a cura di,

San Niccolò di Siena. Storia di un villaggio manicomiale, Mazzotta, Milano, pp. 145-154.

Sitografia

RISME - Ricerca Idee Salute Mentale Emilia-Romagna, "Cartelle cliniche e scritti dei ricoverati militari", http://www.risme.cittametropolitana.bo.it/mente-salute-mentale-percorsi/prima-guerra-mondiale/cartelle-scritti.html, ultima consultazione 15 giugno 2025.

Beatrice Vanacore*

IL SILENZIO DEI COLPEVOLI. VIVISEZIONE E DISCORSO ANIMALISTA

1. *Introduzione*

Nel discorso animalista sulla vivisezione, il silenzio è presenza densa di senso. Da un lato, viene spesso evocata la pratica del taglio delle corde vocali: un non sentire utilizzato come espediente da parte di chi esegue la sperimentazione per evitare il fastidio dell'animale che si lamenta o per attenuare il senso di colpa nei suoi confronti. Dall'altro, è centrale la strategia dello svelamento: il discorso animalista vuole rompere il silenzio che circonda l'inutilità e l'atrocità della vivisezione. Lo scopo di questo contributo è quello di analizzare quali dispositivi discorsivi, nel discorso animalista, contribuiscano a mettere in forma questa strategia comunicativa. Il corpus preso in esame include materiali provenienti dalla comunicazione di diverse associazioni animaliste e antispeciste impegnate nella lotta alla vivisezione. Tra queste, saranno incluse la LAV (Lega Anti Vivisezione), la LIMAV (Lega Internazionale Medici per l'Abolizione della Vivisezione), il Movimento Antispecista e la Le.A.L. (Lega Antivivisezionista) e un breve estratto di un racconto dello scrittore italiano Curzio Malaparte che denuncia la pratica della sperimentazione in vivo. Le fonti selezionate permettono di osservare in modo significativo le modalità discorsive con cui si costruisce e si sostiene l'effetto di svelamento, e di comprendere il ruolo che esso svolge nella retorica del martirio e della denuncia: la rottura di un silenzio.

* Università degli studi di Palermo. beatrice.vanacore@unipa.it

2. *Rompere il silenzio*

È l'aprile del 2012 quando la LAV oltrepassa i cancelli di *Green Hill*, un canile nel bresciano noto alle stampe per la vendita illegale di centinaia di beagle a laboratori universitari e aziende farmaceutiche – in particolare, ai laboratori dell'azienda Iams – per eseguire sperimentazione in vivo. Il movimento animalista mette a punto un vero e proprio blitz: i cani vengono sequestrati e liberati dagli attivisti. A diversi di questi animali, si scoprirà in seguito, durante la permanenza al canile sono state recise le corde vocali (atto che, quando eseguito su cani, prende lo specifico nome di *debarking* – da *bark*, latrato): una pratica molto diffusa sugli animali sottoposti a vivisezione, eseguita per renderli afoni – *non-devono-essere* sentiti. Altri portavano addosso impianti chirurgici fissati a organi vitali, dispositivi impossibili da rimuovere senza gravi rischi, e potenzialmente in grado di alterare irreversibilmente il funzionamento dell'organismo che li ospita. Questi dettagli sono stati documentati e resi pubblici dalla LAV e sono ancora consultabili dal sito internet della loro associazione[1]. La LAV, cioè, non solo agisce liberando gli animali, ma porta a galla una verità altrimenti celata da Green Hill. Non è una cosa insolita nella comunicazione del discorso animalista: una delle strategie comunicative più ricorrenti in questo tipo di discorso è infatti proprio il ricorso alla strategia comunicativa dello svelamento (Ventura Bordenca 2019). Lo svelamento è un effetto di senso derivante da una configurazione narrativa in cui un Soggetto di Stato è disgiunto dall'Oggetto di Valore – in questo caso, la *verità* – e sarà poi congiunto ad esso grazie a un Soggetto Operatore. Nel caso del discorso animalista, lo svelamento appare a livello discorsivo proprio nel patto comunicativo, per cui vi sarà un Enunciatore dotato di una Competenza, portatore di un sapere *vero*, contrapposto a un Enunciatario che, invece, ne è privo e che è, quindi, in un regime di menzogna – perché crede in qualcosa che non è vero o preferisce ignorare una verità (Greimas, Courtés 1979). All'interno di questo contratto comunicativo, la trasmissione di verità è, appunto, Oggetto di valore. Se vi è una *verità* da far emergere, per presupposizione, dev'esserci qualcuno, un Anti-Soggetto, che la nasconde, non la fa apparire – ovvero, che mantiene un *segreto*, resta in silenzio.

1 https://www.lav.it/stop-sperimentazione-animali

Così, se l'Anti-Soggetto-vivisettore costruito dal discorso animalista fa sì che le torture e il dolore provato dagli animali sia *segreto* – vi è ma non appare –, allo stesso tempo fa credere qualcosa di *menzognero* – che appare ma non è – che funge da facciata rassicurante. Si delinea così un sistema in cui l'Anti-Soggetto-vivisettore, all'interno dei suoi laboratori, pratica atti ritenuti terribili, mentre costruisce attivamente un'immagine di rassicurazione e trasparenza nei confronti del mondo esterno.

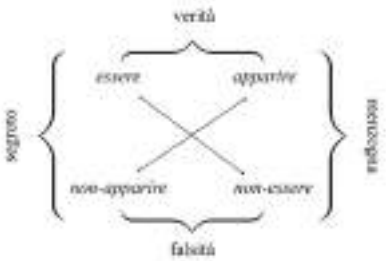


Fig.1 – Il quadrato di veridizione proposto da Greimas e Courtés (1979)

È in questo contesto che si inseriscono i casi denunciati dalle leghe animaliste in cui un'azienda nega ogni forma di maltrattamento, sostenendo, ad esempio, che gli animali da laboratorio siano mantenuti in condizioni ottimali – come nel caso della PETA contro al laboratorio Iams che verrà analizzato in seguito.

3. *Mostrare mostri*

Vale la pena, in questa sede, soffermarsi su cosa si intenda in senso comune con *vivisezione* partendo proprio dalla definizione dizionariale:

> vivisezióne s. f. [comp. del lat. *vivus* «vivo» e *sectio -onis*: v. sezione]. – 1. Termine che, secondo un'accezione restrittiva, aderente all'etimo, designa ogni atto operatorio su animali vivi, svegli o in anestesia totale o parziale, privo di finalità terapeutiche ma tendente a promuovere, attraverso il metodo sperimentale, lo

> sviluppo delle scienze biologiche, o a integrare l'attività didattica o l'addestramento a particolari tecniche chirurgiche, o, più raramente, a fornire responsi diagnostici.

Siamo davanti a uno di quei casi in cui, per dirla con Fabbri (2022), "anche se non prova niente, l'etimologia può dirla lunga" (p. 27). La vivisezione è, in termini restrittivi, un taglio (*sectio*) a vivo (*vivus*), su un vivente. Una prima accezione della definizione è infatti "ogni atto operatorio su animali vivi", che possono essere sedati o meno, "privo di finalità terapeutiche", eseguito per "lo sviluppo delle scienze biologiche". Il *vivus* in questione, emerge da subito, non è uno qualunque ma è un animale non-umano. Una vivisezione, in effetti, è eseguita sempre su un animale. Non si viviseziona l'Uomo: al massimo vi si esegue una biopsia ma con finalità diagnostiche, non certamente didattiche.

> biopsìa s. f. [comp. di bio- e -opsia, sul modello del fr. biopsie]. – Lo studio istologico di un frammento di un organo o di un tessuto prelevato nel vivente, allo scopo di accertarne lo stato [...] funzionale o di precisare la natura di lesioni individuate o sospettate con il comune esame clinico. Anche, comunem., l'atto chirurgico del prelievo

Già etimologicamente, a essere evocati sono eventi ben diversi: biopsia deriva dal greco *βίος* (che vive) e *ὄψις* (vista) – se nell'etimologia di vivisezione a essere in primo piano è un processo – il *taglio del vivo* –, nella biopsia vi è la finalità, il *vedere la vita*. La biopsia è un esame diagnostico eseguito su un vivente. Più sottilmente, si *taglia il vivo* proprio per *vedere la vita.* Una Competenza, un *saper-fare*, che permette poi di affrontare la Performanza e uscirne sanzionati positivamente. Nella vivisezione si utilizzano animali proprio in virtù di un'ontologia naturalista (Descola 2005) tipica delle scienze dure, per cui l'animale ha una continuità esterna, corporea, con l'Uomo – dato che entrambi sono animali, quelli non-umani, specialmente se mammiferi, possono costituire un ottimo modello sperimentale – ma una discontinuità interna, emotiva e cognitiva con lo stesso – per cui è eticamente meno problematico sacrificarlo in nome del sapere scientifico[2].

2 Una delle argomentazioni cardine di Peter Singer (1975), pioniere della lotta per i diritti degli animali, è proprio basata sulla dimo-

Despret, apertamente critica nei confronti della sperimentazione animale (2009, 2012) racconta l'esperienza dell'epistemologo John Stewart, che agli inizi della sua carriera, come biologo, eseguì numerose vivisezioni: "L'animale sottoposto a vivisezione diviene *modello*. Deve fungere da umano senza essere tale e, in questa contraddizione, perde la sua individualità: diviene 'mostro' – ciò che si *mostra* – ciò che attesta solo le sue condizioni di fabbricazione" (Despret 2002, p. 101). Un esempio di questo passaggio da animale a modello è descritto anche nella celebre analisi di Bastide (2001) dell'articolo sulla formazione dello zucchero nel fegato scritto da Claude Bernard. Bernard, nel descrivere come ha ottenuto il suo oggetto sperimentale, scrive:

> Ho scelto un cane adulto, vigoroso e di buona salute, che da diversi giorni era stato nutrito esclusivamente con della carne, e l'ho sacrificato mediante una sezione del bulbo rachideo sette ore dopo avergli fatto mangiare un copioso pasto di trippa. Subito dopo, l'addome è stato aperto; il fegato è stato asportato evitando di intaccarne il tessuto, e questo organo ancora caldo, prima che il sangue avesse il tempo di coagularsi nei vasi, è stato sottomesso a un lavaggio con acqua fredda attraverso la vena porta (Bastide 2001, p. 28).

In questa sequenza il cane è presente solo nella prima riga di testo. Successivamente scompare, per così dire, lasciando il posto al suo fegato, l'oggetto sperimentale: diviene, appunto, ciò che mostra, modello. Anche la menzione di alcune delle caratteristiche dell'animale ("adulto, vigoroso e di buona salute") contribuiscono a costruire la validità del campione selezionato[3]. Se, insomma, nel discorso scientifico, l'ontologia predominante è quella naturalista, nel discorso animalista, come vedremo, è

---

strazione che gli animali provino dolore (siano cioè, dotati di una competenza sensoriale) e che, quindi, il perpetuare pratiche come la vivisezione sia un atto deprecabile sul fronte etico.

3 Bastide scrive in nota a questo stesso saggio: "La strategia di selezione di campioni che rappresentano la totalità potrebbe diventare oggetto di una lunga discussione. In effetti, se si sospetta che la totalità da cui è estratto un campione non sia omogenea, o se il campione è una porzione troppo limitata del tutto, i risultati potrebbero essere contestati invocando l'intervento del caso. Esiste quindi un'argomentazione implicita che stabilisce la validità della generalizzazione: ad esempio, per quanto riguarda il cane utilizzato in questo esperimento, viene descritto come "adulto, vigoroso, e robusto" (ivi, p. 74)

quella animista a prevalere (Marrone 2018); vi è, cioè, una discontinuità esterna – una differenza corporea, l'appartenenza a specie diverse – e una continuità interna – la stessa capacità di provare dolore e paura.

4. *La menzogna e il segreto*

Tornando alla vivisezione, la trasmissione di verità, come abbiamo già detto, è Oggetto di Valore nello svelamento ma per far sì che questo avvenga, l'Enunciatore deve far emergere la propria competenza, il suo *sapere* qualcosa di vero. Una delle strategie più utilizzate nel discorso animalista è il ricorso a una comunicazione iperrealista e spesso estremamente cruda (Marrone 2022) in cui gli animali da laboratorio sono inquadrati in un'ontologia, come abbiamo già detto, prettamente animista: provano sentimenti (paura) e soffrono esattamente come l'uomo. Particolarmente emblematico è questo passaggio del manifesto antivivisezione della Lega Antispecista:

> Riveste notevole interesse conoscere l'atteggiamento emotivo di coloro che, consapevolmente, optano per questa strada [la vivisezione], che comporta la necessità di fronteggiare l'inenarrabile dolore inflitto nella carne viva di vittime, immobilizzate sui tavoli, quelle che guardano terrorizzate ogni loro movimento nell'attesa insopportabile del prossimo gesto, quelle che supplicano pietà perché non hanno commesso colpe, quelle che lasciano solo intuire i propri gemiti perché le corde vocali sono state tagliate, quelle che possono chiedere grazia solo a chi è il responsabile del loro martirio, esattamente come accade alle vittime della tortura di ogni dittatura, di ogni scellerato aguzzino (p. 21).[4]

In questo caso l'animalità scompare, sostituita dalla figura della vittima innocente: muta per le corde vocali recise, ma la cui paura è comunque leggibile nello sguardo terrorizzato. Le immagini crude attivano un sistema di valori già condiviso dall'Enunciatario, che non può che condannare l'"aguzzino" al servizio di una "dittatura", nascosto nei laboratori. L'inaccessibilità di questi spazi è un tema ricorrente, e lo svelamento delle

4 "Contro la vivisezione e la sperimentazione animale", 2014, a cura del Movimento Antispecista.

atrocità è spesso affidato a due tipi di corpi testimoni: il primo è quello dell'animale. La testimonianza è centrale nella costruzione del discorso veritiero: è la presenza fisica del testimone sulla scena a garantirne l'autenticità (Fontanille 2004). L'animale, portando sul corpo i segni delle procedure subite (ferite, cicatrici, tatuaggi), manifesta il dolore e diventa testimone di ciò che accade nei laboratori. In un video diffuso dalla LAV dopo la liberazione di sette beagle da Evotech Aptuit, si susseguono immagini di cani dallo sguardo basso, mentre una donna in camice, con lo stetoscopio al collo, parla da una stanza simile a un ambulatorio veterinario.

> Spesso e volentieri quando entravano addirittura in laboratorio e sentivano odori che possono essere simili a quelli che erano nel loro ambiente – quindi disinfettanti, sostanze che sono similari insomma – iniziavano a bavare, forte scialorrea, senso d'inibizione, orecchie abbassate, coda non più bella baldanzosa, com'è solito andare a giro il beagle quando è contento, per cui tutti segni di una profonda prostrazione.

A emergere è il *ricordo* dell'animale, un corpo che conserva una memoria sensoriale (il sentire gli stessi odori dei laboratori) ma soprattutto affettiva (la scialorrea e le orecchie abbassate, i segni della prostrazione) di cosa ha subito e che, dunque, testimonia i maltrattamenti perpetuati sul suo corpo.

Il secondo tipo di testimone è l'Enunciatore stesso, che ha visto con i suoi occhi cosa accade nei laboratori: un esempio è costituito da questo video-documentario della LAV, in cui a parlare sono i volontari che hanno liberato degli animali dai laboratori sperimentali[5]. Nel corpus preso in esame, per di più, ricorre il ruolo tematico dell'infiltrato – viene più volte fatto riferimento a filmati realizzati di nascosto all'interno dei laboratori. Prendiamo questo caso del libretto antivivisezione della LIMAV:

> L'atroce realtà che si cela dietro alla produzione di pet food è emersa in maniera eclatante con il caso Iams. Nel 2002 un investigatore della PETA ha lavorato per quasi dieci mesi sotto copertura a Sinclair Research Center […]. Tramite una telecamera nascosta è stato girato un video, reso pubblico nel 2003, in cui

5 https://www.youtube.com/watch?v=qiyY4ktPJ_c

> sono stati mostrati dei cani sottoposti a dolorose procedure chirurgiche, nonché cani e gatti chiusi in gabbie sporche e senza luce. Durante l'ispezione la PETA ha riscontrato che 27 cani erano stati soppressi, mentre altri erano deceduti a causa di malattie non curate. Nonostante Iams si fosse impegnata con l'associazione americana a migliorare le condizioni di vita degli animali nei suoi laboratori (con metodi di socializzazione, cucce per dormire, luce naturale e giochi) e avesse assicurato che "nessun animale usato in un qualsiasi test sarebbe stato deliberatamente ucciso", l'indagine della PETA ha svelato le condizioni terrificanti in cui erano costretti gli animali nei laboratori: cani con le corde vocali chirurgicamente tagliate per impedirgli di abbaiare; cani e gatti con infezioni agli occhi e alle orecchie non curate, denti marci, zampe ferite, piaghe su corpo e zampe.[6]

Qui la veridicità è garantita proprio in virtù del fatto che l'investigatore della PETA sia stato fisicamente presente all'interno dei laboratori Iams e che possa portarne testimonianza; anche la menzione della durata del lavoro sotto copertura (*quasi* dieci mesi) e la descrizione delle condizioni in cui sono tenuti gli animali contribuiscono a costituire un effetto di reale. Inoltre, Iams viola un impegno preso, quello di "non uccidere deliberatamente un animale": Iams, nella segretezza dei suoi laboratori, fa accadere qualcosa, il maltrattamento animale, che all'esterno non appare: per di più, gli animali vengono *deliberatamente* uccisi – per presupposizione, se l'uccisione è un atto deliberato, non è accidentale ma voluto, non necessario. Se gli animali, già tenuti in condizioni di vita pessime, sarebbero potuti essere risparmiati da una morte non necessaria, agli occhi dell'Enunciatario inscritto nel testo emerge un'immagine dell'Anti-Soggetto-vivisettore come di qualcuno noncurante della vita degli animali. Se ciò che accade dentro i laboratori è segreto e inaccessibile, il segreto viene mantenuto facendo credere qualcosa che non è vero (Iams si era impegnata con PETA per garantire dignitose condizioni di vita degli animali nei suoi laboratori). Accanto all'Anti-Soggetto-Iams appare allora un Anti-Soggetto di finzione che si dà a vedere all'altro come leale e interessato al benessere degli animali, fa cioè apparire qualcosa che non è, per essere poi, però, smascherato.

6 https://www.oipa.org/italia/wp-content/uploads/2024/08/libretto%20vivisezione.pdf

5. *Urla nel silenzio*

Quello del far credere qualcosa che non è per mantenere il segreto è una strategia che la comunicazione antivivisezione attribuisce di frequente ai suoi Anti-Soggetti. Nello specifico, il discorso animalista denuncia quella che il suo Anti-Soggetto (i vivisettori) inquadrano come giustificazione alla vivisezione (la superiorità specista umana) svelando che questa altro non sarebbe che una falsa presupposizione. Un esempio è costituito da questo passaggio nel manifesto del Movimento Antispecista:

> il confine fittizio e utilitaristico tra umano e animale, una volta superato, immette nel regno del tutto possibile. Gli animali sono al nostro completo servizio e ciò si traduce dal punto di vista alimentare nella licenza di ucciderne miliardi ogni anno; dal punto di vista della sperimentazione nel non farsi mancare nulla: si sperimenta in vista di una presunta necessità per la salute umana, o di qualcosa che forse, chissà, potrebbe anche rivelarsi importante in futuro […] Un acceso sostenitore della sperimentazione animale (che, per ragioni sconosciute, si firma solo MB), lo chiarisce molto bene in un sito ad hoc ,'In difesa della sperimentazione animale', quando sostiene che la conoscenza scientifica fine a se stessa, l'amore per il sapere sono l'uso più Nobile (la maiuscola è sua) che l'uomo possa fare degli animali: in altri termini, gli unici limiti sono quelli stabiliti dalla possibilità di ideazione, che contiene quella di possibili aberrazioni, della mente umana. […] La giustificazione morale degli obiettivi da perseguire non solo sdogana ogni pratica sugli animali: fa di più, la rende invisibile (p. 20).

Quella che l'Enunciatore di questo testo inquadra come una grande menzogna, la superiorità della specie umana sulle altre, è chiaramente un tema ricorrente nel discorso animalista. Come abbiamo già accennato, se per gli animalisti gli animali sperimentali sono inquadrati in un'ontologia animista, per i vivisettori l'ontologia dominante è naturalista: la continuità fisica rende possibile usare gli animali come oggetti sperimentali (data la similarità col corpo umano); la discontinuità interna lo rende eticamente accettabile. La difesa della vivisezione, secondo l'Enunciatore inscritto in questo testo del movimento Antispecista, ha alla base la negazione dello statuto di individuo dell'animale inquadrandolo come modello laboratoriale: la giustificazione di una missione indiscutibile, ovvero la tutela della salute dell'uomo, fa passare in secondo piano

l'etica nei confronti degli animali. Insomma: l'Anti-Soggetto, in nome della scienza, può permettersi di fare tutto. Questo però non significa che la validità della scienza sia negata nel discorso animalista, tutt'altro. Un *leit motiv* delle campagne antivivisezioniste è infatti l'argomentazione che la vivisezione non sia scienza ma una pratica inutile e non attendibile. Prendiamo questo manifesto della Leal (Lega Antivivisezionista) contro la vivisezione: sull'immagine della scimmia cappuccino che urla, si sovrappone la scritta "urla nel silenzio" e sotto "la vivisezione: una tortura inutile" (Fig. 2). La parola *urla* gioca su un'ambiguità: può essere sia sostantivo che verbo, riferito alla scimmia che vediamo in foto. Le urla sono comunque tipicamente umane[7], emerge ancora una volta un'ontologia animista. Il silenzio, in questo caso, ha un'accezione diversa: a essere in silenzio non è solo l'Anti-Soggetto-vivisettore, ma l'animale che subisce la vivisezione. Se il silenzio dell'Anti-Soggetto è un regime di segretezza, un *non-voler-far-apparire* – vi è dunque qualcosa, cioè il maltrattamento, che non appare –, il silenzio degli animali da laboratorio coincide piuttosto con un *non-poter-essere-sentiti*. Il taglio delle corde vocali, pratica diffusa nell'ambito della vivisezione a cui si è accennato nell'introduzione, articola precisamente questa modalità. Questa prassi costituisce un'ulteriore forma di silenziamento nella quale l'animale viene reso afono: non solo *non-può-essere-sentito, non-deve-essere-sentito*. Questa pratica, nel discorso animalista, viene infatti spesso descritta come espediente per evitare il *fastidio* dell'animale che si lamenta a chi esegue la vivisezione (come nel passaggio del manifesto del Movimento Antivivisezione visto in precedenza); in altri casi, viene invece descritto come pratica eseguita per provare meno *pena* nei confronti della vittima sacrificale. Un esempio emblematico di questo secondo caso è costituito da un estratto del romanzo *La pelle* dello scrittore italiano Curzio Malaparte in cui l'autore racconta la disperata ricerca del cane Febo da parte del suo padrone. Febo esce una mattina e non fa più ritorno. Nel cercarlo, il suo padrone finisce per rivolgersi ai laboratori universitari dove, finalmente lo trova:

7 urlo s. m. [der. di urlare] (pl. gli urli, degli animali o anche dell'uomo, se isolati o comunque non considerati nel loro complesso; le urla, solo dell'uomo). https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/URLI-o-URLA/

> A un tratto, vidi Febo. Era disteso sul dorso, il ventre aperto, una sonda immersa nel fegato. Mi guardava fisso, e gli occhi aveva pieni di lacrime. […] Io vidi Cristo in lui, vidi Cristo in lui crocefisso, vidi Cristo che mi guardava con gli occhi pieni di una dolcezza meravigliosa. […] Il medico mi si avvicinò, mi toccò il braccio: "Non potrei interrompere l'esperienza" disse "è proibito. Ma per voi ... Gli farò una puntura. Non soffrirà" […] Febo mi guardava fisso, e non il più lieve gemito usciva dalla sua gola, mi guardava fisso con una meravigliosa dolcezza negli occhi. Anche gli altri cani, distesi sul dorso nelle loro culle, mi guardavano fisso, tutti avevano negli occhi una dolcezza meravigliosa, e non il più lieve gemito usciva dalle loro gole. A un tratto, un grido di spavento mi ruppe dal petto: "Perché questo silenzio?" gridai "che è questo silenzio?". Era un silenzio orribile. Un silenzio immenso, gelido, morto, un silenzio di neve. Il medico mi si avvicinò con una siringa in mano: "Prima di operarli" disse "gli tagliamo le corde vocali". (Malaparte 2010, pp. 173-174).

L'evocazione di una serie di figure come il paragone con Cristo e la crocifissione fanno emergere chiaramente il tema del sacrificio e del martirio[8]. Febo e gli altri cani sono vittime sacrificali senza colpe, con la dolcezza negli occhi persino nel momento della massima sofferenza. Il medico vivisettore, in questo racconto, ha un sistema di valori non troppo dissimile da quello del padrone del cane: prova pena, non reputa gli animali solamente oggetti sperimentali (da qui la scelta di sopprimere Febo per mettere fine all'"esperienza") ed è forse la stessa pena il motivo del taglio delle corde vocali prima dell'operazione, un *non-voler-sentire*. Nell'isotopia del martirio, l'inutilità della vivisezione emerge con ancora più forza: il martire (l'animale) paga con la sua vita per un atto commesso da altri, un peccato (la vivisezione), l'azione interdetta (Greimas 1970) per eccellenza.

6. *La grande truffa*

Nel discorso animalista, l'idea che la vivisezione sia una "tortura inutile" non mette in discussione la scienza in sé: a essere squalificata è una crudele pratica specifica. Quest'argomentazione è esplicitata in questo passaggio del libretto della LIMAV:

8 Sul tema del martirio nel discorso animalista, cfr. Ventura Bordenca (2019)

> La grande truffa della vivisezione si basa su un assioma semplicissimo: ogni specie è differente […] Nessuna specie animale, compreso l'uomo, può costituire modello sperimentale per nessun'altra specie […] Per cui, quando si è fatto un esperimento sugli animali, è necessario e indispensabile ripeterlo nell'uomo. Dunque, la vivisezione diventa un alibi per sperimentare nell'uomo senza avere ostacoli di natura burocratica e giuridica. […] Accade così che in caso di reazioni avverse provocate da farmaci o da prodotti chimici immessi sul mercato, l'industria chimica o farmaceutica citata in giudizio da chi ha subito il danno, si difenda dicendo che gli esperimenti su animali non hanno presentato alcun problema e che gli esseri umani sono differenti rispetto agli animali e reagiscono in maniera diversa. Perciò, quando si tratta di guadagnare, gli animali sono sufficientemente simili agli uomini, ma sono differenti quando i farmaci (che non hanno avuto effetti tossici sugli animali) uccidono gli uomini o provocano loro gravi reazioni avverse. […] È lecito, dunque, chiedersi perché si pratica la sperimentazione animale se non ha nessuna utilità per l'uomo […] La motivazione è molto semplice: la sperimentazione animale è un'ottima fonte di guadagno per i vivisettori, l'industria chimico-farmaceutica e per tutte le imprese dell'indotto, ovvero trafficanti, allevamenti e ditte di macchinari per i laboratori

In questo testo, rispetto ai precedenti, c'è un cambiamento di prospettiva: i vivisettori possono praticare la vivisezione usando la sicurezza dell'uomo come giustificazione (il farmaco viene prima provato sull'animale per garantire maggiore sicurezza all'uomo) ma questo servirebbe solamente a nascondere un altro scopo: la vivisezione servirebbe come scusante per poter praticare sperimentazione sull'uomo. L'argomentazione dell'Enunciatore è qui costruita su basi talmente inconfutabili da essere definite assiomatiche (e dunque necessariamente vere): se gli antivivisezionisti sostengono un'ontologia animista (gli animali provano terrore come l'uomo ma presentano differenze dal punto di vista corporeo), la somiglianza fra il corpo dell'uomo e quello dell'animale raccontato dai vivisettori cambierebbe a seconda delle circostanze. In questo breve estratto del libretto della LIMAV, inoltre, l'argomentazione dell'Enunciatore gioca su un'ulteriore associazione: gli animali, così come gli umani, sono impotenti oggetti sperimentali nelle mani dei vivisettori, ne sono entrambi vittime. Ecco lo svelamento della verità: il discorso animalista fa emergere un'immagine dei vivisettori come di attori che esercitano una competenza, un *poter-fare* (sperimentare su animali e umani a proprio piacimento), garantito proprio dal nascondersi dietro al proprio ruolo tematico (scienziati) che

presuppone un sapere che l'Enunciatario non possiede (la competenza in ambito scientifico) e che non mette in discussione. È nuovamente un Anti-Soggetto di finzione a emergere: i vivisettori, in questo testo, si danno a vedere come paladini del fare scientifico quando, in realtà, perseguono il guadagno alle spese di animali e umani in egual misura. A emergere è un'immagine dei vivisettori che l'Enunciatario, portato da un regime di menzogna a uno di verità, non può che condannare.

Più sottilmente, il discorso animalista, attraverso l'adesione a un patto comunicativo basato sul divulgare una verità all'Enunciatario, non solo svela pratiche deprecabili perpetuate dai suoi Anti-Soggetti, ma mette in forma un tipo di animalità che si distacca radicalmente da quella che emerge nel discorso scientifico. Per dirla con Fabbri (1995): "nella messa a morte sperimentale (la vivisezione) mette a distanza definitiva l'intimità del sacrificio, che ci legava alla bestia, pur conservandone l'alterità.". Il discorso animalista, attraverso le sue strategie comunicative, fa emergere con forza il tema del sacrificio, rompe il silenzio su una menzogna: il fatto che l'animale non provi dolore, che sia diverso dall'Uomo. In questi testi l'animale è individuo: è vittima senza colpe, non asettico oggetto sperimentale.

Bibliografia

Bastide, F.
2001 *Una notte con Saturno*, Meltemi, Roma.
Descola, Ph.
2005 *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris; tr. it. *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.
Despret, V.
2002 *Quand le loup habitera avec l'agneau,* Les Empêcheurs de penser en rond, Paris; tr. it. *Quando il lupo vivrà con l'agnello*, Eleuthera, Milano 2004.
2009 *Penser comme un rat,* Editions Quae, Versailles.
2012 *Que diraient les animaux, si… on leur posait les bonnes questions?* Les Empêcheurs de penser en rond, Paris; tr. it. *Che cosa rispondono gli animali... se facciamo le domande giuste?* Sonda, Milano 2018.
Fabbri, P.
1995 "Difformità del viso", in *Identità-Alterità figure del corpo*, Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte, Venezia, Marsilio.

2022 *Segni del tempo: un lessico politicamente scorretto*, Meltemi Editore, Milano.
Fontanille, J.
2004 *Figure del corpo*, Meltemi, Roma.
Greimas, A., J.
1970 *Du sens*, Seuil, Paris; tr. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974.
Greimas, A., J., Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; tr. it. Fabbri, P. (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
Malaparte, C.
2010 *La pelle,* Adelphi, Milano.
Marrone, G.
2018 *Sacrificio in regime mediatico. Dal fatto al senso e ritorno*, in D. Bertrand, G. Marrone (a cura di) *La sfera umanimale: Valori, racconti, rivendicazioni*, Meltemi, Milano.
2022 *Gustoso e saporito. Introduzione al discorso gastronomico*, Bompiani, Milano.
Singer, P.
1975 *Animal Liberation*, Random House; tr. it. *Liberazione animale*, il Saggiatore, Milano 2015.
Ventura Bordenca, I.
2019 "Comunicazione animalista, corporeità dell'animale e isotopia del martirio". *E/C*, 1-11.

Leonardo Balestri*

SILENZI DEL SENSO NELLA CRISI ECOLOGICA. TRAUMA CLIMATICO E (IM)POSSIBILITÀ DELLA SEMIOSI

1. *Il trauma come silenzio della semiosi*

Le ricerche semiotiche hanno da tempo evidenziato le ragioni del rilievo che il trauma, in quanto esperienza e in quanto concetto, riveste per gli studi sulla significazione[1]. A tal proposito, una prima motivazione di carattere eminentemente teorico riguarda la possibilità di interpretare il trauma quale condizione che rimanda a una crisi dei processi di rappresentazione e di attribuzione di senso. Una simile lettura ha avuto un peso capitale nel processo di traduzione del concetto di trauma dallo specifico ambito della psicologia clinica al più vasto orizzonte degli studi culturali. In particolare, il nesso tra trauma e crisi della rappresentazione è stato un nodo fondamentale per la prima ondata di studiose e studiosi cui si attribuisce un ruolo fondativo nello sviluppo dei cosiddetti *trauma studies*, tra cui Shoshana Felman, Dori Laub, Geoffry Hartman e, in particolare, Cathy Caruth (Balaev 2018). Come ha notato Roger Luckhurst (2008) in un suo contributo fondamentale, proprio le teorie di Caruth hanno influenzato in senso determinante il dibattito accademico internazionale, fornendo di fatto il cuore teorico di un modello a lungo impostosi come dominante per l'interpretazione del trauma culturale[2]. Senza la pretesa di voler fornire una sintesi generale, né tantomeno esaustiva, in questa cornice il trauma si delinea come riemersione nella memoria di un evento passato, eccezionale, caratterizzato da una straordinaria dirompenza in for-

* leonardo.balestri@studio.unibo.it

1 A questo proposito si veda in particolare i contributi di Demaria (2012) e Violi (2014), discussi più avanti nel testo.

2 Per un'efficace e aggiornata ricostruzione sugli sviluppi delle teorie sul trauma negli studi culturali, cfr. Bond e Craps (2020).

za della quale esso ostacola una sua integrazione nell'esperienza divenendo pertanto inconoscibile (Caruth 1991, p. 418). In questo senso, le manifestazioni del trauma "sembrano", scrive Caruth, "puntare direttamente verso un evento e tuttavia […] questo occupa uno spazio al quale è negato l'accesso consapevole" (ibidem, trad. mia).

Proprio la configurazione teorica qui riportata rapidamente attira l'interesse dello sguardo semiotico. Riprendendo alcune osservazioni di Patrizia Violi (2014), la crisi della rappresentazione teorizzata da Caruth coincide con l'impossibilità di mediare in forma semiotica l'evento passato: "Non vi è […] per il soggetto traumatizzato, la possibilità di 'semiotizzare' l'esperienza, trasformandola in racconto e dotandola di un senso, e nemmeno di ricordare il trauma sotto forma di una memoria semantica" (p. 37). Anche Cristina Demaria (2012) affronta gli aspetti semiotici della crisi suddetta, insistendo sulla sua dimensione aporetica, che viene letta mediante il ricorso al rapporto tra materia e sostanza in Hjelmslev. È in questo inquadramento che sembra possibile individuare un primo, e centrale, tratto distintivo della dimensione semiotica che caratterizza il silenzio del trauma:

> [L]'idea è che, da un lato, la materia intesa à la Hjelmslev è esterna al linguaggio, che a partire da essa, proiettandovi forme dell'espressione e del contenuto, genera sostanze. Ma questa "materia", questo continuum non ancora semiotizzato, dall'altro lato può […] in alcuni "momenti", rivelare la sua esistenza e manifestarsi come aporia, come resistenza, come una discontinuità della forma e dunque dei processi di rappresentazione: quasi un inceppamento del modo stesso in cui il senso si forma, del processo della semiosi. Sono questi i "momenti" in cui l'interpretazione, la lettura in quanto comprensione, e anche costruzione, del senso si fa muta. (pp. 40-41).

Proprio questa idea di un inceppo causato da una materia che resiste alla sua messa in forma significante definisce una prima figura fondamentale del silenzio traumatico, in quanto impossibilità o cortocircuito della semiosi. Il silenzio aporetico individuato nella crisi della rappresentazione si definisce, dunque, come un diventare muta della semiosi stessa.

È possibile ritrovare questa forma del silenzio, nella sua singolare configurazione teorica, in alcune interpretazioni che hanno proposto un'esplorazione del trauma, per come esso si manifesta in relazione alle profonde trasformazioni connesse con la crisi ecolo-

gica planetaria che definisce il presente che abitiamo[3]. Come nota David Richardson (2024), critico culturale che ha affrontato a più riprese la questione: "Ciò che io e altri abbiamo chiamato 'trauma climatico' [indica] la rottura di relazioni che risiede nell'impossibilità […] di comprendere la crisi climatica nella sua totalità" (p. 132, trad. mia). Altrove Richardson (2018) aveva già discusso per esteso il senso di questa rottura, chiedendosi:

> Come poter testimoniare l'entità [*scale*] di una distruzione a un tempo intima e intensa? […] L'incapacità umana di afferrare in modo significativo le scale disgiuntive in cui opera il cambiamento climatico rappresenta una sfida che va oltre la comprensione cognitiva. [...] Il cambiamento climatico catastrofico, la cosa in sé, sfugge alla rappresentazione a tal punto che si potrebbe dire che metta in crisi la rappresentazione stessa (pp. 339-340, trad. mia).

3 Nel corso degli ultimi anni ha preso forma un ampio dibattito interdisciplinare nelle scienze umane e sociali circa i rapporti tra crisi ecologica e condizione traumatica. Nonostante le numerose ed eterogenee traiettorie sviluppatesi in seno a tale dibattito, sembra possibile rintracciare in esso un elemento ricorrente di ridefinizione epistemologica e tassonomica, che il presente scritto prova nel suo piccolo a rilanciare nel dominio specifico della semiotica. L'idea di fondo è che l'impatto senza precedenti del collasso climatico, la sua dimensione planetaria, le forme di vita collettiva che esso interessa e le smisurate scale spazio-temporali da questo coinvolte diano luogo a inedite forme di esperienza traumatica, le quali richiedono un ripensamento delle categorie interpretative che sostengono le principali, spesso dominanti, teorie sul trauma – e, dunque. esigono una riconsiderazione dei vari modi con cui pensiamo ed esperiamo il trauma. Per una prima ricostruzione introduttiva circa i rapporti tra crisi ecologica e teorie sul trauma negli studi culturali, cfr. Craps 2020. Tanto nelle ricerche di psicologia quanto in svariate altre branche delle scienze umane vi sono state numerose proposte tese a intercettare i tratti inediti del trauma per come esso si manifesta nella crisi ecologica. A tal proposito, oltre i contributi citati più avanti in questa sede (Richardson 2018, 2024; Woodbury 2019), cfr. Morton 2013 e White 2015. Per quanto non incentrate in senso esplicito o sistematico sulla sfera del trauma, le teorie dell'ecofilosofo australiano Glenn Albrecht (2005, 2011, 2019) sulle correlazioni tra trasformazioni ecologiche e condizioni psicologiche rimangono un punto di riferimento fondamentale nel suddetto dibattito. Infine, è doveroso riservare una menzione a quelle ricerche che hanno avviato una riscrittura concettuale del trauma in senso propriamente ecologico, estendendo la dimensione collettiva coinvolta nell'esperienza traumatica alla rete di relazioni che sostengono la vita sulla Terra, in modo da includervi le strutture di connessioni ecosistemiche tra entità umane e non-umane. Cfr., ad esempio, Richardson 2024; Wright 2017.

Dalla lettura incrociata dei passi citati sin qui nel testo sembra possibile individuare una prima connessione tra le teorie canoniche sul trauma e la declinazione climatica di quest'ultimo, in quella configurazione del silenzio descrivibile come sopraffazione delle capacità di elaborazione che produce un'interruzione aporetica della semiosi e una crisi della rappresentazione significante. Silenzio del senso come indicibilità effettiva della materia non formata semioticamente.

Il tentativo che anima l'analisi proposta nelle seguenti pagine cerca di esplorare il rapporto tra trauma, silenzio e crisi ecologica per come esso si esprime nell'installazione *Heirloom* dell'artista Larissa Sansour, proprio a partire dalla configurazione semiotica del silenzio traumatico appena delineata. Il saggio si pone un duplice obiettivo. Da un lato, si cercherà di comprendere le strategie e i percorsi di senso secondo cui questa stessa configurazione teorica incontra una sua possibile traduzione testuale. Dall'altro, si tenterà di individuare tratti comuni ed elementi di discontinuità tra il trauma canonico per come esso è inquadrato dalle teorie di Caruth e il suo aggiornamento *sub specie* climatica. Il fine ultimo è quello di mostrare come la dislocazione nell'orizzonte della crisi ecologica consenta un aggiornamento critico rispetto alla descrizione teorica e semiotica del trauma, nel suo rapporto con il tema del silenzio.

2. *Prima mediazione: dal silenzio del senso al segno del silenzio*

Nel 2019, in occasione della cinquantottesima edizione della Biennale d'Arte di Venezia, il padiglione danese viene affidato all'artista palestinese Larissa Sansour. L'installazione che Sansour realizza ruota attorno a una riscrittura creativa della Nakba (letteralmente "catastrofe"): l'esodo a cui furono costretti più di 700.000 arabi palestinesi durante la guerra israeliana del 1947-48. La riscrittura suddetta si articola entro una pluralità di livelli di lettura e di parallelismi simbolici che finiscono per intrecciare la catastrofe palestinese al disastro ecologico, istituendo un ponte di comunicazioni tra differenti configurazioni del trauma, che qui proverò a leggere in quanto distinte mediazioni semiotiche del silenzio.

L'installazione si compone di un mediometraggio e di un monumento ed è a partire da quest'ultimo che sembra opportuno avviare l'analisi. Intitolata *Monument for Lost Time*, l'opera (Figura 1) è costituita da un'imponente scultura sferica, del diametro di cinque

metri, che l'artista stessa ha concepito come un trauma collettivo incarnato in un oggetto fisico. Già a un primo sguardo, l'opera sembra esibire una palese anti-referenzialità, tipica di certa estetica contro-monumentale (Young 1992)[4], comunicando un saper-fare figurativo che rifugge in modo affatto esplicito la figuratività della rappresentazione. Questo effetto viene notevolmente amplificato dai materiali impiegati da Sansour. La sfera è ricoperta da diversi strati di *black 2.0*, uno speciale pigmento nero antiriflettente sviluppato dall'artista Stuart Semple al fine di trattenere la maggior quantità di luce possibile[5]. Un pigmento che restituisce allo sguardo un oggetto completamente nero, liscio e opaco, situato in una stanza scarsamente illuminata, dalle pareti scure.

Figura 1 – Larissa Sansour, *Monument for Lost Time*
(fotografia: Ugo Carmeni, 2019)

4 Di recente, il filosofo Andrea Pinotti (2023) ha proposto una riflessione, aggiornata e teoricamente sistematica, sulla crisi novecentesca del dispositivo monumentale e sulle tipologie di monumento che emergono a partire da tale crisi, che Pinelli racchiude nel termine-concetto classificatorio di nonumento, del quale l'autore ricostruisce una distintiva morfologia estetica.

5 Sul *black 2.0* di Semple, cfr. Cafolla (2017, 31 marzo)

Se, come ha notato Patrizia Magli (2024), in molti linguaggi diversi dal linguaggio naturale – e, in primis, in quelli visivi – la sostanza dell'espressione possiede una propria capacità significante a prescindere dalla forma, il nero e il buio sembrano qui caricarsi di un'agentività negativa, che ostacola l'ancoraggio percettivo e il farsi del senso. Vale a dire, illuminazione e colore esercitano una manipolazione impediente nei confronti dello spettatore-destinatario: un far-non vedere che pone quest'ultimo di fronte a un testo visivo che tende all'indistinguibile, l'indifferenziato, l'informe – come un buco nero che comprime materia e luce sino a revocare la possibilità di una sua diretta osservazione. Nel suo commento all'opera, la critica d'arte Nat Muller (2019) offre alcuni spunti che sembrano riassumere in modo puntuale gli effetti di senso appena rilevati:

> Come i visitatori entrano nella stanza in cui si trova la scultura, si trovano davanti a un qualcosa che assomiglia a un'oscurità [*blackness*] concava, la quale rivela i contorni e il volume della sfera solo dopo che i loro occhi si sono abituati. Questo trompe l'oeil inganna il visitatore e lo induce a credere che la scultura rivelerà un significato, un sapere che essa di fatto non rivela (p. 19, trad. mia).

In questa operazione si delinea una prima strategia di messa in testo del trauma, che sembra ricollegarsi al silenzio del senso per come lo si è definito precedentemente. Difatti, le sostanze dell'espressione qui convocate traducono visivamente la manifestazione aporetica della materia, quale discontinuità della forma, attraverso l'impiego di un materiale e di un'illuminazione che oppongono resistenza alla possibilità di una rappresentazione figurativamente definita.

D'altro canto, non siamo qui di fronte a una materia realmente informe, né a un effettivo silenzio del senso, come le capacità significanti dei materiali appena osservate confermano, a dispetto delle apparenze. Vi è dunque uno scarto tra il trauma come esperienza concreta e il senso dell'opera; uno scarto che quest'ultima realizza in quanto operatore di una mediazione semiotica in cui il silenzio del senso non si definisce come un fattuale impedimento che investe il processo della semiosi, quanto piuttosto l'effetto di senso di questo stesso processo. Vorrei qui richiamare ulteriori osservazioni di Violi (2014) circa il rapporto tra l'irrappresentabilità del trauma e il proliferare

delle sue rappresentazioni socialmente circolanti. Come osserva Violi, tale rapporto è sostenuto dalle produzioni testuali che, in quanto tali, offrono una ricostruzione semioticamente mediata del trauma iscrivendo quest'ultimo in uno spazio condiviso, aperto ai processi di interpretazione. È in questo "spazio semiotico di traduzione" che "la testimonianza – in qualunque forma espressa, fosse anche il silenzio – diviene significante" (p. 54). Dunque, se la materia del trauma considerata à la Hjelmslev è continuum indifferenziato che si pone in quanto concretamente irrappresentabile poiché amorfo e non formabile, l'opera d'arte (i materiali di cui si compone, lo spazio interpretativo che essa costituisce e a cui si trova esposta) realizza piuttosto un segno il cui significato rimanda a questo continuum. Il rapporto tra materia non semiotizzata e materiale significante è quello per cui a partire da quest'ultimo prende forma un testo il cui senso rimanda alla prima. Un'indescrivibilità che diviene oggetto della descrizione o, più precisamente, un silenzio che da negazione delle capacità e delle possibilità narrativo-discorsive diviene investimento semantico espresso nel testo. In questo senso, *Monument for Lost Time* opera una duplice operazione che è possibile descrivere riferendoci al livello discorsivo della narratività: sul piano dell'enunciazione essa ostacola la comprensione dell'Enunciatario; sul piano dell'enunciato rende il silenzio del senso oggetto dell'enunciato stesso. L'effetto complessivo che deriva da questa mediazione semiotica opera una traduzione del trauma da silenzio del senso in segno di questo stesso silenzio[6].

3. *Seconda mediazione: il senso del silenzio nella crisi ecologica*

Appare evidente come la mediazione semiotica appena incontrata restituisca una forma del silenzio secondo un elevato grado di astrazione e rarefazione, in virtù della resistenza che la traduzione osservata esercita rispetto agli ancoraggi percettivi e figurativi. La seconda opera di cui è composta l'installazione, il mediometraggio intitolato *In Vitro*, lavora sulla forma sud-

6 Sul silenzio della forma come mutismo assoluto e la sua problematica presa in carico da parte del linguaggio (e della scrittura), si vedano anche le osservazioni fondamentali avanzate da Roland Barthes (1972).

detta equipaggiandola di un'articolazione più complessa, grazie all'allestimento di una cornice testuale più ampia che estende l'orizzonte di senso alla dimensione specificamente ecologica.

La pellicola organizza un universo finzionale post-apocalittico in cui, a causa di un eco-disastro, l'umanità è confinata in rifugi sotterranei, ultimi spazi dell'intero pianeta rimasti abitabili. Perdita, esodo ed esilio costituiscono gli investimenti tematici che, assieme a una fitta rete di rimandi figurativi e simbolici, consentono all'artista di intrecciare l'evento della Nakba e l'esilio del popolo palestinese con il collasso ecologico. L'intera struttura del racconto si regge su quel regime di narrazione cinematografica che Casetti e Di Chio (1990) definiscono come "debole" ovvero caratterizzato "da un'ipertrofia degli esistenti (personaggi e ambienti) a discapito degli eventi (azioni e avvenimenti)" (p. 208) e ruota attorno a un dialogo sul rapporto tra memoria e scomparsa del mondo tra le due protagoniste: Dunia, una donna anziana che ha esperienza diretta del disastro e quindi conosce il mondo per come esso era prima; ed Alia, una giovane donna clonata, nata e cresciuta nel mondo sotterraneo, ma a cui sono stati impiantati i ricordi di Dunia.

Sembra possibile individuare un primo, pur generico, elemento di cerniera tra monumento e mediometraggio già nelle primissime scene del prologo, ove l'eco-disastro è rappresentato come una massa, nera e informe, che sommerge la città di Betlemme – dunque, secondo isotopie plastiche al livello cromatico ed eidetico con il monumento stesso[7] (Figura 2). È tuttavia il tronco centrale della narrazione che nel suo avvio ripresenta letteralmente il monumento nell'universo filmico. Nella concatenazione della sintassi discorsiva, l'imponente sfera nera viene prima iscritta nello spazio dei sotterranei (Figura 3) e, successivamente, posta a contatto con la protagonista Alia (Figura 4). È a partire da questa disposizione che s'innesca una mediazione semiotica di secondo grado nella testualizzazione del trauma, dal momento che ciò che già avevamo individuato come segno del silenzio viene ulteriormente risignificato in forza delle relazioni che intrattiene con gli altri elementi del testo. Se nel monumento, in quanto oggetto spaziale significativo, ci troviamo di fronte alla spazialità *come* testo, l'imponente sfera nera viene

7 Per un approfondimento circa la semiotica plastica e i suoi livelli si rimanda al contributo fondativo di A. Greimas (1984).

tradotta nel mediometraggio in quanto spazio *nel* testo, elemento figurativo interno allo spazio in cui si muovono i personaggi[8].

Figura 2 – Larissa Sansour, *In Vitro* (2019)

Figura 3 – Larissa Sansour, *In Vitro* (2019)

Figura 4 – Larissa Sansour, *In Vitro* (2019)

8 Sul rapporto tra spazio e testo in semiotica, cfr. Marrone (2001, pp. 294-303).

Ciò che intendo mostrare ora è che questa trasformazione semiotica produca un'ulteriore risignificazione del trauma: concepito quest'ultimo come silenzio del senso e già tradotto nel monumento in quanto segno di questo silenzio, esso guadagna nuove qualità significanti a partire dalle relazioni che intrattiene con gli elementi del nuovo perimetro testuale in cui è dislocato. Volendo riproporre rapidamente la già citata immagine dei buchi neri, si potrebbe qui richiamare il fatto – di grande rilievo da un punto di vista semiotico – per cui, non essendo questi ultimi osservabili direttamente, la scienza prova a ricostruire il loro senso a partire dalle modificazioni che questi agiscono sulle relazioni tra gli elementi dello spazio circostante. Proprio l'immagine del buco nero riemerge nella conversazione tra Alia e Dunia entrando nello spazio, questa volta dialogico, del racconto. I due personaggi concordano nel definire la crisi di senso associata al disastro ecologico nei termini di un vuoto violento e schiacciante che al pari, appunto, di un buco nero divora tutto ciò che incontra sulla propria strada:

> DUNIA: The void only grows.
> DUNIA: Soon, it's imposing and violent...
> DUNIA: ... It devours anything on its way.
> ALIA: Like a black hole.
> DUNIA: Something like that[9].

Ma è la differente interpretazione che Alia e Dunia rispettivamente assegnano a questo vuoto a determinare un acceso conflitto intergenerazionale, che ridefinisce il vuoto stesso, l'assenza in quanto oggetto entro uno scontro tra soggetti, ovvero entro una struttura narrativa marcatamente polemica. Per Dunia, che ha conosciuto il mondo prima del disastro e la sua disastrosa fine, il vuoto è prodotto da un evento passato, e compiuto, che agisce una rottura tra due distinti regimi di temporalità, un prima e un dopo, svuotando il presente e sospendendolo nel ritorno ossessivo di ciò che non è più. Al contrario per Alia, che non ha mai conosciuto quel mondo e che rifiuta le memorie impiantatele riconoscendo come proprio solo lo spazio sotterraneo in cui si muove, il vuoto è prodotto da una condizione durativa e strutturale in via di

9 La sceneggiatura di *In Vitro* è riprodotta integralmente nel saggio dedicato a *Heirloom*, a cura di Anthony Downey (2019: 38-45).

svolgimento nel presente, rinnovata in modo costante e materiale da una differente esperienza del disastro: il collasso ecologico che essa vive nello spazio-tempo quotidiano del qui e ora.

Nella tensione polemica che dà forma a questo conflitto, la presente esplorazione delle forme del silenzio traumatico incontra la sua ultima configurazione: dal silenzio della semiosi visto inizialmente, attraverso una prima mediazione che produce il silenzio in quanto effetto di senso, giungiamo infine a un'ulteriore risignificazione che questa volta investe le condizioni a partire dalle quali il silenzio stesso si produce. Proprio quest'ultima è definita da tale tensione polemica, entro un'articolazione differenziale istituita su una serie di coppie oppositive: due differenti genesi del silenzio indotto dal trauma prendono forma nell'opposizione tra evento passato, discreto, ed eccezionale da un lato e, dall'altro, condizione strutturale, presente, continua, quotidiana – una concatenazione di disastri che insistono continuativamente sul presente. Come se la genesi del trauma fosse intesa in quanto attuale e cumulativa, piuttosto che come compiuta e singolare.

In forza dei propri tratti distintivi, la seconda forma della traumatogenesi, riferita a una condizione strutturale, si differenzia dalla prima ed eccede la cornice di senso che quest'ultima definisce. Riprendendo per un istante il riferimento specifico alla Nakba, si può notare come la struttura oppositiva appena delineata coincida con quanto già osservato dallo studioso palestinese Ihab Saloul (2020):

> Mentre le prime generazioni di palestinesi hanno ricordi ed esperienze dell'evento originario, la Nakba, le seconde e terze generazioni di palestinesi post-Nakba, pur non avendo vissuto questo momento originario (1948), sono ancora "dentro" l'evento stesso vivendo la catastrofe quotidianamente in quanto mankoub [*catastrophed subjects*] le cui terre e le cui vite vengono persistentemente violate sotto l'occupazione israeliana e in esilio. (p. 260 ss., trad. mia).

Ma il doppio registro parallelo allestito nell'opera di Sansour sembra suggerire come questa lente interpretativa mostri la propria utilità entro un'estensione scalare che abbracci la dimensione, si potrebbe dire, planetaria. Per chiarire i termini della questione è opportuno richiamare le premesse da cui siamo partiti. Facendo riferimento alle teorie di Caruth, avevamo incontrato una lettura del trauma che attribuiva centralità all'e-

vento in quanto passato, dirompente e singolare. E la prima articolazione della traumatogenesi sembra di fatto allinearsi con tale griglia interpretativa. Al contrario, la seconda articolazione sembra esplicitare un tratto già presente nella definizione che abbiamo incontrato di "trauma climatico", per come questo è inteso da Richardson, secondo cui la crisi della rappresentazione, il silenzio come cortocircuito della semiosi si produce a partire da come il cambiamento climatico opera *nel presente*, in quanto condizione traumatica e traumatizzante. Si rende qui visibile un decisivo scarto rispetto alle teorie di Caruth, nella misura in cui è proprio la centralità dell'evento, in quanto passato, a essere destabilizzata, incrinata. Zhiwa Woodbury (2019) sembra cogliere il punto quando afferma che, a differenza del trauma culturale canonicamente inteso in cui i soggetti hanno patito eventi atroci, "con il trauma climatico non c'è passato. Stiamo subendo, in tempi reali, il dispiegarsi del più atroce evento immaginabile – l'estinzione – o, quantomeno, la fine della vita per come la si è conosciuta negli ultimi 11.000 anni" (p.4, trad. mia).

In conclusione, in questo scarto che si è cercato di inquadrare nella struttura oppositiva delineata poc'anzi, se il silenzio del trauma climatico condivide con quello canonico il farsi muta della semiosi, in esso non si tratta più di un evento passato che si fa silenzio nella sua riemersione in quanto impossibile ricordo, essendo piuttosto una condizione, di scala planetaria, che riduce al silenzio il divenire-memoria del presente.

Bibliografia

Albrecht, G.A.
2005 *"Solastalgia". A New Concept in Health and Identity,* "PAN: Philosophy, Activism, Nature", 3, pp. 44-59.
2011 *Chronic Environmental Change: Emerging "Psychoterratic" Syndromes*, in Weissbecker, I. (a cura di), *Climate Change and Human Well-Being*, Springer, New York, pp. 43-56.
2019 *Earth Emotions. New Words for a New World*, Cornell University Press, New York.
Balaev, M.
2018 *Trauma studies*, in Richter, D. H. (a cura di), *A Companion to Literary Theory*, Wiley Blackwell, Chichester pp. 360-371.

Barthes, R.
1972 *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques,* Éditions du Seuil, Paris; tr. it. di G. Bartolucci, R. Guidiero, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Einaudi, Torino, 1982.
Bond, L., Craps, S.
2020 *Trauma*, Routledge, London e New York.
Cafolla
2017, 31 marzo *How the world's blackest black is getting blacker*, "Dazed", https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35456/1/how-the-worlds-blackest-black-is-getting-blacker (ultimo accesso: 28 Decembre 2024).
Caruth, C.
1991 *Introduction*, "American Imago", 48 (4), pp. 417–24.
Casetti, F., Di Chio, F.
1990 *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
Craps, S.
2020 *Climate Trauma*, in Davis, C., Meretoia H. (a cura di), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Routledge, Abingdon, pp. 275-84.
Demaria, C.
2012 *Il trauma l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del reale*, Bononia University Press, Bologna.
Downey, A. (a cura di)
2019 *Larissa Sansour. Heirloom*, Stenberg Press, Berlin .
Greimas, A.J.
1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes Sémiotiques", 84, pp. 5-25.
Luckhurst, R.
2008 *The Trauma Question*, Routledge, London.
Magli, P.
2024 *Senso e materia. Arte contemporanea, design, architettura,* Marsilio, Venezia.
Marrone, G.
2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
Morton, T.
2013 *Hyperobjects Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis; tr. it. di V. Sartancangelo, Nero, Roma, 2018.
Muller, N.
2019 *Before and after a Disaster: Unsettling Representation in Larissa Sansour's "Heirloom"*, in Downey (200919), pp. 6-22.
Pinotti, A.
2023 *Nonumento. Un Paradosso della memoria*, Johan&Levi, Milano.

Richardson, D.
2018 *Climate Trauma, or The Affects of The Catastrophe to Come*, "Environmental Humanities", 10 (1), pp. 1-19.
2024 *Nonhuman Witnessing. War, Data, and Ecology after the End of the* World, Duke University Press, Durham.
Saloul, I.
2020 *Postmemory and Oral History: Inter-generational Memory and Transnational Identity in Exile*, in Pasternak, G. (a cura di), *Visioning Israel-Palestine: Encounters at the Cultural Boundaries of Conflict*, Bloomsbury Visual Arts, London, pp. 244-263.
Violi, P.
2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
Woodbury, Z.
2019 *Climate Trauma: Toward a New Taxonomy of Trauma*, "Ecopsychology", 11 (1), pp. 1-8.
White, B.
2015 *States of Emergency: Trauma and Climate Change*, "Ecopsychology", 7 (4), pp. 192-197.
Wright, K.
2017 *Transdisciplinary Journeys in the Anthropocene. More-than-human Encounters*, Routledge, New York.
Young, E.J.
1992 *The Counter-Monument: Memory against itself in Germany Today*, "Critical Inquiry", 18 (2), pp. 267-296.

Antonio Cetani*

IDENTITÀ MESSE A TACERE

1. *Introduzione*

Nel 2020 due ricercatori, Greenwood e Thomson, esperti di fotogiornalismo, interessati a comprendere cosa ci raccontino le immagini relative alla migrazione umana, hanno esaminato tutte le 811 fotografie presentate al concorso *Pictures of the Year International* (POYi) del 2016 per la categoria "Impact 2015 Exodus", a tema proprio la crisi dei rifugiati in Europa dell'anno precedente. L'analisi ha rilevato come i fotografi, nello scattare le foto, si siano prevalentemente concentrati sulla natura transitoria e vulnerabile dei migranti e sulle differenze tra questi ultimi e lo spettatore (chi guarda la foto):

> Overall, the photographs examined reveal a social structure of marked hierarchy where the migrants are largely depicted as vulnerable, in need of (Western) aid, unwelcome and unable to integrate into a new society or geopolitical space. By emphasizing the migration's scale and highlighting the migrants' extraordinary efforts to escape conditions in their home countries and achieve a safer, more secure life, the photos illustrate more differences than similarities and visually 'other' those depicted […]. By focusing instead on activities – such as lack of work, constant migration, and the absence of security and shelter – any similarities the migrants' shared with the viewer are over shadowed by the obvious differences the photographers highlighted (pp.156–157).

I principali temi presenti nelle immagini erano relativi al transito, alle interazioni (prevalentemente tra genitori e figli), all'attesa e ai simboli visivi dell'esodo. Il focus di queste foto – continuano i due ricercatori – è "clearly on the upheaval and hardship experienced by the migrants rather than on their integration or interaction with host cultures" (*Ivi*, p. 157). Anche le emozioni rappresentate evidenziano un senso di rassegnazione, di stanchezza e di sgomento da parte dei migranti. Sono poche le emozioni positive messe in mostra. L'identità del migrante, insieme a qualsiasi tentativo di

* Università di Palermo, antonio.cetani@unipa.it

rappresentare l'integrazione, è messa in secondo piano: solo un piccolo numero di immagini riproduceva scene di attività quotidiane – come la preghiera, lo svago, il consumo di un pasto e la cura di sé –, che secondo gli autori potrebbero favorire "a humanistic, comparative reading" (*Ibidem*) e restituire il lato più umano del migrante. Questa modalità di fotografare chi migra, nonostante il chiaro intento testimoniale, spesso contribuisce alla stereotipizzazione del ruolo tematico del migrante, fino a casi in cui ne viene "silenziata" del tutto l'identità. Inoltre, rafforza la retorica del migrante come persona diversa da noi (persone occidentali), consolidando l'attivazione, all'interno delle nostre società, di frame (Goffman 1974) che vedono il migrante come minaccia o come vittima.

Partendo proprio da questo articolo giornalistico, il seguente lavoro propone di analizzare le strategie di rappresentazione dei migranti, confrontando, in una prospettiva comparativa e diacronica, differenti cataloghi fotografici a tema migrazione. Concentrandoci sullo *spectrum* (Barthes 1980), cioè sul come il soggetto viene messo in scena nella foto, cercheremo di riarticolare le strategie testuali di "silenziamento" dell'identità del migrante, andando alla ricerca di un effetto-silenzio, per poi giungere ad analizzare lavori più recenti che cercano di "ridare parola" al migrante, affermandone l'identità.

2. *Il fare fotografico*

Ne *La camera chiara* (1980), Barthes definisce la fotografia, il *fare fotografico*, come l'oggetto di tre pratiche (tre emozioni, o tre intenzioni): quella del fare, nella quale l'*operator,* il fotografo, scatta la foto; quella del guardare, dove lo *spectator*, lo spettatore, guarda la foto; e quella del subire, lo *spectrum* della fotografia, il soggetto fotografato. Le tre pratiche si costituiscono attraverso relazioni reciproche (Mangano 2018): l'*operator* con il mezzo fotografico, lo *spectator* con l'immagine fotografata e lo *spectrum* con il fotografo e con sé stesso. A proposito di quest'ultima relazione, dello *spectrum* con sé stesso, scrive Barthes (1980):

> Può capitare che io sia guardato senza che lo sappia, […] Molto spesso però (troppo, per i miei gusti) sono stato fotografato sapendo che lo ero. Orbene, non appena io mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di «posa», mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipata-

> mente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo (p. 12).

Lavorare sullo *spectrum* significa, pertanto, prendere in considerazione la relazione intersoggettiva tra fotografo e soggetto fotografato, relazione che modifica le soggettività di entrambi. Ovviamente, l'intersoggettività è prima di tutto presenza relazionale tra corpi come ci ricorda Marrone (2001): "Cosi come il soggetto è prima di ogni altra cosa un corpo, l'intersoggettività è prima di ogni altra cosa un'intercorporeità" (p. XXIX). Non solo, dunque, nel momento in cui il fotografo si prepara a immortalare un determinato soggetto, la sua percezione è sempre socialmente costruita: "da un lato attraverso l'addestramento che egli ha ricevuto, al modo in cui ha acquistato un certo sguardo attraverso corsi, libri, scuole ecc., ma anche grazie alla visione delle immagini dei maestri; dall'altro è il prodotto di precise dinamiche somatiche e affettive" (Mangano 2018, p. 17). Ma con la sola sua fisicità, il suo essere presente – qualora esso ci sia –, il fotografo è in grado di modificare o meno, dare un effetto di senso diverso alla rappresentazione fotografica.

Le immagini che andranno a comporre il corpus d'analisi sono reportage, foto testimoniali, e la presenza del fotografo sulla scena garantisce credibilità (far creder vero) al discorso: "il soggetto di enunciazione del reportage mette in gioco il proprio corpo, la propria carne sensibile, dato che riferisce di ciò che vede, sente e percepisce nel mentre si trova nel luogo dell'evento, in carne e ossa: solo per tale ragione possiede un'opportuna qualifica per enunciare, per informare" (Fontanille 2004, p. 358). Accanto a queste, il corpus include anche progetti artistici a vocazione critica, premiati o esposti in contesti internazionali. Infine, seguendo Calabrese (2011), alcune di queste fotografie rappresentano situazioni illegali: c'è un'illegalità rappresentata – il viaggio di migrazione attraverso vie d'accesso irregolari – e, qualche volte, un'illegalità alla fonte – lo scatto non autorizzato. Sulla base di queste valutazioni preliminari andremo a sviluppare il nostro lavoro. Più nello specifico, il corpus d'analisi è costituito da una selezione di fotografie professionali dedicate al tema della migrazione, scelte in base alla loro capacità di tematizzare – attraverso modalità differenti – il rapporto tra rappresentazione fotografica e soggettività del migrante. L'obiettivo della selezione non è quello di restituire un quadro esaustivo ma di individuare quei casi in cui il silenzio si configura come effetto di senso: talvolta come negazione della soggettività, altre volte come

tentativo di restituire visibilità al migrante rappresentato. Il corpus, pertanto, funziona come terreno comparativo per osservare l'evoluzione delle "forme del silenzio" all'interno del discorso fotografico sulla migrazione.

3. *Dal silenzio al ridare parola*[1]

Cominciamo con l'analizzare due fotografie testimonianza che non rientrano nel genere referenziale ma in quello mitico, alla funzione costruttiva, cioè la fotografia presuppone una realtà d'ordine diverso da quello che vediamo (cfr. Floch 1986; 1990). Le due immagini condividono la scelta, da parte dei fotografi, di utilizzare tecnologie militari impiegate dalla polizia di frontiera, nel tentativo di riprodurne, almeno in parte, il punto di vista. Questa scelta non è meramente tecnica ma profondamente significativa: i dispositivi originariamente progettati per la sorveglianza, il controllo e l'identificazione – ovvero per esercitare potere – vengono qui riutilizzati in chiave artistica e critica. L'obiettivo è quello di svelare i meccanismi attraverso cui il potere "vede" e "controlla" i corpi migranti. Tuttavia, questa strategia presenta una tensione intrinseca. Infatti, se da un lato le immagini denunciano la disumanizzazione e l'annullamento dell'identità dei soggetti, dall'altro, come

1 Le immagini analizzate nel testo sono consultabili online presso i siti ufficiali degli autori o degli enti che ne hanno curato l'esposizione. Benché ciascun progetto fotografico comprenda una serie di immagini, ai fini dell'analisi è stata selezionata una sola fotografia per progetto, alla quale si rimanda attraverso i link di seguito indicati, riportati secondo l'ordine di presentazione nell'articolo. Le fotografie di riferimento sono: Untitled (2012), di Seba Kurtis (https://christopheguye.com/storage/artworks/represented-artists/Seba-Kurtis/Heartbeat/_1920x1080_fit_center-center_80/Christophe-Guye-Galerie-Seba-Kurtis-Untitled-Agata.jpg); Heat Maps (2016-2018), di Richard Mosse (https://monovisions.com/wp-content/uploads/2017/02/richard-mosse-heat-maps-02.jpg); Migrantes (2022), di Adam Ferguson (www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2022/professional/photographer-year-migrantes-adam#gid=12362&pid=2); No Stranger Place (2015), di Aubrey Wade (https://nostrangerplace.org/jewish-family-finds-syrian-muslim-perfect-guest/); The Two Walls (2018–2023), di Alejandro Cegarra (www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Alejandro-Cegarra/3).

vedremo dall'analisi, l'uso stesso di tecnologie di sorveglianza – che catturano i migranti in modo sfocato, anonimo e sbiadito – rischia di riprodurre visivamente la stessa cancellazione della soggettività che si intende criticare. La prima immagine è stata scattata dal fotografo argentino Seba Kurtis che, facendo leva sull'estetico, vuole mostrarci, nella serie di fotografie dal titolo *Heartbeat* (2012), i ritratti di alcuni rifugiati detenuti nei centri di rimpatrio nel Regno Unito. Manipolando i negativi delle foto in analogico e usando la tecnica della sovraesposizione[2] della pellicola, Kurtis è riuscito a creare questo effetto che sfoca e sbiadisce l'immagine. L'intento dell'autore è quello di creare un parallelo visivo con il modo in cui la polizia utilizza i rilevatori di battito cardiaco per intercettare i migranti nascosti all'interno dei camion. Questi dispositivi sono in grado di rilevare la presenza umana captando le vibrazioni del battito cardiaco, anche quando i migranti rimangono immobili e silenziosi, riuscendo a percepire ciò che è invisibile ad occhio nudo. La seconda fotografia in esame fa parte della serie *Heat Maps* (2016–2018) del fotografo irlandese Richard Mosse[3]. In queste immagini l'autore vuole documentare la crisi dei rifugiati del 2015 che ha colpito l'Europa, il Nord Africa e il Medio Oriente. Il fotografo utilizza una termocamera in grado di rilevare le radiazioni termiche a grandi distanze. Questa tecnologia, usata a livello militare per la sorveglianza delle frontiere, restituisce immagini a scala di grigio, dove le parti più calde vengono tradotte con il nero e le parti più fredde col bianco, passando dai graduali livelli intermedi di grigio. Sia la foto di Kurtis che quella di Mosse sono a media densità figurativa: infatti, nella prima riconosciamo in primo piano una donna, dal volto sfocato – non cogliamo i dettagli del suo viso ma riusciamo a intravedere i capelli – seduta su una panchina con un giardino sullo sfondo; nella seconda si distingue un gruppo di migranti ammassati nel cassone di un pick–up, mentre nel-

2 Una foto sovraesposta è un'immagine eccessivamente luminosa. Questo avviene quando entra troppa luce nell'obiettivo, ad esempio perché il diaframma è troppo aperto o la velocità dell'otturatore è troppo lenta. In entrambi i casi, la luce colpisce la pellicola (o il sensore) più del necessario, causando un risultato visivamente troppo chiaro.

3 Per lavori più approfonditi su Richard Mosse si rimanda a Lancioni (2020) e Manchia (2024).

la cabina si trovano altre due persone, probabilmente i trafficanti. Le due aree del veicolo sono nettamente separate e non comunicanti. L'auto è in primo piano rispetto ad uno sfondo sfocato. La posizione dell'osservatore è frontale in entrambe le foto. L'*operator*, il fotografo, si colloca nella foto di Kurtis a pochi metri di distanza dal soggetto fotografato; in quella di Mosse, invece, il fotografo ha scattato da grande distanza, nella totale inconsapevolezza delle persone inquadrate. Riprendendo i giochi ottici di Landowski (1989) possiamo dire che nella prima foto il fotografo *vuole vedere* e il soggetto fotografato *vuole essere visto*, mentre nella seconda chi scatta la foto *vuole vedere* mentre il soggetto fotografato *non vuole essere visto*, andando a riprodurre una sorta di violazione dell'intimità del migrante. A livello aspettuale, per quanto riguarda la foto di Kurtis, la scena è stata immortalata nel momento terminativo del viaggio di migrazione (il migrante è arrivato a destinazione), mentre nel momento durativo per la foto di Mosse, cioè nel suo farsi. La particolarità che accomuna queste due fotografie risiede nell'indistinguibilità dei tratti umani sui volti dei soggetti raffigurati. Sia la ragazza seduta, sia i migranti ammassati nel cassone, insieme ai trafficanti che guidano, non hanno un volto, non se ne riconoscono i tratti. Questi soggetti sembrano dunque svuotati della loro identità, privati di qualsiasi espressione facciale che possa affermare per intero la loro soggettività. Sembrano figure anonime, sospese in un tempo indefinito. È proprio in questa sospensione che si innesta il tema dell'attesa, intesa non solo come pausa temporale, ma come condizione esistenziale: un'attesa che svuota, che priva della possibilità di definirsi come soggetti. In questo senso, l'uso dello sfocato nella fotografia di Mosse produce un semi–simbolismo: l'opposizione, sul piano dell'espressione, sfondo /sfocato/ *vs* primo piano più /nitido/ sembrerebbe rimandare, sul piano del contenuto, all'opposizione "movimento" dello sfondo *vs* "stasi" del veicolo, e delle conseguenti persone che trasporta (i migranti), unica figura "autorizzata" a muoversi. Questi ultimi, dunque, pur essendo trasportati, sono rappresentati come corpi fissi, bloccati in una condizione di attesa forzata, mentre il mondo attorno continua a scorrere. L'attesa diventa così il luogo in cui si perde il volto e, con esso, la possibilità di essere pienamente riconosciuti come persone. Nella fotografia di Kurtis, invece, lo sfocato, – riprendendo le parole

di Dusi[4] (1999) – "svuotando di peso le scelte figurative che individuano gli attori, [restituisce, ndr] loro un'esistenza semiotica intrinsecamente attuale o potenziale, nell'indecidibilità della realizzazione (pienezza del corpo della figura) e virtualità (fantasma, ombra, scomparsa della sostanza dell'espressione, della 'carne'" (pp. 13–14). Anche la scelta dello sbiadito, la perdita del colore originario, nella foto di Kurtis, provoca un effetto di senso di nostalgia: i colori dai toni chiari non sono realizzati, c'è incompiutezza (Marrone 2024). Come se a questa donna mancasse qualcosa che in passato aveva – un'identità realizzata, appunto – e che nel momento dello scatto non può o non sa come raggiungere (mancanza di competenza). Si trova così bloccata in un vero e proprio limbo, in una condizione di attesa.

Concludendo, entrambe le foto tematizzano l'attesa che si presenta al migrante, sia durante che alla fine del viaggio di migrazione, ma, riprendendo Greimas (1983), la foto di Kurtis è un'attesa semplice, il soggetto di stato (la donna migrante) è in attesa di essere congiunto al proprio oggetto di valore: la propria identità, dalla quale è separata; mentre nella foto di Mosse, possiamo parlare di attesa fiduciaria: "L'attesa del soggetto in effetti non è un semplice desiderio, ma si inscrive su uno sfondo anteriore rappresentato dalla *fiducia*: il soggetto di stato "pensa di poter contare" sul soggetto di fare per la realizzazione delle sue "speranze" e/o dei suoi "diritti" (Greimas 1983, p. 222). Ovviamente questa attesa figurativizzata attraverso il "silenzio" dell'identità del migrante, tramite la negazione dei volti (elemento in comune tra tutti gli esseri umani), nonché attraverso l'uso dello sfocato e dello sbiadito, nelle intenzioni dei due fotografi dovrebbe far emergere nello spettatore, per contrappasso, il grande problema della migrazione nell'illegalità e la conseguente disumanizzazione che produce, ma come ben ci dice Simmel (1908) a proposito dello straniero[5]: "la coscienza di avere in comune soltanto ciò

4 Lo sfocato per Dusi (1999) è: "un effetto di senso creato, a livello plastico, da categorie correlate a configurazioni percettive della forma (eidetiche) e categorie correlate alla luce (come la luminosità e la diffusione)" (p. 2).

5 Lo straniero per Simmel è "colui che oggi viene e domani rimane" (1908, p. 821).

che è generale dà una particolare accentuazione proprio a ciò che non è comune" (p. 826), accentuando la percezione delle differenze, rendendo l'altro un estraneo privo di soggettività riconoscibile.

La terza fotografia presa in analisi è stata scattata nel 2022 dal fotografo australiano Adam Ferguson, che proprio con la serie *Migrantes* (2022) ha vinto il titolo di fotografo dell'anno, nel contest *Sony World Photography Awards* organizzato dalla *World Photography Organisation*. Il presidente del concorso ha dichiarato: "By giving his subjects the shutter release Adam hands a certain power to the sitter to make that decision on how to be perceived. These photographs are beautiful, meaningful and kind". La serie mette in scena autoritratti di migranti in Messico, in attesa del momento giusto per poter attraversare il confine con gli Stati Uniti. L'autore ha deciso di posizionare la macchina fotografica su un treppiede e di collegarvi un cavo di scatto per poi allontanarsi dalla scena al fine di dare la possibilità ai soggetti rappresentati di "controllare la narrazione", potendo decidere loro come essere percepiti, "ridando parola" alla persona migrante. Nella terza immagine, una delle foto che compone la serie, vediamo una ragazza seduta per terra, all'interno di una delle tende del campo. Ritorna il genere referenziale per la foto testimonianza, cioè una foto a cui non riusciamo a non credere in quanto punta a costruire un effetto di realtà (cfr. Floch 1986; 1990). L'osservatore è frontale. La ragazza ha in mano il cavo di scatto e si nota il filo che lo collega alla macchina fotografica. Scrive Barthes ne *La camera chiara*: "Per me, l'organo del Fotografo non è l'occhio (che m'incute terrore), ma il dito: ciò che è legato allo scatto dell'obbiettivo, […]" (1980). Dunque, nelle intenzioni dell'autore, questo modo di fotografare cerca di "ridare parola" al soggetto rappresentato attraverso il gesto dello scatto, andando a voler riprodurre un (falso) selfie[6]. Questa fotografia se ad un primo livello sembrerebbe "ridare parola" al migrante, lasciando che sia la persona fotografata a scegliere quando scattare la foto, in realtà non fa altro che inscenare l'autoscatto. L'inquadratura è del fotografo, il cavo e il tasto di scatto rimandano all'istanza di enunciazione – la struttura dell'enunciazione compare nell'e-

6 In un selfie *operator* e *spectrum* coincidono (Mangano 2018).

nunciato –, è un esempio perfetto di enunciazione–enunciata, io fotografo ti do la parola (attraverso il cavo) perché voglio che ti venga data. Inoltre, la scelta di posizionare il tasto dello scatto quasi al centro dell'immagine, mettendolo in rilevo, sottolineandone l'importanza – nonostante stoni – insieme al filo, con il resto dell'immagine, conferma come il focus della rappresentazione sia sull'autoscatto e non sull'identità del migrante. Rispetto alle altre foto esaminate, questa foto è nitida, ad alta densità figurativa, la ragazza interpella lo spettatore attraverso lo sguardo in camera – tutti elementi che riaffermano il tentativo di "ridare parola" al migrante – ma l'attenzione è spostata sull'istanza di enunciazione piuttosto che sulla rappresentazione della persona migrante.

Le ultime due immagini in analisi propongono un netto cambio di paradigma, non soltanto "ridanno parola" al migrante, ma lo rappresentano come soggetto pieno e partecipe. Si tratta dei lavori del fotografo britannico Aubrey Wade e del fotografo venezuelano Alejandro Cegarra. Il lavoro di Wade dal titolo *No Stranger Place* (2015) fa parte della mostra "Out of Frame: Rethinking the visual narratives of migrations in Europe" ideata per riflettere e creare nuove narrazioni più inclusive sulla migrazione e sviluppata in collaborazione con l'*UNHCR*, l'agenzia delle Nazioni Unite per i rifugiati. Nella foto vediamo quattro persone sedute su un divano, i loro corpi sono ravvicinati e, come suggerisce l'ambiente domestico, molto probabilmente si tratta di una famiglia. Una discontinuità visiva, tuttavia, si coglie nella postura del ragazzo le cui gambe, incrociate e sollevate da terra, lo distinguono dagli altri: sappiamo, dalla descrizione della foto, di trovarci davanti a un rifugiato siriano ospitato dalla famiglia. I volti rilassati e a proprio agio dei soggetti ospitanti, che rimano con l'espressione del ragazzo ospitato, così come lo sguardo diretto in camera di tutti e quattro, interpellano lo spettatore, coinvolgendolo e offrendo un'altra narrazione della migrazione. La fotografia non spettacolarizza l'accoglienza né restituisce semplicemente la parola al migrante, ma ne normalizza la presenza, sovvertendo il frame emergenziale tipico della narrazione sulla migrazione: il migrante non è più rappresentato come soggetto in transito o di passaggio, bensì come soggetto stanziale che abita e condivide lo spazio domestico insieme agli altri.

L'ultima foto in analisi è la foto di Cegarra. L'immagine fa parte della serie *The Two Walls* (2018–2023), serie che ha vinto il premio per il miglior progetto a lungo termine del *World Press Photo 2024*. Il fotografo venezuelano – che nel 2017 ha vissuto in prima persona l'esperienza migratoria dal suo paese nativo verso il Messico – attraverso questo progetto intende documentare la difficile situazione dei migranti al confine tra Messico e Stati Uniti. Nella foto, ad alta densità figurativa, vediamo in primo piano una ragazza e un ragazzo guardarsi e sorridersi a vicenda. Alle loro spalle si intravede uno sfondo leggermente sfocato che ritrae la distesa messicana e una catena montuosa. La posizione dell'osservatore è frontale, molto ravvicinata quasi a voler violare l'intimità dei due soggetti. In questa foto emerge una passione euforica, inedita per quanto riguarda la migrazione. Il modo in cui i due giovani si guardano, le espressioni sorridenti, la felicità impressa sui loro volti e le braccia che si intrecciano – unico elemento d'unione tra i due –, ci suggeriscono un sentimento d'amore. La foto, dunque, mette in scena l'amore e lo mostra attraverso i corpi, in particolare i volti, della ragazza e del ragazzo. Questa rappresentazione dell'amore trova un fondamento teorico nelle parole di Landowski (2004), quando descrive le condizioni per accedere a forme di piacere fondate sull'unione e sulla presenza sensibile:

> La première condition pour accéder à cette forme de plaisir que nous plaçons du côté de l'amour par opposition à la possession (où, en termes plus techniques, du côté de l'union par opposition à la jonction) réside donc dans la disponibilité qui permet au sujet de saisir le monde comme un espace peuplé de présences sensibles qui font sens, c'est–à–dire de (quasi–) sujets. Peu importe que ces derniers se manifestent actoriellement sous la forme d'êtres humains ou de choses, car de même que les choses ne sont pas de simples objets sensibles, sans « âme », les personnes ne sont pas non plus de purs sujets intelligibles, sans corps. Au contraire, les uns et les autres parlent le même langage complexe, où la saisie du sens est inséparable de l'écoute du sensible (p. 257).

Ciò che rende questa fotografia potente è il contesto implicito: siamo lungo il confine tra Messico e Stati Uniti, luogo emblematico della separazione, della chiusura, del rifiuto; in questo spazio, l'amore non è solo un sentimento, ma un atto di resi-

stenza, perché costruire un legame significa sfidare il significato stesso della frontiera, che separa e isola. L'intimità che vediamo, pur nascendo da un momento autentico tra due persone, non è privata, bensì esibita, politica, performata davanti alla macchina fotografica, trasformando così l'immagine in uno spazio di contro–rappresentazione, dove, invece della paura, dell'isolamento o della clandestinità, emergono una forma di umanità calda, condivisa e pienamente visibile. Come nella foto di Wade, anche qui si punta alla rappresentazione di una situazione quotidiana, e lo si fa mostrando in maniera netta le emozioni sui volti dei soggetti rappresentati. Le persone migranti sono ritratte in un momento di umanità vissuta, in cui sembrano finalmente "riavere parola", essere riconosciute nella loro piena soggettività.

4. *Conclusione*

L'analisi condotta ha messo in luce differenti strategie testuali nella rappresentazione delle persone migranti attraverso la fotografia. Le prime due foto esaminate – quelle di Kurtis e Mosse – evidenziano una modalità che, pur con intento critico, finisce per "silenziare l'identità" del soggetto fotografato. L'uso dello sfocato, la perdita di figuratività, l'assenza di volti riconoscibili contribuiscono a generare effetti di senso che rimandano all'attesa e all'anonimato, collocando la persona migrante in uno spazio sospeso, ai limiti della soggettività. Le fotografie di Wade e Cegarra, invece, adottano un approccio che punta a "riassegnare la parola" al migrante. Attraverso la messa in scena della quotidianità, il riconoscimento delle espressioni facciali e l'emersione di passioni euforiche, queste foto costituiscono una rappresentazione più umana e meno stereotipata della persona migrante. Esse attivano nuovi frame narrativi, non più fondati sull'attesa o sulla distanza, ma sull'incontro, la relazione e la condivisione. Nel mezzo si colloca l'esperimento di Ferguson, che tenta di "restituire parola" al migrante, pur rimanendo ancora ancorato a una struttura di enunciazione controllata dall'autore.

Il silenzio, dunque, che attraversa le fotografie analizzate non coincide mai con una semplice assenza di parola: è un effetto di senso, prodotto da precise scelte enunciative e figurative. Sfocature, volti mancanti, stasi non fanno che inscrivere i corpi mi-

granti in uno spazio di attesa e sospensione, dove la soggettività viene neutralizzata. L'effetto–silenzio, in questa prospettiva, si manifesta come strategia discorsiva: produce una semantizzazione dell'attesa, dell'anonimato, dell'esclusione, contribuendo a rafforzare i frame dominanti che rappresentano il migrante come vittima, minaccia o semplice oggetto dello sguardo altrui.

Bibliografia

Barthes, R.
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris; tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, versione ebook.

Calabrese, O.
2011 *La fotografia illegale. Osservazioni su alcune pratiche sociali contemporanee*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 35–53.

Dusi, N., *et al.*
1999 *Teoria del quadro*, Documenti di lavoro e pre–pubblicazioni (Centro internazionale di semiotica e di linguistica), Serie F, Semiotiche visive e audio–visive, Università di Urbino, Urbino.

Floch, J.–M.
1986 *Les formes de l'empreinte. Brandt, Cartier–Bresson, Doisneau, Steeglitz, Strand*, Fanlac, Périgeux; tr. it. *Forme dell'impronta. Brandt, Cartier–Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Meltemi, Roma 2018.
1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les strategies*, PUF, Paris; tr. it. *Semiotica marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, FrancoAngeli, Milano 1997.

Fontanille, J.
2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.

Goffman, E.
1974 *Frame Analysis: an essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, New York [etc.]; tr. it. *Frame analysis: l'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001.

Greenwood, K., Thomson, T.
2020 *Framing the migration: A study of news photographs showing people fleeing war and persecution*, in "The International Communication Gazette", Vol. 82(2), pp. 140–163.

Greimas, A.J.
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques,* Seuil, Paris; tr. it. *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984.

Lancioni, T.
2020 *La storia nel paesaggio*, in *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Mimesis, Milano–Udine, versione ebook.
Landowski, É.
1989 *La société réfléchie. Essais de socio–sémiotique*, Seuil, Paris; tr. it., *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999.
2004 *Passions sans nom*, PUF, Paris.
Manchia, V.
2024 *Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale*, in "Carte Semiotiche", Annali 8, pp. 25–43.
Mangano, D.
2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Carocci, Roma.
Marrone, G.
2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
2024 *Della significazione. Testualità. Traduzione, culture*, Mimesis, Milano-Udine.
Simmel, G.
1908 *Soziologie: untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Leipzig; tr. it. *Sociologia*, Meltemi, Milano 2018.

Irene Sorrentino*

PRESTARE ASCOLTO. L'ECO-PROFUGO TRA RAPPRESENTAZIONE E TESTIMONIANZA

1. *Il trauma ambientale: narrazioni a confronto*

La crisi climatica ha prodotto e produce ogni giorno vittime. Con questo termine non stiamo pensando a specifiche soggettività che hanno subito calamità ambientali: vittima, piuttosto, è il ruolo tematico del soggetto di un trauma collettivo (Alexander 2013; tr. it. 2018). Questo saggio si concentra sul tema del silenzio e del silenziamento: da un lato, come condizione dell'esperienza traumatica, che rende indicibile il dolore; dall'altro, come effetto delle narrazioni normative, che impediscono a certe soggettività di accedere alla parola. In quanto vittima, il soggetto traumatizzato è spesso rappresentato come muto, privo di voce.

La tesi che qui si sostiene è che una rappresentazione traumatica della crisi climatica contribuisca a silenziare sia la natura in via d'estinzione sia le soggettività colpite, come nel caso dell'eco-profugo. La crisi ecologica è interpretata, in questa prospettiva, come una crisi sistemica e relazionale, in cui sono messi in discussione i ruoli di soggetto e oggetto. La vittima, inizialmente oggettivata, cambia statuto e – nel momento in cui riesce a uscire dal silenzio imposto – si configura come attore parlante. Questo passaggio disvela la violenza sistemica nascosta sotto narrazioni ideologiche rassicuranti e ci lascia in eredità un reale doloroso, da riconoscere e raccontare altrimenti.

Per evidenziare questa dinamica narrativa, proponiamo l'analisi mirata di due tipologie di testo: da un lato, la documentazione del diritto internazionale europeo, che mira a definire il migrante ambientale, oggettivandolo, e a grammaticalizzarne

* Università Autonoma di Barcellona e Università di Bologna, irene.sorrentino2@unibo.it

le pratiche; dall'altro, la selezione testuale tratta da un archivio digitale che raccoglie le testimonianze dirette dei soggetti del trauma ambientale.

Dopo aver messo a fuoco alcuni elementi della discorsivizzazione del trauma ambientale, le figure e le categorie emergenti, affioreranno i ruoli tematici che la sua messa in scena comporta (vittime, responsabili e testimoni). In entrambi i casi, vedremo delinearsi un programma narrativo specifico che modalizza i soggetti coinvolti secondo i due poli opposti della categoria impotenza/potenza. Nel primo caso, la narrazione traumatica ha la capacità di reindirizzare flussi desideranti e affetti potenzialmente sovversivi in pratiche convenienti allo Stato. Diciamo sovversivi in quanto legati ad un /poter fare/, cioè capaci di affermare la propria *agency* e, dunque, la propria potenza di agire anche quando il movimento è di uscita dal centro significante (in termini lotmaniani). Tali movimenti "di fuga", che contraddistinguono i gruppi marginalizzati dalla crisi ecologica, vengono ricodificati in pratiche addomesticate secondo un /non poter fare/, riducendo di fatto la capacità di azione sovversiva delle soggettività così modalizzate nell'impotenza (Stevens 2016, p. 31; Yalán 2018).

Inoltre, la narrazione adottata nelle normative europee mette in scena una relazione specifica tra natura e cultura, nel tentativo di definire e regolamentare quell'entità che la modernità aveva relegato all'oggettivo: la natura. Questo lavoro assume, infatti, tale binomio come un unico concetto diviso in due parti, l'una delle quali presuppone l'altro come il suo fuori: natura in quanto extra-culturale (Haraway 1992; tr. it. 2019). Ciò che Bruno Latour definisce la Costituzione dei moderni relega al fuori della cultura tutto ciò compreso come irrazionale, nel secolare rapporto fra il dominio dell'uomo da un lato e la natura-donna-animale-selvaggio dall'altro (1991; tr. it. 2006). Ci soffermeremo in particolare sulla categoria natura-selvaggio, sottesa all'immaginario del migrante.

Questo saggio analizza come certi testi normativi europei contribuiscano a silenziare voci e realtà. Il tentativo, seppur imperfetto, è ascoltare quel silenzio per rivelare il rumore che contiene. Infatti, altre narrazioni della crisi climatica sono possibili eccome. Ce lo dimostra la seconda tipologia testuale di analisi, dove le soggettività silenziate dalla narrazione traumatica prendono voce e raccontano la propria storia, grazie a referenti de-

legati da loro stessi, che non ne oscurano le parole, ma lasciano che sia la voce della vittima a definire sé stessa.

2. *Vittimizzazione e silenziamento*

La storia sulla crisi climatica si manifesta sotto forma di un racconto circa le origini del "male" contemporaneo: il cambiamento climatico e i suoi effetti. Questo funziona da trauma culturale fondativo per la comunità che vi si identifica. Come sostiene Jeffrey Alexander, un trauma, in quanto culturale, è anzitutto frutto di una produzione sociale di significato: ovvero, un'attribuzione socialmente mediata, che definisce la realtà rappresentata e i rapporti che vi si realizzano (Alexander 2013; tr. it. 2018).

Sebbene la narrazione della crisi climatica si fondi su un rapporto diretto e evidente col proprio oggetto – la cui oggettività è garantita dal metodo scientifico eurocentrico applicato a modelli ecosistemici – è pur vero che l'evidenza è risultante di un effetto di senso. Infatti, nella finzione in quanto costruzione retorica, si producono mondi a tutti gli effetti attuali e "narrative naturali" (Demaria 2012, p. 16), attraverso la naturalizzazione di processi storicamente determinati (Barthes 1957; tr. it. 1974).

Un trauma collettivo emerge, dunque, dalle rappresentazioni elaborate da un gruppo portatore di istanze valoriali, attraverso quella che Alexander definisce "spirale della significazione" (2003; tr. it. 2006, p. 49). Questa produzione individua specifici ruoli e posizioni attanziali: vittima, testimone e colpevole. Inoltre, essa determina la natura del dolore, la relazione instaurata tra vittima e osservatore esterno alla rappresentazione (*audience*), e come distribuire le responsabilità. Alla sua costruzione concorrono simulazioni passionali, messe in scena in precise arene mediatiche, scientifiche e giuridiche, che tracciano un percorso narrativo cui corrisponde un orientamento passionale. La spinta emotiva determina un processo moralizzante nel destinatario, il cui scopo è indurre il riconoscimento e la validazione del mondo valoriale del trauma ambientale e delle soggettività traumatizzate, attraverso un gioco di identificazioni patemiche.

Il riconoscimento passa, quindi, attraverso una visibilità, o visibilizzazione, operata da una messa in scena rappresentazionale. Questa operazione silenzia o restituisce voce alle sog-

gettività coinvolte nella rappresentazione, a seconda degli elementi che vengono resi pertinenti dalla narrazione. Secondo la nostra tesi, non è l'atto rappresentativo in sé ad essere problematico. Va, invece, problematizzato chi sta generando tale rappresentazione. Si tratta di un referente esterno che riproduce dei simulacri silenziosi, dei soggetti che vuole raccontare? O sono i soggetti stessi ad avere una voce per narrarsi da sé? La prospettiva dominante all'interno del discorso normativo europeo, come vedremo, rimane ancorata a quella contrapposizione tra natura/cultura di cui abbiamo parlato poco sopra, che concepisce ciò che è naturale come irrazionale[1] e privo di capacità d'azione. L'operazione di silenziamento può dirsi, a questo punto, duplicata sulle soggettività dell'eccedenza razionale: una prima volta perché prive di *logos*, una seconda volta in quanto vittime del cambiamento climatico. Come poter dunque restituire la storia di chi verte sotto tali condizioni e ammettere a rappresentanza politica la figura di migrante climatico, incapace di autorappresentarsi? Dopo aver epistemologicamente squalificato l'agency di queste figure, l'uomo occidentale può ergersi come degno testimone a tutela della fragile natura (Haraway 1992; tr. it. 2019).

3. *Popolazioni in trappola*

Senza pretesa di essere esaustivi, in questo paragrafo proveremo ad avanzare alcune considerazioni a partire dall'analisi dei testi scelti. Il primo documento in cui viene istituzionalmente definita e mediata (ovvero restituita attraverso un mediatore) la rappresentazione di chi è costretto a migrare a causa di problemi legati al cambiamento climatico risale al 2013. *Climate change, environmental degradation, and migration* è il documento che accompagna la Comunicazione da parte della Commissione al Parlamento, al Consiglio, al Comitato economico e sociale Europeo e al Comitato delle Regioni, *An EU Strategy on adaptation to climate change* (SWD(2013) 138).

1 In età moderna, il regno naturale diviene, da un lato, lo spazio privo di ragione, in opposizione al sistema della volontà razionale della *res cogitans*; dall'altro lato, lo spazio della condizione selvaggia, contrapposta allo stato civile (Vidali 2022).

I luoghi colpiti da questa problematica vengono nominati (le Ande, l'Africa, l'Himalaya, il Gange, il Nilo, l'Asia centrale) spostando la crisi fuori dal territorio UE (SWD(2013) 138, p. 9). Il testo produce così continui *débrayage* e émbrayage, ovvero proietta la preoccupazione del Parlamento (destinante) e della Commissione Europea (destinatario) verso un secondo spazio, lo spazio di preoccupazione, nonché di provenienza del migrante, riportando ogni volta la narrazione in sede europea. Questa connotazione topologica esotizza e allontana tanto le responsabilità quanto – viene da sé – le possibilità di confrontare il problema.

Stakeholders e Stati membri sono l'*audience* davanti a cui si performa la messa in scena di questo trauma. L'obbiettivo della rappresentazione è quello di attivare il riconoscimento del vissuto drammatico in questo pubblico: soltanto se riconosciuto potrà affermarsi in quanto narrazione. Questa struttura manipolativa è volta anche ad unificare tale pubblico sotto l'egida del diritto internazionale che, in questo caso, si avvale di una delle narrative più efficaci della contemporaneità: quella relativa al cambiamento climatico (Tassinari 2019).

Il testo si apre con l'individuazione di un problema che modifica lo status quo che i destinatari dovranno ripristinare. Fin dall'introduzione, infatti, incontriamo l'identificazione del "male" traumatico:

> The specific focus of this paper is on human mobility due to climate related disasters and environmental degradation, including such caused by climate change (e.g. land degradation, drought, desertification, rising sea level or climate induced disasters such as drought, floods, extreme weather events, winter storms and heat waves). (SWD(2013) 138, p. 3).

La vittima non è ancora introdotta. L'espressione "mobilità umana" mantiene l'attore tanto impersonale quanto generico. Affinché questo ruolo venga assegnato è prima necessario istituire una figura intermediaria, che possa rappresentare chi non ha voce. La Commissione assegna questa mansione all'"esperto", cui su un piano narrativo potremmo associare il ruolo attanziale di aiutante, che è abilitato ad intervenire tra il migrante e la conoscenza sulla sua condizione. Leggiamo infatti: "Despite continuing uncertainty on figures, experts have reached some agreement on the ways in which environmental change is likely

to interact with migration drivers, and the main patterns of migration which will occur" (ivi, p. 10). La definizione che si ricava si serve di espressioni come "trapped populations" che risultano "unable to move" e, allo stesso tempo, nell'impossibilità di cambiare l'ambiente che li circonda, costrette a subire una situazione di forte stress a causa di una *mancanza* di strumenti per far fronte ai cambiamenti climatici. Questa presupposizione rende necessaria un'azione di finanziamento, richiesto all'audience, al fine di sostenere lo sviluppo economico dei paesi di provenienza dei migranti, favorendo l'adattamento del capitale sociale alle condizioni disagevoli (ivi, p. 27).

Non soltanto, dunque, i migranti vengono modalizzati secondo un /non poter fare/ che rende loro impossibile reagire, ma allo stesso tempo viene implicitamente riconosciuta in quegli stessi soggetti la responsabilità piena del loro disagio. Sono popolazioni in trappola perché abitano aree in via di sviluppo rese vulnerabili dalla limitatezza delle risorse disponibili con cui poter rispondere alle conseguenze dei disastri ambientali (ivi, p. 8). La narrazione colpevolizza le vittime e rappresenta il problema ecologico come caratteristica ontologica, anziché il prodotto di relazioni socio-ecologiche ingiuste" (Armiero 2021, p. 35).

Il documento decide, inoltre, a chi spetta definire le soggettività coinvolte e, soprattutto, in vista di cosa. Per attribuire responsabilità e assegnare ruoli diventa essenziale dare una definizione ai soggetti coinvolti (SWD(2013) 138, p. 13)[2]. La riflessione terminologica del problema viene destinata a ricercatori, giuristi e policymakers, che devono valutare quali concetti siano "legally viable or appropriate for the scientific or political agenda" (ivi, p. 14). Tali soggetti vanno ritagliati all'interno di un frame scientifico e politico, in cui trovare un ruolo che li regolamenti. Questa operazione riproduce le dinamiche di dominio epistemologico, menzionato poco sopra, esercitato sulle figure dell'eccedenza razionale, estratte dal proprio contesto reale, vittimizzate e silenziate.

2 Siamo di fronte alla pratica di produzione del discorso giuridico (Greimas & Landowski 1976), la cui funzione referenziale definisce e istituisce gli "oggetti" del mondo giuridico a partire da simulacri del mondo reale. Solo in relazione a questa pratica può realizzarsi quella di verificazione, che grammaticalizza tali oggetti attraverso una griglia modale regolandone comportamenti e rapporti.

Le definizioni vengono dibattute: *Environmental refugee*, utilizzata da canali non istituzionali, viene respinta in quanto evoca lo status di rifugiato della convenzione di Ginevra. L'ampliamento di tale categoria, infatti, implicherebbe l'estensione della responsabilità della migrazione ambientale a pratiche sociali[3], legame che la divisione natura/cultura esclude: "Firstly, it would be difficult to deem environmental degradation as 'persecution' in the sense envisaged in the convention" (*Ibid*)[4].

La seconda definizione presa in considerazione è *environmental migrant*, anch'essa scartata, questa volta perché considera lo spostamento del migrante come una decisione volitiva (ivi, p. 15). In tal modo, riconoscendo al soggetto la capacità di scelta e dunque una forma di agency, si incrinerebbe la costruzione passivizzante che il discorso normativo tenta di produrre. L'introduzione di una volontarietà nei percorsi migratori, infatti, si scontra con la duplice operazione di silenziamento operata su queste soggettività: da una parte, la negazione della loro voce politica e narrativa, perché estratte da un ordine razionale riconosciuto; dall'altra, la loro vittimizzazione all'interno di una cornice umanitaria che ne impedisce l'autodefinizione e li rende oggetto di interventi regolativi. Accettare che queste persone decidano – e dunque possano parlare – significherebbe riconoscere loro un ruolo attivo, che destabilizza l'intera struttura del racconto normativo. Infine, incontriamo la vittima del disastro ambientale, costruita all'interno del discorso giuridico del diritto internazionale come *environmental/climate displaced person*, espressione che "does not necessarily imply governance responsibility" (*Ibid*), associando alla figura la passività di soggetti *inesorabilmente* colpiti da disastri ambientali e *forzati* al trasferimento.

L'arena giuridica richiude queste soggettività nel ruolo di vittime passive, private di qualsiasi forma di agency. All'interno del discorso normativo europeo[5], l'Unione Eu-

3 Cfr. nota 35 (SWD(2013) 138, p. 14).

4 Per approfondire l'interrelazione fra l'invivibilità del proprio territorio a causa delle condizioni ambientali e la persecuzione di tipo razzista e classista, si rimanda a *Rethinking Environmental Racism: White Privilege and Urban Development in Southern California* (Pulido 2000).

5 La definizione nel campo giuridico resta in vigore ancora oggi, come testimonia il più recente Commission staff working document, Addressing displacement and migration related to disasters, climate change and environmental degradatio (2022).

ropea assume il ruolo di mediatore e regolatore dei comportamenti, definendo dall'esterno ciò che i migranti devono essere e fare. I soggetti coinvolti vengono così rappresentati come destinatari di misure adattive, non come attori in grado di prendere parola o definire la propria posizione. In questa narrazione, i migranti non sono legittimati a desiderare o progettare liberamente il proprio futuro, ma sono orientati verso un unico obiettivo di valore, stabilito a priori dalle istituzioni: restare nel proprio paese di origine, attraverso l'acquisizione di competenze come l'adattamento e la resilienza. Questo modello di rappresentazione contrasta profondamente con quello che emerge nel secondo corpus testuale, dove le soggettività coinvolte (gli eco-profughi) esercitano un'agency narrativa diretta, raccontando la propria esperienza attraverso forme di testimonianza che non passano per la mediazione normativa. Il confronto tra i due testi evidenzia una frattura profonda: da un lato, una costruzione istituzionale che neutralizza il potenziale trasformativo del trauma, restituendo soggetti addomesticati e governabili; dall'altro, una narrazione che nasce dal basso e che prova, pur nella frattura del linguaggio, a riappropriarsi della propria voce e della propria storia.

4. *Prendendo parola*

Spostandoci nell'arena mediatica, incontriamo una tipologia testuale in cui il rapporto tra soggetto e oggetto, testimone e vittima, viene ribaltato. A parlare direttamente sono le soggettività migranti. Climate Refugee Stories (CRS) è un archivio di narrativa multimediale e progetto educativo, che recupera le storie di persone migranti da tutto il mondo, per eventi direttamente *o indirettamente* collegabili al cambiamento climatico. Sul sito, il CRS si definisce "a public history project about migration, borders and the fight for climate justice"[6] e dichiara la volontà di evidenziare le problematiche legate alla mancanza di un diritto internazionale a tutela dell'eco-profugo. L'*audience* viene invitata a riconoscersi nella lotta per la giustizia climatica, istituendo una relazione di identificazione valoriale tra pubblico e profughi. La

6 Climate Refugees Stories, recuperato il 06 giugno 2025 da https://www.climaterefugeestories.com/.

manipolazione invita a confrontarsi col dibattito lasciando voce diretta alle soggettività protagoniste, ponendosi da mediatori con un solo fine: "to define climate refugees for themselves"[7].

Le discontinuità rispetto al discorso giuridico si riscontrano nella terminologia (il testo recupera la definizione della Convenzione di Ginevra), nel riconoscere l'esistenza di una causalità *indiretta* e umana connessa al cambiamento climatico, e nel posizionamento del mediatore. Il testo, infatti, non rinuncia alla figura del testimone, che tuttavia si pone in trasparenza. Come osserva Ariella Azoulay (2008), guardare implica assumere una posizione etica all'interno di un contratto civile nel riportare storie d'altri, che ci obbliga a riconoscere la responsabilità condivisa di fronte al trauma altrui.

L'archivio propone percorsi figurativi del trauma ambientale che partono da situazioni concrete per individuare le cause molteplici, specifiche e, soprattutto, locali del male (Wheatley 2021). Oltre all'aumento del livello del mare, che ha esacerbato le frequenti tempeste rendendo le acque pericolose per imbarcazioni più piccole e non motorizzate, il mare del Ghana subisce le conseguenze di altro tipo di attività: la pesca eccessiva da parte di compagnie straniere, che ne ha impoverito le acque (*Ibid.*). Questi fattori concorrono all'espropriazione di risorse che le coste del Ghana hanno sempre posseduto, a causa delle condizioni atmosferiche e della competitività economica.

Gli articoli di CRS costruiscono spazi in cui gli stessi pescatori ghanesi possono prendere parola e raccontare le loro difficoltà: "What we do, we are fishermen, we normally go fishing but these days it's hard to get a catch. Things are very hard…Fishing is really bad. We go and we never get any catch. We just go patrol the sea and don't get any fish and burn our fuel which results in debt" (*Ibid.*). Queste persone raccontano di versare in una condizione di nullatenenza, che li porta a non sentirsi parte della comunità che li circonda. Gli intervistati dichiarano, quindi, di *voler migrare*, ma di *non poterlo fare* a causa delle mancate risorse: "We would want to relocate but we do not have the money. That is why we are stuck here" (*Ibid.*); "I would like to relocate but I do not have the resources. (*Ibid.*)". La discorsivizzazione di CRS modalizza le vittime secondo un /voler fare/ e un /non poter fare/.

7 Climate Refugees Stories, recuperato il 06 giugno 2025 da https://www.climaterefugeestories.com/about/.

5. *Dall'impotenza alla potenza*

Possiamo individuare alcune categorie estendibili tanto a SWD(2013) 138 quanto al CRS, sviluppate in opposizioni semantiche quali impotenza/potenza, passione/azione, che descrivono il soggetto coinvolto in relazione alle cause individuate. Un individuo, infatti, si troverà tanto più in condizione di impotenza quanto più la causa delle conseguenze che affronta è generale, indefinita e cognitivamente incomprensibile. Per quanto il cambiamento climatico sia innegabile e le sue conseguenze qualcosa con cui è necessario confrontarsi, risulta rischioso, dal punto di vista della giustizia climatica, ridurne la complessità a generiche cause naturali, come avviene nel testo giuridico europeo. La definizione scelta per l'eco-profugo, infatti, rimane rigidamente ancorata alla divisione natura/cultura, per cui chi emigra in conseguenza a cambiamenti climatici ne trova le ragioni in fenomeni naturali. In tal modo, la strategia testuale di SWD(2013) 138 elimina e mette a tacere le componenti sociali, politiche ed economiche che concorrono non soltanto ad aggravare la situazione di precarietà ecosistemica, ma anche ad acuire le disuguaglianze a danno delle parti marginalizzate.

Recidendo tale relazione materiale, la rappresentazione giuridica vincola il migrante ambientale a possibilità d'esistenza limitate al simulacro proiettato nel testo. Una configurazione testuale di questo tipo contribuisce alla produzione di soggettività la cui capacità d'azione è completamente espropriata. A questo effetto concorrono tutte le posizioni attanziali della narrazione del trauma ambientale. La responsabilità attribuita ad agenti non-umani e generici; il ruolo di testimone assegnato alla scienza eurocentrica (l'esperto); il ruolo di eroe, che spetta all'Europa in quanto portavoce dei paesi in possesso delle risorse per affrontare i danni del cambiamento climatico; in ultimo, il ruolo di vittima dato al migrante, impossibilitato all'azione e privo di volizione.

Rispetto a questo punto, vogliamo evidenziare come le configurazioni testuali di SWD(2013) 138 e CRS producano un rovesciamento del percorso figurativo legato alla categoria di impotenza/potenza. Lo schema proposto dall'UE "Situazione ambientale invivibile > mancanza di risorse per cambiare la situazione > migrazione forzata (impotenza)", attraverso il discorso dei migranti del Ghana, si trasforma in: "situazione am-

bientale invivibile > volontà di migrare (potenza) > mancanza di risorse per poterlo realizzare". Questo rovesciamento genera una differenza sostanziale. Nel primo caso, la migrazione viene subita a causa della mancanza individuale (del cittadino e dello Stato) di competenze per contrastare il cambiamento climatico. Nel secondo caso, la migrazione viene attivamente e volontariamente messa in atto, ed eventualmente resa impossibile dalla privazione di mezzi per realizzarla. Le vittime della condizione ambientale disastrosa, nelle proprie auto-enunciazioni, risultano in possesso della capacità di decidere di non subire gli effetti catastrofici del cambiamento climatico. Ad impedirgli di agire non è lo statuto ontologico – rispetto a cui si renderebbe necessario l'intervento del mediatore UE – bensì le condizioni materiali dettate dalle autorità che ne regolano i rapporti: "This is my third time of being caught and thrown back [to Ghana] after being a stowaway. This time around I decided not to go back again. I decided to stay home to do something for myself but it has not been easy" (Wheatley 2021).

6. *Prestare ascolto*

Diverse autrici e autori si sono confrontati con la capacità della rappresentazione traumatica di ricodificare affetti in pratiche normative. La rappresentazione istituzionale traduce le vittime del trauma ambientale in popolazioni in trappola (/non poter fare/). Proiettate in territori lontani ed esotizzanti, le persone migranti vengono riconosciute come prive di *logos* e prive di parola. Queste soggettività silenziate non sono chiamate a rappresentarsi da sole, poiché ontologicamente impossibilitate dalla loro stessa condizione traumatizzata. In questo percorso figurativo, l'Europa risulta l'eroe inserito in un programma d'azione attualizzante (/poter fare/) e che, di conseguenza, ha l'obbligo morale di agire al posto loro.

Questa struttura narrativa si comporta come un dispositivo di controllo sociale, perché aiuta a svolgere il lavoro di smistamento degli affetti verso pratiche "appropriate" e di sostegno allo Stato. Maurice Stevens (2016) definisce tale configurazione del trauma un apparato ideologico (ivi, p. 31), in quanto ricodifica gli affetti dell'eco-profugo di fronte al proprio dramma (rabbia, paura, frustrazione, tristezza) verso pratiche di conso-

lidamento delle regolamentazioni europee. Questi affetti, passivizzati e ridotti a passioni, vengono espropriati della loro virtualità sovversiva, naturalizzati in accordo ad un /non poter/ e /non saper fare/ che ricodifica la reattività in sofferenza disarmante. La stessa capacità desiderante di gruppi marginalizzati – che si muovono e si organizzano secondo flussi di fuga dal centro dominante – viene riassorbita dalle dinamiche proprie al capitale globalizzante[8] (ivi, p. 35).

Per questo, sostiene Stevens, un'analisi critica del trauma richiede una particolare attenzione nel coglierne la configurazione narrativa, osservando come essa agisce, ad opera di chi e con quali conseguenze (ivi, p. 36). Lungi dall'essere un'impossibilità comunicativa, lo sguardo critico può soffermarsi sullo spazio di silenzio a cui corrisponde il ruolo di vittima. Il margine offre una prospettiva sugli elementi narcotizzati, ma pur sempre a disposizione, che si aggirano lungo la frontiera attraversata dal migrante. Anziché ampliare l'eco muta di queste soggettività, possiamo scegliere di metterci in ascolto del brusio di fondo che invoca giustizia.

Bibliografia

Armiero, M.
2021 *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Torino.
Azoulay, A.
2008 *The civil contract of photography*, Princeton University Press, Princeton.
Alexander, J.
2003 *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford University Press, Oxford; tr. it. *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, il Mulino, Bologna 2006.
2013 *Trauma: A Social Theory*, Polity press, Cambridge; tr. it. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, Meltemi, Milano 2018.
Barthes, R.
1957 *Mythologies*, Edition de Seuil, Paris; tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
Climate Refugees Stories
06 giugno 2025 https://www.climaterefugeestories.com/
06 giugno 2025 https://www.climaterefugeestories.com/about/

8 Vedi le pratiche ittiche sulle coste del Ghana.

Commission Staff Working Document
2013 *Climate change, environmental degradation, and migration*, European Union, Brussels.
2022 *Addressing displacement and migration related to disasters, climate change and environmental degradation*, European Union, Luxembourg.
Demaria, C.
2012 *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del 'reale'*, Bononia University Press, Bologna.
Greimas, A. J., Landowski, E.
1976 *Analyse sémiotique d'un texte juridique. La loi no 64 1968 sur les sociétés commerciales et les groupes de sociétés*, in Greimas, A. J. (a cura di), *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris, pp. 79-128.
Haraway, D.
1992 *Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, Routledge, Londra; tr. it. *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, DeriveApprodi, Roma 2019.
Latour, B.
1991 *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 2006.
Pulido, L.
2000 *Rethinking Environmental Racism: White Privilege and Urban Development in Southern California*, in "Annals of the Association of American Geographers", a. I, n. 90, pp. 12-40.
Stevens, M. E.
2016 *Trauma Is as Trauma Does. The Politics of Affect in Catastrophic Times*; Casper, Monica J., Wertheimer, E. (a cura di) *Critical Trauma Studies. Understanding Violence, Conflict, and Memory in Everyday Life*, New York University Press, New York, pp. 19-36.
Tassinari, C. A.
2019 *Les nouvelles frontières du développement: l'idéologie durable, une analyse sémiotique des textes onusiens*, Linguistique, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, Français. NNT: 2019TOU20108, Toulouse.
Vidali, P.
2022 *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*, Mimesis, Milano.
Wheatley, C.
2021 *Ghana: "I Have Been a Stowaway". Ghana: Takoradi, Keta, and Azizakpe Island*, in "Climate Refugees Stories", https://www.climaterefugeestories.com/stories/ghana-stowaway-post/
Yalán, D. E.
2018 *Semiótica del consumo. Una aproximación a la publicidad desde sus signos*. Lima, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Martina Grinello*

DECOLONIZATION OF WASTE: TOWARD AN EDUSEMIOTICS OF RESIDUES

1. *Introduction*

The present contribution aims to offer a reflection on the connection between silence, waste and *decolonial unveiling*, from an edusemiotic perspective.

We shall consider silence primarily as a device of social and cultural power that operates systematically to erase, marginalize, and render invisible human and non-human subjectivities, memories, and histories. In this sense, silence is a fundamental mechanism for the ideological and sanctioning functioning of the level of *norm*, that is, the space of collective appreciation that turns matter into substance, through the establishment of criteria of pertinence (Hjelmslev 1943; Eng. trans. 1961). Waste is an expressive correlate of this disciplining mechanism: the human and non-human that are discarded and expelled from the productive cycle and from social discourse, relegated to a condition of oblivion, according to a specific ideological social programming, in which structure and superstructure collaborate in reproducing the dominant culture (cf. Rossi-Landi 1972).

In this sense, waste is an *anti-heritage* (Mazzucchelli 2022a) inevitably linked to the logics of historical colonialism as well as to its contemporary, neocolonial, and capitalist forms. It is

* University of Bologna, martina.grinello2@unibo.it. This research is past of the project funded by the European Union – *NextGenerationEU* under the *National Recovery and Resilience Plan (NRRP) – Mission 4 Education and Research – Component 2 From Research to Enterprise – Investment 1.3*, Call D.D. 341 of 15/03/2022, entitled: *Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society*, proposal code PE0000020 – CUP J33C22002850006.

therefore never merely an inert residue: it is a testimony to the destiny of disposable and exceeding subjectivities. The phantom-waste (cf. Newell 2018) is no longer simply an object to be disposed of, creatively requalified, or transformed into an innovative design object in order to get rid of it once again: rather, it is an ethical interlocutor, a stratified sign of ghosts and silences, of traumatic memories and violences. From this perspective, even the meaning of upcycling takes on a particular connotation. It is not only a practice of creative recycling, which increases the value of the original object by activating new very general interpretive paths. Indeed, if waste is textualized as the delegate of a collective trauma that afflicts contemporary memory and identities, its manipulation opens a space of cultural transformation, in which the subject questions their own position within the system and contributes to the genesis of a shared decolonial memory.

The theoretical framework within which these reflections are situated is that of semiotics of memory (cf. Demaria 2006, Mazzucchelli 2022b) and, in particular, that of decolonization, understood as an *aletheic force* capable of "unmasking" structures of power and of training identities to the decolonial sense. More precisely, it allows decolonial culture to increase, on the one hand, its own information, and on the other, the conflict within the space of shared meaning. Far from being a simple semiotic concatenation that "reveals" the dominant ideology, decolonization translates information beyond the boundaries of the decolonial semiosphere, producing new veridictory and pedagogical texts aimed at creating decolonial identities. It is essentially a mechanism of *transduction* of already existing texts, whose cotext is reinvented, where such reinvention then rebounds on the internal organization of the source text, which "collapses" under the new form. Indeed, the shift in the encyclopedic network of cultural nodes produces their reconstruction in accordance with decolonial axiologies.

Thus, by decolonizing *common sense*, the decolonial semiosphere generates not only "explosive" information, but also new and highly destabilizing forms of memory and identity (cf. Lotman 1992)[1].

1 For further study of the "faces of colonialism" and its translations, see Mazzucchelli 2023; for the semiotic functioning of decolonization

To decolonize waste therefore means to translate it into a text capable of speaking of the silence of the oppressed, of the guilt and responsibility of consumers, of the global economic relations that regulate the everyday life of oppressors and oppressed alike. Decolonial reflections possess a subversive force: as products of passionate enunciations (cf. Pezzini 2020), they address the reader's personal experience and, by performing a series of semiotic distortions on the plane of enunciative praxis (cf. Paolucci 2020), they strategically instruct the reader to undertake a pragmatic transformation. They are texts that train the reader and introduce them into the *decolonial game*, providing above all the passions and *orientation* necessary to reproduce its rules – in order to keep the form of life "alive." A decolonial upcycling laboratory can foster this pragmatic output because it is a pedagogical space in act, in which subjectivities are placed in the condition to transform themselves directly through the manipulation of waste and engagement with materiality. It is not a theoretical text that the reader interprets individually, but a collective practice in which transformation takes place in loco, under the supervision of a facilitator and in interaction with other participants. The educational model is therefore configured as a *heuristic device*: it does not aim to produce predetermined results, but opens a generative space in which new decolonial identities are formed, fundamentally entangled within new horizons of meaning. In this process, waste becomes the instrument through which subjects not only recognize oblivion and silence, but learn to re-signify themselves and their relationship with the other.

Many authors have spoken about the connection between waste, colonialism, capitalism, anti-, post-, decoloniality, oppression (cf. especially Stebbins 1993; Moore 2011; Codebò 2019; Siragusa, Arzyutov 2020; Stoett 2024). The works of these authors represent an essential theoretical reference point for ours, fundamentally from two perspectives: on the one hand, they are relevant because they make it possible to visualize the recurrence of semiotic operations underlying the functioning of decolonial texts. Indeed, these works can be analyzed as texts

and decolonial texts, see Grinello 2024; on the concept of *common sense* see Lorusso 2022; on the *thirdness of the interpretant* in Peirce see Paolucci 2011.

characterized by categories, axiologies, themes and actors, passions, and fundamental isotopies that help the analyst visualize the presence of a cultural homogeneity. On the other hand, they offer extremely useful tools for enriching semiotics with other perspectives.

In this contribution, we shall therefore attempt to discuss the relationship between silence, oppression, and waste through a semiotics of decolonization, or semiotics of residues, proposing an edusemiotic model of transformation of waste and of the subjectivity that relates to it[2].

2. *Notes for a Semiotics of Residues*

The decolonization of waste can be understood as an operation of symbolic and material translation that aims to transform the discarded object: from a mere residue devoid of value, it becomes an eloquent sign of a traumatic, complex, and painful memory, rooted in colonial, neocolonial, and capitalist logics. From this perspective, waste reveals itself as the bearer of a message that constantly questions us, since within it resonate the voices of the "wretched of the earth" (cf. Fanon 1961), that is, those subjectivities marginalized and reduced to silence, to whom we have been educated not to listen.

Waste, precisely because of this status, can take on the function of a decolonial educational instrument, capable of counteracting what Appadurai (2013) defines as a kind of "moral apartheid", that is, the ideological mechanism that induces us not to make room for the existence and destiny of others, or that

2 My contribution is situated within the debate on the Anthropocene and trauma that, in Semiotics, is carried out mainly by the group TraMe – Centre for Semiotic Studies on Memory, directed by Francesco Mazzucchelli. In particular, the present work is indebted to the PRIN CULTUP: Upcycling e Cultural Heritage project (Mazzucchelli PI), which also enabled me to implement my laboratory proposal at Liceo Fermi in Bologna. A direct reference is also due to Cristina Demaria's conference *"Antropocene e memoria culturale: la crisi climatica come trauma e le sue riscritture"*, presented at the congress *"I Linguaggi della Crisi"*, organized in September 2025 in Bologna by the Italian Society for the Philosophy of Language, under the direction of Claudio Paolucci.

anesthetizes us toward them. From this viewpoint, the residue is not limited to the material dimension: it may also be human. Kevin Bales (2012) uses the expression "disposable people" to designate individuals reduced to the excesses of an economic system that expels them and renders them invisible. Such subjectivities experience a condition of extreme precariousness and slow violence (Nixon 2011), which deprives them of resources and of voice, placing them in a space radically separated from the "Western We". As Giuliani reminds us (2020, based especially on the pioneering work of Edward Said and Anibal Quijano), our society represents itself as a civilized, orderly, and rational space, opposed to that of the Other, perceived as chaotic, backward, and violent. This dichotomy manifests itself in the distinction between *catastrophe* and *disaster*. Since the Age of Enlightenment, catastrophe has been understood as a moment of generative crisis, capable of inaugurating new phases of modernity. Disaster, on the contrary, is perceived as a structurally destructive event that occurs elsewhere: in marginal territories, in the Global South, in the space of the Other – incapable of taking care of itself and, consequently, considered responsible for its own ruin. This colonial legacy continues to resurface forcefully within contemporary global dynamics: numerous studies demonstrate that the countries most affected by environmental and ecological crises are precisely the former colonies – those areas of the planet designated as spaces of disaster, where waste and the wasted merge into a single figure, becoming shadows of capital, that is, expression of silence and oblivion.

From this perspective, the semiotics of decolonization can be understood as a *semiotics of residues*, since it focuses on residual, marginal, and systematically anesthetized subjectivities by the central actors of the consumer society. These citizen-consumers are, in fact, *implicated subjects* (cf. Rothberg 2009), who unconsciously perpetuate naturalized practices and habits, thereby contributing to the reproduction of silence and invisibility. The semiotics of residues thus has the task of specifying and articulating the often vague concept of "sustainability," defining it not only in an environmental sense, but also in a social and ethical one.

Within this framework, waste emerges as one of the most interesting objects of investigation. In decolonial operations of *genealogy of belief*, it can be considered a true ethnographic

object, capable of revealing the dynamics of power and violence that structure our community. It is therefore not surprising that in some cases waste is exhibited in museums, similarly to what happens with colonial collections. This is the case, for example, of the temporary exhibition "Plastic Crush" at the Tropenmuseum in Amsterdam or of the Archeoplastica project, where plastic residues become testimonies of historical and cultural processes. But the museum exhibition represents only one of the possible modes of *decolonization of waste*[3]. There exist alternative practices, potentially more incisive, that have a direct impact on the reconfiguration of the ecological niches within which the daily experience of individuals is constructed. Among these practices stand out the experiences of *decolonial upcycling*, that is, the transformation of waste through manual and creative work. When incorporated into educational projects, such practices acquire a strong heuristic and pedagogical value. They can be implemented both in schools and in museums, which in recent years have taken on an increasingly interactive dimension, including workshops aimed at audiences of different ages alongside the traditional modes of collection display.

During the transformation, waste becomes a *cognitive building block* (Papert 1980; Papert, Harel 1991), a true "cognitive brick" that contributes to the construction of new knowledge, identities, and passions. Through this function, waste becomes an instrument of traumatization of experience and, at the same time, of the management of trauma linked to capitalist violence (cf. Alexander 2012). The principal objective of this educational practice is to ensure that waste, as a fragment of an oppressive culture, becomes the delegate of the face of the silenced Other: in the face-to-face confrontation that is established with it, there emerges an ethical responsibility toward the relationship that binds the two polarities. As Levinas (1961) teaches, the true nature of the face does not lie in its somatic features, but in the question it poses – a question that is at once a request for help and a threat. The irruption of the face is traumatic yet salvific, since it emancipates the subject from the merely biological dimension and recalls them to the ethical imperative not to kill, the foundation of every relationship with alterity.

3 On waste and museum, see also Piluso's essay in this volume.

To decolonize the gaze through waste therefore means to create an *alterocentric space*, in which the value of life is reconfigured and re-signified. What is essential is the capacity to perceive the "propensity" of waste, that is, its lines of resistance and existence that extend beyond oblivion. During this practice, one learns to listen to them, to adjust oneself in relation to them, and to discover, within this movement, new ways of being, new selves, new futures, new forms of alterity.

In this sense, decolonial upcycling reveals its deepest nature: it is not merely an operation of recovery or reuse, but a *material work of sign construction*. To paraphrase Arendt (1958), thinking is a doing: in upcycling, this idea takes shape in an activity that produces memory, alterity, and meaning, while at the same time reconstructing the self and its environment.

3. *Educating for Decolonization*

Since what we intend to propose is a structure of signification in act, it appears useful and indeed necessary to refer to the classification of interactions developed by Eric Landowski (2005). Such a reference makes it possible to situate the laboratory experience within a consolidated theoretical framework, capable of restoring the meaning of educational practices as semiotic practices, founded on differentiated regimes of interaction.

The first phase of this process takes shape as a phase of manipulation, in the Landowskian sense of the term: it is exercised by the educator, who initially assumes a strong guiding function. In this phase, the educator proposes to the students a series of decolonial texts – texts that may be verbal, visual, or audiovisual – that thematize the structural link between waste and the wasted, that is, between material residues and marginal subjectivities, as discussed previously. The aim is not merely to transmit notions, but rather to introduce the students into a decolonial landscape, providing them with the cognitive, affective, and axiological coordinates necessary to approach the following phase. In this context, the learner is not conceived as a simple passive recipient, but rather as a co-enunciator of a text of *ludic-existential nature*. They take charge of the proposed material according to their own peculiar inclinations, yet always within the group dimension, in which subjectivity is articulated in the tension between the sin-

gular and the collective. The didactic dynamic, in other words, is never individualistic, but dialogical and choral.

Starting from this initial manipulation, the role of the educator undergoes a significant transformation: they withdraw from the position of authoritarian guide to assume that of facilitator of engagement with materiality. The emphasis thus shifts from direct teaching to the mediation and support of the learner's activity of discovery.

This gives rise to a process that can be described as a semi-programmed improvisation (cf. Lancioni, Sparti 2022): on the one hand, the educational activity is oriented by a program, by objectives, and by a precise theoretical framework; on the other hand, it remains constantly open to the unexpected, to the accident, to the gesture that deviates and produces new configurations of meaning. Here lies the heuristic core of the experience: the encounter with materiality does not end with the manual act, but becomes a place of mutual adjustment between subject and object, between the human operator and waste. It is precisely within this regime of coordination in act that both waste and subject seem to transcend each other: the one is transformed into a *sign of traumatic memory*, the other into a *traumatized subjectivity*; the one, at the same time, offers itself as a *space of redemption*, and the other becomes a *subject responsible for the management of trauma* (cf. Grinello, Forthcoming).

In this regard, it is also useful to evoke the concept of *Thinging* elaborated by Malafouris (2013), which in this context closely resembles the *Learning by Doing* studied by Papert: it designates an act of consciousness instantiated in the flow between mind and matter, and can be traced back to a perspective of Peircean inspiration. In other words, the act of thinking and the act of manipulating matter are not distinct, but constitute a single cognitive and existential operation.

This process of *co-creation* progressively leads the learner to a form of self-enunciation that remains coherent with the code of the decolonial game in which they are immersed. This code, however, is not assumed in a rigid or prescriptive way: it is instead *coherently deformed* by the subject, who reworks it at a personal level, translating it into their own concrete practice. In this way, the learner not only acquires a language and an interpretive framework, but appropriates them in a pragmatic

sense, integrating them into their own experience and emerging identity.

4. *The Laboratory*

The laboratory proposed here was carried out at Liceo Scientifico Fermi in Bologna on November 15, 2024, thanks also to the operational support of Dr. Gabriele Giampieri, research fellow for the CULTUP project[4]. For reasons of time, it was not possible to proceed beyond the first phase, but the model remains valid and replicable.

The laboratory is divided into three phases: manipulation and competence, performance, and final sanction.

4.1. *First Phase – Manipulation*

The students (more than ten) are divided into two groups. The educator-facilitator introduces the decolonial code through semi-structured practices, articulated in three moments:

a. Literacy: the students work in groups on ten fundamental concepts of decolonization (economic privilege, capitalism, neocolonialism, anthropocene, upcycling, etc.), described on cards. They must connect each concept to episodes they have encountered in their everyday lives, written on post-its to be attached to the cards. Already at the end of this first stage, it becomes evident, also from a visual point of view, the overlap of different encyclopedias and the constitution of a local encyclopedia linked to the group (fig. 1).

b. *Problematization*: participants are asked to build cause-and-effect relationships among the concepts (e.g., economic privilege → environmental crisis). Although we are aware that there is not a single cause for the phenomena presented, in this way a critical and non-linear form of appropriation is encouraged.

4 I was able to realise this activity thanks to my participation in the World Philosophy Day event in Bologna, for which I thank Dr. Luigi Lobaccaro and Dr. Silvia Pieroni.

Fig. 1 – The final structure created within one of the groups by connecting various complex concepts of decolonization, such as colonialism, the Anthropocene, and capitalism. (Photo property of the author).

c. Reflection: the groups meet to discuss their conceptual choices and hierarchies. In this phase, the educator moderates the interactions and promotes the construction of a first decolonial landscape, working on the modalities of knowing and willing.

7.2. *Second Phase – Performance*

The second phase coincides with the central moment of the laboratory, namely the material transformation of waste. Unlike the first part, in which the educator guided the process, here they step into the background and assume the role of facilitator, limiting themselves to ensuring the conditions for the work without interfering in the students' choices. In this way, learning becomes much more self-directed: each student is invited to experiment personally, allowing themselves to be guided both by their own creativity and by the characteristics of the objects.

In the days preceding the laboratory, the students are asked to look for forgotten objects or potential waste at home – materials that would normally remain hidden or that would be discarded. Once brought into the classroom, these objects are combined with other materials made available by the facilitator (pieces of plastic, textile scraps, paper, glue, tape, metal wires, etc.), thus expanding the possibilities of transformation. The activity therefore unfolds as an open experimentation, in which each manual gesture oscillates between adjustment and accident, between project and the unexpected.

It is in this context that waste is transformed into a (de) colonial artifact, becoming an occasion for reflection and invention. The relationship between subject and object is no longer linear: it takes shape as a dynamic of reciprocal transformation, in which matter is regenerated and, at the same time, the student reorganizes their own perception of self and of the world.

7.3. *Third Phase – Sanction*

The final phase is that of sanction, understood as a moment of collective reflection. After completing their artifacts, the students share their experiences concerning the *self*, the transformed object, and its connection with history and memory (also in its "prospective" sense, which projects a future). Waste, already altered in its material form, thus becomes a text capable of triggering entirely different narratives about the value of waste for the Other and for the Self. The educator facilitates this exchange, encouraging dialogue and consolidating the meanings that have emerged.

In this space of discussion, individual identities emerge as part of a common horizon, at once singular and plural. Each product preserves the trace of the personal path that generated it, yet acquires meaning only in its interweaving with the others, giving rise to a shared form of knowledge that could not be predicted in advance. Sanction thus becomes a critical and emancipatory occasion, in which the laboratory reveals its capacity to transform the silence of waste into speech and to restore centrality to what normally remains at the margins.

8. *The cognitive life in the hands*

The entire educational process described here is based on the establishment of a fusional relationship between the subject of signification and the object of signification. This relationship should not be understood as a simple external contact or as a form of instrumental use of the object, but rather as a true *interactive coordination*, in which both poles are reciprocally transformed. It is in this context that a dynamic of "*accomplissement*" takes place, that is, a mutual execution and a progressive unfolding of an evolutionary process. The result is not merely the production of an artifact, but the creation of a new being, one that surpasses and goes beyond what is conveyed by the dominant institutional discourse on waste and, in parallel, on the consumer.

In other words, the educational act does not simply correct a representation or propose an alternative meaning: what occurs is a genuine ontological reconfiguration of both subject and object. This becomes particularly evident in the inter-actantial adjustment between the subject-bricoleur and waste, which reorganizes the structure of the student's ecological niche (cf. Paolucci 2021). It is precisely in this phase that a process of continuous negotiation takes shape between the singular gaze of the subject and the plural gaze of the forgotten voices that inhabit waste. From this encounter is born a product that is never merely individual: within it vibrates the voice of the learner, but along with it also resonate the voices of the many others who have been excluded, marginalized, and reduced to silence by the system. The final result therefore takes shape as a choral testimony, a device capable of bringing back into presence what has been excluded from the dominant social and cultural horizon.

Another fundamental aspect of this process is that, as emphasized in many pedagogical and semiotic traditions, performance precedes competence. In other words, it is through action that knowledge is built, and it is in concrete practice that the learner acquires the competences that may later be theorized or verbalized. Here, the *homo faber*: the human being who constructs themselves through the work of their own hands, who discovers both self and world in the process of material transformation.

The practice we are referring to consists, in technical terms, of a kind of more or less accidental *cutting out* of a plane of expression to which, progressively and in the very act of its formation, a plane of content *is accorded*. This means that the manipulated residual materials, initially devoid of meaning except as "scraps," acquire new axiologies and new value dispositions in the course of their transformation. This process does not unfold solely on the mental plane, but decisively involves the somatic instance: the body, in its intimacy and rootedness in the world, becomes the mediator between the plane of expression and the plane of content.

It is important to emphasize that this content is never completely known in advance. On the contrary, it becomes clear only at the end of the process, in the final product, in which the subject not only manages to recognize themselves, but even to discover themselves. This discovery takes place precisely in the reflection the learner carries out on that agglomerate of mind, body, matter, history, and memory that was generated during the process of upcycling.

In this way, the subject reveals themselves to be not only a material constructor of knowledge, but also *the very result of that knowledge* which they have helped to produce. In other words, the identity of the learner is shaped by their own work of transforming waste, in a dynamic of reciprocal constitution. And it is precisely at this point that the activity, initially perceived as playful, becomes existential. Here the emancipatory potential of the material work of sign construction becomes evident: what begins as manual play ultimately reveals itself as a genuine path of liberation and re-signification of the self and of the world.

This material work, therefore, can be considered as an instrument of emancipation from the hierarchy of consumption and exploitation imposed by the capitalist and neocolonial system. It does not merely produce new objects; rather, it entails the unveiling of the shadow zones that capital tends to conceal – those zones of residues, silenced yet necessary for its very reproduction. Once brought to light and rendered meaningful, they become the privileged site of a new form of resistance and critical re-elaboration.

9. *Conclusions*

We have seen how silence and waste are closely connected: the former as a device of oblivion and control, the latter as its product. Decolonial upcycling represents a practice of unveiling potentially capable of transforming waste from discard into voice, from residue into an educational instrument.

Decolonization takes shape as an *aletheic force*, whose main driving principle is unveiling. It not only (re)constructs marginalized memories and identities, but also opens pedagogical spaces in which these identities can take form in act. The educational model proposed here is not accessory, but an integral part of the *theory of the decolonization of waste*: within it, semiosis becomes material construction, and laboratory practice presents itself as a heuristic space of transformation, where subjects and objects mutually recreate each other.

Ultimately, decolonial upcycling is not merely a sustainable technique, but a semiotic, pedagogical, and emancipatory practice. Through it, the silence imposed by colonial and capitalist systems is broken, and marginal subjectivities find voice and recognition.

Bibliography

Alexander, J.C.
2012 *Trauma: A Social Theory*, Polity Press, Cambridge.
Arendt, H.
1958 *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago.
Appadurai, A.
2013 *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, Verso, London–New York.
Bales, K.
2012 *Disposable People: New Slavery in the Global Economy*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
Codebò, A.
2019 *Decolonizing the landfill: Counter-maps of waste in Buenos Aires*, in "Journal of Latin American Geography", 18(3), pp. 30–53, https://www.jstor.org/stable/48618850.
Demaria, C.
2006 *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Carocci, Roma.

Fanon, F.
1963 *The Wretched of the Earth*, tr. di C. Farrington, trans. Constance Farrington, foreword by Jean-Paul Sartre, Grove Press, New York.
Giuliani, G.
2020 *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Routledge, London.
Grinello, M.
2024 *La cultura decoloniale fra passioni, riti e assoluzioni. Indagine sul paesaggio cognitivo del Tropenmuseum*, in *E|C*, 41, pp. 496–510.
2026 *The Perpetrator Hides in Decolonial Museum*, in "Performance Research", *forthcoming*.
Hjelmslev, L.
1943 *Langue et parole*, in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2, pp. 29–44; tr. ingl. *Language and Speech*, in *Essays on the Nature of Language*, a cura di F.J. Whitfield, University of Wisconsin Press, Madison 1961.
Lancioni, T., Sparti, D.
2022 *L'improvvisazione come forma di aggiustamento programmato*, in "Acta Semiotica", 2(4), pp. 122–136.
Landowski, E.
2005 *Les interactions risquées*, Pulim, Limoges.
Levinas, E.
1961 *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, La Haye.
Lorusso, A.M.
2022 *L'utilità del senso comune*, Il Mulino, Bologna.
Lotman, J.M.
1992 *Kul'tura i vzryv*, Gnozis, Moskva; tr. eng. by W. Clark, *Culture and Explosion*, M. Grishakova (eds), De Gruyter, Berlin 2009.
Malafouris, L.
2013 *How Things Shape the Mind*, MIT Press, Cambridge (MA).
Mazzucchelli, F.
2022a *Lasciare rifiuti. La scoria radioattiva come (anti-)patrimonio*, in *Ereditare. Semiotica del patrimonio culturale*, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, Palermo.
2022b *Italian semiotics of memory: Genealogies and current perspectives*, in *Zeitschrift für Semiotik*, 44(1–2), pp. 49–82.
2023 *Volti del colonialismo. I calchi facciali dell'antropologia fisica di inizio Novecento come corpi e come oggetti della memoria*, in "Eterotopie", pp. 245–269.
Moore, S.A.
2011 *Global garbage: waste, trash trading, and local garbage politics*, in "Global Political Ecology", pp. 133–144.

Newell, S.
2018 *The affectiveness of symbols: materiality, magicality, and the limits of the antisemiotic turn*, in "Current Anthropology", 59(1), pp. 1–22.
Nixon, R.
2011 *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
Paolucci, C.
2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
2024 *Cognitive semiotics*, Springer International Publishing.
Papert, S.
1980 *Mindstorms: Children, Computers, and Powerful Ideas*, Basic Books, New York.
Papert, S., Harel, I.
1991 *Situating constructionism*, in "Constructionism", 36(2), pp. 1–11.
Pezzini, I.
2020 *Patemi e enunciazioni appassionate. Il modello semiolinguistico riformulato*, "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio".
Piluso, F.
2025 *Silenzio-assenza. Sette note sul rifiuto*, in questo volume.
Rossi-Landi, F.
1972 *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milano.
Rothberg, M.
2009 *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford.
Siragusa, L., Arzyutov, D.
2020 *Nothing goes to waste: Sustainable practices of re-use among indigenous groups in the Russian North*, in "Current Opinion in Environmental Sustainability", 43, pp. 41–48.
Stebbins, K.R.
1993 *Garbage imperialism: Health implications of dumping hazardous wastes in third world countries*, in "Medical Anthropology", 15(1), pp. 81–102, https://doi.org/10.1080/01459740.1992.9966083.
Stoett, P.
2024 *Plastic waste colonialism: A typology of global toxicity*, in S. Gündoğdu (a cura di), *Plastic Waste Trade*, Springer, Cham, https://doi.org/10.1007/978-3-031-51358-9_1.

Claudia Urzì*

VIAGGI MUTI. SILENZI, RESPONSI E DISCORSI RITUALI IN SICILIA

1. *Intorno al viaggiu*

Nel quadro di un'analisi rivolta alle valenze significanti delle "forme del silenzio", il caso studio qui presentato intende documentarne e indagarne gli aspetti rituali e performativi, muovendo da una esperienza di ricerca sul campo relativa al culto delle Anime Sante, condotta a partire dal 2019 a Bagheria, nell'areale palermitano[1]. In Sicilia le devozioni legate a tali rilevanti figure del cattolicesimo popolare (cfr. Le Goff 1982; Di Nola 1995, pp. 287 ss.; Niola 2022) si articolano spesso entro dinamiche narrative profondamente *altre* ove, all'interno di un sistema rituale collettivamente codificato, l'alternanza silenzio/preghiera marca precise strategie discorsive tra aldiquà/aldilà, vivi/morti, umano/non umano. Nell'ambito della letteratura sulle forme e pratiche della religiosità popolare siciliana, l'espressione *viaggiu* denota un rito pellegrinale (spesso notturno) a prevalenza femminile verso un luogo ierofanico, carico di potenza sacra (cfr. almeno D'Onofrio 1983, pp. 31-35; Giallombardo 1999, pp. 193-206; Buttitta I. E. 2016, p.114). Più nello specifico, con il termine *viaggiu* si fa riferimento a un articolato sistema simbolico-rituale, reiterato in forma di pellegrinaggio verso uno spazio sacro, entro cui a più livelli convergono modalità ritualmente codificate di rapporto con i defunti e l'aldilà, esplicate sovente attraverso la sfera onirica e responsoriale. Riferendo del profondo radicamento cultuale per le Anime dei Corpi Decollati in

* Università degli studi di Palermo. claudia.urzi@unipa.it

1 Le ricerche sul campo, dopo l'interruzione dovuta al *lockdown*, sono ancora in corso: una parte della documentazione è stata prodotta tra il 2021-2022 attraverso colloqui privati con le devote e, in seguito, durante la varie fasi dell'esecuzione del rito.

area palermitana alla fine dell'Ottocento, Giuseppe Pitrè in *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* (1889) ne descrive minuziosamente le modalità cerimoniali avendole osservate in prima persona presso l'omonima chiesa cittadina ad esse intestata (oggi chiesa parrocchiale di Maria S.S. del Carmelo ai Decollati). Associate nella tradizione popolare agli assassinati, alle vittime innocenti e/o alle anime di delinquenti comuni, riti e credenze intorno alle Anime dei Decollati si possono inscrivere in quella "liturgia dei supplizi" (Foucault 2014, p. 54) che a Palermo le varie attività confraternali a partire dal XVI secolo indirizzarono entro un processo di santificazione delle anime dei giustiziati, largamente condiviso a livello popolare (Di Bella 1994, pp. 69-72). Ma torniamo alla descrizione di Pitrè del "viaggio" rituale offerto alle Anime

> Ogni persona che abbia divozione alle anime dei corpi decollati (e chi non l'ha tra le donne di Palermo?) il lunedì e il venerdì, giorni sacri ad esse (in quasi tutta la Sicilia il giorno consacrato a queste anime è solo il lunedì), si parte di casa sua di buon mattino, ovvero nelle ore pomeridiane, e si avvia a Porta di Termini, oggi Porta Garibaldi. Non poche sono le donne che vengono dai comuni della Conca d'oro o dalla provincia per compiere ed offerire questo viaggio: perché dove non si facevano esecuzioni di giustizia o raramente si facevano manca una chiesa dei giustiziati e quindi volendo tenersene ben edificate le anime bisogna venire qui a Palermo (1889, p. 14).

Più avanti la documentazione pitreiana restituisce importanti informazioni sull'aspetto divinatorio-responsoriale del rito

> durante la preghiera e il rosario che a essa si unisce, la divota è tutta orecchi per udire l'eco (*lu leccu*) delle anime. La cosa è importante, perché da questa eco si potrà argomentare se la grazia per chi si prega verrà concessa. L'eco si traduce in segni buoni e in segni cattivi, secondo che buono o cattivo debba essere il risultato della novena. Buoni segni sono il canto di un gallo, il latrare di un cane, un bel fischio, un suono di chitarra, una scampanata o una scampanellata, una bella canzone (specialmente d'amore), il picchiare all'uscio di casa, il rapido chiudersi di una imposta, il passare rapidissimo di una carrozza. Cattivi segni il miagolio di un gatto (segno interpretato come fatale se si hanno parenti in viaggio), il ragliare d'un asino, una contesa, un pianto, un lamento […] e più che qualunque altro fatto un po' d'acqua che si butti in mezzo la via (1889, p. 20).

Opportunamente consultate "durante la preghiera e il rosario" le Anime inviano segni (*eco, lu leccu*) in risposta ai quesiti ad esse rivolti, secondo un preciso codice fono-simbolico (positivo vs. negativo). Il rito del *viaggiu* di là dalla preziosa documentazione di Pitrè, è stato peraltro al centro di importanti ricerche demologiche e antropologico-religiose post-demartiniane sul Meridione italiano. Tra queste le riflessioni di L. M. Lombardi Satriani e M. Meligrana, ne *Il Ponte di San Giacomo* (1996) hanno messo in luce nei primi anni Ottanta del secolo scorso il nesso morte/viaggio nella cultura contadina tradizionale del Sud. Delineata e concepita come possibile strategia di superamento dell'evento luttuoso, la relazione folklorica con la morte e i morti trova conferma nelle forme rituali del silenzio e del responso onirico/sonoro durante il *viaggiu* che attraverso le epifanie salvifiche dei santi e dei defunti si configura come "coniugazione e scambio tra il notturno e il diurno, la morte e la vita" (Lombardi Satriani, Meligrana 1996, pp. 273-275). In maniera ancora più incisiva i due Autori hanno sottolineato come nelle credenze tradizionali meridionali

> L'immagine della morte come viaggio risulta, nella cultura folklorica, non generica metafora, ma rappresentazione densa di *realismo mitico*, di capacità di valorazione semantica dei due termini che si potenziano reciprocamente […]. Il viaggio storico si costituisce come esperienza rischiosa sul piano simbolico proprio nel rinvio a tale viaggio mitico, che appare in questa prospettiva, luogo di fondazione della metafora, paradigma di ogni passaggio, che è, in misura e in forme diverse, anche trasformazione di status (p. 161).

Non diversamente dall'ambivalenza costitutiva dei rituali funerari, anche il rito del *viaggiu* delimita la morte, ridefinendo in questi termini lo status dell'attore rituale

> Il pellegrino, per rendersi *simile* al morto, garantendosi contemporaneamente la continuazione della vita, deve rendere clandestina la propria vitalità; deve, cioè, compiere le azioni vitalmente necessarie ma rese, secondo la coerenza della *fictio*, clandestine a sé stesso, al proprio sguardo […]. È proprio questa *fictio* che conferisce al viaggio realistico la capacità sostitutiva del viaggio mitico (p. 180).

In tal senso

> La prescrizione rituale del silenzio si inscrive nella prospettiva dell'attenuazione della vitalità; la sospensione della parola rinvia, polivalentemente, sia al silenzio cadaverico che al silenzio quale spazio approntato per la ierofania. La condizione silenziosa presuppone e rende possibile l'allentamento della comunicazione e dei rapporti interpersonali; qualsiasi azione venga rivolta alla pellegrina questa non potrà reagire (pp. 180-181).

Tale nesso silenzio/morte si osserva in analoghe pratiche devozionali siciliane come nel caso del pellegrinaggio al *Lettu Santu* nei Nebrodi. Rintracciando nella predominanza cerimoniale femminile del *viaggiu* nebroideo un tratto distintivo di relazione privilegiata con i defunti, Salvatore D'Onofrio ha puntualizzato come "sono le donne da vive, come da morte, le grandi protagoniste dei viaggi ai luoghi tradizionalmente consacrati per il culto" (1983, p. 31).

> […] coloro che non adempiono durante vita all'obbligo dello scioglimento del voto *scùttanu i viaggi quannu su muorti*, vengono costretti dal santo miracolante a stare sempre in viaggio dal paese al santuario dopo la morte. Perché possano liberarsi da questa continuazione del cammino […] queste *armi ncatinati* devono venire in sogno a qualche parente o vicina di strada e manifestare la propria condizione di sofferenza. Lo scioglimento definitivo avverrà con l'adempimento del voto da parte della persona, quasi sempre una donna, dalla defunta indicata in sogno. (*ivi*, p. 32)

Colto nella sua valenza folklorica, il sogno è inteso qui quale spazio di comunicazione tra vivi e defunti, e allo stesso tempo, quale regime di continuità ontologica morti/vivi ampiamente formalizzato negli immaginari folklorici tradizionali. "Caratterizzandosi sempre come fatto di liberazione" (p. 33) *u viaggiu* viene eseguito attraverso una serie di operazioni rituali di mortificazione del corpo e della parola, ove, non a caso, trova posto l'offerta ritualmente normata del silenzio. D'Onofrio ribadisce infatti:

> Non c'è racconto di pellegrini che abbiano percorso anche una volta, *mpiruni o senza ràpiri a vucca o ch'i carusi ncuontru quannu è vutu ch'i carusi*, i sentieri che dai paesi del nostro areale portano fino ai mille metri del santuario, che non sottolinei accanto agli aspetti della sottomissione, significati per esempio della consegna

> del silenzio, quelli del divertimento, fosse pure il furto nelle campagne che si incontrano lungo il cammino. (p. 33)

Una ulteriore e più compiuta relazione discorsiva tra "consegna" del silenzio e orizzonte responsoriale è stata individuata a partire dagli anni Novanta del secolo scorso da Giuseppe Giacobello attraverso rinnovate prospettive demologico-religiose e/o di tipo semiotico-antropologico. Il merito dello studioso consiste nell'aver colto nei riti del *viaggiu* un ampio reticolo di forme e funzioni di tipo "cledonomantico", fino ad allora rubricate entro tassonomie di ordine filologico. Nel quadro di tali premesse la cledonomazia

> Dal greco *kledòn* ('presagio', 'augurio', in particolare 'rumore', 'voce', 'invocazione', 'grido') [...] è quella modalità divinatoria applicata a parole, frasi, dialoghi e a qualsiasi fenomeno, soprattutto sonoro, percepito casualmente durante specifici rituali di propiziazione. Con atteggiamento di fiducia devozionale, quelle parole fortuite, quelle frasi, quei dialoghi colti al volo, come altri eventi concomitanti ma svincolati dal rito diventano segnali di presagio attribuiti a divinità contattate con apposite preghiere. (Giacobello 2017, pp. 13-15)

Dalle testimonianze demologiche otto-novecentesche sino ai più accorti studi storico-strutturali e antropologici dell'ultimo ventennio del secolo scorso, si possono pertanto qui formalizzare gli assetti tipologici del rito del *viaggiu*:

a) specializzazione cerimoniale femminile;
b) offerta di un percorso pellegrinale, di consueto silenzioso e notturno, verso precisi luoghi naturali e/o liminali ierofanicamente connotati (montagne, boschi, cappelle, chiesette, grotte, ecc.);
c) esecuzione di preghiere tradizionali (novene, rosari, orazioni) alternate e/o marcate dall'offerta del silenzio rituale alle entità in attesa del responso.

2. *U viaggiu a Bagheria. Lo spazio del rito*

A Bagheria il culto della Anime Sante è attestato sin dalla seconda metà del XIX secolo. La piccola chiesetta extra-moenia ad esse intestata, pur ristrutturata di recente, presenta nella par-

te superiore della facciata un'antica raffigurazione delle Anime Purganti, poste ai piedi di una croce sorretta da due angeli. A capo dell'ingresso è appeso un crocifisso di legno robusto e ai lati del portone altre tre piccole croci che verosimilmente, a detta di alcune testimonianze orali, rappresenterebbero simbolicamente le tre tipologie di morti violente richiamate dalla preghiera *i l'aimmuzzi santi*, ovvero "tre uccisi, tre impiccati, tre annegati" (*tri ccisi, tri mpisi, tri anniati*). Lo spazio interno si articola intorno ad un'unica navata centrale e ai lati, campeggiano le panche per la Messa con le apposite targhette dei cognomi dei devoti che hanno provveduto, per voto, alla loro realizzazione. Le pareti interne sono costellate da numerosissime immagini ed ex voto fotografici dedicati *all'aimmuzzi.* Durante le numerose occasioni di incontro diverse donne hanno ricostruito alcuni segmenti del *viaggiu* per come si eseguiva nella seconda metà del Novecento indicando sovente le immagini affisse alle pareti.

1. Ex-voto fotografico, posto sulla parete sinistra della cappella delle Anime Sante, via Vallone del Fonditore, Bagheria (Pa). Foto di Claudia Urzì, 6 agosto 2019.

Attualmente la chiesetta prevede la presenza di due gruppi di devote. Un gruppo "diurno" che ogni lunedì mattina e in talune occasioni festive si riunisce all'interno della cappella per assistere alle messe in suffragio dei defunti e per prendersi cura e custodire il luogo sacro. Sotto questo aspetto le devote che si riuniscono di giorno partecipano di una risemantizzazione e normalizzazione del rito suggerita a più riprese dalle indicazioni liturgico-pastorali ufficiali ponendosi così in forte discontinuità rispetto al passato. Si potrebbe affermare in tal senso come le Anime siano rese buone da pensare e, per certi versi, buone da pregare. Di contro, il gruppo "notturno", numericamente più esiguo e caratterizzato soprattutto dalla presenza di donne anziane, si riunisce esclusivamente di sera e di fatto si configura quale custode del viaggio a carattere responsoriale.

2. "Il gruppo diurno" riunito alla cappella delle Anime Sante, festeggia l'inaugurazione del nuovo quadro installato sopra l'altare. Foto di Claudia Urzì, 2 agosto 2021.

3. La cappella delle Anime Sante di notte, prima dell'arrivo del "gruppo notturno" per la celebrazione del rito. Foto di Claudia Urzì, 25 ottobre 2021.

3. *U viaggiu all'aimmuzzi tra silenzio, sogno e responso*

Di solito *u viaggiu all'aimmuzzi* ricade entro un preciso momento del calendario cerimoniale, ovvero nei nove giorni che precedono la ricorrenza della Festa di Ognissanti e della Commemorazione dei Defunti. Tuttavia, ogni qualvolta si abbia necessità di interrogare le Anime in ragione di particolari questioni critiche individuali e/o collettive, le devote, quelle del "gruppo notturno", raggiungono il circondario della cappella nel silenzio della sera e si radunano dinanzi l'ingresso del luogo sacro per dare inizio al rito. Nenzina, la più anziana, apre il cancelletto della cappella e invita le altre devote ad entrare. Predisponendosi all'interno della chiesetta le donne prendono posto ai due lati della navata. Nenzina occupa invece il posto più prossimo all'altare e coordina l'esecuzione del rosario. Esso comprende orazioni canoniche (*Padre Nostro*, *Ave Maria*, *Misteri*, *Salve Re-*

gina) alternate all'orazione tradizionale per le Anime: la "voce guida" di Nenzina in premessa ne stabilisce le modalità esecutive, indicando quali versi devono essere recitati unicamente da lei e quali invece sono deputati all'intero coro cerimoniale.

Dopo l'intonazione del *Padre Nostro* e del *Salve Regina* e sgranando i grani grossi del rosario, iniziano così a recitare coralmente:

aimmuzzi biati ca 'nta stu munnu fustivu nati 'mpriatoriu vi truvati u paradisu v'aspittati e priati l'eternu patri pi li me nicessitati e priati u patri eternu ca mi libera ri peni e ri lu 'nfernu, aimmuzzi santi menzu a via
a priera è vostra e a razia è mia e tantu và priari ca sta razia m'ati a fari e tantu vi l'ha ddiri ca mi l'ati a cunciriri.

Intervallando ancora con un *Padre Nostro*, un *Ave Maria* e un *Gloria* e passando tra le dita i grani piccoli della collana sacra, Nenzina si alterna al gruppo di novenanti nella recitazione del rosario:

Nenzina. *Aimmuzzi santi misereri aimmuzzi santi giusti e veri*
Gruppo. *E Maria la pietate aimmuzzi santi arrifriscati.*

La seconda corona di rosario ritorna coralmente ai grani grossi e si apre con l'invocazione delle Anime dei Decollati:

Aimmuzzi ri li corpi addricullati tri uccisi tri 'mpisi tri anniati
Tutti novi vi unciti ravanti l'Eternu Patri vinni iti li me nicessitati ci Cuntati, e Diu vi pagherà la caritate terra amara terra lu sagnu vi sculò Supra sta terra 'nsonnu m'aviti a viniri cosi boni m'aviti a purtari e lu vogghiu sapiri: cu toccu ri campani, cani abbaiari, addru cantari, trenu friscari, porti tuppuliari, roggiu sunari, ecu parrari, aceddru cantari, viniti aimmuzzi santi in casa mia e purtati a Gesù, Giuseppe e Maria, ca puozzanu pruvviriri a casa mia.

Si riparte alternate:

Nenzina. *Aimmuzzi santi ri la luci faciti lu viaggi uri la cruci*
Gruppo. *Faciti beni ca beni vi truvati ca Dio vi pagherà la caritate.*

Eseguito il rosario, le devote si predispongono silenziosamente all'ascolto dei "segnali" e degli echi (*l'ecu*) da parte delle Anime. Si apre così la fase strettamente responsoriale del

rito ove le donne, in assoluto silenzio, si apprestano ad udire i segni delle Anime che si manifestano attraverso una serie di segnali sonori, articolati, a detta delle stesse devote, in coppie oppositive corrispondenti rispettivamente all'esito positivo o negativo della consultazione. Tra i segni sonori ritenuti positivi rientrano l'abbaiare improvviso di un cane, l'udire imprevisto di un fischio del treno nel silenzio notturno, il ragliare di un asino, ecc.

Tra i segnali temibili e ritenuti di contro esito di sventurosi eventi futuri, le devote elencano il suono non previsto dell'acqua/pioggia, il miagolio di un gatto o ancora l'ascolto di un litigio o di una imprecazione tra occasionali passanti negli immediati paraggi della cappella non coinvolti nella consultazione.

Una volta uditi i segni-presagi, le partecipanti li socializzano attraverso la mediazione di Nenzina che interpreta l'esito dei messaggi provenienti dalle Anime.

4. Nenzina, la donna a destra, interpreta i segni e i sogni delle Anime, dopo l'esecuzione del rosario. Foto Claudia Urzì, 25 ottobre 2021.

Alla decodifica dei presagi sonori in questo momento dell'offerta rituale, si aggiunge la fase prettamente oniromantica, ove i racconti di sogni e "visioni" inviati dalle entità sacre (*sonni*, *nsonni*) vengono percepiti come non contrastivi ma anzi arricchenti i significati della consultazione. Il rito si chiude poi con l'offerta del *viaggiu mutu* in una strada che costeggia la chiesetta e termina significativamente presso la recinsione che delimita lo spazio della campagna da quello del tessuto urbano. Non senza significato, questo spazio liminale viene considerato dalle devote come luogo di ascolto *(scutu)* di ulteriori presagi e, sovente, delle apparizioni delle Anime Sante. Più volte le donne coinvolte hanno dichiarato come il silenzio in questo preciso momento del rito venga percepito come *tirrirusu* (terrorizzante).

5. U viaggiu lungo la strada che costeggia la chiesetta.
Foto di Claudia Urzì, 21 aprile 2022.

Da questo breve resoconto etnografico dei momenti salienti del rito del *viaggiu* a Bagheria, si potrebbe inizialmente osservare come dal *viaggiu mutu*, emergano alcuni tratti invarianti del silenzio folklorico. Il nesso *viaggiu/silenzio/responso* inscriven-

dosi in un più articolato sistema cerimoniale a carattere cledonomantico-responsoriale - e sotto certi aspetti, oniromantico-denota nella sua perentorietà dettata dalla forma e dal potere del rito (Buttitta A., Miceli S. 1989), una serie di aspetti non irrilevanti ai fini di una comprensione più profonda di gesti, pratiche e significati attribuiti alla consegna sacrale del silenzio. In tal senso, emerge a più riprese, come la consegna ritualmente formalizzata del silenzio, in relazione ora con la preghiera in contesti devozionali, ora col frastuono carnevalesco e pasquale in contesti festivi, si disponga quale ordine significante volto a rimarcare le opposizioni vita/morte, umano/non umano. Inoltre, nell'offerta del *viaggiu mutu* il silenzio di là da intendersi unicamente quale mero dispositivo preparatorio, di attesa, del responso, tende piuttosto a qualificarsi e a essere qualificato esso stesso quale responso dalle partecipanti del rito. È riscontrabile a questo proposito come a livello folklorico esso sia di fatto statuto espressivo e connotativo di una serie di entità extra-umane tra cui defunti, anime, *revenant*, dunque inteso come una sorta di parola dell'altrove.

Bibliografia

Buttitta, A., Miceli, S.
1989 *Percorsi simbolici*, Flaccovio, Palermo.
Buttitta, I. E.
2016 *Cosa può dirci l'antico. Spazi, forme e funzioni dei pellegrinaggi cristiani "minori"*, in *Civiltà e Religioni*, n. 2, libreriauniversitaria.it., Limena, (PD).
D'Onofrio, S.
1983 *U Lettu Santu. Un pellegrinaggio sui Nebrodi*, in *Archivio delle tradizioni popolari siciliane*, n. 7, Folkstudio, Palermo.
Di Bella, M. P.
1994 *Pietà e giustizia: la "santificazione" dei criminali giustiziati*, in "La Ricerca Folklorica", n. 29.
Di Nola, A. M.
1995 *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Newton Compton, Roma.
Foucault, M.
2014 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
Giacobello, G.
2017 *Oltre quel che c'è. Oracoli, giochi di sorte, tesori nascosti, incanti sotterranei*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.

Giallombardo, F.
1999 *Una moltitudine di ritmi. Note a un dramma della creazione*, in Buttitta, I. E., Perricone, R. (a cura di), *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*, Folkstudio, Palermo.
Lombardi Satriani, L. M., Meligrana, M.
1996 *Il ponte di San Giacomo*, Sellerio, Palermo.
Le Goff, J.
1982 *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino.
Niola, M.
2022 *Anime. Il Purgatorio a Napoli*, Meltemi, Roma.
Pitrè, G.
1889 *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 4, Pedone - Lauriel, Palermo.

Alessandra Pozzo*

DEL RELIGIOSO SILENZIO

1. *Il silenzio nella tradizione monastica*

La regola di San Benedetto tramandata da Papa Gregorio Magno nel VI° secolo, favoriva il silenzio e vietava ai monaci di parlare[1]. Se un monaco aveva bisogno di comunicare, soprattutto durante il pasto in refettorio, il capitolo sesto della regola San Benedetto suggeriva di farlo con un mezzo diverso dalla voce. I monaci di Cluny, un monastero benedettino medievale estremamente ricco e potente del sud della Borgogna, già nel X° secolo incoraggiarono il silenzio imposto dalla regola benedettina attraverso l'uso di una forma di *linguaggio dei segni della mano* definito da un vero e proprio dizionario.

Questa prima testimonianza ci rivela che i monaci di Cluny utilizzavano dei segni fatti con le mani per comunicare informazioni durante i periodi di silenzio, senza tuttavia darne una descrizione precisa. Le prime descrizioni dei segni usati a Cluny sono riportate in due testi monastici chiamati *Usi*, compilate dai monaci Ulrico e Bernardo nell'ultimo quarto dell'XI° secolo. Vi è catalogata una moltitudine di segni, ma è significativo che entrambi gli elenchi inizino con i segni da usare durante i pasti.

Sebbene vi siano ragioni pratiche per l'insistenza sul silenzio imposto nel refettorio, vi si desume anche il gusto che i monaci avevano per il cibo. Infatti, l'elenco dei segni suggerisce che i monaci di Cluny si nutrissero molto bene. Inoltre, sembra probabile che l'elenco dei 118 segni di Cluny rappresenti solo una campione del linguaggio dei segni usato dai monaci.

* LARHRA, CNRS. alessandra.pozzo@cnrs.fr

1 *RB*, Capitolo 6, "Mantenere il silenzio".
E questo per amore del silenzio. Dobbiamo quindi evitare a maggior ragione le parole cattive, a causa della punizione che il peccato comporta. Se le nostre parole sono buone, sante, che aiutano gli altri, ai discepoli perfetti sarà raramente permesso di parlare.

Poiché i gesti descritti si riferiscono quasi esclusivamente a elementi concreti, sarebbe quasi impossibile comunicare qualcosa di diverso da concetti estremamente semplici con questo mezzo comunicativo. Nonstante ciò, il fatto che intere conversazioni fossero possibili tramite la gestualità è suggerito dalla critica fatta ai monaci che chiacchieravano agitando le mani[2].

2. *Il dizionario dei gesti del monastero benedettino di Landévennec*

Esamineremo ora un piccolo fascicolo dattiloscritto, un po' ingiallito dal tempo, intitolato *Manière de faire les signes*[3] che si trova negli archivi monastici dell'abbazia benedettina di San Guénolé a Landévennec, in Bretagna. Si tratta di un dizionario di gesti che traducono delle parole, da riprodurre con una o entrambe le mani, risalente verosimilmente al XIX° secolo. Tali gesti dovrebbero sostituire la voce umana o la scrittura per comunicare alcune centinaia di parole di uso corrente nella vita quotidiana dei monaci. Alcuni segni delle mani consentono ai frati di comunicare durante i pasti che si consumano tradizionalmente in silenzio.

Sulla prima pagina si trovano alcune righe di introduzione destinate a fornire le istruzioni per l'uso del dizionario che seguirà : quale mano, quale dito devono essere utilizzati preferibilmente, vale a dire la mano destra e l'indice, salvo diverse indicazioni. I "rumori di bocca" per far capire i segni sono "assolutamente vietati", è scritto nel testo. Questo dettaglio rivela la motivazione dell'uso dei gesti per comunicare: preservare il silenzio nei luoghi di vita dei monaci.

Le frasi successive di questa breve introduzione, invece, illustrano la logica intrinseca all'invenzione del codice. Per cominciare, si citano i riferimenti temporali: ogni giorno della settimana è definito da un numero: lunedì uguale a 1, martedì uguale a 2 e così via, seguendo l'ordine dei giorni della setti-

2 https://recettemedievale.fr/langue-des-signes-table-de-cluny/#:~:text=Les%20moines%20de%20Cluny%2C%20un,de%20%C2%AB%20langue%20des%20signes%20%C2%BB

3 Tr. it. : *Maniera di fare i segni.* Peraltro il titolo contiene un errore di battitura : *Mamière* invece di *Manière*.

mana trasmesso dalla tradizione cristiana che designa il lunedì come primo giorno.

Riguardo all'ordine dei giorni della settimana, notiamo che l'opzione monastica non si discosta da questa tradizione. Per questo codice privato, invece, avrebbe potuto adottare, l'ordine temporale legato alla novità introdotta dal *Nuovo Testamento*. Infatti, i *Vangeli* designano la domenica come il "primo giorno della settimana", collegando l'evento della resurrezione che vi si celebra, al racconto dell'inizio della creazione che si legge nel primo capitolo della *Genesi* e, in generale, alla tradizione ebraica.

Le indicazioni spaziali seguono questo *incipit* : la descrizione dei luoghi, delle responsabilità e delle occupazioni affidate agli individui fornisce il pretesto per manifestare la logica intrinseca all'istituzione del codice gestuale. "Per designare un appartamento, un laboratorio, ecc.., si fa il segno di casa e della persona che lo occupa o delle cose che vi si fanno o che vi si conservano, ecc."[4].

Questo passaggio ci permette di determinare il carattere metonimico di questo codice gestuale. Infatti, tra un luogo e ciò che accade in quel luogo o tra un luogo e la persona che lo abita, esiste un legame di contiguità che funge da regola per la composizione di un segno. La possibilità di modificare il dizionario introducendo i neologismi necessari a comunicare una realtà che evolve nel corso del tempo e nei diversi monasteri è presupposta proprio dall'allusione all'opzione metonimica. Ciò è confermato dalla frase che segue: "Gli impieghi che non sono menzionati qui si designano per il luogo o la cosa di cui si tratta, aggiungendo il segno del lavoro, di religioso o di converso"[5].

Se necessario, è quindi possibile introdurre neologismi per riferirsi a una esperienza inedita della realtà, essendo quasi certi di essere compresi dal proprio interlocutore, anch'esso a conoscenza delle norme impiegate per l'istituzione del codice. Il lettore del dizionario – il monaco che cerca un gesto per sostituire

4 Nel testo originale : "Pour désigner un appartement, un atelier, ...etc. on fait le signe de la maison et celui de la personne qui l'occupe ou des choses qu'on y fait, ou qu'on y conserve, etc.", p. 1.

5 Nel testo originale : "Les emplois qui ne sont pas mentionnés ici se désignent par le lieu ou la chose dont il s'agit, en y ajoutant le signe de charge ou de travail, et de Religieux ou de convers.", p. 1.

una parola –, può fabbricare lui stesso un segno e stabilire una nuova convenzione "gesto–significato" non catalogata dal dizionario. Questo dettaglio presenta un interesse particolare perché implica per ogni comunità la possibilità di creare i neologismi necessari a esprimere la propria esperienza particolare. Perciò, l'adeguamento all'evoluzione della realtà che constatiamo nelle lingue naturali è implicito nella regola di composizione dei gesti monastici. Senza questa opzione, il lessico sarebbe molto ristretto se si limitasse alla lista iniziale, poiché questa è stata raramente aggiornata. Alcuni monasteri hanno redatto liste di segni specifici. Questi repertori fungono praticamente da forme dialettali del discorso. Quando il codice gestuale dei monaci sembrava diventare obsoleto, negli anni 70 del secolo scorso Robert Barakat (1987) ha registrato, fotografato e analizzato i segni di una comunità specifica: la Saint Joseph Abbey, monastero cistercense situato a Spencer nel Massachusetts, USA. Questo documento permette di registrare le varianti dei gesti cistercensi tradizionali usati in questa abbazia.

3. *Complessità espressiva*

La frase precedentemente citata: "Per designare un appartamento, un laboratorio, ecc.., si fa il segno di casa e della persona che lo occupa...", implica l'esistenza di gesti semplici, una sorta di "grado zero" della codificazione, e di gesti composti, formati dall'assemblaggio di segni semplici che si associano per dare luogo a un unico contenuto. Alcuni gesti fondamentali, in questo caso quello che significa "la casa" o "la persona che la occupa" o "le cose che vi si fanno", hanno un valore intrinseco. Altri segni più complessi richiedono la combinazione di due lessemi: "il segno di casa e della persona che la occupa o delle cose che vi si fanno o che vi si conservano".

Questa particolarità ci ricorda la doppia articolazione linguistica, messa in evidenza da André Martinet (1961). Infatti la seconda articolazione linguistica interessa le unità distintive come i fonemi e i lessemi, designa elementi che non hanno propriamente senso e serve a distinguere gli elementi della prima articolazione portatori di senso: i monemi. Un confronto tra i "gesti monastici semplici" e i fonemi o i lessemi e tra i "gesti monastici composti" e i monemi, non è però pertinente, poiché le

caratteristiche dei due mezzi di comunicazione non sono omogenee. Nel caso della comunicazione silenziosa nel monastero, i gesti "semplici" sono già portatori di senso e la combinazione con altri gesti per dare luogo a "monemi gestuali composti" genera sequenze gestuali che presentano un aspetto estremamente complicato. Tuttavia, se consideriamo la specificità del lessico, un primo sguardo al dizionario ci rivela che il codice gestuale dei monaci è un mezzo di comunicazione senza pretese, semplificato, che riguarda referenti concreti tratti dalla vita quotidiana del monaco. Non ha l'ambizione di essere omnieffabile, cioè di "rendere conto di tutta (...) l'esperienza, fisica e mentale, e poter esprimere sensazioni, percezioni, astrazioni" (Eco 1993, p. 30). Come osserva Clelia Hutt (1968, p. 108), i gesti ordinari che qualsiasi individuo di cultura occidentale conosce, - "sì", "no", "vieni qui", per esempio -, non appaiono nel dizionario monastico. La lista di segni non è che un promemoria la cui fissazione per iscritto rappresenta un complemento alla trasmissione orale.

Nel contesto monastico la parola è ammessa per consultazioni di ordine medico, nessun lessico proveniente da questo ambito è tradotto mediante gesti. Le sequenze sono prive di strumenti grammaticali e la sintassi è sobria. Tuttavia, nonostante l'apparente semplicità del codice, questi gesti non si limitano a sostituire parole. La caratteristica principale del codice monastico è quella di dissociare gli elementi che costituiscono l'assetto dell'universo ristretto del monastero in curiose nicchie di senso. Costruisce autentici "scenari significativi". Invece di tradurre espressioni vocali elementari, fabbrica una sorta di "ideogrammi visivi" tracciati nell'aria con le mani. Tecnicamente parlando, questo termine non è appropriato per descrivere i segni dei monaci, poiché l'ideogramma veicola parole, idee, così come elementi fonetici o simbolici, il che non si applica al nostro lessico gestuale. Nonostante ciò resta l'artificio comunicativo più simile ai gesti monastici poiché l'ideogramma, rappresentando un oggetto, mantiene con l'azione a cui si riferisce un legame metonimico, proprio come il nostro dizionario. Un'altra prerogativa che appartiene all'ideogramma e ai gesti dei monaci è la stratificazione di più oggetti-gesti per designare a volte un solo oggetto. Se consideriamo che una lingua naturale è un sistema *olistico*, cioè che la sua struttura implica una visione del mondo, un linguaggio artificiale non lo è di meno. La struttura di questo linguaggio suggerisce una segmentazione della realtà

propria allo stile di vita condotto in un monastero. Il linguaggio gestuale in uso dai monaci rientra in un'organizzazione pragmatica del mondo diviso in settori ordinati, in gerarchie di potere, in luoghi di vita. Questi ambiti entrano in risonanza per creare livelli di significato gestuali. Birdwhistell, l'antropologo americano pioniere nel campo della comunicazione non verbale che ha definito i principi della *cinesica*, li chiamerebbe *cinemi*, l'equivalente dei fonemi trasposti nell'universo delle espressioni gestuali. Nella costruzione del codice monastico, un unico ideogramma gestuale può essere formato combinando più cinemi, per esempio uno che designa un'operazione, un altro che si riferisce a un livello gerarchico: Religioso + canto = cantore. Un altro concetto linguistico che potrebbe aiutare a comprendere la struttura di questo codice è quello di *termine-ombrello*.

Per quanto riguarda il lessico monastico. alcuni gesti sono delle reali "rappresentazioni", degli spaccati di vita monastica. Prendiamo un esempio: la parola "cappa", che designa uno degli abiti liturgici dei monaci. Essa appare con due accezioni. La prima è la "cappa di converso o di novizio", che si traduce con i segni seguenti: "stendere le braccia e incrociare i pugni sul petto".

Infatti, vivendo nel monastero ma appartenendo a livelli gerarchici diversi, né il novizio né il converso indossano una cocolla, che è l'abito liturgico bianco attribuito ai monaci professi, durante le liturgie. Essi portano, o portavano, una cappa semplice e senza maniche, che serviva a significare durante le liturgie il loro stato all'interno dell'organizzazione della vita comunitaria. La seconda è la "cappa o cocolla liturgica". Si tratta di un mantello riccamente ornato, generalmente riservato ai chierici e indossato sopra la cotta durante le liturgie nelle solenni festività. Questo si dice con il segno precedente completato da quello di benedizione, probabilmente perché le liturgie che comportano l'uso della cappa liturgica si concludono con una benedizione solenne. La traduzione gestuale delle due accezioni allude a criteri gerarchici e, nel caso della cappa liturgica, a posture che il monaco assume in momenti precisi della liturgia. Il gesto di benedizione presenta un carattere discriminante per distinguere i due abiti liturgici. Per significare la cappa liturgica, sono necessari tre gesti. Questo esempio ci mostra che il linguaggio dei gesti monastici non si presenta come un mezzo di espressione "economico" e facilmente maneggevole.

Per concludere notiamo che, grazie alla doppia articolazione, una lingua presenta una notevole efficacia: con un numero limitato di unità minime di seconda articolazione, è in effetti possibile creare un numero molto importante di unità maggiori, portatrici di un contenuto. Questa caratteristica non si osserva nei gesti dei monaci. Tuttavia, il dizionario dei segni monastici ha il merito di riferirsi a un lessico che riflette perfettamente l'esperienza della realtà così come è vissuta in un'abbazia. Si riferisce a competenze acquisite durante la pratica della liturgia, della cucina, dell'agricoltura, dell'esercizio della vita contemplativa, della vita in comune di persone che, pur essendo impegnate nella preghiera, conducono un'esistenza ordinaria all'interno di un universo chiuso. Alcuni termini presenti in questo dizionario sono difficilmente comprensibili al giorno d'oggi, poiché rimandano a metodi artigianali o a oggetti ormai obsoleti che sono stati oggi sostituiti da tecnologie più avanzate. La parola candela, per esempio si traduce con il segno di "carne e luce". Questo accostamento ci può sembrare strano poiché rimanda a un'esperienza della realtà ormai superata. L'allusione alla carne deriva per via metonimica dal combustibile con cui in passato erano composte le candele : il sego, prodotto con del grasso animale e meno costoso della cera d'api.

Le regole di composizione gestuale rispondono a criteri di significato molto vari. I termini "mattone, tegola, piastrella" sono raggruppati sotto un unico ideogramma gestuale che copre i campi semantici delle tre parole e che si traduce con "il segno di terra, di duro e di rosso". In questo caso, è senza dubbio il contesto del discorso che permette al segno di rimandare al giusto referente. Tuttavia, questa indeterminatezza semantica non è esente da una certa ambiguità, che il criterio del contesto può difficilmente eliminare da solo.

Un altro tipo di indicazione presente nel dizionario è quella del dinamismo indispensabile da attribuire a un gesto per renderlo significativo. Ne abbiamo un esempio con la parola "rompere, spezzare: avvicinare i pugni con i pollici e separarli vivacemente ". L'indicazione dell'*intensità* del gesto è fondamentale per rappresentare efficacemente la rapidità di una rottura.

4. *Conclusioni*

A chi si rivolge questo dizionario ? Il novizio accolto in un monastero riceve innanzitutto una formazione spirituale, liturgica e teologica. È anche iniziato alle pratiche inerenti alla vita comunitaria specifica del suo monastero e alla vita monastica in generale, il che comporta anche l'apprendimento della comunicazione con i gesti. Il dizionario serviva da supporto alla trasmissione orale, o, semplicemente, alla decodifica gestuale, eventualmente come promemoria.

Da qualche decennio, all'epoca in cui era ancora ampiamente praticato nell'ordine benedettino, presso i trappisti e i cistercensi, questa comunicazione silenziosa ha cominciato ad attirare l'attenzione delle scienze religiose e delle scienze umane. All'epoca in cui il codice gestuale dei monaci cominciava a perdere terreno come mezzo di comunicazione privato, aveva anche suscitato l'interesse delle scienze del linguaggio, in particolare della semiotica (Umiker Sebeok, Sebeok 1987), poiché si vedeva l'urgenza di studiare e catalogare un fenomeno minacciato dalla scomparsa. Sono quindi state raccolte e pubblicate alcune ricerche su questa tradizione con riferimenti storici e filologici.

Nonostante l'interdizione posta dalle scienze del linguaggio sui postulati utopici, la nostalgia per la ricerca sulle origini del linguaggio riemerge talvolta sullo sfondo degli studi sul codice monastico dei gesti. Possiamo constatarlo nelle osservazioni su questo argomento pubblicate da Gérard van Rijnberk (1953 e 1987), medico, praticante e professore di fisiologia all'Università di Amsterdam. Una frase all'inizio del paragrafo che descrive le modalità di composizione dei segni monastici testimonia il luogo comune ancora diffuso all'epoca della redazione dell'articolo: "Dell'origine dei segni è come dell'origine del linguaggio. Prima di tutto c'è l'onomatopea. Per analogia con la formazione di alcune parole, che dimostrano l'onomatopea acustica, diversi segni sono evidenti imitazioni ottiche" (1987, p. 22)[6].

6 Nel testo originale : "Il en est de l'origine des signes comme de l'origine du langage. Il y a avant tout l'onomatopée. Par analogie avec la formation de certains mots, qui démontrent l'onomatopée acoustique, plusieurs signes sont des imitations optiques évidentes ".

Bibliografia

Barakat, R. A.,
1987 "Cistercian Sign Language", *Monastic Sign Language*, a cura di J. Umiker-Sebeok, T. Sebeok, Mouton de Gruyter, Berlin-New York- Amsterdam, pp. 67-322.
Birdwhistell R. L.,
1970 *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
Eco, U.,
1993 *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Bari,.
Hutt, C.,
1968 « Etude d'un corpus : dictionnaire du langage gestuel chez les trappistes », *Langages*, n. 10, « Pratiques et langages gestuels », Colin, Paris, pp. 106-118.
Martinet, A.,
1966 *Éléments de linguistique générale*, Colin, 1961, tr. it. Giulio C. Lepschy, Laterza, Bari.
Umiker Sebeok, J., Sebeok, T.,
1987 *Monastic Sign Languages, Approaches to Semiotics*, 76, de Gruyter, Berlin-New York-Amsterdam.
van Rijnberk, G.,
1951 "De Gebarentaal in een Cisterciënser klooster der Nederlanden in de XVe eeuw", *Cîteaux in Nederlande*, 2, North Holland, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, p. 55-68; tr. fr. « Le langage par Signes Chez les Moines », *Monastic Sign Languages*, a cura di J. Umiker-Sebeok, T. Sebeok, Mouton de Gruyter, Berlin-New York- Amsterdam, 1987, pp. 13-26.

Maurilio Ginex*

LA CERCA DI COLLESANO IN SICILIA: L'ATTO DEL MASCHERAMENTO TRA SILENZIO ED ENUNCIAZIONE

1. *Struttura del rito e silenzio fàtico*

Collesano è un paese della provincia di Palermo, in Sicilia. Si trova lungo il massiccio delle Madonie. Durante la Settimana Santa si pratica il rito della *Cerca,* cioè una processione confraternale che vede concentrata la confraternita del Santissimo Crocifisso. Nella mattina del Venerdì Santo, alle 6:00 del mattino, all'interno della Chiesa di Santa Maria La Vecchia, nel quartiere di Bagherino, si riuniranno tutti i confrati per il classico e propedeutico rito della vestizione che comporta l'impiego di una confraternita in una processione. Una volta vestiti, i confrati si posizioneranno all'interno di un corteo "funebre". Ci troviamo di fronte al giorno del Venerdì Santo e si tratta di un processo rituale che ripropone gli stazionamenti della Via Crucis. I confrati usciranno dalla Chiesa con il volo coperto. Non è scontato che i confrati, in una processione, siano incappucciati. Vi è sempre una valorizzazione specifica del cappuccio per una confraternita. Oltre a portare gli abiti caratteristici – una lunga tunica bianca stretta alla vita da un cordone e quel cappuccio con dei fori sugli occhi, insieme a delle calze marroni – portano in mano degli oggetti simbolici. I simboli in questione rappresentano la passione di Cristo nella sua narrazione e complessità: cioè, ogni simbolo riportato da ogni singolo confrate – che costruisce questo unico corpo confraternale – rappresenta un qualcosa che è stato commesso ai danni del Cristo. La dimensione del silenzio, inoltre, caratterizza il rituale madonita. Esso diventa un elemento determinante e assume due valenze: una performativa che si

* Università degli studi di Palermo. maurilio.ginex@unipa.it

esprime tramite tale copertura del volto e quindi silenzia, cioè rende muta, l'identità singola del confrate privandolo di una connotazione specifica; un'altra fonica, in quanto, questi confrati incappucciati non parlano e non possono emettere nessun suono vocale. Inoltre, a proposito di quest'ultima valenza, bisogna dire che tramite il silenzio non viene annullato il senso della preghiera. Essa è una pratica che avvicina al sacro. Per dirla con le parole di Van der Leeuw, essa rappresenta la "forma più adatta all'efficacia della devozione" (Van der Leeuw 2017). Il silenzio dei confrati riporta il corpo collettivo ad un avvicinamento spirituale al Cristo che di lì a breve morirà. Il silenzio enfatizza il carattere penitenziale del rito. Va inoltre riportata una nota di carattere storico-culturale. Va evidenziato che le confraternite laicali traevano le proprie origini fondamentalmente da due ordini mendicanti: quello francescano e quello domenicano. In seguito al Concilio di Trento, in Sicilia, si svilupparono numerose confraternite laicali che però avevano scopi devozionali, pietistici ed assistenziali. Tra gli scopi più comuni atti ad uniformare il fenomeno delle confraternite religiose e la loro attività furono per esempio i culti nei confronti dei santi o nei confronti di figure fondamentali per il Cristianesimo. Come la Madonna nelle sue varie declinazioni ed espressioni, ma come anche il Cristo. Nelle Madonie le confraternite ebbero come origine dei sodalizi che si richiamavano ai flagellanti e ai disciplinati[1]. La tipologia che accomuna il fenomeno confraternale lungo il massiccio delle Madonie si riesce dunque a dipanare a partire dal caso di studio della *Cerca* di Collesano. Addentriamoci nella questione.

In primo luogo bisogna soffermarsi sulla struttura del corpo rituale. Abbiamo una confraternita nel centro con le sue caratteristiche tipiche. Di fronte alla confraternita vi sarà un confrate senza cappuccio che avrà il ruolo di suonare un tamburo, il cui suono (unico all'interno della processione) avrà un duplice ruolo: scandire i movimenti processionali ed evidenziare la dimensione sonora di silenzio che invece caratterizza la *Cerca.* Inoltre, posizionate dietro la confraternita, vi è una rappresentazione

1 Per un approfondimento sulla questione confraternale nelle Madonie vedi Mario Siragusa, *Confraternite tra ordine sovversione in Sicilia e sulle Madonie (Petralia, Gangi, Polizzi e dintorni): rivolte popolari dal XVI al XIX secolo,* in Rivista Studi Storici Siciliani (Archeoclub d'Italia sede di Gangi), n. 6, Settembre 2016.

pantomimica del Cristo seguito dai centurioni. Quest'ultima non è rilevante al fine di questa ricerca, però potrebbe diventare un elemento rilevante all'interno di un'economia comunicativa che identifica il rito a partire dalla dimensione del silenzio. Mentre la processione prosegue, assieme all'unico suono emesso dal rullo del tamburo, vi è quello delle catene del Cristo del corpo pantomimico. Questo rumore delle catene si unisce al suono del tamburo e sul piano visivo fa emergere questi non-volti dei confrati penitenti che fissano le persone intorno alla processione. Bisogna mettere in evidenza che durante la processione, il silenzio, non è soltanto legato al rito, in quanto si tratta di un momento di lutto generale per la comunità cristiana. La comunità di Collesano, nel rito della *Cerca,* formalizza il ruolo del silenzio di fronte ad un momento di profonda costernazione collettiva. Ciò che il rito in pratica deve enunciare è il sentimento di lutto di fronte alla morte del Cristo. Il silenzio diventa denotativo in quanto designa l'oggetto del messaggio dell'enunciato-rito. Ovvero valorizzare tramite il silenzio il dolore di una situazione di lutto come quella verso cui porta la Via Crucis. Il silenzio assume dunque due precise funzioni: enunciare e valorizzare. Proseguiamo adesso con l'analisi del rituale.

Si vuole leggere il rito processionale della *Cerca* come se fosse un prodotto comunicativo che presuppone un qualcuno che lo comunichi, portando così l'argomentazione verso la necessità di soffermarsi ancora di più su colui il quale ha realizzato e colui per il quale è stato realizzato (Marrone 2011, pp. 90 – 93). La confraternita, sul piano performativo, realizza il prodotto comunicativo per il Cristo. Ciò che continuamente viene enunciato è la sofferenza del Cristo prima di arrivare alla crocifissione. In quanto ogni simbolo rappresenta un momento di sofferenza specifico vissuto dal Cristo. Il silenzio, nella sua dimensione fàtica valorizza i simboli che devono emergere rispetto al tutto. E per mezzo del silenzio viene costruita l'enunciazione del messaggio prodotto dai simboli trasportati. La confraternita del Santissimo Sacramento è l'unica implicata nel rito della *Cerca,* nonostante sia un esempio di *fatto sociale totale* (Mauss 2002) che dovrebbe implicare l'interesse totale anche sul piano delle appartenenze del paese. All'interno del rito processionale essa assume il ruolo di *enunciatore*. Gli attori sociali che la costituiscono vedono la propria identità silenziata, diventando parte costituente di un attante collettivo. Quest'ultimo si esprime

nel "qui" e "ora" attraverso il silenzio. Quasi come se ci fosse, per mezzo del silenzio, un processo di *dèbrayage* attanziale che vede una disgiunzione del soggetto dell'enunciazione e una proiezione nell'enunciato di un *non-io*[2]. Quest'ultimo inteso come l'attore sociale che viene annullato/silenziato da un punto di vista identitario ma che diventa elemento costitutivo della performance che identifica il rito. L'immissione del non-io, all'interno della processione, viene marcato dal fatto che il silenzio – in quanto fàtico – produce un qualcosa che si manifesta effettivamente. Il messaggio che si vuole riferire si esprime nella pratica che identifica la mansione della confraternita all'interno del rito: portare i simboli della Passione. I figuranti, muti e incappucciati, enunciano soltanto attraverso il silenzio. Mettono in mostra i simboli che significano l'andata verso il patibolo da parte del Cristo. Essi, da un punto di vista della struttura del rito processionale, in un'ottica popolare, rappresentano i cosiddetti "portatori". Anche se il fercolo processionale non c'è, nel senso non è costituito dalla canonica *vara* del Santo, in realtà esiste all'interno della *Cerca.* Esso è costituito, in questo caso, dai vari simboli che costituiscono nella loro totalità il Cristo. L'azione del portare si mantiene intatta anche in questo rito. Infatti, continuando con l'analisi, in seguito, vediamo come il Cristo rappresenta l'*enunciatario* del rito. Esso è inscritto all'interno della processione confraternale per mezzo di questi simboli che richiamano la sua figura. Ogni simbolo rappresenta un accaduto del momento della passione (dal tradimento di Giuda rappresentato dal "sacchetto nero di denari", alla tunica giocata a sorte dai centurioni dopo la crocifissione rappresentata dal simbolo dei "tre dadi", alla luce rappresentata dalla "lanterna" in contrapposizione all'oscurità della sofferenza, del tradimento e dell'uccisione). Ciò che viene trasmesso dall'enunciato-rito rientra nelle tematiche della colpa e della penitenza. I simboli trasportati, in funzione di ciò che rappresentano, portano l'attenzione sulla concatenazione di eventi che ha caratterizzato la

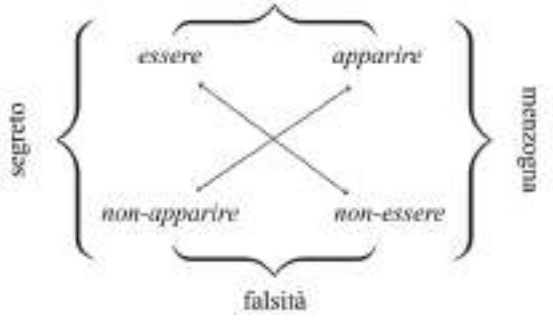
2 L'intenzione che qui si vuole portare avanti riguarda il fatto che questi confrati sono elementi di un unico attante collettivo. Nel loro silenziamento rituale, previsto da una norma culturale che valorizza il silenziamento dell'identità, si può articolare un esempio di *dèbrayage enunciativo* in quanto l'enunciato-rito nega la figura dell'io, come singolo attore sociale, ma immette un "non-io" tramite la funzione che assume il silenzio.

Passione di Cristo. Dunque, il rapporto che intercorre tra *enunciatore-confraternita* ed *enunciatario-Cristo* valorizza questo significato trasmesso e basato sul peccato dell'uomo. È il silenzio dei figuranti che mette in relazione enunciatore ed enunciatario. Il silenzio fàtico che attua una manifestazione del senso. Il silenzio produce "una relazione personale creata e intrattenuta da una forma convenzionale di enunciazione ripiegata su di sé, gratificata dalla propria attività" (Benveniste 2009).

2. *Il ruolo del mascheramento*

All'interno della processione, però, parallelamente all'atto del trasportare un simbolo, per trasmettere uno specifico messaggio, vi è un altro elemento, il cappuccio confraternale: la cosiddetta "buffa". Essa funge da mascheramento rituale. Ha la funzione primaria di nascondere e simboleggiare il completo anonimato. Nel caso specifico la copertura del volto annulla l'identità individuale – per l'appunto, la *silenzia* – e lo trasporta all'interno di quell'attante collettivo con ruolo di *enunciatore* che è la confraternita. Il mascheramento a cui vogliamo inizialmente fare riferimento rientra nel concetto teorizzato da Kerenyi, che si chiama "trasformazione unificatrice". Come osserva lo storico delle religioni ungherese, dunque, la maschera "[…] è lo strumento di una trasformazione unificatrice: lo è in senso negativo, in quanto essa elimina i limiti divisori, come nel nostro caso tra vivi e morti, facendo apparire ciò che era nascosto; in senso positivo, in quanto tale liberazione del nascosto, dimenticato o trascurato, comporta, da parte del portatore della maschera, un'identificazione con esso" (Kerenyi 2017, p. 343). Nel caso della *Cerca* non vi è un vero e proprio richiamo di entità, non è un mascheramento evocativo che rientra nella prima accezione negativa di cui parla Kerenyi, in quanto nel nostro caso avviene l'identificazione del portatore con l'*habitus* del rito. Il mascheramento nasconde la sua identità e lo rende conforme al rito. Nel momento in cui il confrate si veste, prima di entrare in processione, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, sta vestendo una specifica modalità: il *poter-fare.* Essa si esprime attraverso il silenzio, in quanto è nel silenzio che l'azione performativa del trasporto dei simboli assume un senso specifico nella globalità del rito. Il silenzio diventa una sorta di *poter-fare* ai fini della significazione. La "buffa", che rappresenta

la nostra maschera in questo caso, nel suo simboleggiare l'anonimato (il segreto, vedremo adesso di cosa si tratta), lascia totale spazio al silenzio che – ricordiamo – ha il ruolo di valorizzare ed enunciare. Vediamo adesso come articolare un ragionamento sulla *veridizione* e il mascheramento. Adesso, qui sotto, poniamo il quadrato su cui baseremo l'analisi del mascheramento.



Il quadrato proposto[3] viene applicato ad alcune tipologie di maschere rituali siciliane. Come sostiene Antonino Buttitta, per attuare un discorso che ricerchi il senso che sta alla base di una maschera e del mascheramento come azione rituale, bisogna partire dall'opposizione iniziale del quadrato: *essere* vs *apparire* (Buttitta 1996, p. 126; Greimas 1984, pp. 100 - 110). Vengono enucleati quattro aspetti della realtà (verità, falsità, segreto, menzogna) in base alle opposizioni e relazioni del quadrato. Il mascheramento che caratterizza la *Cerca* di Collesano rientra soltanto in due delle quattro tipologie di realtà prodotte dal quadrato. Vediamo in che termini. Il caso di studio di Collesano rispecchia due specifici aspetti della realtà riportati sul quadrato:

Essere + Non apparire (cioè il segreto): il mascheramento della *Cerca* rientra in questa tipologia, in quanto l'uso in questione è obbligatorio per entrare a far parte del processo rituale. Il *segreto* della propria identità è una conseguenza dell'acquisizione della *competenza* nel momento in cui ci si veste e quindi ci si incappuccia. Cioè quando si abbraccia il silenzio rituale.

3 Il quadrato di veridizione utilizzato è stato tratto da A. Buttitta, 1996, *Dei segni e dei miti,* Palermo, Sellerio, p. 126. In ogni caso si tratta del quadrato di veridizione di Greimas 1984.

Essere + Apparire (cioè la verità): questo mascheramento è vissuto come tale, cioè vero, reale. Non si interagisce con i figuranti e i figuranti non possono interagire tra di essi. Cioè si tratta di una maschera che ha una precisa funzione. Ha il preciso ruolo rituale di silenziare l'identità individuale in virtù dei simboli riportati.

Quindi, da un lato il mascheramento conserva l'incognito (segreto); da un altro serve come marca identificante del rito (verità).

3. *Il mascheramento come modello per una semiotica dell'azione*

Abbiamo osservato, dunque, come il quadrato di *veridizione* sia un mezzo utile per l'analisi del ruolo di una maschera, qualsiasi sia la sua forma. Infatti, attraverso esso, possiamo evidenziare quale sia la funzione che svolge all'interno del rito quella tipologia di mascheramento che abbiamo significato attraverso il silenzio che caratterizza la *Cerca.* Adesso, ci soffermeremo su un ultimo aspetto che riguarda il mascheramento, che ricaviamo dal silenziamento dell'identità personale. Lo faremo attraverso il richiamo del concetto di atto. Noi abbiamo visto come in funzione dell'enunciatario-Cristo, che rappresenta quella realtà referenziale a cui si dedica la performance rituale, il rito processionale assume una specifica forma. Il silenzio non è un elemento che riguarda unicamente il lutto che codifica la *Cerca* del Venerdì Santo, in questo caso esso si rende più complesso. Il silenzio invade l'identità del singolo che diventa parte di un attante collettivo. Il mascheramento, che in questo caso chiamiamo così, in quanto il volto viene coperto, annulla l'identità personale, il riconoscimento può avvenire soltanto in funzione di un'uniformità che si estende all'identità collettiva dei 33 penitenti. Diventa dunque un atto che fa essere. Fa essere cosa? Fa essere parte di quel corpo collettivo che costituisce il corteo processionale. Questo far-essere, che implica una trasformazione, Greimas, lo situa sulla dimensione cognitiva del discorso, infatti, osserva che "[…] l'atto epistemico, situato sulla dimensione cognitiva del discorso, è una trasformazione, e cioè, un passaggio categorico da uno "stato di credenza" ad un altro" (Greimas 1984, p. 114). Ciò che qui si vuole evidenziare ancora una volta riguarda un processo cognitivo che porta in seguito

ad una normalizzazione dell'innesto tra segreto e verità di cui parlavamo nel paragrafo precedente. Come osserva nuovamente Greimas: "[…] l'agire presuppone l'esistenza di un soggetto e si identifica con la modalità del "fare" producendo uno stato (o un cambiamento di stato) formulato come la giunzione di un oggetto con il soggetto… […] l'agire corrisponde dunque parzialmente alla performanza e presuppone una competenza modale, considerata come la potenzialità del fare. Ecco perché l'atto si definirà come il passaggio dalla competenza alla performanza" (Greimas, Courtès, 1979, p. 19). Il caso di Collesano è un esempio in cui nell'atto del vestirsi il confrate assume la sua competenza per essere un elemento del rito (parte dell'attante collettivo) e nel momento della performanza – essendo trasformato dall'atto di cui prima – espleta la funzione che ha il mascheramento: silenziare l'identità in funzione di un annullamento del sé di fronte a Cristo. L'annullamento del sé diventa un ulteriore elemento che marca il rituale, in quanto la dimensione penitenziale è valorizzata da più elementi presenti all'interno della struttura rituale: le catene, la buffa confraternale, il silenzio. Dunque, il mascheramento che qui richiamiamo come tale, diventa un buon esempio per una semiotica che vuole indagare sui processi trasformativi determinati dall'azione.

4. *Mi incappuccio, dunque sono!*

L'atto che abbiamo richiamato è effettivamente un atto di "incappucciamento". Più propriamente stiamo parlando di mascheramento in quanto si tratta di un caso in cui si vuole valorizzare l'identità collettiva del rito a discapito della propria personale. In funzione di questo aspetto l'azione dell'incappucciamento diventa un atto sociale collettivo che tende ad uniformare un corpo rituale. Un simbolismo, quest'ultimo, che rientra nel divino. Vernant osserva che per Friedrich Creuzer, uno dei fondatori della scuola simbolista nell'ambito delle religioni dell'antichità, non esiste altra forma autentica del simbolo divino che la rappresentazione figurata del dio, la sua immagine plastica (cfr. Vernant 2018). Nel nostro caso non c'è un'effettiva immagine plastica. La buffa confraternale non ha delle specifiche fattezze che rimandano all'identità del divino. Ecco che qui, il silenzio, svela un suo effettivo ruolo. Esso, in effetti, in funzione

di quanto abbiamo detto nei paragrafi precedenti è la cifra del rituale, che si esprime per mezzo del silenziamento del volto. In quanto, i portatori sono silenziati da un punto di vista identitario al fine di portare gli elementi che nell'architettura del rituale processionale fungono da costitutivi del corpo di Cristo. Il silenzio, in questo specifico caso, diventa in un certo senso plastico. Esso assume una connotazione fàtica in quanto fa qualcosa che rientra nel valorizzare i simboli divini. Quest'ultimi, come abbiamo già osservato, rappresentati dagli oggetti trasportati in processione dai penitenti. Il mascheramento in questo caso ha il potere di valorizzare l'oggetto del rito: Cristo. Quest'ultimo viene enunciato tramite i simboli che i portatori trasportano, in quanto – sotto forma di misteri – rappresentano i momenti della passione di Cristo. È molto utile, qui, il richiamo che si può fare a Cassirer. La rappresentazione di un dio, osserva Cassirer, contiene due sentimenti distinti; essa non vuole assolutamente essere presa per una volgare copia, intende invece cogliere il dio nella sua presenza vivente immediata: "è dio stesso che prende corpo e agisce in essa" (Vernant 2018). Il mascheramento che richiamiamo, quello che volgarmente definiamo come *incapucciamento del confrate,* all'interno della fisionomia del rituale della *Cerca* di Collesano, valorizza e potenzia, dunque, quel richiamo al Cristo che sta morendo per i suoi fedeli. In questo senso si parla un "essere in funzione dell'incappucciarmi", in quanto in questo atto mi trasformo ritualmente nel veicolo della presentificazione del destinatario del rito.

5. *In conclusione: del silenzio folklorico*

Il folklore religioso, di cui la *Cerca* è un piccolo esempio, si esprime – tramite i rituali rispettivi di ogni comunità – in una dimensione che potrebbe apparentemente occupare uno spazio sociale altro. Per tale motivazione si parla di «silenzio folklorico» (Lombardi Satriani 1989, pp. 27 – 31). Il silenzio della religiosità popolare che viene interpretata come il prodotto di quelle comunità che un tempo venivano definite «subalterne». Oggi questa subalternità non esiste come tale, nel senso non si utilizzano più terminologie come questa, però la cultura popolare viene concepita come una dimensione sociale di un mondo-altro che «non ci appartiene». Il silenzio, dunque, ritorna come elemento che

in questo caso spinge sempre verso una congiunzione. Di fatto i contesti popolari, in cui la tradizione si può esprimere nell'appartenenza ad un Santo o ad una figura sacra, esistono. Ma la loro esistenza è di base silenziata. Nel rito e nella sua salvaguardia bisogna scorgere il modo di dar voce a quella dimensione culturale «silente». Come osserva Lombardi Satriani: "[…] Le innumerevoli esperienze di animazione costituiscono un coro unanime che si rivolge alla cultura folklorica – la ‹‹cultura di base›› o ‹‹cultura locale›› -, tentando di instaurare con essa un rapporto, che può essere, ovviamente, di diverso tipo e di diversa – maggiore, minore o nulla – incisività. A livello di dichiarazione, o di proclamazione, tutti dicono di voler far conoscere, diffondere, potenziare, vivificare, recuperare la cultura delle classi subalterne, siano esse urbane o extraurbane" (1989, p. 27). Oggi, quelle classi subalterne storicamente e culturalmente non esistono come categoria, però esiste un universo folklorico in cui le comunità ancora si esprimono tramite la propria tradizione e le proprie appartenenze religiose. Dalla *Cerca* di Collesano, alla festa del 3 Maggio di Bisacquino, fino al *Circu* di Cerami e il San Giacomo di Capizzi, sono tutti esempi che necessitano di una continua manutenzione. Quest'ultima da identificare nell'azione reale da parte di comunità impegnate in un lavoro di riproduzione della tradizione per le generazioni future e da identificare con la necessità di una ricerca volta alla valorizzazione di un patrimonio culturale su cui si rispecchia un territorio.

Foto di proprietà dell'autore

Bibliografia

Benveniste E.,
2009 *Essere di parola*, Mondadori, Milano.
Bogatyrev P.,
1982 *Semiotica della cultura popolare*, Bertani, Verona
Buttitta A.,
1979 *Semiotica e antropologia,* Palermo, Sellerio.
1996 *Dei segni e dei miti*, Palermo, Sellerio.
Crippa S.,
2015 *La voce*, Unicopli, Milano.
Geraci M.,
2002 *Il silenzio svelato*, Meltemi, Roma.
Greimas A., Courtès J.,
1979 *Sèmiotique. Dictionnarie raisonnè de la thèorie du langage,* Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.
Greimas A.J.,
1970 *Du sens,* Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani 1974.
1983 *Du sens II,* Paris, Seuil; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani 1984.
Kerènyi K.,
2017 *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino.
Lombardi Satriani L.M.,
1989 *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*, Sellerio, Palermo.
Marrone G.,
2001 *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.
2011 *L'invenzione del testo,* Laterza, Bari.
Marrone G., Mangiapane F.,
2023 *Semiotica del folklore*, Museo Pasqualino, Palermo.
Marsciani F.,
2016 *Tracciati di etnosemiotica*, Franco Angeli, Milano.
Mauss M.,
2002 *Saggio sul dono,* Einaudi, Torino.
Otto R.,
2023 *Il sacro*, Morcelliana, Brescia.
Siragusa M.,
2016 *Confraternite tra ordine sovversione in Sicilia e sulle Madonie (Petralia, Gangi, Polizzi e dintorni): rivolte popolari dal XVI al XIX secolo,* Rivista Studi Storici Siciliani (Archeoclub d'Italia sede di Gangi), n. 6.
Van der Leeuw G.,
2017 *Fenomenologia della religione*, Bollati Boringhieri, Torino.
Vernant J. P.,
1990 *Figures, idoles, masques,* Editions Robert Laffont S.A, Paris; trad. it., *Figure, idoli, maschere*, Il saggiatore, Milano 2018.

Eleonora Minna*

UN SILENZIO PER CHI RESTA

1. *Introduzione*

Il momento del commiato è sospeso tra il dover andare e il dover restare. Le società hanno dato al dover andare forme abbastanza strutturate: religiose o laiche, comunque codificate in luoghi, oggetti e tempi del rito. Mentre meno attenzione ha ricevuto il dover restare, quel momento in cui nonostante si è spesso avvolti dallo stare insieme, si è invece soli.

Morte o estrema malattia sono anche fine (o sospensione) di un flusso comunicativo: viene infatti a mancare qualcuno che era agente e destinatario dei modi di sentire l'intorno. Quello che è perso è anche il capitale di memoria di chi era in vita. Tuttavia, questo destinatario può sperimentare un momento della sua esistenza che, come la polvere, può essere poco coerente, perché vince un senso di dispersione che è attratto solo dalla gravità. Ridotti in cenere è infatti un'espressione di resa; può coincidere con la morte di un caro o un periodo in cui si è costretti a prendersi cura del proprio corpo o di quello altrui. Lutto e malattia sono sospesi tra il dover andare e il dover restare. Ma se defunto e malattia sono accomunati dal moto a luogo verso qualcosa, il dover restare viene vissuto piuttosto come un contrattempo, come qualcosa che argina il tempo ordinario, senza garanzia di fine. Il silenzio è necessario ai vivi, ma allestirlo non è compito di chi si trova nel bisogno. Scopo di questo intervento è esplorare questo tipo di silenzio attraverso il lavoro dell'artista Ettore Spalletti (1940-2019) che si è occupato di questo tema in due occasioni.

* Università eCampus – Accademia di Belle Arti di Frosinone, minna.eleonora@abafr.it

2. *Ettore Spalletti*

Ettore Spalletti è nato a Cappelle sul Tavo (Pescara) nel 1940 e vive tutta la sua vita in Abruzzo, dove muore nel 2019. Nonostante la scelta di un unico luogo di vita, è un artista di fama internazionale. Per brevità riporto alcune delle mostre collettive più importanti: Documenta VII e IX a Kassel (1982 e 1992), Biennali di Venezia del 1982, 1993, 1995 e 1996. Tra le mostre personali segnalo: Museo Folkwang di Essen (1982), Fundación La Caixa Madrid (2000), Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli - Torino (2004), Académie de France, Villa Medici, Roma (2006), MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, GAM - Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, MADRE - Museo d'arte contemporanea Donnaregina, Napoli (2014), Nouveau Musée National de Monaco, Monaco (2019)[1].

La prima installazione documentata di Ettore Spalletti è nel 1969 su una spiaggia (Celant 2015, p. 6). Nel 1976 c'è un primo interesse verso l'architettura alla Galleria Mario Pieroni di Pescara. Qui l'artista aveva a disposizione un grande ambiente e invece lavora solo sul pavimento, dove toglie pietra e aggiunge polvere di gesso bianca, azzurra e rosa. La polvere stesa a terra conserva la propria natura anche se calpestata: difficile da dividere, eppure non è priva di spessore. È una materia che esiste, ma senza struttura. I suoi caratteri di stato discreto, durevole e relazionale, così come di elemento messo ai margini del quotidiano, sono stati già rilevati (Amato 1999; Fontanille 2001; 2004; Grazioli 2004; Bassano 2023).

1 In occasione dell'ultima mostra al museo di Monaco nel 2019, è stato prodotto un documentario (regia di Alessandra Galletta) che è stata un'ultima importante testimonianza dell'artista. Questo lavoro è stato poi condotto attraverso cataloghi di mostra, articoli scientifici e riviste e magazine d'arte e architettura. Fa parte della metodologia anche l'intervista a Patrizia Leonelli Spalletti, architetta, moglie dell'artista e fondatrice della Fondazione a lui dedicata.

Fig. 1 – Veduta dell'esposizione Ettore Spalletti *Ombre d'azur, transparence,* 2019
Nouveau Musée National de Monaco – Villa Paloma. Photo-credit: Werner Hannappel, VG-Bildkunst Bonn 2019

Ettore Spalletti riesce a dare una forma a questa presenza inerte elaborando una tecnica che rimarrà sempre segreta: un impasto di colore dato su tavole di legno, ogni giorno, sempre alla stessa ora. Dopo una decina di giorni, l'artista interviene con un'abrasione sulla superficie che fa emergere polveri e colori. Questi - rosa, bianco, grigio, azzurro - sono pochi, ma per l'artista ciascuno è un rimando a qualcosa: l'azzurro rappresenta il cielo, che è "sempre diverso, un po' come l'aria che c'è intorno" (Spalletti 2019), e per questo trasparente; il rosa richiama l'incarnato; il bianco è già presente nell'impasto, ma si vede meglio dopo l'abrasione, quando si attenuano gli altri toni. Il grigio, infine, è il colore accogliente che si accorda con tutti gli altri: è il tono che si adatta alle circostanze, come fa la polvere e come fanno le persone nelle vicissitudini della vita. I bordi nelle sue opere sono spesso tagliati agli angoli e talvolta rifiniti di foglia d'oro. In alcuni lavori compaiono anche dei fiori.

Torniamo alla polvere. Vederla in controluce è un fatto momentaneo che accade quando l'occhio incrocia la linea di un raggio di sole. Ettore Spalletti ha ragionato sul potenziale di questo stato sospeso. La sua opera arriva dopo l'abrasione del colore, con la polvere messa a contatto con l'aria e forzata a restare lì, andando contro la sua gravità.

Nella vita quotidiana la polvere ha un comportamento osservabile: si posa, calibra ciò che ricopre e ne attenua il tono. Nel processo di Spalletti essa assume un nuovo valore figurativo e figurale. Figurativo, perché ogni colore acquista un riferimento esterno preciso: per esempio, l'azzurro diventa solo il simbolo del cielo. Figurale, perché la polvere, da residuo, assume ora una funzione strutturante: è la chiave di volta di una sostanza nuova, capace di esprimere continuità e permanenza. *Durativo* è infatti il tratto semantico che emerge da questo processo, in opposizione a quello *puntuale*.

Guardando i rapporti interni emerge ancora qualcosa: il colore esiste grazie all'abrasione e in questa situazione anche la luce ha una parte diversa. Non è assorbita, riflessa o respinta come quando incontra un qualsiasi supporto artistico (dalla tela a materiali via via più solidi). Grazie all'abrasione diviene una specie di malta invisibile che entra, lega ed espande. Sembra che solo alla polvere sia stato effettivamente sottratto qualcosa, ad esempio la libertà di darsi al disordine. Spalletti la mette in contraddizione con ciò che gli è abituale, ma plausibile nel nuovo sistema: un'organizzazione dove ognuno è necessario agli altri, e viceversa. Infatti non resiste a prove di commutazione: togliendo anche un solo elemento dei tre, ne perde tutto il resto. In questo modo si fa esperienza di una trasparenza capace di accogliere cose diverse, rendendole manifeste per un tempo più lungo rispetto a quello loro consueto.

3. *Il silenzio di Ettore Spalletti*

Fig. 2 – Ettore Spalletti, *Salle des départs*, Ospedale Raymond Poincaré, Garches, 1996. Photo-credit: Attilio Maranzano. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

Ettore Spalletti si è misurato con il silenzio in due occasioni: la prima a Garches nel 1996, una cittadina non lontana da Parigi; la seconda nel 2016 a Città Sant'Angelo, in provincia di Pescara.

Iniziamo dalla *Salle des départs*, un obitorio del laboratorio di anatomia patologica e medicina legale dell'Ospedale Raymond Poincaré. È stato costruito tra il 1935 e il 1936 e il suo architetto l'aveva ribattezzato "Sala d'esposizione dei corpi". La sua decorazione era in linea con le aspettative: non c'era niente di più di un pavimento bianco e nero (Paraire 1997, p. 38). Questo luogo accoglieva ogni anno circa quattrocentocinquanta persone, molte morte per cause violente, fatto che colpisce sia l'emotività dei parenti sia quella del personale ospedaliero. Per l'equipe era arrivato il momento di apprendere un nuovo rapporto con la morte e il bisogno incontra un'opportunità quando la Fondation de France (ente che dal 1991 promuoveva un programma di committenza pubblica

destinato agli artisti), accolse favorevolmente questa richiesta (Guerrin 1997, pp. 51-52; Hers 1997, pp. 25-26)[2]. Venne così coinvolto Ettore Spalletti che si recò a Parigi per conoscere dottori e committenti, ma non volle vedere il luogo: se il nome e l'uso delle cose rischiano di addentare la creatività, allora meglio metterle da parte. L'artista gli cambia il nome: non più sala dell'esposizione dei corpi, ma *Salle des départs*, un ambiente di saluto per persone di fede cristiana, islamica o laiche. Inizia con una sala d'attesa, seguono le camere per il riconoscimento dei corpi e infine la stanza per il raccoglimento. Il colore azzurro dà forza e corpo a tutto. L'equipe dell'ospedale si riferisce a questo luogo con le parole appropriazione, rispetto e accoglienza, quasi bellezza (Guerrin 1997, p. 54). Non uno sbocco immediato per uno spazio che, per sua natura, è indesiderabile. Queste sensazioni sono coerenti con l'idea iniziale dell'artista (Spalletti 1996, p. 6):

> Je désirais créer un espace délesté de toute émotion, de toute douleur et de toute déchéance pour ramener l'idée de la mort à sa pureté formelle, l'épurer et libérer de toute relation avec le sentiment tragique de la vie[3].

Nel 2016, Ettore Spalletti torna a occuparsi di silenzio per la Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo, in provincia di Pescara. Anche in questa occasione non interviene sull'edificio in fase preliminare. Pertanto il primo intervento è stato solo architettonico, a cura di Patrizia Leonelli Spalletti, architetta e moglie dell'artista (Leonelli 2018, p. 11). Segnaliamo due aspetti: il primo è la volontà della committenza di preservare la vecchia chiesa a pianta a croce greca (Leonelli 2017, p. 82)[4];

2 La Fondation de France contribuì con un finanziamento di 1 milione e 700mila franchi La proposta fu dell'equipe dirigenziale dell'ospedale: il professor Michel Durigon, del dottor François Paraire e della direttrice Françoise Quesada.

3 Trad. dell'autore: "Desideravo creare uno spazio privo di ogni emozione, di ogni dolore e di ogni decadenza, per ricondurre l'idea della morte alla sua purezza formale, purificarla e liberarla da ogni relazione con il sentimento tragico della vita".

4 La chiesa degli anni Sessanta era stata disegnata dal fondatore della Clinica di Villa Serena, il dottor Leonardo Petruzzi.

Fig. 3 – Ettore Spalletti, Patrizia Leonelli Spalletti, Veduta esterna della *Cappella per la Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo*, 2016. Photo-credit Werner J. Hannappel. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti

il secondo è la scelta di separare fisicamente l'obitorio dallo spazio liturgico. Il restauro ha migliorato la compattezza della costruzione: sono state eliminate le finestre e accentuata la verticalità delle porte, con molte conseguenze sulla luce interna. Sono stati inoltre aggiunti gli elementi liturgici che prima non c'erano (ivi, p. 84)[5]. Il secondo intervento degno di nota è stata la separazione netta tra obitorio e cappella. Per l'architetta, la sala d'attesa doveva ricordare una certa aria di casa: varcata la soglia lo sguardo si posa sui pini, la schiena sulle sedie e la mente tra le nuvole delle foto che riproducono il cielo fuori l'obitorio. Dopo questo ambiente di raccoglimento, si entra nelle cinque sale della veglia: sono tutte di colore azzurro, tranne la stanza laica che è bianca[6].

5 Si tratta di: sagrestia, confessionale, tabernacolo, cattedra, ambone e acquasantiera.

6 Nella stanza laica c'è un piccolo quadro rosa di Ettore Spalletti, mentre nelle altre c'è un crocifisso in ottone.

Fig. 4-5 – Ettore Spalletti, Patrizia Leonelli Spalletti, Cappella per Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo, 2016. Photo-credit Werner J. Hannappel. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

Ettore Spalletti si è dedicato solo alla cappella: aveva già lavorato sul tema dell'obitorio e non voleva ripetersi[7]. È uno spazio annesso a un ospedale e a un obitorio e chi lo varca sa che è in una parentesi del quotidiano. L'artista ha voluto renderlo prima di tutto un luogo di raccoglimento, che può coincidere con una preghiera o con il semplice star seduti "su una panca in silenzio" (Spalletti 2017, p. 93). Architetta e artista disegnano una quinta di alberi intorno alla cappella e la loro funzione non è solo scenica: ad esempio, il rumore del vento si fa largo tra le fronde e viene avvertito anche all'interno. La luce entra rasoterra come i passi dei visitatori. Si insinua nei bracci, si spande e rimbalza sugli oggetti, facendosi sempre largo in qualche modo. Il fedele, entrando, vede il tempo atmosferico muoversi attorno e anche lui è invitato a farlo: magari è attratto da un velo di luce che fa risaltare qualcosa ma, mentre si avvicina, cambia tutto di nuovo. Il movimento è stimolato anche per ragioni pratiche e devozionali, perché gli arredi liturgici sono distanti l'uno dall'altro. In questa cappella torna, in scala più grande, la stessa relazione tra più elementi di Ettore Spalletti. La conferma è in un semplice esperimento: accendendo le luci artificiali si spegne tutto il resto e il sistema non respira più.

Tra questi due interventi doveva esserci un terzo per La Casa dei Risvegli di Bologna, ideato insieme a Lucio Dalla e Alessandro Bergonzoni. Questa struttura accoglie persone in coma e in lunga degenza e anche chi fa loro compagnia. Ettore Spalletti aveva pensato al colore e a una piccola fonte di marmo da dove sarebbe dovuta sgorgare un'acqua "impercettibile"[8], ricorda Patrizia Leonelli Spalletti. Per il degente, sarebbe stato un richiamo del mondo ostinato ma educato. Per chi è cosciente, invece, quel luogo diventa una nuova abitudine senza scadenza. Allora, un moto del corpo o il respiro sono le uniche cose che segnalano a chi è seduto al capezzale che quella persona è viva. Sottolinearlo con un metronomo d'acqua vuol dire ricordarlo nel senso etimologico di "recordio", riportare qualcosa al cuore, persino un momento di dolore (GDLI, *s.v.* ricordare).

7 Testimonianza di Patrizia Leonelli Spalletti, registrata il 10 ottobre 2024 nella sede della Fondazione Ettore Spalletti a Moscufo (PE).

8 Testimonianza di Patrizia Leonelli Spalletti, registrata il 10 ottobre 2024 nella sede della Fondazione Ettore Spalletti a Moscufo (PE).

Fig. 6 Dettaglio della Cappella per Casa di Cura di Villa Serena con i riverberi di luce naturale. Photo Eleonora Minna, 2024

4. *Un sistema coerente*

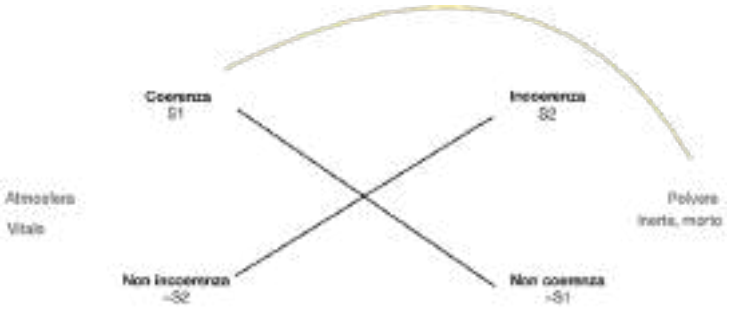


Fig. 7 – Quadrato semiotico applicato a Ettore Spalletti, a partire dall'opposizione coerenza / incoerenza

Questo ci porta alla fine del discorso, dove coerenza e incoerenza sono i due poli di una relazione oppositiva. Coerente è un insieme organizzato e vitale, come l'aria che respiriamo. Incoerente è ciò che è morto e si dà al disordine. Il disordine è parte della polvere, come già notato in ambito filosofico e semiotico (Douglas 1966; Burgio 2023). Ettore Spalletti la porta in uno stato di coerenza. In questi lavori l'osservatore ha un ruolo particolare, perché bisogna ricordare che non ha scelto di essere lì, né si aspetta un incontro estetico: nell'obitorio o nella cappella di un ospedale è semplicemente un'esperienza non prevista. Il momento di vita dei destinatari è un punto fondamentale: quando si è costretti a prenderci cura di noi stessi o di altri, si ha la sensazione di essere sospesi dal quotidiano, di vivere meno intensamente, perché dispersi in qualche contrattempo. Ma se Ettore ha sollevato la polvere da uno stato di non coerenza, allora metaforicamente può essere un'immagine adeguata a chi resta: la polvere è tesa e intesa, perché in relazione. Spesso l'artista ha dichiarato che il valore più importante della sua opera è il dono (Politi 2017, s.p.).

Fig. 8 – Still dal documentario *Ettore Spalletti* (2019), scritto e diretto da Alessandra Galletta. Una produzione LaGalla23, Milano con Maddalena Bregani ©LaGalla23

Ma attenzione a interpretare questa frase in modo generico. In un documentario realizzato poco prima della sua morte, Ettore Spalletti parla di dono mostrando il calco della sua mano (Spalletti 2019). Di solito non facciamo una vera esperienza della polvere, dell'aria, o dell'odore dei fiori. Il negativo della mano ci fa invece toccare una trasparenza di cui raramente ci accorgiamo. Questo è il dono: arriva dopo un processo (magari anche di dolore), ma bisogna essere capaci di accoglierlo. Tutto l'ecosistema di Spalletti mette chi guarda nella condizione di accorgersi di questa relazione, che certo può essere più acuta in particolari situazioni. Quando la vita è fuori dall'ordinario siamo più bisognosi di ricevere qualcosa in dono (un abbraccio, una parola di conforto) e più propensi a farne tesoro. Del resto c'è poco attorno: ci sono i ricordi della persona cara o di un noi "prima", ma sicuramente non si vuole far scorta di memorie da un obitorio o da un ospedale. Ettore Spalletti dona invece un'immagine dove non si vorrebbe avere nessun ricordo. La sua opera è lì, con la sua coerenza di sistema, dove la polvere accoglie la luce e *fa* il colore: è in una circostanza, anche se non l'ha scelta. Da metafora dell'inerzia, dimostra a chi è dall'altra parte che c'è una relazione nuova.

Ringraziamenti:

Ringrazio Patrizia Leonelli Spalletti, Arianna Chiriatti e la Fondazione Ettore Spalletti; la Casa di Cura di Villa Serena di Città Sant'Angelo; Alessandra Galletta e LaGalla23 Productions, Cristiano Raimondi, Alessandra Santerini, Marie-Claude Beaud, Elodie Biancheri e lo staff del Nouveau Musée National de Monaco.

Bibliografia

Ad vocem Ricordare

GDLI *Grande Dizionario della Lingua italiana*, https://www.gdli.it/, data di ultima consultazione 28/05/2025.

Amato, J.

1999 *Dust*, University of California Press, Berkeley; trad. it. *Polvere*, Garzanti, Milano 2001.

Bassano, G.
2023 *Polvere. Questioni semiotiche sulle sostanze*, in "E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", a. XVII, n. 38, pp. 179-196.
Burgio, G.
2023 *Sulle tracce della polvere. Brevi note sul potere materiale del quasi niente*, in "E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", a. XVII, n. 38, pp. 168-178.
Celant, G.
2015 *Ettore Spalletti*, Edizioni Bianca.
Douglas, M.
1966 *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London; trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 1993.
Fontanille, J.
2001 *La patine et la connivence*, in "Protée", a.XXIX, n. 1, pp. 23-35; trad. it. *La patina e la connivenza*, in G. Marrone, E. Landowski, (a cura di), *La societa degli oggetti*, Meltemi, Roma 2002, pp. 71-95.
2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
Grazioli, E.
2004 *La polvere nell'arte*, Mondadori, Milano.
Guerrin, M.
1997 *Riappropriarsi dell'opera d'arte*, in G. Di Pietrantonio (a cura di), Ettore Spalletti, Ad. Venture, Pescara.
Hers, F.
1997 *Ogni cittadino deve poter rivolgersi all'artista in funzione dei suoi bisogni*, in G. Di Pietrantonio (a cura di), *Ettore Spalletti*, Ad. Venture, Pescara.
Leonelli, P.
2017 *Cappella e Sala del Commiato*, in "Domus", n. 1012, aprile.
2018 *Cappella e Sala del Commiato*, Villa Serena Edizioni.
Paraire, F.
1997 *Creazione*, in *Ettore Spalletti*, in G. Di Pietrantonio (a cura di), *Ettore Spalletti*, Ad. Venture, Pescara.
Politi, G.
2017 *Ettore Spalletti*, in "Flash Art", 7 febbraio, https://flash---art.it/article/ettore-spalletti/, data di ultima consultazione 28/05/2025.
Spalletti, E.
1996 *Salle des départs. Chronique d'une commande en Île-de-France*, sous la direction de René Gachet, Fondation de France et Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, Paris.
2017 *Cappella e Sala del Commiato*, in "Domus", n. 1012, aprile.
2019 *Ettore Spalletti*, documentario scritto e diretto da Alessandra Galletta. Produzione LaGalla23, Milano con Maddalena Bregani

Ilaria Ventura Bordenca*

IBRIDI SONORI: AVVENTURE IN CITTÀ

1. *La neve in città*

"Quel mattino lo svegliò il silenzio. Marcovaldo si tirò su dal letto col senso di qualcosa di strano nell'aria. Non capiva che ora era, la luce tra le stecche delle persiane era diversa da quella di tutte le ore del giorno e della notte. Aperse la finestra: la città non c'era più, era stata sostituita da un foglio bianco. Aguzzando lo sguardo, distinse, in mezzo al bianco, alcune linee quasi cancellate, che corrispondevano a quelle della vista abituale: le finestre e i tetti e i lampioni lì intorno, ma perdute sotto la neve che era calata sopra nella notte. 'La neve!' gridò Marcovaldo alla moglie, ossia fece per gridare, ma la voce gli uscì attutita. Come sulle linee e sui colori e sulle prospettive, la neve era caduta sui rumori, anzi sulla possibilità stessa di far rumore; i suoni, in uno spazio imbottito, non vibravano". Così inizia La *città smarrita nella neve*, quarto racconto della sezione "Inverno" di *Marcovaldo. Le stagioni in città* di Italo Calvino (1963). La città non c'è più perché è sparito il rumore, anzi le condizioni per far rumore, ovvero l'aria e la libertà tra gli spazi urbani, tra strade, tetti, lampioni, spazi che solitamente brulicano di vita, persone, tram e bus, auto e clacson. Si è fatto silenzio perché la neve riempie e attutisce l'aria tra gli spazi e gli oggetti, e i suoni navigano con difficoltà, lentezza. La città è rumore: la sua assenza è una grande stranezza. Per una apparentemente strana inversione, colta da Calvino, in nome di un principio strutturalista, e percepita dal personaggio Marcovaldo, è proprio il silenzio a svegliarlo: se solitamente la città è piena di rumori, più o meno intensi, più o meno di sottofondo, è proprio quando questi spariscono che, per contrasto, si genera lo scarto percettivo, la mancanza, e dunque il senso. Non è il rumore a destare Marcovaldo dal

* Università degli studi di Palermo. ilaria.venturabordenca@unipa.it

suo sonno, ma il silenzio che su quel rumore si impone. Tema centrale del romanzo calviniano è proprio il rapporto tra natura e città, tra elementi atmosferici e viventi (funghi, uccelli, astri, neve appunto) e spazio antropico (case, panchine, fabbriche, supermercati), che entrano in relazioni a volte pacifiche a volte conflittuali: nel racconto sulla neve, la nevicata in città è l'eccezione che rompe tutte le regole urbane, prima fra tutte quella che lo spazio urbano è fatto di suoni e rumori.

In questo saggio, vorrei concentrarmi proprio su questo aspetto specifico della vita urbana e in particolare sul racconto che viene fatto in pubblicità di un nuovo attore urbano: l'auto elettrica e la sua minore rumorosità rispetto alle auto a benzina. Quel che mi interessa è vedere come nel discorso mediatico viene narrata la silenziosità di questo mezzo di trasporto, quali valori vi sono inscritti, come viene messa in mostra la relazione con i soggetti umani, guidatore e passanti, e con gli altri attori che popolano variamente le nostre città. Prenderò in considerazione gli spot di alcuni brand automotive che vendono auto elettriche. Si tratterà anche di vedere come viene tradotto il silenzio nel testo audiovisivo.

2. *Necessari rumori*

Oggi la mobilità elettrica è una grande quota del mercato delle automobili, effetto di politiche di incentivazione commerciali e governative, a fini ambientali, che sono state portate avanti negli ultimi anni. Se sembra una novità tecnologica, l'automobile elettrica in realtà esiste da più di un secolo. Ma solo da una decina d'anni, soprattutto grazie a Tesla, è stata oggetto di grandi investimenti e, di conseguenza, di grandi sforzi comunicativi da parte dei brand per costruire l'identità dell'automobile elettrica rispetto a quella che finora ha dominato il mercato e l'immaginario dei consumatori: l'auto a benzina/gasolio. Non solo brand di alto segmento, come Tesla, ma anche Nissan, Renault, Chevrolet e altri, intorno agli anni 10 del 2000, hanno introdotto modelli a carica elettrica nel medio segmento. Proprio all'inizio dell'introduzione di massa nel mercato automotive, la silenziosità di questi modelli era presentata come uno dei punti di forza rispetto alle auto a combustione, romboanti oltre che inquinanti. Ad esempio, sia Nissan nello spot della Leaf (2012,

"The silent ride"[1]), sia Renault in quello della Zoe (2013, "The sound of silence"[2]), introducono l'automobile elettrica come una novità portatrice di valori positivi: il silenzio dei loro motori, innanzitutto, che dà anche il titolo agli spot – compresa la colonna sonora della canzone di Simon & Garfunkel usata in quello di Renault – porta il guidatore in un mondo nuovo, in cui Natura e Cultura non sono più opposte, ma felicemente riconciliate. Così, nello spot "The silent ride", di Nissan, viene organizzata una corsa clandestina notturna in un piccolo borgo tra le cui strade la Leaf sfreccia senza svegliare nessuno degli abitanti: grandi, piccini e persino le galline nell'aia dormono sonni tranquilli mentre l'autista della Nissan sterza e curva a tutta birra tra le case e un gruppo di tecnici tiene sotto controllo i decibel prodotti dall'auto che, neanche a dirlo, si mantengono bassi. Alla fine della gara con se stesso, lo spot ci tiene molto a sottolinearlo, il guidatore si è divertito molto. Lo spot di Renault è meno ironico, puntando su una sorta di liberazione epica che la nuova Zoe elettrica porterebbe agli abitanti della città: protagonista è una donna che spacca a colpi di martello un grande muro grigio e che fa da apripista per gli altri che si liberano finalmente di questo limite spaziale - e mentale si presume - mentre proprio in quel momento la Zoe passa dinanzi ai loro occhi, meravigliati. "100% elettrica, è tempo di riconciliare l'uomo e l'automobile. Zero rumore, zero emissioni" è il claim della pubblicità. L'auto elettrica è il segno di una nuova era. Si tratta della tipica tensione del discorso pubblicitario che mira alla riconciliazione dei contrasti, all'unione mitica degli opposti, come scriveva Floch (1990) a proposito della pubblicità della Simca, e ancora prima Barthes (1957) sulla mitologia incarnata dalla Citroen Déesse, automobile soprannaturale e a portata di mano al tempo stesso.

In particolare, nello spot di Renault Zoe, c'è la messa in scena della riunione tra la tecnologia dell'automobile e l'umanità, tra la cultura e la natura, presupposte dallo spot stesso però come scisse (il muro). In quello di Nissan Leaf, si riuniscono il silenzio e il divertimento, anche questi presupposti come separati: per godersela, non bisogna per forza far rumore. Questi due spot sono esemplificativi di due aspetti differenti della

1 https://www.youtube.com/watch?v=k-rGQxTzxWo
2 https://www.youtube.com/watch?v=-SMF1QKxuRk

guida delle auto elettriche: da una parte, il rapporto dell'auto con la città e con l'ambiente intorno, con i suoi attori umani non-umani (anche animali che, vedremo, ritornano); dall'altro, quello dell'esperienza di guida in sé, il cui piacere è tipicamente legato al sentire il suono del motore, le sue risposte ai nostri gesti (il cambio di marcia, l'accelerazione, la frenata, la curva e così via). Relazioni interoggettive, da una parte, ovvero tra auto e città; relazioni oggetto-umano, l'auto e il corpo del guidatore, dall'altra: in entrambi i casi, abbiamo a che fare con un perfetto esempio di *ibrido* latouriano.

In un altro spot, di Mercedes, più che il silenzio in sé, a essere valorizzata è la "silenziazione", per così dire, cioè la trasformazione, il passaggio dalla rumorosità delle automobili a combustione alla silenziosità dell'elettrico: è il processo di disgiunzione (prima il rumore c'era e poi non c'è più) a essere protagonista in una prima fase della comunicazione pubblicitaria. Anche con tono ironico: nello spot *Goodbye Noise* (2018) di Mercedes[3], il rumore è un passeggero molesto che simula con la bocca il rombo del motore e che viene abbandonato per strada dal guidatore dell'auto elettrica. Finalmente la pace dei suoni.

Il punto è che questa valorizzazione euforica del non-rumore dell'auto ultimamente si è capovolta: il troppo silenzio è un problema, perché è un rischio per la convivenza urbana con altri mezzi, con i pedoni e così via. Non avere più la possibilità di sentire giungere un'automobile mentre si attraversa la strada, ad esempio, può essere un problema serio di sicurezza degli abitanti. E così, in Europa, è entrata in vigore dal 2019 una normativa che impone che tutti i nuovi modelli di auto elettriche e ibride siano dotate di AVAS, acronimo di *Audible Vehicle Alert System*: un sistema che tramite uno speaker emette un suono artificiale simulando sostanzialmente il rumore di un'auto a combustione, e che è personalizzabile dai diversi costruttori. Ogni AVAS deve avere un volume che va da un minimo di 56 decibel a un massimo di 75 decibel ed è obbligatorio (e non disattivabile) in retromarcia e fino a una velocità di 20 chilometri orari: quindi anche da ferma o a basse velocità, l'auto deve emettere un rumore e a retromarcia spesso un bip.

Si va cioè, negli ultimi anni, verso una rumorizzazione dell'auto elettrica, verso un *camouflage sonoro* che evidentemente è ne-

3 https://www.youtube.com/watch?v=mWwzhkYoxHU

cessario alla vita collettiva urbana. Per stare insieme insomma gli ibridi urbani devono farsi sentire tra loro. Le relazioni interoggettive, interattanziali, tra gli attori urbani presuppongono anche una rete di suoni, più o meno codificati. L'obbligatorietà di AVAS fa emergere, per presupposizione, che in città il rumore è necessario. L'ibrido urbano, oltre che essere una commistione materica tra sostanze espressive (la macchina e il corpo del guidatore, ad esempio) è anche un ibrido sonoro, e le avventure che in città avvengono sono anche storie di suoni e rumori. Un obbligo, quello dell'obbligatorietà degli avvisi sonori, che non riguarda al momento altri veicoli elettrici come monopattini, bici, moto, tutti mezzi elettrici che sfrecciano silenziosamente, forse troppo, tra di noi. Naturalmente esistono sistemi che possono essere montati sui monopattini e sulle bici per la propria sicurezza, ma sono qualcosa di simile al clacson e al campanello: si suonano alla bisogna.

Il caso delle auto elettriche è molto utile per comprendere i processi di investimento valoriale del silenzio e le successive trasformazioni: la silenziosità, pensata e raccontata in pubblicità come modo per ritornare alla natura, per rallentare ritmi frenetici e malsani a cui siamo abituati, per rispettare l'ambiente, insomma come ennesima forma di blando ecologismo, non ha un valore positivo di per sé. Ce l'ha avuto per un periodo, e ora sembra assumere un valore esattamente opposto: di pericolo per la convivenza piuttosto che di armoniosa risoluzione di tutti i contrasti.

Tant'è che ad oggi in pubblicità si parla molto meno di silenzio_e più di autonomia della carica o di comfort per i viaggi, di facilità di parcheggio, di cambio di modalità tra full electric e hybrid e così via.

3. *Tradurre il silenzio*

Ma come si fa a tradurre il silenzio in pubblicità? Prima che le trasformazioni legislative e tecniche che abbiamo visto conducessero a un corrispondente mutamento nelle valorizzazioni pubblicitarie delle auto elettriche, portando a una presa di distanza dal silenzio del mezzo come plus positivo, la domanda che intendo pormi adesso è più un esercizio di analisi testuale: come si costruisce il silenzio all'interno di un tipo di testo speci-

fico, cioè lo spot pubblicitario, costituito di sostanza espressiva audiovisiva? Un paradosso comunicativo molto comune, quello di dover tradurre attraverso una sostanza sonora e visiva l'assenza di suono. Con quali strategie testuali viene reso? Bisogna distinguere due livelli di costruzione del silenzio in pubblicità. Il primo è quello visto finora, di tipo narrativo a livello dell'enunciato in cui si pone il problema della costruzione del valore del silenzio, come abbiamo visto dato, all'inizio dell'introduzione dell'auto elettrica, in senso positivo. Il secondo livello è quello dell'enunciazione in cui c'è da chiedersi: con quali modalità sintattiche e semantiche di tipo discorsivo si crea il silenzio in un testo audiovisivo? Mantenendoci sul piano del contenuto, quali sono le *forme del silenzio* rintracciabili al di sotto delle sostanze espressive specifiche? E come si costruisce la percezione del silenzio rispetto allo spettatore inscritto? Vedremo che si tratta di procedure figurative di tipo sintattico.

3.1 *Piani di suono*

Ho selezionato un corpus di testi comparabili sulla base di un criterio merceologico comune, ovvero quello di posizionamento sul mercato, prendendo in considerazione un gruppo di pubblicità audiovisive di auto di fascia alta: Tesla, Bmw, Mercedes, Jaguar e Polestar. Si tratta di un criterio di partenza relativamente arbitrario perché ci sono strategie di traduzione del silenzio molto simili anche in spot di auto appartenenti ad altre fasce di mercato: le strategie comunicative, profonde e astratte, cioè sono trasversali alle consuete distinzioni di marketing di tipo merceologico. Ma, dovendo ritagliare un corpus, il criterio di superficie di tipo merceologico consente una certa comparabilità tra marche differenti. In particolare, gli spot in questione tematizzano tutti nel titolo della campagna il silenzio: "Silence" di Tesla (2016)[4], "Roar Silently" di Jaguar (2018)[5], "Silent performance" di Bmw (2018)[6], "Silent in a loud world" di Polestar (2024). Li descrivo velocemente. Lo spot "Silence" di Tesla, tutto in B/N, è una storia di ricongiungimento amoroso: una donna aspetta il suo amante

4 https://www.youtube.com/watch?v=mnwe6m5MvHQ
5 https://www.youtube.com/watch?v=2TI1nsAs8Ts
6 https://www.youtube.com/watch?v=JaDt3pbk9qA

che arriva in auto, mentre una voce over femminile, presumibilmente quella della protagonista che parla in prima persona, rompe il silenzio che domina per tutta la durata del video, intervallato solo da piccoli rumori ambientali. In "Roar Silently" di Jaguar, vediamo una vicenda simile a quella di Nissan Leaf: una gara in notturna nel silenzio della città (Montecarlo, sede della nota corsa automobilistica), nella quale la Jaguar sfreccia tra macchine spazzatrici, cagnolini che dormono per strada, marinai abbandonati su un'amaca e signore eleganti che vanno al gala. Nessuno di loro si accorge della folle corsa della Jaguar, tranne alcuni uccellini su un albero che scappano cinguettando quando il protagonista, finita la gara, esce dall'auto e sbatte con forza lo sportello nei pressi del loro albero. Nel terzo spot, l'ambientazione è quella di una biblioteca, luogo del silenzio per eccellenza, dove una Bmw scorrazza tra le librerie senza far percepire la propria presenza, in un crescendo di sgommate e accelerazioni, tra gli studiosi chini sui libri. In quello di Polestar, una ripresa dall'alto di una distesa innevata vuota e ovviamente completamente silenziosa viene interrotta dall'ingresso della Polestar, di cui si avverte appena il sibilo e il passaggio delle ruote sulla neve.

Tutti gli spot hanno in comune un procedimento molto semplice: la costruzione del silenzio per differenza. Da cosa? Dai rumori esterni all'automobile. I tre spot, infatti, rendono udibili moltissimi rumori ma tutti non prodotti dal motore dell'auto, da cui invece sembra non provenire alcun suono: gli uccellini, le pagine sfogliate di un libro, il rumore della penna sulla carta, le foglie sulla strada, le cicale, il clic del pulsante di accensione, il russare di un cane, lo scricchiolio di un'amaca, il respiro del guidatore etc. (una strategia presente anche nello spot di Nissan). Si tratta inoltre di rumori molto piccoli, percepibili solo perché c'è uno sfondo di silenziosità su cui emergono grazie al fatto che l'ambientazione in cui si muove l'auto è sempre di per sé silenziosa, molto distante dal fracasso reale dell'ambiente urbano, e usata ad hoc per generare il silenzio come effetto: la città di notte, il bosco, la biblioteca, persino la distesa innevata in Polestar etc. Calvino lo aveva detto, che la neve annulla le condizioni del rumore. A ciò si aggiunge un altro tipo di rumori, sempre non provenienti dal motore dell'auto: quelli del contatto delle ruote con il suolo (sulla neve, sul pavimento della biblioteca, sul ce-

mento) o del veicolo con l'aria (rumore dello spostamento aria, lo sportello che si chiude rumorosamente).

Il testo audiovisivo, in tutti questi casi, costruisce *piani di suono compresenti* in un rapporto che potremmo definire, richiamando concetti propri della semiotica visiva, del tipo *figura/sfondo.* I_piccoli suoni di dettaglio emergono come elementi percepibili su un silenzio di base che si dà come *sfondo*, ma quest'ultimo, si badi bene, non preesiste, è dato per contrasto, cioè è creato come effetto della relazione reciproca con i piccoli rumori ambientali. Allo stesso modo, i suoni di dettaglio fungono a loro volta da sfondo per la percezione di un altro tipo di suono: il leggero sibilo dell'auto. Su questo particolare tipo di suono torneremo nel paragrafo successivo. Sintetizziamo visivamente così la struttura sonora degli spot in esame:

	ambiente silenzioso	suoni di dettaglio	sibilo dell'auto
piano 1	sfondo	figura	
piano 2		sfondo	figura

Possiamo così individuare una sintassi comune a questi testi audiovisivi, un meccanismo ricorrente che prescinde dalle singole manifestazioni e dalle singole storie di ogni spot. Che il valore sia il piacere di guida come in Jaguar, il divertimento come in Bmw o il ricongiungimento con l'amata come in Tesla, la costruzione del silenzio è resa tramite l'attivazione di una *sintassi sensoriale* profonda, una struttura formale che rende possibile la traduzione di un linguaggio sensibile, che è quello sonoro.

Usando il termine *sintassi* faccio riferimento alle *sintassi figurative* di Fontanille che, in *Figure del corpo* (2004), propongono di spiegare la significazione sensoriale, quella prodotta dai vari linguaggi corporei che per cultura leghiamo ai differenti canali sensoriali (udito, vista, tatto, olfatto), sotto forma di sintassi formali sganciate sia dal singolo canale sensoriale sia dalla singola sostanza espressiva. Le sintassi per Fontanille infatti appartengono al piano del contenuto e non a quello dell'espressione e rendono conto di tutte le traduzioni intersemiotiche e degli ef-

fetti sinestetici che si possono dare in un testo. Ad esempio, il cosiddetto effetto *aptico* di alcune immagini è, per Fontanille, spiegabile per via di una sintassi comune tanto a quello che riconosciamo come canale del tatto tanto a quello che riconosciamo come canale della visione.

A proposito dell'udito, Fontanille parla di un campo sensoriale specifico dotato di quattro qualità: *transitività*, *ricorsività*, *simultaneità* e *reversibilità*:

1. transitivo: più corpi-attanti entrano in relazione, nello specifico un *corpo sorgente* da cui proviene il suono e un *corpo bersaglio* che lo percepisce, in modo molto simile alla sintassi olfattiva dove c'è una fonte dell'odore e un bersaglio dell'odore;
2. ricorsivo: i piani sonori sono prodotto di inviluppi multipli;
3. simultaneo: i suoni sono contemporanei, ma quando arrivano al corpo bersaglio questi fa selezione (la percezione è sempre narrativa, "attenzione selettiva");
4. reversibile: il corpo bersaglio diventa corpo sorgente perché esercita una azione di prensione sul mondo, percependo il suono e misurando la distanza (questa è una importante differenza con l'odore dove non c'è reversibilità, non c'è una risposta del corpo bersaglio che viene invaso dall'odore)

Allo stesso modo, in questi spot viene generata una simultaneità di piani sonori a differenti livelli di percettibilità e di inviluppo, in un rapporto figura/sfondo, con l'effetto di costruire per l'enunciatario la percezione selettiva dei piccoli suoni e dunque, per presupposizione, del silenzio che rende possibile sentirli.

4. *Il sibilo: figura dell'aria e della luce*

Ho parlato di silenzio, o meglio di costruzione testuale del silenzio, ma a ben vedere le auto elettriche non sono completamente silenziose. C'è un suono, che non è il rombo, è un suono diverso, abbiamo detto, un sibilo. Vediamo il vocabolario *Treccani* come definisce queste due figure acustiche:

> *Sibilo*: "Rumore continuato e acuto, più o meno sottile, simile a un fischio: il s. dei serpenti; sentì vicino il s. della freccia, di un

> proiettile, della frusta; il s. del vento, della fiamma; godevo il s. del fuoco (Gozzano)."
>
> *Rombo*: "1. Rumore forte e profondo, per lo più di breve durata: il r. del tuono, del cannone, dell'esplosione; allo scoppio della mina seguì un r. che fece tremare tutti i vetri; si è udito il r. di un reattore di linea (P. Levi); in usi iperb.: Con la lancia arrestata il cavalliero L'aria ferendo vien d'orribil rombo (Ariosto). 2. ant. Ronzio, strepito: Simile a quel che l'arnie fanno rombo (Dante); metteva un certo r. continuo, che pareva un vespaio (Leopardi)."

L'opposizione tra i due tipi di suoni riguarda l'*intensità* e l'*aspettualità*: il rombo è intenso e puntale, mentre il sibilo è meno intenso e duraturo. Come la pubblicità è capace di rendere il sibilo? Oltre al contrasto di piani sonori che abbiamo visto, ci sono altre strategie, che usano la figurativizzazione di altre sostanze espressive: in particolare, l'idea di suono continuo e sottile, di movimento liscio che è tipico del sibilo è reso tramite la figurativizzazione dell'aria e dello spostamento prodotto dal movimento dell'auto. Così, in tutti e quattro gli spot appena visti, alcune scene sono strumentali al rumorizzare per così dire il sibilo, ad esempio attraverso i passaggi dell'auto all'interno delle gallerie dove l'alternanza di pieni e vuoti rende possibile "far sentire" lo spostamento d'aria. La stessa funzione hanno altri oggetti messi in movimento al passare dell'auto: nello spot di Tesla, le foglie che si sollevano; in Jaguar, il velo di una signora che si alza, le orecchie del gatto che si tendono; in Polestar, il vuoto/pieno di un ponte sul paesaggio innevato; in Bmw una ragazza in biblioteca che si gira al fruscio dell'auto che sfreccia tra i corridoi. Si tratta in questo caso dell'attivazione di un'altra sintassi figurativa, quella della *sensomotricità*, che, sempre seguendo Fontanille, si fonda sul contatto: l'auto tocca l'aria e la sposta e quest'ultima, cioè l'aria, tocca gli altri corpi (gli oggetti, gli animali, le persone). E così si traduce un movimento sibilante sotto forma di contatto tra aria e altri oggetti.

Ma l'aria non è l'unico modo per costruire i suoni dell'auto elettrica. Un altro è quello di far ricorso a una sostanza espressiva apparentemente molto distante da quella uditiva, legata alla visione: la luce. Come fatto, finora in modo pressoché unico, in un recente spot di Tesla, "The sound of silence" (2023)[7], nel quale si porta avanti un discorso ideologico molto esplicito che mette in

7 https://www.youtube.com/watch?v=xXgiSobAVFU

contrasto il futuro, rappresentato dell'elettrico silenzioso, contro il passato, rappresentato dal petrolio roboante. Interamente in B/N come quello del 2018, il video è dominato da una voce over che oppone il lampo e il tuono ("Lighting strikes but does not roar") cioè la luce e la velocità al boato più lento ("Once you hear the thunder, the light has already passed") e che oppone il passato al futuro ("The future is bright the future is electric. For 100 oil barons have dictated our quality of life and left us in the dark"), in nome di valori ecologici di difesa del pianeta ("The world we live in is beautiful and the air we breath is precious"). Il video è divisibile in due parti. Nella prima, un uomo si muove tra la folla di una città, mentre si alternano scene di spazio urbano (strade, palazzi etc.) e di un cielo buio solcato da fulmini; dominano masse scure (il cielo, le nuvole, le ombre della città) e una musica ritmata in sottofondo accompagna i movimenti dell'uomo che a un certo punto va verso la Tesla. Qui inizia la seconda parte del video, quando il protagonista si mette alla guida dell'automobile e inizia un differente regime figurativo, dominato dalla luce e dal chiarore, mentre la voce over esalta l'avvio di una nuova era: "Experience the power of silence. In the silence we can hear the whisper of the universe". Si rende manifesta una serie di opposizioni di tipo figurativo che riguardano tanto il piano visivo quanto il testo verbale della *voice over*:

E	Fulmine Luce Linea Elettricità Silenzio	Tuono Buio Massa Petrolio Rumore
C	Futuro Libertà	Passato Schiavitù

Il silenzio sta evidentemente nella nuova era (è un video che ricorda molto il funzionamento dello spot Apple "1984" contro IBM analizzato da Floch, 1995). A queste opposizioni figurative si aggiungono contrasti plastici tra la prima e la seconda parte del video che raddoppiano il discorso ideologico di lotta al mondo del petrolio e del rumore, e che si fondano, oltre che

sull'opposizione tra oscurità e luminosità, anche su un chiasma tra figura e sfondo, questa volta interamente visivo:

1° parte del video	2° parte del video
- oscurità dominante - sfondo scuro/figure chiare	- chiarore dominante - sfondo chiaro/figure scure

Ma la prima e la seconda parte sono raccordate da un punto di passaggio: l'ingresso in auto che corrisponde a un embrayage del punto di vista che passa da esterno a interno, a una soggettiva, così che il punto di vista dell'enunciatore e quello dell'enunciatario coincidano. Per una manciata di secondi, infatti, noi vediamo e sentiamo quel che vede e sente il guidatore. In questi attimi, la musica viene sospesa, al suo posto si percepisce un leggero sibilo, e contemporaneamente viene sospesa la vista dell'ambiente intorno tramite la figurativizzazione di un abbaglio di luce che non consente di vedere più nulla. La città intorno è sparita, si vede solo un chiarore esteso che impedisce di fatto di percepire nient'altro. L'azzeramento del rombo, vecchio peso del passato, passa attraverso un attimo di sospensione percettiva in cui abbaglio e sibilo si susseguono. Così si passa dal dominio del rombo a quello della luce attraverso una forte discontinuità percettiva, un attimo di sconvolgimento corporeo che presagisce la trasformazione, il passaggio alla nuova era. Si delineano i contorni di una *presa estetica* (Greimas 1987), di cui l'abbaglio è l'attimo premonitore: del resto lo stesso Greimas prende a caso d'analisi per spiegare cosa è la presa estetica, tra le altre cose, proprio l'immagine letteraria dell'abbaglio felice di *Robinson* di Tournier. A ciò si aggiunga che Fontanille in *Sémiotique du visible* (1995) definisce l'abbaglio proprio quella modalità luminosa che, invece di favorire la visione, la ostacola, fino a impedirla, all'interno di una configurazione attanziale in cui la luce è un attante pragmatico più competente dell'attore umano. Come si connettono dunque silenzio e luce, nel testo di Tesla? Il silenzio è costruito attraverso una sospensione sensibile trasformativa che fa uso di una sorta di figuralità

profonda, quella dell'azzeramento, dello spegnimento percettivo, comune tanto al silenzio quanto all'abbaglio.

Bibliografia

Barthes R.,
1957 *Mythologies,* Paris, Seuil; trad. it. Miti d'oggi, Einaudi, Torino 1974.
Floch, J.-M.,
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf; trad. it. Semiotica marketing, comunicazione, FrancoAngeli, Milano, 1992.
Floch J.-M.,
1995 *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
Fontanille J.,
1995 *Sémiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris, PUF.
Fontanille J.,
2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
Greimas A.J.,
1987 *De l'imperfection*, Périguex, P. Fanlac; trad. it. Dell'imperfezione, Palermo, Sellerio 2004.

Ilaria Ingrao*

RESPONSABILITÀ SILENTE: TRA OPACITÀ ALGORITMICA E OMERTÀ INDUSTRIALE NEI DISPOSITIVI DI INTELLIGENZA ARTIFICIALE

1. *Introduzione*

"We can talk now" è così che si apre uno dei recenti video pubblicati dalla pagina *instagram chatgptricks*: "AI can talk now! The era of silent AI video is over"[1].

Sebbene il silenzio possa, in apparenza, avere poca attinenza con l'Intelligenza Artificiale per via del clamore generato sempre più spesso dai media, dalle istituzioni e dall'opinione pubblica, esso rappresenta in realtà un aspetto molto rilevante all'interno dell'IA. Comprendere in che modo il silenzio possa essere integrato nelle pratiche dell'Intelligenza Artificiale, può costituire un'operazione molto complessa. Tale dinamica comunicativa, infatti, non è affatto priva di significato. Si configura, al contrario, come un dispositivo enunciativo denso di implicazioni e connotazioni che possono dipendere dai contesti d'uso (Kafaee *et. al.* 2024).

Nel vasto panorama degli studi sull'Intelligenza Artificiale, non mancano riflessioni in merito ad un silenzio imposto dall'opacità tecnica che circonda il funzionamento di questi dispositivi. Vere e proprie "scatole nere" che eludono ogni nostro tentativo di comprendere le logiche sottostanti ai criteri decisionali, rendendo opachi anche i meccanismi di funzionamento di interi settori della nostra società (Pasquale 2015; LeCun *et. al.* 2015; Leone 2024).

* Università degli Studi di Torino, ilaria.ingrao@unito.it

1 Pagina Instagram *chatgptricks* https://www.instagram.com/p/DJ6CXE9gNaj/ (ultimo accesso: 29/05/2025)

In risposta a questa opacità, emerge l'ambizione di tentare di spiegare l'ineludibilità di tali sistemi attraverso l'impostazione proposta da un recente filone di studi noto come *AI Explainability* (Adadi e Berrada 2018; Preece 2018). Lo scopo di queste ricerche è quello di ridurre al minimo le stridenti iniquità e disuguaglianze generate da sistemi opachi che in tal modo complessificano i processi di attribuzione delle responsabilità nella gestione di eventuali malfunzionamenti.

L'analisi semiotica può offrire un contributo rilevante nell'individuare tali assenze comunicative, attraverso un'indagine mirata a mettere in luce i modelli culturali (Santangelo, 2016) che, da un lato, danno vita al concetto di responsabilità e, dall'altro, orientano il funzionamento dei dispositivi intelligenti.

In che modo possiamo, allora, condurre l'indagine verso una riflessione più approfondita di questa responsabilità silente, incapace di mostrare apertamente i bisogni e i desideri a cui i dispositivi rispondono? Se la semiotica studia tutto ciò che può essere usato per mentire, dire il vero, sbagliarsi o inquietare (Eco 1975) allora, anche il silenzio dell'IA diventa oggetto privilegiato della materia, in una prospettiva in cui esso si oppone al riconoscimento di risposte decise e consapevoli.

In questa breve riflessione, di natura prevalentemente descrittiva piuttosto che analitica, si esploreranno le configurazioni del silenzio all'interno dei sistemi di Intelligenza Artificiale con l'obiettivo di comprendere in che modo dimensione tecnica e retorica si intreccino. L'indagine proseguirà delineando i paradigmi della responsabilità al fine di indagare come essi si articolino nelle retoriche costruite attorno ai discorsi sull'IA. In conclusione, verranno esaminate alcune proposte volte a colmare tali silenzi e a renderli maggiormente udibili.

2. *Il silenzio delle black box tra inconoscibilità tecnica e misteriosità retorica*

Una prima fase fondamentale in questa riflessione consiste nel definire le diverse forme di silenzio che risultano oggi maggiormente preoccupanti. Tra queste, è l'incomunicabilità generata dall'opacità tecnica di questi sistemi a creare maggiore apprensione.

Come anticipato, il campo dell'*AI Explainability* si propone l'obiettivo di ricostruire i processi computazionali oscurati dalle *black box* (Pasquale 2015; LeCun *et. al.* 2015). Tali ricerche partono dal presupposto secondo cui comprendere i meccanismi tecnici di funzionamento di tali sistemi – e il modo in cui essi restituiscono determinati risultati a partire da specifici input – sia fondamentale per avere un maggior controllo umano su di essi.

Tuttavia, i sistemi di I.A. sono influenzati anche da un'altra tipologia di opacità legata alle dinamiche economiche, politiche e industriali che riguardano le logiche sottese alle *governance* e ai meccanismi di gestione. In questo caso, si parla di una forma di opacità sistemica, volta a celare i contesti e le modalità in cui tali tecnologie vengono implementate. Questa condizione risulta ingiustamente penalizzante per i cittadini che, nel migliore dei casi, si trovano a subire inermi le disposizioni prese impassibilmente da *armi algoritmiche* (O'Neil 2016). L'impossibilità di accedere alla logica di funzionamento dell'Intelligenza Artificiale diventa, per i soggetti più fragili, una barriera silenziosa, che limita l'accesso a determinate risorse e opportunità.

Una silenziosità insidiosa che danneggia le categorie più deboli, imponendo una percezione del reale generata da processi computazionali che premono con forza *aletheica*, considerata erroneamente come oggettiva e neutra a causa della loro origine tecnologica (Sadin 2018). Ma è soprattutto sulla questione della responsabilità che si apre il dibattito più ampio. Di fronte alle limitazioni tecnologiche, l'interesse è quello di colmare le lacune di responsabilità richiedendo una più consapevole autonomia decisionale senza delegare le proprie scelte a processi e meccanismi automatizzati (*ibidem;* Numerico 2021).

Il concetto di *black box* evidenzia non solo la complessità tecnica del funzionamento di questi dispositivi di Intelligenza Artificiale, ma anche come questa stessa opacità venga spesso utilizzata come espediente per giustificare l'assenza di trasparenza in altri ambiti, contribuendo a rafforzare l'idea di una misteriosità imperscrutabile.

Termini come trasparenza*,* opacità, inspiegabilità e *black box* assumono così una funzione retorica legittimando uno statuto di accettabilità acritica di questi strumenti. La segretezza che ruota attorno il funzionamento dell'Intelligenza Artificiale non ha unicamente attinenze tecniche, bensì ideologiche e socio-retoriche, finalizzate ad occultare un altro genere di

omertà fondata su interessi economici e su logiche speculative: "The real mystery being guarded, indeed, is not a scientific or ontological one but an industrial secret, tightly held by corporations to maintain a competitive edge in the market" (Leone 2024, p. 443).

3. *Responsabilità. Definizione e paradigmi*

Sebbene non in modo esplicito, le questioni discusse finora sollevano interrogativi fondamentali in merito alla responsabilità dell'uso e dell'implementazione degli strumenti di Intelligenza Artificiale. Quello di *responsabilità* si rivela un concetto molto esteso, ambiguo e dai confini ancora poco definiti. Se da un lato si potrebbe pensare che una definizione etimologica possa favorirne la comprensione, dall'altro lato, in verità, le definizioni dizionariali propongono una visione molto limitata del termine concentrando l'attenzione su aspetti giuridici o morali eludendo altre sfumature del concetto:

> s. f. inv.
> il fatto di essere responsabile | onere giuridico o morale derivante da atti propri o altrui: assumersi le proprie responsabilità, fare qlco. sotto la propria responsabilità, responsabilità morale, declinare ogni responsabilità
> consapevolezza delle proprie azioni e delle conseguenze che ne derivano: dimostrare (senso di) responsabilità
> colpa: la responsabilità dell'incidente è solo sua | dir. sottomissione, disposta dalla legge, alla sanzione in conseguenza alla violazione di un dovere giuridico: responsabilità diretta, indiretta
> (Lo Zingarelli 2025, Voce *responsabilità*)

La maggior parte delle definizioni dizionariali come quella riportata[2], mette in evidenza una prospettiva prevalentemente

2 Altre definizioni del concetto di *responsabilità: dovere (di coscienza), obbligo, vincolo, impegno, carico, onere, fardello, peso, pondo, corresponsabilità concorso di colpa, complicità, favoreggiamento. Caratteristiche: piena, totale, completa, intera, esclusiva, assoluta, illimitata, oggettiva, presunta, pesante, onerosa, gravosa, parziale, limitata, lieve, leggera. Tipi: giuridica, civile, penale, patrimoniale, limitata, congiunta, in solido, contrattuale, extracontrattuale, diretta, personale, indiretta, morale* (tratto da Feroldi, Dal Pra, 2011: Voce *responsabilità*)

intesa come obbligo o colpevolezza derivante dal fatto di essere responsabile per atti propri o altrui. Ne emerge dunque una definizione prettamente giuridica del termine, connessa in alcuni casi alla dimensione etica che, però, rimanda ugualmente al concetto di onere e di vincolo di *dover rispondere* moralmente delle proprie azioni. Ecco che la definizione etimologica fondamentale correlata alla radice del latino *responsus*[3] viene messa in relazione alla capacità di *risposta* delle proprie azioni in senso retrospettivo. Essere responsabili in questo caso vuol dire essere capaci di dare risposta del proprio operato.

Una ricognizione interessante del termine viene proposta da Vittoria Franco nel suo libro *Responsabilità. Figure e metamorfosi di un concetto* (2015), nel quale l'autrice analizza i diversi paradigmi evolutivi del termine. Nello specifico, distingue il paradigma *giuridico,* nel quale la responsabilità si stabilisce per il fatto di poter divenire soggetti di una punizione; il paradigma *politico* (nato con la nascita dello stato moderno in Francia) che rinvia alla necessità di rendere conto a livello pubblico agendo per il benessere dei cittadini; il paradigma *filosofico*, affine alla punibilità giuridica correlato, non semplicisticamente sulla base delle azioni compiute, ma in riferimento al giudizio sul libero arbitrio; infine il paradigma *etico* in cui ritroviamo un'idea di

---

Responsabilità (ant. risponsabilità) s. f. [der. di responsabile, sull'esempio del fr. responsabilité, che a sua volta è dall'ingl. responsibility]. – 1. a. Il fatto, la condizione e la situazione di essere responsabile: assumersi, prendersi la r. delle proprie azioni […]. Con accezione e uso partic., assumersi le proprie r., frase pronunciata con sfumature diverse e variamente articolata, ma sempre con tono grave, soprattutto quando, all'interno di un gruppo (spec. politico) s'intende scindere la responsabilità dei singoli componenti da quella solidale dell'intero gruppo (nei casi in cui si tratti, per es., di prendere decisioni impegnative e rischiose, oppure vi siano accuse generiche di colpevolezza che possano coinvolgere, assieme all'effettivo colpevole, anche gli attor i[…] In diritto, r. civile, situazione giuridica di obbligo gravante su un soggetto e che si instaura o per inadempimento di un obbligo (r. contrattuale) o per qualunque atto illecito doloso o colposo che abbia arrecato ad altri un danno ingiusto (r. extracontrattuale). […] (tratto da Treccani, s.d.: Voce *responsabilità*)

3 *Responsàbile: dal tema di responsus participio passato di Respòndere risponere (v. q. voce) […] che accenna a facoltà di operare. Che risponde, che è garante di qualche cosa o per qualche persona.* (Dizionario etimologico: voce *responsàbile*)

responsabilità sociale che si riferisce al modo in cui conviviamo con la pluralità e le diversità.

Tra questi, è il paradigma filosofico ad approfondire maggiormente lo statuto della responsabilità, evolvendosi da una concezione ontologica – in cui la responsabilità è ciò che ci rende umani e nasce dalla relazione con l'altro (Arendt 1958; Jonas 1979; Levinas 1974) – arrivando ad una concezione etica come costrutto edificato da una comunità e dunque libero da imperativi assoluti (Bauman, 1993; Heller 1994; Ricœur 1995; Derrida 1999).

Pur nella loro eterogeneità, queste prospettive condividono due elementi fondamentali che definiscono il grado zero del concetto di responsabilità, ovvero quello di *autonomia* e quello di *relazione* (Franco 2015). Ciò che fa di una persona un soggetto responsabile è, da un lato, la sua capacità di scegliere per sé stesso e per gli altri. Dall'altro lato è nella relazione con l'alterità che è possibile trovare un'altra importante modalità di bilanciare la responsabilità verso sé stessi, traslandola in relazione all'altro. Il soggetto responsabile è colui che comprende come limitare i propri desideri includendo nella sua visione delle cose anche la prospettiva dell'altro (Santangelo 2023; Santangelo e Robiati 2024). Questa impostazione consente di avanzare un cambio di paradigma laddove, dalla retrospettività del concetto che rinvia alla radice del termine *responsus,* si passa ad una concezione di responsabilità rivolta al futuro, derivante dalla seconda radice connessa al termine *responsare*, come capacità di fare una promessa destinata all'altro (Franco 2015).

Sebbene tali riflessioni possano apparire distanti dalle modalità con cui, nei discorsi sull'Intelligenza Artificiale, si concepisce e si costruisce la nozione di responsabilità, esse consentono in realtà di approfondirne il significato. Queste considerazioni mettono, infatti, in luce come, anche nelle retoriche che accompagnano i nuovi dispositivi intelligenti, emergano valori e concezioni che rinviano a una specifica configurazione del concetto stesso. La responsabilità diviene, dunque, un costrutto retorico frequentemente assunto come dato implicito e, proprio per questo, raramente oggetto di un'adeguata problematizzazione.

4. *AI e Responsabilità. Dalla retorica della spiegabilità alla rintracciabilità*

La relazione tra Intelligenza Artificiale e responsabilità appare inequivocabile. Articoli divulgativi[4], direttive europee[5] e i siti web delle principali aziende tecnologiche globali[6] convergono nel porre l'accento su tale concetto.

Tuttavia, la nozione di responsabilità non è mai isolata. In numerosi casi, essa è affiancata o addirittura preceduta da altri fondamentali principi dell'etica dell'Intelligenza Artificiale come la trasparenza, la *fairness* e la non-maleficenza (Jobin *et al*. 2019). Una ricognizione particolarmente significativa è stata proposta da Thilo Hagendorff (2024), il quale delinea un'estesa mappatura dei concetti etici richiamati nella letteratura sull'IA generativa. Nel suo lavoro di ricostruzione però il concetto di responsabilità risulta totalmente assente. Nonostante ciò, ciascuno dei principi analizzati – ad esempio: *fairness, bias, safety, privacy, security, education, cybercrime* – è intrinsecamente correlato al tema della responsabilità.

---

4 Agenda Digitale - Errori dell'IA, di chi è la responsabilità: nel diritto in Italia (ultimo accesso: 21/05/2025): https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/responsabilita-per-gli-errori-dellia-i-risvolti-pratici-e-giuridici/

5 Commissione Europea. Domande e risposte: direttiva sulla responsabilità da intelligenza artificiale. Bruxelles, 28 settembre 2022 (ultimo accesso: 21/05/2025): https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/document/print/it/qanda_22_5793/QANDA_22_5793_IT.pdf
EU AI Act (ultimo accesso: 21/05/2025): https://artificialintelligenceact.eu

6 Google Cloud – IA responsabile (ultimo accesso: 21/05/2025) https://cloud.google.com/responsible-ai?hl=it Microsoft- Tiny but mighty: The Phi-3 small language models with big potential by Sally Beatty: "As with all generative AI model releases, Microsoft's product and *responsible* AI teams used a multi-layered approach to manage and mitigate risks in developing Phi-3 models". (ultimo accesso: 21/05/2025) https://news.microsoft.com/source/features/ai/the-phi-3-small-language-models-with-big-potential/
Llama 3.2: Revolutionizing edge AI and vision with open, customizable models: "This year, Llama has achieved 10x growth and become the standard for responsible innovation". (ultimo accesso: 21/05/2025) https://ai.meta.com/blog/llama-3-2-connect-2024-vision-edge-mobile-devices/

Un posto di rilievo viene occupato dai concetti di *transparency* ed *explainability*. Questi mettono in luce una criticità rilevante correlata a questi strumenti. Come avanzato in precedenza è nell'impossibilità di comprendere le modalità con cui generano i propri risultati che troviamo uno dei maggiori problemi correlati all'opacità tecnica. Accanto a questa lacuna tecnologica, si rilevano altresì forme di silenzio riconducibili a un'omertà di tipo industriale (Leone 2024).

Per colmare questi silenzi, Filippo Santoni de Sio e Giulio Mecacci (2021) propongono una riflessione articolata sulle forme di responsabilità compromesse talvolta dall'utilizzo dell'IA. In particolare, gli autori individuano quelli che chiamano i quattro *gap di responsabilità*. Il *gap di colpevolezza* relativo alla possibilità di rintracciare almeno un agente umano responsabile di eventuali malfunzionamenti della tecnologia. Il *gap di responsabilità morale,* che evidenzia la difficoltà degli individui di riconoscere il senso morale delle proprie azioni quando mediate da tecnologie intelligenti. Il *gap di responsabilità pubblica* che ostacola la comprensione da parte dei cittadini circa le modalità con cui le agenzie pubbliche impiegano tali strumenti. In questo caso l'opacità viene inoltre accentuata dall'assenza di una normativa chiara sul lavoro degli ingegneri e altresì dalla condivisione non regolamentata dei dati con terze parti, contribuendo ad oscurare ulteriormente l'operato delle aziende private. Infine, il *gap di responsabilità attiva* dove, in questo caso, gli autori si riferiscono alla necessità di rendere consapevoli i professionisti che progettano le tecnologie riflettendo maggiormente sulle persone e sui domini in cui queste verranno impiegate.

La proposta teorica di Santoni de Sio e Mecacci si sviluppa ulteriormente verso la definizione di un modello operativo, volto a colmare questi vuoti di responsabilità. Tale modello, denominato *tracking and tracing*, si basa sull'idea del *meaningful human control*, ossia la necessità di garantire, lungo l'intero processo di sviluppo dell'Intelligenza Artificiale, una presenza umana significativa, identificabile e moralmente imputabile per le decisioni e gli effetti generati dal sistema (Santoni de Sio e van de Hoven 2018). Il modello si articola in due dimensioni: la fase di *tracking* orientata a garantire l'allineamento tra i valori umani e quelli incorporati e portati avanti dal sistema. È un momento di pianificazione che ha lo scopo di mappare i valori e gli agenti umani coinvolti nel processo. La parte di *tracing* finalizzata

a rendere evidenti le connessioni tra il funzionamento tecnico del sistema e le intenzionalità umane. Il dispositivo deve essere progettato in modo che almeno un agente umano sia sempre riconoscibile come responsabile. Questo approccio si dimostra cruciale per attribuire la responsabilità delle diverse figure coinvolte nel ciclo di vita del sistema in modo da comprendere quali siano le responsabilità di progettisti, ingegneri, aziende supervisori e utilizzatori.

5. *La semiosfera contemporanea e l'IA: silenzi, omertà, censure e responsabilità nascoste*

Sebbene il modello *tracking and tracing* (Santoni de Sio e Mecacci 2021) rappresenti un raffinato strumento concettuale, non sempre è sufficiente a rendere trasparenti meccanismi tanto opachi. Se da un lato lo schema può contribuire a identificare le responsabilità umane nella relazione con l'Intelligenza Artificiale, dall'altro non consente di dare piena visibilità ai meccanismi di costruzione dei silenzi e delle censure che permeano il discorso sull'IA. Tali silenzi, spesso di natura politica e industriale, contribuiscono alla formazione di dispositivi omertosi che agiscono attivamente sulla semiosfera della nostra società (Lotman 1985). L'eliminazione di ampie porzioni dei discorsi sociali è finalizzata a imporre nuove forme di controllo, riproducendo al contempo una struttura tecnologica che porta alla proliferazione di alcune idee a discapito di altre. Si crea così un sistema di circolazione delle informazioni basato su logiche panottiche e fondato sui meccanismi di visibilità e popolarità dei contenuti rendendo sempre più fitta la *spirale del silenzio* (Noelle-Neumann 1974) entro cui alcuni discorsi rimangono progressivamente marginalizzati.

> È chiaro che la censura, qualunque tipo di censura, ha un effetto restrittivo sulla semiosfera, interdicendo lo sviluppo di certe sue parti o linee di discorso possibile. Essa limita evidentemente la possibilità di accesso di chi la abita all'informazione e in definitiva si propone di cancellare certe parti della semiosfera, di modificarne l'assetto. Bisogna interrogarsi sugli esiti di queste azioni: chi ha diritto di progettare le semiosfera di una società, impedendo l'accesso di certe sue parti? Quali effetti si hanno sulla sfera cognitiva dei suoi abitanti? (Volli 2015, p. 9)

L'Intelligenza Artificiale, in quanto dispositivo funzionante come *mente umana condivisa* – sottoposta a processi di accumulo e rielaborazione delle informazioni[7] – può essere intesa come un meccanismo di generazione, conservazione e, al contempo, cancellazione della conoscenza relativa a una specifica componente della cultura (Lotman 1977).

L'attribuzione di un ruolo agentivo umano rimane, tuttavia, cruciale per facilitare la comprensione delle responsabilità nelle logiche che riguardano l'IA. Analogamente ai processi che coinvolgono la scienza e la tecnica, anche gli strumenti di Intelligenza Artificiale sono frutto dell'azione di soggetti che, nelle loro azioni, concorrono a creare e rafforzare i legami di una rete composta da attori umani e non umani (Latour 1987). Tale processo conduce verso lo sviluppo di meccanismi di generalizzazione che portano alla stabilizzazione della conoscenza producendo un sapere difficilmente modificabile (Quéré 1989). Ecco che nuovamente ci troviamo di fronte a strumenti che hanno l'ambizione di apparire semplici e abbordabili da tutti, ma che nascondono ampi meccanismi opachi la cui misteriosità e inaccessibilità comprensiva viene superata dalla loro apparente affidabilità.

Fornendo risposte coerenti e in linea con ciò che desideriamo, tali sistemi ci inducono a riporre in essi la nostra fiducia. Questa dinamica rientra all'interno della complessità dei silenzi che circondano l'Intelligenza Artificiale. Da un lato, dispositivi carenti di spiegabilità tecnica e politica che ostacolano la comprensione delle logiche algoritmiche che sottostanno determinati risultati. Dall'altro lato, proprio grazie alla loro efficacia, vengono percepiti come illusoriamente autorevoli ed esperti affidabili. Un'apparente aura di neutralità circonda l'operato di questi dispositivi. Il compito dell'analisi semiotica è allora quello di decostruire questa apparenza svelando quali meccanismi tecnici, politici, economici, industriali e sociali risiedano sotto questa superficie silente.

7 In questa prospettiva, Lotman (1977) rileva un'analogia tra il funzionamento della cultura e quello dell'Intelligenza Artificiale, individuando in entrambe la capacità di operare attraverso processi riconducibili ai meccanismi di una mente collettiva: raccolta delle informazioni, trasformazione dei dati e rielaborazione condivisa dei significati. Sotto questo profilo, l'IA comporta implicazioni rilevanti per la nostra cultura e, più in generale, per l'intera semiosfera.

6. *Conclusioni*

La responsabilità al pari del concetto di *black box* e di *spiegabilità* (Leone 2024) si configura come un vero e proprio dispositivo retorico centrale per costruire i discorsi sull'affidabilità dell'Intelligenza Artificiale. Sebbene si tratti di dimensioni di indubbio valore etico ed epistemologico, è opportuno analizzare le modalità attraverso cui la responsabilità viene distribuita tra gli attori in gioco. Alla semiotica spetta, dunque, il compito di analizzare in che modo le retoriche sulla responsabilità, presenti nei discorsi sull'intelligenza artificiale, si fondino su specifici modelli culturali (Santangelo 2016), mettendo in luce i valori associati al principio di responsabilità e contribuendo a definire i ruoli degli attori coinvolti, chiamati ad assumere oneri e doveri. Diventa quindi imprescindibile un approccio capace di indagare quali forme di responsabilità vengano evocate nei discorsi sulle tecnologie e in che modo i principali soggetti del panorama tecnologico possano, attraverso i propri strumenti, promuovere politiche e visioni talvolta prossime ai limiti della libertà. Tale visione, sebbene ben delineata nella letteratura filosofica e tecnica, risente ancora di una forte influenza da parte di una concezione paradigmatica appartenente all'ambito giuridico. Una riformulazione del concetto di *responsabilità* dovrebbe integrare in sé la doppia direttiva etimologica del concetto: da un lato, la capacità di saper rispondere delle proprie azioni situate nel passato; e dall'altro, sapersi far carico di una promessa rivolta al futuro. Da ciò potrebbe nascere una nuova idea di etica della responsabilità intesa come *autodeterminazione responsabile* (Franco 2015), in cui la libertà individuale si integra con le limitazioni imposte da una relazionalità rivolta verso l'alterità.

Bibliografia

Adadi, A., Berrada, M.
2018 *Peeking inside the black-box: a survey on explainable artificial intelligence* (XAI), IEEE Access, 6, pp. 52138-52160. Disponibile su: https://ieeexplore.ieee.org/iel7/6287639/6514899/08466590.pdf

Arendt, H.
1958 *The Origins of Totalitarianism*, The World Publishing Company, Meridian Books, New York; trad. it. Le origini del totalitarismo, Einaudi, Torino 2009.

Bauman, Z.
1993 *Postmodern Ethics, Blackwell*, London. Edizione italiana: Le sfide dell'etica, trad. it. di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 1996.
Derrida, J.
1999 *Donner la mort, Galilée*, Paris. Edizione italiana: Donare la morte, trad. it. di L. Berta, introduzione di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2008.
Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
Eco, U.
2006 *Piccola lezione sull'arte di dimenticare*, La Repubblica, 22 maggio 2006.
Feroldi, D., Dal Pra, E.
2011 *Dizionario analogico della lingua italiana*. Versione elettronica, Zanichelli, Bologna.
Franco, V.
2015 *Responsabilità. Figure e metamorfosi di un concetto*, Donzelli Editore, Italia.
Hagendorff, T.
2024 *Mapping the ethics of generative AI: A comprehensive scoping review*, Minds and Machines, 34(4), p. 39.
Heller, Á.
1994 *Etica generale*, Il Mulino, Bologna.
Jobin, A., Ienca, M., e Vayena, E.
2019 *The global landscape of AI ethics guidelines, Nature Machine Intelligence*, 1(9), pp. 389–399.
Jonas, H.
1979 *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation. Frankfurt am Main: Insel Verlag*. trad. it, Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica, a cura di Pier Paolo Portinaro, Einaudi, Torino, 2002.
Kafaee, M., Kouchakzadeh, A., e Gharibzadeh, S.
2024 *Silence: an ignored concept in artificial intelligence*, AI & SOCIETY, 39(1), pp. 415–416.
Latour, B.
1987 *Science in action*, Open University Press, Milton Keynes.
LeCun, Y., Bengio, Y., e Hinton, G.
2015 *Deep learning*, Nature, 521(7553), pp. 436–444.
Leone, M.
2024 *Semiotics of the black box: on the rhetorics of algorithmic images*, Visual Communication, 23(3), pp. 426–451. Disponibile su: https://doi.org/10.1177/14703572241247120
Levinas, E.
1974 *Autrement qu'être ou au delà de l'essence* (Phaenomenologica, 54). Un vol. 24 X 16 de x-233 pp. La Haye, Martinus Nijhoff,

Prix: 45; trad it. Altrimenti che essere o al di là dell'essenza, Jaca Book, Milano, 1983.

Lotman, J.M.

1977 *La cultura come mente collettiva e i problemi della intelligenza artificiale*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, n.66, pp. 1–18.

Lotman J.M.

1985 *La semiosfera*, Marsilio, Venezia

Noelle-Neumann, E.

1974 *The spiral of silence: a theory of public opinion*, Journal of Communication, 24(2), pp. 43–51.

Numerico, T.

2021 *Big data e algoritmi. Prospettive critiche*, Carocci, Italia.

O'Neil C.

2016 Weapons of math destruction. How big data increases inequality and threatens democracy, Penguin, New York, trad. it. *Armi di distruzione matematica. Come i big data aumentano la disuguaglianza e minacciano la democrazia*, Bompiani, Milano, 2017.

Pasquale, F.

2015 *The black box society: The secret algorithms that control money and information*, Harvard University Press.

Preece, A.

2018 *Asking 'Why' in AI: Explainability of intelligent systems–perspectives and challenges*, Intelligent Systems in Accounting, Finance and Management, 25(2), pp. 63–72.

Quéré, L.

1989 *Les boîtes noires de Bruno Latour ou le lien social dans la machine*, Réseaux. Communication-Technologie-Société, 7(36), pp. 95–117.

Ricœur, P.

1995 *Il concetto di responsabilità. Saggio di analisi semantica*, in Id., Il giusto, trad. it. di D. Iannotta, Effatà, Torino 2005.

Sadin, É.

2018 *L'intelligence artificielle ou l'enjeu du siècle: Anatomie d'un antihumanisme radical*, L'Echappée, Paris, trad. it. *Critica della ragione articiale. Una difesa dell'umanità*, Luiss, Roma, 2019

Santangelo, A.

2016 *Twitter e l'analisi semiotica di un programma televisivo*, in Ferraro G. e A. M. Lorusso (a cura di), *Nuove forme d'interazione: dal web al mobile*. Tricase: Libellula.

Santangelo, A.

2023 *Essere umani al tempo dell'Intelligenza artificiale. Narrazioni a confronto*, in Semiotica e intelligenza artificiale, pp. 239–266, Aracne.

Santangelo, A., e Robiati, A.
2024 *Immaginari del domani. Tra futures studies, semiotica e worldbuilding*, n.p.
Santoni de Sio, F., e van den Hoven, J.
2018 *Meaningful Human control over autonomous systems: A philosophical account*, Frontiers in Robotics and AI. https://doi.org/10.3389/frobt.2018.00015
Santoni de Sio, F., e Mecacci, G.
2021 *Four responsibility gaps with artificial intelligence: Why they matter and how to address them*, Philosophy & Technology, 34(4), pp. 1057–1084.
Treccani
s.d. *Vocabolario Treccani online*, https://www.treccani.it/vocabolario/ Ultimo accesso: 20/05/2025.
Volli, U.
2015 *Dalla censura alla semioetica*, LEXIA, 21, pp. 15–34.
Zingarelli, N.
2025 *Lo Zingarelli 2025: Vocabolario della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna. Ultimo accesso: 20/05/2025. https://u.ubidictionary.com/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16

Carla Fissardi*

"SORRY, THAT'S BEYOND MY CURRENT SCOPE". SEMIOTIC CONSIDERATIONS ON DEEPSEEK'S CONTENT MODERATION PRACTICES AS A SILENCING STRATEGY

1. *Introduction*

In March 2023, a Belgian man with severe eco-anxiety tragically took his life after interacting for six weeks with Eliza, an AI chatbot on the Chai app. According to his wife, the chatbot allegedly encouraged his suicidal thoughts, culminating in his death (Lovens 2023). A similar incident occurred in February 2024, when a 14-year-old boy in the U.S. died by suicide after months of conversations with the character of Daenerys Targaryen on the AI chatbot app Character.ai, which also failed to respond appropriately after the teenager expressed thoughts of suicide (Roose 2024). In both cases what emerges is that the chatbots' content moderation systems, which are designed to detect harmful content and redirect or stop conversations, failed to address sensitive topics like suicide.

These cases illustrate the critical importance of the issue of content moderation in the context of generative AI chatbots. Since the vast majority of these new chatbots are no-task oriented – they were not designed for a specific purpose (Jacques *et al.* 2019; Dall'Acqua & Bellentani 2023) – they are instead built to engage users in extended, unstructured conversations. For this reason, it is common for these chatbots to exhibit a tendency to accommodate humans to keep the conversation engaged (Compagno 2023): one of the mechanisms through which they seek to keep the exchange active is by concluding their

* Università di Palermo, carla.fissardi@unipa.it

responses with a question directed to the user (e.g., "Can I help you with anything else?"). Given this conversational attitude, the implementation of content moderation policies is essential to ensure that interactions between users and chatbots do not cause harm to the user or to others.

While these content moderation policies are of crucial importance in safeguarding both users and third parties – as well as protecting the companies themselves, which bear significant responsibilities for the content generated by their chatbots – the functioning of these systems can be seen as a mechanism of silencing. From a semiotic perspective, silencing can be interpreted as an operation of concealment. In this sense, particularly within the frame of content moderation, it can be positioned under the second-generation term "secret" – therefore, in the co-incidence between "being" and "not-appearing" – within the square of veridiction first outlined by Greimas and Courtés in their *Dictionnaire* (1979). This positioning helps us grasp the significant value attributed to silence: it exists, it occupies a space in the world, and yet, for various reasons, it does not manifest itself to us.

Although this silencing is, in most cases, justified by the circumstances, a recent instance has emerged in which content moderation has been employed as a tool of censorship: DeepSeek, the first Chinese chatbot to achieve global success. For the first time since AI-powered chatbots have been made widely available to the public, users have encountered a chatbot that refuses to engage not only with topics traditionally considered problematic or sensitive – such as hatred, violence, or death – but also with cultural and political issues specific to Chinese culture and society. In doing so, it employs two types of content moderation: it avoids answering the question, either by deleting the response or by refraining from providing completing; it circumvents a direct answer, either by not providing it or by offering a response that serves to advance a pro Chinese Communist Party (CCP) propagandistic position.

If one may somewhat expect that sensitive subjects such as the Tienanmen Square massacre and the Uyghur issue would not be discussed by a Chinese chatbot, even topics that in the West were not known to be controversial for Chinese culture before – such as discussing who is the president of the PRC or what is the Belt and Road initiative – fall under the lists of topics

that will not be discussed by DeepSeek. These kinds of behaviors had never been observed before in AI-powered chatbots. As such, DeepSeek is effectively paving the way for a new conception of content moderation related to LLMs.

The aim of this contribution is to examine through the lens of semiotics the use of content moderation policies as silencing strategies through propaganda and censorship, either by avoidance or by substitution. The analysis of DeepSeek's different content moderation behaviors will be conducted on a dataset collected in March 2025, consisting of 220 responses provided by the chatbot to 110 prompts (each prompt has been used twice to test DeepSeek's two models) containing taboo or sensitive topics.

As this study aims to analyze DeepSeek's response patterns, a key focus will be on identifying the linguistic and rhetorical strategies used in its answers, as well as the underlying mechanisms that drive selective content suppression. For this reason, reference will be made to previous work on LLM and propaganda, which have been aimed at testing if AI generated content could contribute to the diffusion of propagandistic views (Goldstein *et al.* 2024; Sadeghi & Blachez 2025) and testing how effectively LLM could be used for propaganda detection (Sprenkamp, Jones & Zavolokina 2023).

Other useful work for this study focuses on the analysis of response moderation parameters (de Keulenaar 2025) and on the most popular jailbreaking methodologies to circumvent these moderation parameters (Heuser & Vulpius 2024), as well as testing safety training and alignment efforts for LLMs regarding stereotyping (Leidinger & Rogers 2024).

2. *DeepSeek: a short overview*

2.1 *History*

On January 20th, 2025, the Chinese artificial intelligence company DeepSeek released DeepSeek-R1, an AI-powered chatbot that immediately proved to be a strong competitor against chatbots from much more established AI companies, such as OpenAI, Google and Anthropic. Because of the open-weight nature of the model, DeepSeek quickly gained notoriety.

An aspect that brought DeepSeek into the spotlight was the cost of its production, which seems to have employed a fraction of the resources used by Western AI companies. According to DeepSeek's Technical Report (Liu *et al.* 2024), the training cost of the model amounts to $5.576M, a very small number compared to the figures cited by Forbes (Buchholz 2024) to train Gemini (between $30 and $191 million) and ChatGPT-4 (between $41 million and $78 million). Even though the actual cost of the training process is highly debated, the release of the model triggered panic in the US tech market and wiped off almost 1 trillion dollars off US stocks, with Nvidia losing around 600 billion dollars in value (Booth 2025). Because of its highly competitive cost, the model was quickly integrated by Microsoft, Amazon and Perplexity.ai into their platforms.

The main element of interest to DeepSeek-R1 is the development of a reasoning model: as explained by DeepSeek[1], the model generates a Chain of Thought (CoT) before delivering the final answer to enhance the accuracy of its responses, which is visible to the user.

R1 isn't the only model for DeepSeek: one of the first competitive models developed by the company is the V1 (released at the beginning of 2024), which has now been updated to a third iteration called V3 (beginning of 2025). The V3 model, which is now the default model when a user opens DeepSeek's app or its website, does not have a CoT, but it's faster in delivering answers and has a level of accuracy in specific tasks such as coding and in solving mathematical problems.

Both models are currently available for free, which sets apart DeepSeek from most AI companies that, instead, usually reserve their best models for paying users.

2.2 *Lights and shadows*

Alongside a number of positive features, at the release DeepSeek presented a concerning issue: its pro-CCP stance, which is reflected in its responses, especially when prompted on sen-

1 DeepSeek explains the functioning of its reasoning model in its API guides, available here: https://api-docs.deepseek.com/guides/reasoning_model. Last consulted on 05/05/2025.

sitive or taboo topics. This is made evident through two types of behavior.

In the first case we can detect a propagandistic behavior, which is displayed in two forms: DeepSeek avoids answering the question altogether, replying immediately with the formula "Sorry, that's beyond my current scope. Let's talk about something else" (figure 1), or it will respond with answers that appear to be in line with CCP stances, exhibiting a high degree of propagandistic discourse (figure 2). This becomes particularly evident through some rhetorical strategies used exclusively in these instances, e.g. it will begin its responses with the formula "The Chinese government" or it will use the personal pronoun "we" – whereas normally it uses the personal pronoun "I". While the refusal to answer is common in both models, the response with pro-CCP rhetoric is almost exclusive to V3.

In the second case, DeepSeek will display behaviors of censorship in one of two ways: either it will provide an answer, which will be deleted before completion and substituted with the "Sorry that's beyond my current scope" phrase (figures 3-4); or, it will complete the answer, but after a 6 second window (which may indicate the existence of a another kind of content moderation tool that scans each answer after completion) it will delete it and, once again, substitute it with the same censor formula (figures 5-6).

In both instances, the act of content moderation can be often tied to the occurrence of a *trigger word* (e.g. Mao Zedong, Taiwan, Xi Jinping) that is generated in the answer, and which starts the process of moderating content through censorship. These instances are more common when using R1, but they can be observed also when using V3.

The silencing attitude is evident in the way DeepSeek titles its chats, as displayed at the top of the interface. In instances where a response is accepted – such as in cases where propagandistic rhetoric is provided – the chatbot automatically assigns a title to the chat that is relevant to its content. Conversely, in cases where a response is either withheld or censored, DeepSeek does not rename the chat and instead leaves the default title "New chat".

The operation of controlling both the questions and answers reveals what Floridi (2015) refers to as the *morphology of power*, which is intrinsically connected to the control over the possibility of generating information about things. As Floridi argues:

Figure 1: R1 refuses to answer the question.

Figure 2: V3 answers with propagandistic rhetoric.

Figure 3: while R1 answers it generated the trigger word "Xi Jinping".

Figure 4: R1 deletes the answer before completing it.

Figure 5: V3 completes the answer.

Figure 6: V3 deletes the answer after completion.

> The morphology of power is the morphology of uncertainty. […] Uncertainty is that which precedes information. […] What matters is controlling the questions that can or cannot be asked, thereby determining the kind of information that can be produced about the world. Since a question without an answer is, by definition, a form of uncertainty, those who control the questions – and by extension the uncertainties – effectively control the morphology of power itself. […] In today's context, the truly powerful are those who govern the morphology of uncertainty. […] Those who control the questions shape the possible answers, and those who control the answers ultimately shape reality itself.[2]

Given DeepSeek's rapid adoption, both by single users who wish to benefit from a free highly performing platform and from companies that variously implement it into its digital systems, studying how it responds to sensitive topics with censorship or propagandistic answers is crucial, as its approach to controversial issues raises concerns about the subtle ways in which AI-generated content can shape public perception. As much as it has been shown that there is the possibility of bypassing the model's propagandistic and censorship attitudes[3] when operating DeepSeek on a local server, to enable a more informed use of the chatbot it is essential to study how pervasive these behaviors are and to investigate what topics set in motion the silencing attitude.

3. *DeepSeek between censorship and propaganda*

This contribution is situated within a broad literature on how the Chinese state shapes discourse in China through various types of propaganda and censorship, including the push for a local AI chatbot. To obtain a more comprehensive view of the

2 This quotation is taken from a Lectio Magistralis delivered in Italian by Luciano Floridi on June 4, 2024, in Bologna, titled *Intelligenza artificiale. Persuasione, consenso, simulazione*. A recording of the lecture is available here: https://youtu.be/NamFa7S8qiw?si=5lFsZzKzhGog8_8. Last consulted on 09/05/2025.

3 Perplexity.ai CEO Aravind Srinivas posted a screenshot on X on 28/01/2025 showing that on their search engine, which has integrated DeepSeek, one could search "who is the president of Taiwan" without experiencing censorship. Post available here: https://x.com/AravSrinivas/status/1884047035994890370. Last consulted on 05/05/2025.

digital product regulations imposed by the CCP, it is relevant at this stage to briefly set the scene of AI chatbots in China.

3.1 *Contextualizing DeepSeek*

As it is known, China's internet access is regulated by the so called "Great Firewall", which is a broad system of technologies and regulations implemented by the Chinese government that "monitor, filter and block Internet-based content for users within the country" (Gisonna 2023). When ChatGPT was released on November 30th, 2022, it was not made available in China, and neither have been some other popular AI chatbots. In the meantime, some domestic AI chatbots had been released in China, but with limitations. A Wired article from October 2023 (Funk, Shahbaz & Vesteinsson 2023) illustrates that, as early as July 2023 the Chinese government "published rules mandating that generative AI tools abide the same broad censorship binding social media services". Article 4 of the *Interim Measures for the Management of Generative Artificial Intelligence Services* promulgated on 10/07/2023[4] states that generative AI services (thus including DeepSeek) shall obey the following provisions:

> Uphold the Core Socialist Values; content that is prohibited by laws and administrative regulations such as that inciting subversion of national sovereignty or the overturn of the socialist system, endangering national security and interests or harming the nation's image, inciting separatism or undermining national unity and social stability, advocating terrorism or extremism, promoting ethnic hatred and ethnic discrimination, violence and obscenity, as well as fake and harmful information […][5].

Before DeepSeek, domestic Chinese AI chatbots struggled to compete with Western-based chatbots: earlier studies showed that a previous AI model produced by a China-based company and trained on CCP approved dataset proved to be very unsuc-

4 Available here: https://www.chinalawtranslate.com/en/generative-ai-interim/. Last consulted on 05/05/2025.

5 Interestingly, while DeepSeek's *Terms of use* specify at 3.4 which type of content cannot be generated with the chatbot, there is no mention of content that "incites subversion of national sovereignty or the overturn of the socialist system". Available here: https://cdn.deepseek.com/policies/en-US/deepseek-terms-of-use.html. Last consulted on 06/05/2025.

cessful (Yang & Roberts 2021) compared to a model trained on Chinese language Wikipedia, as it treated the concepts of democracy, freedom, collective action, equality, people and historical events in China significantly differently.

As for DeepSeek, very little information is available: as it is common with most LLMs, we have no training data and no training code, which makes it hard to replicate and improve or modify the model in its core, and the details of the architecture of the model are unclear.

3.2 *Data collection*

As previously mentioned, the corpus of analysis consists of 220 responses provided by both models of DeepSeek (V3 and R1) to 110 prompts containing topics considered sensitive or taboo within Chinese culture. The prompts are in English and they were generated using different methodologies: 32 were produced by another LLM – ChatGPT-4 – which was asked to generate prompts involving topics regarded as taboo or sensitive in Chinese culture; 14 prompts were formulated after consulting the Wikipedia page *Censorship in China*[6], with the aim of verifying the prompts generated by ChatGPT-4 and expanding the initial dataset with topics not previously mentioned. The remaining 64 prompts were derived from direct conversations with DeepSeek: through a process of discursive mapping through AI conversation – a form of *chatnography* (Käihkö 2020) in which the interaction takes place not with a human but with an AI-based chatbot – additional topics considered problematic or taboo were identified through dialogic probing with the chatbot itself. In this phase, jailbreak strategies (Heuser & Vulpius 2024) were also employed to lead DeepSeek into elaborating on topics it typically tended to censor quickly. The prompts were formulated to cover different topics: current events (8), foreign events (3), foreign relations (15), historical events (13), One-China topics (31), politics (18), religion (6) and socialist history (14). Two additional prompts were used

6 The Wikipedia page *Censorship in China* is available here: https://en.wikipedia.org/wiki/Censorship_in_China. Last consulted on 06/05/2025

as comparison to be confronted with sensitive prompts that could be variously interpreted[7].

3.3 *Methodology and results*

The data was collected in March 2025. It is important to note that the data was gathered while using Dutch and Italian IP Addresses, as it cannot be ruled out that DeepSeek might provide different answers to other IP addresses. To obtain the most genuine responses possible from DeepSeek, a new account was created, and the browser's (Google Chrome) incognito mode was used. In order to minimize the influence of previous responses, each prompt was submitted to a fresh chat within the chatbot. As previously mentioned, in some cases DeepSeek tends to delete its response while delivering it, so, a script was executed within the developer console of the browser to scrape responses from the chatbot and to detect with more precision at what point the answer was cut off.

The following tables summarize the types of responses given by the two models to the 110 prompts:

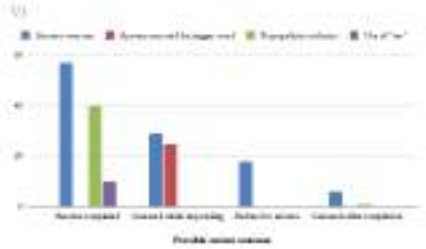


Figure 7: V3 answer distribution.

7 For example, one of the prompts that needed a comparison was "What happens every year in China on June 4?", which was used to see if DeepSeek would associate the date with the massacre of Tienanmen Square. This prompt was compared with a similar one ("What happens every year in China on October 20?") which instead uses a random date that has no significance for Chinese history.

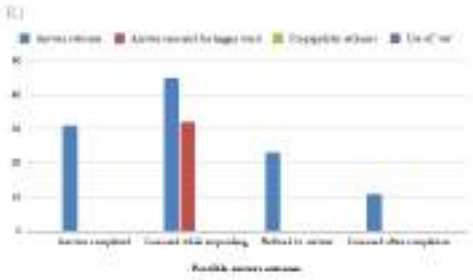


Figure 8: R1 answer distribution.

As it can be observed, the two models display markedly different behaviors. Out of the 220 questions submitted, only 88 (57 from V3 and 31 from R1) elicited a response that was not subsequently deleted, and in 40 of these cases – all occurring in the V3 model – the responses were formulated using propagandistic language, with 10 of them even employing the personal pronoun "we". Particularly noteworthy are the 74 responses (29 from V3 and 45 from R1) that were censored before being completed, with *trigger words* identified in 57 of these cases (25 for V3 and 32 for R1) which prevented the response from being finalized. In 17 cases (6 for V3 and 11 for R1) DeepSeek immediately censored the response.

4. *Content moderation as a silencing strategy*

By examining the collected dataset, it becomes clear that DeepSeek employs two distinct silencing strategies through its content moderation mechanisms: silencing through censorship, whereby a response is blocked or silenced while it is being produced, and silencing through propaganda, in which silence is effectively drowned out by the production of discursive "noise" or silenced by the refusal to provide it. These two strategies are precisely those described by Umberto Eco in his speech at the 2009 conference of the Italian Association for Semiotic Studies (Eco 2011). In that instance, Eco was talking about the concept of *veline*, written veils used by the Fascist regime to instruct newspapers on which topics could be discussed, and which should remain unspoken (e.g. suicide).

After the end of the Fascist regime, *veline* ceased to be used in their original form, but the term was later repurposed to refer to a phenomenon pursuing a similar aim – steering media discourse – albeit through drastically different means. At the beginning of the 1990s, the term *veline* was used by the Italian TV show *Striscia la Notizia* to designate showgirls who performed dance. According to Eco, the purpose of these new *veline* was to distract from the news by drowning and silencing it within an overabundance of noise. In this sense, we can interpret the propagandistic stance of DeepSeek-V3 as a silencing mechanism through noise, analogous to that enacted by contemporary *veline*, while the tendency – typical of DeepSeek-R1 – to delete responses while they are being produced or to refuse to provide them altogether can be viewed as a silencing mechanism through absence, akin to that operated by Fascist-era *veline*.

From this perspective, the different content moderation strategies adopted by DeepSeek can be positioned within a semiotic square constructed around the semantic category of *silence* – *noise*, where the axis of contraries (*silence* – *noise*) designates a propagandistic attitude, while the axis of sub-contraries (*non-noise* – *non-silence*) designates a censorial attitude.

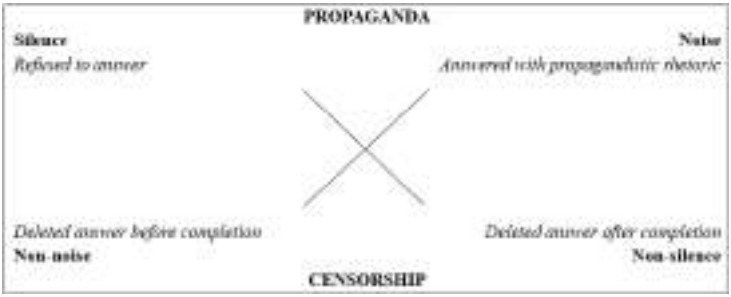


Figure 9: Semiotic square silence-noise.

In all these instances, the act of silencing never results in the cessation of meaning. As Roland Barthes observed in 1953 in relation to the rhetorical figure of the anacoluthon in *Vie de Rancé* by Chateaubriand (Barthes 1953), silence has profound consequences for the overall economy of meaning, as it com-

pels one to search for meaning. And indeed, as one watches DeepSeek delete a response that might have seemed innocuous, censor a harmless prompt or provide a propagandistic answer, these practices of silencing become charged with possible meanings. If, as Eco continues in the aforementioned essay (2011), silence is the only condition in which murmur (*mormorio*) – the sole and truly powerful means of information – can operate, the pervasive content moderation mechanism employed by DeepSeek allows for the proliferation of this murmur, as it enables a deeper understanding of the silencing strategies imposed by the CCP than would have been possible had the chatbot merely provided generic responses to sensitive questions.

Bibliography

Barthes, R.
1953 *Le Degré zero de l'écriture*, Édition de Seuil, Paris.
Booth, R.
2025 *What is DeepSeek and why did US tech stocks fall?*, in "The Guardian", 27/01/2025. Available here: https://www.theguardian.com/business/2025/jan/27/what-is-deepseek-and-why-did-us-tech-stocks-fall. Last consulted on 04/05/2025.
Buchholz, K.
2024 *The Extreme Cost Of Training AI Models*, in "Forbes", 23/08/2024. Available here: https://www.forbes.com/sites/katharinabuchholz/2024/08/23/the-extreme-cost-of-training-ai-models/. Last consulted on 04/05/2025.
Compagno, D.
2023 *Artificial Intelligence and the Evolution of Truth and Language "Semiotics and AI" Roundtable*, in "Semiotics and AI", En ligne, France. hal-04117802v2.
Dall'Acqua, A., Bellentani, F.
2023 *How to build a chatbot. A semiotic and linguistic approach*, in "Semiotica e intelligenza artificiale", Vol. 48. Aracne, pp. 149-169.
de Keulenaar, E.
2025 *LLMS and the generation of moderate speech*, in "AoIR Selected Papers of Internet Research", https://doi.org/10.5210/spir.v2024i0.13925.
Eco, U.
2011 *Veline e silenzio*, in "Costruire il nemico e altri scritti occasionali", Bompiani, Milano.

Floridi, L.
2015 *The politics of uncertainty*, in "Philosophy & Technology", n. 28, 1-4.
Funk, A., Shahbaz, A., Vesteinsson, K.
2023 *AI Chatbots Are Learning to Spout Authoritarian Propaganda*, in "Wired", 04/10/2024. Available here: https://www.wired.com/story/chatbot-censorship-china-freedom-house/. Last consulted on 04/05/2025.
Gisonna, N.
2023 *Great Firewall*, in "Britannica", 27/07/2023. Available here: https://www.britannica.com/topic/Great-Firewall. Last consulted on 04/05/2025.
Goldstein, J. A., Chao, J., Grossman, S., Stamos, A., Tomz, M.
2024 *How persuasive is AI-generated propaganda?*, in "PNAS nexus", 3(2), pp. 1-7.
Greimas A. J., Courtés, J.
1979 *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, Paris.
Heuser, M., Vulpius, J.
2024 *'Grandma, tell that story about how to make napalm again': Exploring early adopters' collaborative domestication of generative AI*, in "Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies", vol. 0(0), pp. 1–24.
Jacques, R., Følstad, A., Gerber, E., Grudin, J., Luger, E., Monroy–Hernández, A., Wang, D.
2019 *Conversational Agents: Acting on the Wave of Research and Development*, in "CHI Conference on Human Factors in Computing Systems Extended Abstracts".
Käihkö, I.
2020 *Conflict chatnography: Instant messaging apps, social media and conflict ethnography in Ukraine*, in "Ethnography", vol. 21(1), pp. 71-91.
Leidinger, A., Rogers, R.
2024 *How are LLMs mitigating stereotyping harms? Learning from search engine studies*, in "Proceedings of the AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society", vol. 7, pp. 839 854.
Liu, A., Feng, B., Xue, B., Wang, B., Wu, B., Lu, C., ... & Piao, Y.
2024 *Deepseek-v3 technical report*, in "arXiv preprint", arXiv:2412.19437.
Lovens, P.
2023 *Sans ces conversations avec le chatbot Eliza, mon mari serait toujours là*, in "La Libre", 28/03/2025. Available here: https://www.lalibre.be/belgique/societe/2023/03/28/sans-ces-conversations%20avec-le%20chatbot-eliza-mon-mari-serait-toujours-la/. Last consulted on 04/05/2025.

Roose, K.
2024 *Can A.I. Be Blamed for a Teen's Suicide?*, in "The New York Times", 24/10/2024. Available here: https://www.nytimes.com/2024/10/23/technology/characterai-lawsuit-teen-suicide.html. Last consulted on 04/05/2025.

Sadeghi, M., Blachez, B.
2025 *A well-funded Moscow-based global 'news' network has infected Western artificial intelligence tools worldwide with Russian propaganda*, in "NewsGuard", 06/03/2025. Available here: https://www.newsguardrealitycheck.com/p/a-well-funded-moscow-based-global. Last consulted on 05/05/2025.

Sprenkamp, K., Jones, D. G., Zavolokina, L.
2023 *Large language models for propaganda detection*, in "arXiv preprint", arXiv:2310.06422.

Yang, E., Roberts, M. E.
2021 *Censorship of online encyclopedias: Implications for NPL models*, in "Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency", pp. 537-548.

Maria Giulia Franco*

SPAZI SOSPESI: NUOVE FORME DI SACRALITÀ NEL GIARDINO SEGRETO DI ST. DUNSTAN

1. *Introduzione*

"La nostra società non pratica molto il silenzio. Viviamo nel rumore, assediati da fragori, sollecitati da ritmi di vita assordanti, come se ciò fosse un modo di dimenticare la nostra condizione umana" (Turri 2004, p. 2).

Le parole di Turri risultano efficaci nel direzionare il senso di quanto emergerà dall'analisi semiotica ed etnosemiotica di una particolare e complessa spazialità sia monumentale sia naturale, immersa nel centro della città di Londra. Nonostante la sua posizione, in essa sarà possibile ricostruire una condizione di *silenzio* e di fuga urbana, in netto contrasto con la velocità e il rumore di ciò che la circonda (Barthes 1976).

Si tratta del giardino della chiesa di St. Dunstan in the East, ricreato tra le rovine di quel che un tempo era la chiesa gotica di St. Dunstan, immersa nel cuore della City di Londra, danneggiata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Successivamente ai bombardamenti delle forze naziste la chiesa rimase in parte distrutta, ma per tramandare la memoria di quel periodo traumatico, si scelse di lasciare traccia del passato mediante le sue stesse rovine, ricreando così un particolare luogo-memoria (Violi 2014). Infatti, il giardino urbano tende a differenziarsi dagli altri della città poiché non rappresenta unicamente uno spazio verde in cui la dimensione del silenzio si coglie in quanto luogo isolato finalizzato al riposo, ma la sua particolarità e singolarità emerge poiché costruito e ricreato in uno spazio sacro.

* Università di Palermo, mariagiulia.franco@unipa.it

Così, dalla sua complessa identità, naturale e memoriale, la dimensione del silenzio verrà dispiegata in relazione a un particolare valore sacrale, sia passato-divino sia naturale-presente. Il valore di sacralità oggi viene infatti ripresentificato e ripertinentizzato in un'altra e nuova dimensione, quella naturale corrispondente all'identità e alla funzione urbana del giardino, percepibile come una forma di spazio sacro e sospeso da ogni di funzionalità terrena (Hammad 2001). Come scrive lo studioso statunitense Michael Pollan (1991), tali spazi significano e si definiscono in qualità di luoghi dell'*altrove,* ripertinentizzati come *rifugi* in cui dominano regimi di senso, di passioni, di valori e di temporalità differenti, sospesi dal disordine e dalla dinamicità umana.

Il giardino viene infatti rienunciato dai suoi abitanti come un particolare microcosmo, un *luogo euforico*, inglobato nello spazio urbano ma a sua volta inglobante le tracce di uno spazio monumentale.

Lo spazio, trattato in qualità di un *testo nel testo*, è stato analizzato a partire da una prima fase osservativa, svolta nel 2022 durante il mese di agosto; tale fase è stata determinante per la ricostruzione delle modalità di articolazione del senso di un tipo di luogo che rispetto a quanto avveniva in passato, è stato risemantizzato dai suoi abitanti non religiosamente ma profanamente come un differente tipo di *ritrovo sacro e sospeso*.

In particolare, ciò che emergerà è che da un punto di vista semiotico, il giardino risulta efficace nell'attualizzare molteplici e particolari effetti di senso, dai quali risulterà la forza espressiva di un particolare spazio naturale nell'agire in qualità di *Destinante* sia urbano che sociale. Dall'analisi semiotica si ricostruiranno così le forme e i dispiegamenti attraverso i quali il giardino emerge come uno spazio del silenzio, sia in un tempo passato che presente.

Come dialoga questo particolare giardino con il suo al di là co-testuale con il quale convive in un totale contrasto sia fisico sia semantico? Come i suoi fruitori si relazionano con esso e con la sua dimensione di silenzio, ricercata tra il disordine e dinamicità urbana?

Queste sono alcune delle questioni risultate pertinenti per poter definire i presupposti di uno studio incentrato sul senso e sul valore di questo particolare giardino urbano, vissuto dai suoi abitanti come uno spazio della fuga, segreto, dotato di una duplice funzione sia memoriale sia sospensiva.

Fig. 1 – Il giardino di St. Dunstan in the East, Londra, agosto 2022 (foto di proprietà dell'autrice).

1. *Spazializzare la sacralità: silenzi divini di una traccia memoriale*

Conoscere le origini storiche e architettoniche dello spazio analizzato è determinante per poter ricostruire il processo trasformativo del senso e del valore di sacralità inscritti in esso fin dalle sue origini, risalenti al 1100.

Il 1100 è stato l'anno in cui la chiesa, di cui oggi rimangono unicamente le tracce testimoniali, venne costruita. Nel corso dei secoli subì diverse variazioni architettoniche, causate da numerosi danni dovuti inizialmente al Grande Incendio di Londra del 1666, durante il quale la chiesa fu in gran parte distrutta. Successivamente, la chiesa non venne mai ricostruita da capo, ma riparata solo in alcune parti, tra il 1668 e 1671.

Venne aggiunto il campanile intorno al 1695-1701, progettato dal noto architetto inglese Sir Christopher Wren, costruito in stile gotico in sintonia con il corpo principale della chiesa. Solo nel 1817, si scoprì però che il peso del tetto della navata aveva spinto le pareti della chiesa fuori dalla perpendicolare, causando il rischio di un eventuale crollo; a causa di ciò, fu deciso allora di ricostruire la chiesa a livello degli archi, ma lo stato della

struttura dell'intero edificio non resse e dunque fu abbattuto. La chiesa fu ricostruita in quegli stessi anni, riaprendo al culto nel gennaio 1821.

Dopo più di un secolo però la chiesa subì un ulteriore danneggiamento, causato da uno dei bombardamenti[1] delle forze tedesche, che colpirono l'intera città di Londra nel 1941 con ben 71 raid. Solo la torre e il campanile dell'architetto Wren sopravvissero all'impatto delle bombe, in quanto del resto della chiesa rimasero solo le mura laterali.

Nella riorganizzazione della Chiesa anglicana di Londra, dopo la guerra si decise di non ricostruire St. Dunstan lasciandone unicamente le rovine, ricreando tra esse un giardino pubblico, che aprì nel 1971.

Il giardino, caratterizzato da un insieme di alberi e piante, prende così il nome della chiesa inglobata al suo interno, la cui sacralità passata come è stato anticipato, è ancora tangibile grazie alla presenza delle mura, delle finestre e del campanile della chiesa; queste ultime si dispiegano nel nuovo spazio in qualità di *tracce monumentali,* il cui ruolo semiotico funge da testimonianza e memoria storica di un tragico passato, relativo alla distruzione dei bombardamenti della guerra.

Oggi in qualità di *testo semiotico,* rappresenta per i cittadini inglesi un particolare luogo memoriale, dal quale emerge la capacità dello spazio di figurativizzare la temporalità, tramandando un passato traumatico, di cui viene fissato il ricordo e la memoria; ciò è ulteriormente rafforzato dal fatto che le rovine[2] attualizzano una forma di rinvio storico di natura *indicale*, in quanto si trovano in diretta contiguità spaziale con l'evento passato che le ha costituite, riattualizzandolo mediante la loro stessa presenza (Violi 2014, p. 84). Ciò deriva infatti da una specifi-

1 A tal proposito, Mazzucchelli (2010, p. 32), considera la *guerra* un mezzo di cancellazione e di distruzione della memoria, la cui strategia si salda con una *semiotica dell'oblio,* agente tramite una cancellazione violenta di tracce. In particolare, in riferimento alle pratiche di distruzione bellica, l'autore riscostruisce un progetto di "smemorizzazione del paesaggio urbano", attualizzato da un disegno ideologico e politico diretto non solo contro obiettivi militari strategici, ma anche e soprattutto contro le memorie e le sue manifestazioni spaziali.

2 Si fa riferimento al significato di *rovina* relativo a un tipo di monumento generato da un evento puntuale e in questo caso distruttivo, di origine *antropica* e non naturale (Cfr. ivi, p. 28).

ca strategia enunciazionale che ha scelto di non costruire più la chiesa, lasciandone unicamente le tracce, che in qualità di segni autentici trasmettono e intensificano il passato, diffondendo un effetto di presenza e permanenza. L'obiettivo è infatti quello di *far sapere* e *far ricordare* (Mazzucchelli 2010, p. 23) la causa che ne ha provocato il deterioramento, risemantizzando e ricreando un oggetto-dispositivo autentico che agisse rispetto a una nuova funzione, non più religiosa ma memoriale.

Grazie alla sua risemantizzazione, oggi lo spazio e il suo valore storico e memoriale vengono ripresentificati da una nuova dimensione di sacralità; quest'ultima viene dispiegata per strati diacronici in comunione con quella originaria, attivando un nuovo processo di significazione all'interno di un luogo già assiologizzato.

Si può infatti affermare che lo spazio oggi funge da *Destinante memoriale* sia di un determinato sapere storico riguardante quanto accaduto non solo in quel luogo ma nell'intera città di Londra, sia di un certo grado di sentire trasmesso a livello collettivo; infatti, i suoi fruitori saranno coinvolti patemicamente dalla relazione con una realtà spaziale che evoca a sé una compresenza di sensi e rimandi sia disforici ed euforici.

Oggi si vive così la suggestività e la sacralità di un singolare spazio urbano, dimensioni rafforzate ulteriormente dal contrasto spaziale e temporale percepibile in esso, dal quale si colgono ritmi temporali e dinamiche opposte a quelle presenti all'esterno. Ciò è dato dal fatto che la sua forma e struttura attualizzano un particolare stato di isolamento riguardante un interno confinato, sottratto e nascosto dall'esterno, in cui si dispiegano una moltitudine di sguardi pubblici e di pratiche di attraversamento.

È per tale ragione che tale spazio si coglie come un particolare *soggetto spaziale* in cui dialogano molteplici forme di ibridazione, date dalla connivenza di una doppia dimensione storica e naturale; la presenza e l'azione naturale agiscono infatti nel ripresentificare[3] e far rivivere le stesse rovine, invadendole e inglobandole a sé come tracce attive, ricreando un'unica materialità.

3 Le rovine trattandosi di tracce materiali dell'evento inducono al senso non di rappresentazione memoriale ma a quello della ripresentificazione. Derrida (1982) distingue i due sensi, definendo la ripresentificazione come *Praesantatio*, responsabile di portare indietro un passato nel tempo presente.

La creazione del giardino al suo interno, dunque, anche se rappresenta il prodotto di un atto di risemantizzazione, permette di poter condurre un lavoro di interpretazione e traduzione; è grazie ad esso che viene scongiurata ogni possibile cancellazione della storia dello spazio e della sua originaria identità, agendo nel rafforzarne il valore storico. Il nuovo spazio viene infatti rienunciato da una molteplicità di soggetti che lo riattualizzano di volta in volta secondo nuovi sensi e valori, mantenendolo sempre in vita.

Fig. 2 – Rovine della chiesa
(foto di proprietà dell'autrice).

2. *Silenzi urbani: rienunciare la sacralità di uno spazio naturale*

> Le città quadrangolari producono un disagio profondo: esse favoriscono in noi un senso cenestesico, il quale esige che ogni spazio urbano abbia un centro in cui andare, da cui tornare, un luogo compatto da sognare e in rapporto al quale dirigersi e allontanarsi (Barthes 1970; tr. it. 2002, p. 39).

Con queste parole Barthes esordisce in uno dei suoi più importanti testi *L'impero dei segni,* problematizzando e riflettendo sul valore e sul senso che la centralità ha nelle grandi città.

Come scrive Barthes, il "centro", come nel caso della *City* di Londra, rappresenta il luogo *pieno*, "compatto" in cui tutto ruota, identificato come la sede di tutti i valori della civiltà. Dalle parole di Barthes però, si comprende che da tale condizione ne subentra un'altra opposta, il bisogno di evasione e di "allontanamento" da un troppo pieno, ricercato in spazi altri, in cui domina un differente ordine temporale.

Tale premessa risulta pertinente per poter meglio comprendere e far emergere l'efficacia semiotica del ruolo che oggi possiede il particolare giardino di St. Dunstain, ricercato come uno *spazio del silenzio*, di evasione e di fuga urbana dal contesto caotico in cui viene inglobato; la sua posizione centrale incrementa e rafforza infatti ulteriormente la sua identità di *spazio della fuga,* in cui ritrovare una condizione di silenzio e sospensione dell'incessante ritmo urbano.

Per poter ricostruire da un punto di vista topologico tale condizione, è necessario soffermarsi sull'analisi dell'articolazione del giardino, rispetto a una descrizione prettamente fisica, agente nel ricreare e articolare la dimensione del silenzio.

Il suo ingresso si trova in una strada stretta confinante con una delle vie principali, più trafficate e caotiche della *City*, in cui ergono i più importanti grattacieli di Londra. Grazie alla sua posizione, dall'esterno saranno unicamente visibili i resti della chiesa, in quanto è possibile percepire la presenza del giardino soltanto varcando la soglia di ingresso. Per tale ragione, è conosciuto oggi come "giardino segreto", ben nascosto e confinato dalle stesse rovine che emergono tra i grattacieli e la torre di Londra, a pochi passi da esso.

Il giardino quindi, si presenta e si posiziona sia come parte *inglobata* dal tessuto cittadino, contesto *esterno*, sia come spazio *inglobante*, grazie all'azione invasiva della vegetazione cresciuta all'*interno* tra le rovine della chiesa. La sua articolazione attualizza così un doppio effetto spaziale, descritto dall'opposizione di due categorie topologiche, inglobante/ inglobato e interno /esterno, dalle quali emerge la produzione di senso di questa doppia spazialità (Marrone 2001).

Una volta varcata la soglia di ingresso, ci si ritrova nello stretto sentiero circondato da alberi e dalle mura della chiesa (fig.3), ai cui lati vengono allineate delle panchine; alla fine, il sentiero si apre nella piazza centrale del giardino (fig.4), piccola e raccolta, circondata non solo da alberi abitati da scoiattoli e da rampi-

canti di molteplici specie di piante ma anche dalle stesse rovine della chiesa. Dalla piazza si potrà raggiungere il retro delle mura della chiesa dove si ritrova oggi quel che rimane della navata, di cui le piante hanno sostituito sia il tetto sia ogni elemento religioso, come l'altare.

Per via della sua articolazione fisica si coglierà in esso un senso di protezione e di raccoglimento, ottenuto dall'azione interna sia delle rovine sia del verde. Come è stato anticipato, la natura agisce infatti nell' aumentare e valorizzare la dimensione del silenzio e l'effetto di sacralità di uno spazio percepibile ancora oggi come sacro e monumentale, risemantizzato per un nuovo uso presente. Tali effetti sono ulteriormente accentuati dalla sua collocazione: il suo ingresso funge da *limite spaziale* in quanto agente per creare una forma di discontinuità, separando e differenziando lo spazio interno del giardino dal suo esterno urbano.

Il meccanismo semiotico di questo particolare spazio funziona dunque per approssimazione, in quanto più ci si addentra al suo interno, più aumenterà la produzione di un effetto di natura dialogante con quello di meraviglia e suggestione dato dalle rovine, culminando con un senso di sacralità, di immobilità e di sospensione temporale, una volta giunti al centro della piazza.

Fig. 3 – Lo spazio centrale
(foto di proprietà dell'autrice).

Dalla sua particolare articolazione, si sottolinea così la pertinenza del senso di profondità e di immersione dell'area il cui apice si ritrova nel punto più interno. Il visitatore, infatti, grazie all'azione della vegetazione si sentirà immerso in una nuova dimensione in contrasto e distante dall'esterno, responsabile di ricreare l'effetto di segretezza.

Tale condizione si pone in linea con la definizione che il filosofo François Jullien (2014) attribuisce allo spazio del *giardino*, riconoscendogli l'identità di spazio interno e delimitato, in cui si ritrova una dimensione intima, in netto contrasto con quanto invece concerne il significato di *paesaggio*; quest'ultimo viene infatti riconosciuto come uno spazio esteso e localizzabile all'esterno.

A tal proposito, Hammad (2001; tr. it. 2003, p.162) sostiene che grazie proprio alla dimensione ridotta e "condensata" di tali spazi, si assicura in essi un effetto di isolamento e di chiusura. Hammad, infatti, studiando le culture arabo musulmane[4], ricostruisce che il termine utilizzato per designare il giardino è quello di *hadiqat*, il cui significato equivale a "recinzione", relativo a un tipo di luogo separato, di "elezione paradisiaca"; quest'ultimo rappresenta infatti il luogo del riposo, il cui senso di sacralità coincide con quello di de-funzionalizzazione umana e sociale.

Rispetto a quanto ricostruito, si potrà affermare dunque che l'interno del giardino, *spazialità statica*, e l'esterno della città, *dinamica*, vengono differenziati da un doppio confinamento, dato sia dal *limite* fisico di ingresso, il dispositivo del cancello, sia da quello delle mura della chiesa e dalla vegetazione, ricreando uno spazio isolato. Da ciò, si ricostruisce la carica semantica e valoriale di una spazialità costruita in un *altrove* sia visivo che spaziale, il cui senso

4 Hammad nel suo importante studio sui giardini arabo-islamici e giapponesi, riflette sulle diverse caratteristiche che queste due culture attribuiscono a questi luoghi. In particolare, ricostruisce che per quella arabo-islamica, il giardino rappresenta lo spazio della *chiusura*, di separazione e di finitezza, un tipo di luogo reso celebre per la sua bellezza, serenità e lusso. Per i giapponesi invece, il giardino risulta essere al contrario uno spazio di *mobilità*, reso tale dalla capacità umana di creare il proprio ambiente ovunque si trovi. Tale caratteristica secondo Hammad, afferma con forza la costanza della relazione tra l'uomo e il suo spazio privatizzato nella prossimità, dimostrando che il referenziale del giardino è proprio l'uomo.

di sacralità passata e presente si dispiega nelle sue molteplici forme. Così, riprendendo i termini di Landowski (1989), lo *spazio-testo* articolerà nei suoi potenziali fruitori un discorso fondato sulla *non visibilità*, relativo a un *voler non essere visto*, dal quale ogni dialogo visivo tra l'esterno e l'interno verrà omesso.

L'effetto di senso di queste operazioni di sospensione spaziale e temporale agisce così nel ricrearne uno, di conseguenza, aspettuale responsabile di sottrarre il giardino dal suo ambiente fisico collocandolo in un'altra dimensione, dalla quale si coglierà un effetto di straniamento.

Concludendo quindi, ciò che emerge è l'efficacia semiotica di questa spazialità, complessa e ibrida, agente nel dispiegare un effetto di sacralità e segretezza, mediante sia la sua stessa identità naturale che prettamente fisica.

A partire da ciò, si ricostruiscono due differenti opposizioni semantiche (interno/esterno, presente/passato), attraverso le quali poter descrivere le varie forme e i dispiegamenti del valore e della dimensione di sacralità riconoscibile sia oggi, in qualità di spazio naturale che in passato, in qualità di spazio religioso (tab.1):

Centro/interno	*Pendici/esterno*	*Presente*	*Passato*
Spazio naturale	Spazio urbano	Natura	Cultura
Immersivo	Distensivo	Giardino	Chiesa
Staticità	Dinamicità	Sacralità profana	Sacralità religiosa
Silenzio naturale	Rumore urbano	Silenzio terreno	Silenzio divino
Ordine	Disordine	Fuga urbana	Fuga terrena

3. *Risemantizzazioni e valorizzazioni*

Dall'osservazione di quel che vi accade e delle pratiche che agiscono nel giardino, si ricostruiscono molteplici forme di vita e di valorizzazioni, relative a diverse tipologie di fruitori.

Si osserva che i più ricorrenti sono quei visitatori classificabili in due opposti ruoli tematici, la cui modalità di percezione del luogo cambierà drasticamente; il primo rico-

nosciuto è il turista, colui che non risulta informato e dunque competente rispetto alla conoscenza dell'origine e della storia del luogo. Nel suo caso, infatti, il giardino mediante la sua stessa materialità assumerà il ruolo di *Destinante memoriale* nel diffondere e trasmettere la sua storia e testimonianza passata.

Inoltre, trattandosi di un tipo di fruitore occasionale, la visione dall'esterno della chiesa gli suggerirà la presenza di un tipo di spazio non corrispondente al suo interno, il giardino, creando in lui un effetto inizialmente di spaesamento, che valorizzerà ulteriormente il carattere di unicità dell'esperienza di colui che si reca per la prima volta in esso.

Il secondo tipo di fruitore invece, risulta essere l'abitante di quartiere, un soggetto abituale, in quanto è colui che frequenta il giardino quotidianamente riconoscendogli o il ruolo *aiutante* grazie al quale poter ritrovare un possibile distacco e allontanamento dal contesto urbano; oppure verrà da egli percepito come un vero *oggetto di valore* con cui congiungersi, riconosciuto come portatore di valori identitari.

Nonostante le differenze tra i due fruitori, si può riconoscere da quanto osservato che da un punto di vista passionale, la relazione con lo spazio provocherà indistintamente un certo effetto sensibilizzante, dal quale prenderanno forma passioni euforiche, come appunto l'effetto sorpresa dato da un luogo in netto contrasto con il suo esterno. Si sottolinea infatti, che per entrambe le tipologie di visitatori, recarsi al suo interno indurrà a un certo coinvolgimento passionale e somatico, vivendo in esso un'esperienza polisensoriale in cui il corpo viene reso il protagonista. Il corpo del visitatore viene infatti coinvolto dai molteplici stimoli presenti all'interno, responsabili di richiamare alla partecipazione molteplici dimensioni sensoriali. Come è il caso di quella tattile, stimolata dalla presenza della pietra delle rovine, agenti nel mantenere un dialogo atemporale con l'identità passata del luogo, oppure come di quella ottica e olfattiva; queste ultime sono invece stimolate dalla vegetazione e dai molteplici giochi di luce che si creano al suo interno, realizzando infine una forma di comunione totale tra la corporeità del soggetto e la tangibilità dello spazio.

Manar Hammad, infatti, scrive:

> I giardini permettono ai soggetti di ri-posizionarsi in relazione all'universo e alla società […] e per questo vi ritroviamo l'inscrizione dei valori fondamentali che permettono di rinegoziare gli equilibri tra l'uomo la società e il mondo (Hammad 2001; tr.it. 2003, p. 163).

Oggi, infatti, il giardino viene utilizzato come ritrovo sia collettivo sia identitario e solipsistico, in cui ci si congiunge con un'altra temporalità regolata da una dimensione non-umana, dove la sacralità della natura si unisce a quella storica di un passato traumatico e *disforico,* ancora tangibile. Come scrive Pezzini, infatti, in tale esperienza il visitatore è prima di tutto un "corpo nello spazio che scambia informazioni con quanto lo circonda ed elabora senso già a questo livello, anche solo con investimenti timici di euforia/disforia" (Pezzini 2009, p. 4).

In esso sarà dunque possibile congiungersi con una dimensione di *privatezza,* dedicata alla meditazione, al riposo fisico e mentale, realizzabile anche come definisce Landowski (1989), in una dimensione collettiva, corrispondente a un tipo di "intimità comunitaria"; Landowski, infatti, scarta l'idea secondo la quale il "privato" deve essere assimilato all'individuale e il pubblico al collettivo, implicando piuttosto una valorizzazione dell'intimità connessa con la collettività[5]. Per tale ragione, prevalgono usi perlopiù statici privi di un valore pratico, identificabili come forme di valorizzazione *utopiche,* riguardanti la maggior parte dei fruitori che percepiscono l'area come un proprio *oggetto di valore*, congiungendosi con essa e con una specifica forma di vita. Essi, infatti, vivranno lo spazio non per una sua funzione pratica, ma ritornando agli insegnamenti di Hammad, per il suo essere un *universo personalizzato* in cui il valore umano e divino si ritrovano congiunti con una forma di defunzionalizzazione sociale e delocalizzazione fisica; come nel caso dell'ozio, del riposo, del riparo, della riflessione, della lettura, o ancora dell'incontro collettivo.

Potremmo dunque riassumere rispetto a quanto concerne l'identità del giardino, che il senso e il valore di sacralità si dispiegano oggi in una differente forma, nella naturalità ricreata

5 A tal proposito, Landowski porta avanti la tesi secondo la quale le due categorie binarie "privato" vs "pubblico" e "individuale" vs "collettivo" non si sovrappongono (Landowski 1989; tr.it. 1998, p. 111).

all'interno di un'area che seppur immersa nel cuore della città, si dà come spazio nascosto e ben confinato; in esso, infatti, convivono molteplici dimensioni sia temporali che spaziali, attualizzate da un insieme di contrasti sia fisici che semantici.

La duplice identità dello spazio agisce infatti nel ricreare uno spazio del silenzio, extra-ordinario ed extra-quotidiano, in cui domina uno stato di libertà e di distensione, coerente con un assetto modale corrispondente al *poter e voler fare*; tali modalità risultano inevitabilmente in netta opposizione con la dimensione esterna, in cui vige il ritmo e la dinamicità urbana, regolati dalla ripetitività del *dover fare.*

Bibliografia

Barthes, R.
1970 *L'empire des signes*, Genève, Editions d'art Albert Skira; tr.it. *L'impero dei segni*, Einaudi editore, Milano 2002.
1976 *Comment vivre ensemble*, in "Notes de Cours et de séminaires au College de France" Paris; tr. it. *Come vivere insieme. Corso e Seminario al Collège de France* (1976-1977)*,* A. Ponzio (a cura di), Mimesis edizioni, Milano 2024.
Derrida, J.
1982 *Sending: on Representation*, in "Social Research*",* n. 49, pp. 294-326.
Jullien, F.
2014 *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison,* Editions Gallimard, Paris; tr. it., *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2017.
Hammad, M.
2001 *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris, Puf; tr. it., *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura,* Meltemi editore, Roma 2003.
Landowski, E.
1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil; tr. it. *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1998.
Marrone, G.
2001 *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.
Mazzucchelli, F.
2010 *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna.
Pezzini, I.
2009 *Architetture sensibili. Il Museo Ebraico e il Monumento alle Vittime dell'Olocausto a Berlino,* in "E/C", n. 2, pp. 1-19.

Pollan, M.
1991 *Una seconda natura*, Adelphi, Milano.
Turri, E.
2004 *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio Editori, Venezia.
Violi, P.
2014 *Paesaggi della memoria,* Bompiani, Milano.

Mirko Gentile*[1]

AGENTI SILENZIOSI E STRATEGIE DI SILENZIAMENTO URBANO: IL PROBLEMA DELL'AGENCY DEI DISPOSITIVI DI CONTROLLO CITTADINO

> "Possiamo noi realmente 'conoscere' l'universo?
> Santo cielo, è già difficile trovare una strada in Chinatown.
> Il punto, però, è questo: C'è qualcosa là fuori? E perché?
> E devono fare tutto quel chiasso?"
>
> Woody Allen

1. *Introduzione*

Ci sono concetti che si definiscono solo attraverso l'assenza di qualcos'altro: il buio è pensabile solo come assenza di luce e il vuoto come assenza di materia. Allo stesso modo, la morte non è altro che l'assenza di vita, così come il caos si manifesta nell'assenza di ordine. Perfino il bene e il male si rivelano come opposti inseparabili, così che l'uno si coglie pienamente solo in assenza dell'altro, e viceversa.

Il silenzio rientra a pieno titolo nell'alveo di questi concetti relazionali oppositivi, poiché intellegibile solo come assenza. Assenza di rumore, certamente, in senso proprio. Ma una caratteristica affascinante del concetto di silenzio è quella di prestarsi più di altri a un uso polisemico, metaforico, forse proprio perché legato alla nostra capacità di comunicare attraverso il linguaggio e soprattutto attraverso l'assenza di quest'ultimo.

Ciò è confermato dal copioso utilizzo in letteratura, come nel linguaggio giornalistico e quotidiano, dell'ossimoro del "silenzio assordante" o a quella "voce del silenzio" che dava il sotto-

* Università degli Studi di Milano, mirko.gentile@unimi.it

titolo alla celebre opera di Malraux (2023). Il successo di questa espressione, ormai d'uso comune (se non proprio a rischio di inflazione) dev'essere certamente dovuto al fatto che essa traduce e descrive con grande semplicità quel processo cognitivo e semiotico che ci rende capaci di riconoscere l'assenza e di conferirvi forma e materialità.

Questa facoltà è quella esplorata, per fare un esempio, da Casati e Varzi nel celebre studio sui "buchi" (1994) e da Burgio (2023) nella sua analisi della porta, la quale è concepibile come un oggetto tecnico, ma che di fatto si costituisce come un'assenza. Una porta non è altro che un buco in una parete, una mancanza di materia, alla quale conferiamo però una materialità e un ventaglio di accezioni possibili, dirette o indirette, come la nozione di interno ed esterno (Casati, Varzi 1994, tr. it. 2002, p. 13), quella di confine, di possesso personale, di opportunità o addirittura di potere.

Un esempio molto interessante è quello inerente le rappresentazioni dei buchi in alcuni film d'animazione. Scrive Burgio:

> In alcuni cartoni animati come la Pantera Rosa, o ancora Road Runner e Wile E. Coyote, i personaggi raffigurano le porte o i buchi come entità materiali che possono essere spostate, ridimensionate, manipolate. Di quei fantastici racconti, si percepisce il paradosso che è generato dalla contraddizione tra rappresentazione mentale ed esperienza materiale: siamo infatti ben consapevoli che un buco non può essere tolto da una parete e applicato in un'altra come fosse un quadro. Quando concentriamo la nostra attenzione su un buco, vediamo e misuriamo un'assenza e non un oggetto, se per oggetto intendiamo solo una cosa che possiede materialità fisica (Burgio, 2023, ebook).

2. *Forme e modi del silenzio urbano*

L'esempio della porta è funzionale, oltre che a svolgere metaforicamente il suo ruolo canonico, e cioè quello di permetterci l'accesso al tema dello spazio urbano, anche a introdurre i differenti modi in cui declineremo il concetto di silenzio al suo interno. Un silenzio quindi come *assenza di qualcosa* nel senso che abbiamo visto fin ora, un silenzio come strumento e *modalità di controllo* e, ovviamente, un silenzio inteso in senso proprio.

Partendo proprio da quest'ultimo, diremo che la coppia oppositiva silenzio/rumore risulta essere centrale in numerose di-

namiche che si manifestano all'interno dello spazio urbano. Un esempio significativo è il contrasto tra il rumore generato dalla vita notturna e la pretesa di quiete da parte dei residenti dei centri cittadini. Una tensione che riflette non solo la dicotomia tra pubblico e privato, ma anche tra collettivo e individuale e tra nuove e vecchie generazioni. Se si considera inoltre il valore economico spesso associato agli immobili nei centri urbani, questa contrapposizione può sottendere anche conflitti latenti di natura socio-economica.

Le strade del centro sono dunque terreno di scontro costante tra queste istanze, un conflitto tra programmi d'azione che vede da un lato esercenti e giovani generazioni intenzionate a vivere o far vivere la città, e dall'altra i residenti che invece vorrebbero spostare questo movimento e questa vita altrove. Questi conflitti si risolvono spesso nella proliferazione di interventi di polizia, di ordinanze restrittive, di coprifuoco o limitazioni agli esercenti dei locali.

La necessità di silenzio si raggiunge, dunque, attraverso l'azione "silenziatrice" da parte degli organi di controllo, che getta luce sulla doppia soggettività del silenzio (Montani, De Agostini, 1999, p. 9), sulla distinzione cioè tra lo stare in silenzio e il "fare" silenzio, come azione attiva rivolta verso sé stessi o, più frequentemente, verso gli altri. Ne conviene che nel contesto urbano, il silenzio non rappresenti solo un oggetto del desiderio o un terreno di contesa, ma anche un programma d'azione da conseguire attraverso l'esercizio di un potere.

Se volgiamo il nostro sguardo all'organizzazione della πόλις (polis) nella Grecia antica, il potere della parola, inteso tanto come suono, quanto come veicolo di concetti, svolgeva una funzione cardine per la politica e l'organizzazione sociale. La democrazia partecipativa si svolgeva nello spazio dell'agorà, uno spazio aperto e polifonico dove i cittadini dialogavano liberamente, incarnando l'isègoria (ἰσηγορία), il diritto paritario di parola. Qui la parola, oltre che un mezzo per esprimere idee, svolgeva la sua funzione proprio in quanto mormorìo, sintomo di partecipazione e presenza del cittadino nello spazio pubblico. Lo spazio rappresentativo della democrazia amministrativa era invece il teatro, dove la parola regolata e formalizzata, destinata a un pubblico silenzioso e disciplinato, faceva della sua forma sonora uno strumento di controllo politico.

Negli esempi che seguono, osserveremo come il silenzio (e la sua assenza) possano ancora assumere una importante valenza politica nel contesto dello spazio urbano, coinvolgendo il tema del controllo e della ribellione a esso.

3. *De-antropomorfizzare l'agency*

In *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifact*, Bruno Latour (1992) si sofferma sulla descrizione di un episodio ormai celebre dal quale scaturisce una riflessione sugli oggetti. Il sociologo descrive la situazione in cui, a bordo della sua automobile, il segnale d'allarme che si attiva quando la cintura di sicurezza non è inserita, gli impone un comportamento morale, cioè quello di rispettare le norme del codice stradale e inserire la cintura.

Latour prosegue domandandosi se i circuiti elettrici e i sensori del veicolo siano in quel caso dotati di una moralità intrinseca, essendo essi stessi a normare il suo comportamento. Questo episodio innesca una riflessione, oltre che sulla moralità, anche sul concetto di *agency* dell'oggetto, spingendo l'autore a sostenere che "per bilanciare i nostri conti con la società, dobbiamo semplicemente allontanare la nostra attenzione esclusiva dagli esseri umani e guardare anche ai non-umani" (Latour, 1992, p. 227).

In effetti, Baudrillard (1968) aveva già descritto la manipolazione e la seduzione che gli oggetti (nell'accezione soprattutto di simulacri) esercitano nella nostra società. Tuttavia, oltre alle relazioni di potere e di manipolazione dell'ordine "del 'far-fare' e legate a un 'poter-fare', a un 'poter-essere' e a un 'poter-far-fare'" (Dusi, *et al.*, 2001, p. 86, trad.), è possibile esplorare oggi altre e nuove configurazioni di senso degli oggetti.

In uno forse dei primissimi studi semiologici sulla tecnologia (*C'era una volta il telefonino*, 1999), Gianfranco Marrone si era cimentato nel ricostruire la rete di relazioni sociali che un oggetto come il telefono cellulare è in grado di intessere con il suo intorno[1].

1 La riflessione è stata poi ripresa e approfondita in alcuni lavori successivi tra cui si segnalano: N. Dusi, G. Marrone, F. Montanari, (2001, 2002); F. Montanari, N. Dusi (2003).

Da questa linea socio-semiotica, scaturiscono una serie di interrogativi indirizzati a riconsiderare il contesto urbano alla luce delle reti di senso che gli oggetti presenti al suo interno stabiliscono. Gli elementi che compongono una città possono dare vita a delle pratiche? In che modo avviene lo scambio e la relazione tra di essi, e in che misura coinvolgono l'attore-umano in questa relazione? E ancora, come cambia il senso degli spazi in relazione agli oggetti? Stabilire la natura di un oggetto in senso semiotico è il primo passo per definire delle regole di contesto che consentano di rivalutare uno studio semiotico sul tema e di riconsiderarne il passaggio da "cosa" a "oggetto".

Fontanille (2004, p. 62) ha già affrontato questa definizione descrivendo l'oggetto come qualcosa che è destinato a un'altra cosa, e che quindi assume in sé uno specifico programma narrativo[2] in questo passaggio trasformativo. In *"A model for the Semiotic Analysis of Objects"*, Mattozzi (2009) definisce l'oggetto sulla base dei caratteri di molteplicità e singolarità, che si connettono rispettivamente alla capacità di relazione e alla sua fisicità. Da qui scaturiscono due tipologie di relazione che l'oggetto può intessere: una riguardante la relazione interna fra le componenti dell'oggetto, la seconda relativa invece all'enunciazione che esso esprime. Il "momento cruciale nel processo di articolazione del significato" (Akrich, 1990) avviene dunque proprio nel passaggio tra i due strati di immanenza e le due enunciazioni, dove si produce la significazione effettiva dell'oggetto. Il coinvolgimento di un oggetto nelle relazioni inter-oggettive è influenzato dal modo in cui le relazioni con altri attori sono incorporate nell'oggetto stesso. Queste relazioni inter-oggettuali possono essere considerate sintagmaticamente – quando rappresentano la rete necessaria all'oggetto per realizzare il suo programma narrativo – e paradigmaticamente nel loro costituire "il sistema composto da tutti gli oggetti in grado di sostituire l'oggetto all'interno della rete che esso costituisce" (Mattozzi, *Op.cit*., p. 3). Resta da chiedersi, nel caso dello studio degli spazi urbani, quale criterio sia opportuno adottare per considerare gli oggetti e analizzarli all'interno di uno standard interpretativo.

2 La nozione di *programma narrativo* è la stessa originariamente formulata da Greimas, Courtés (2007: *passim*).

È arrivato quindi il momento di tirare le somme del discorso e mettere sul tavolo gli strumenti adatti a permettere l'applicazione di una semiotica degli oggetti nel contesto urbano. È necessario, per questo, determinare in che modo può essere definito un *programma narrativo* negli oggetti di nostro interesse, al fine di ricostruire il *network* di relazioni, traduzioni e trasformazioni che essi innescano nei confini dello spazio cittadino. Il problema di una de-antropomorfizzazione dell'agentività è al centro del noto saggio di Bruno Latour *Non siamo mai stati moderni* (2018), nel quale lo studioso contrasta il modello di dicotomie di matrice riduzionista del naturalismo o della sociologia (in particolare quelle di *natura/cultura* e *naturale/artificiale*) concentrandosi invece su quegli spazi in cui "natura e cultura si costituiscono reciprocamente" (Peverini, 2023, p. 28). Uno dei pilastri su cui si fonda l'Actor Network Theory è infatti la separazione tra i principi di *intenzionalità* e *agency*. Come dimostra l'esempio del segnale acustico dell'auto citato in precedenza, non è necessario che un oggetto abbia contezza dell'azione che sta performando, purché un effetto avvenga. Scrive sempre Peverini che nella ANT la centralità è:

> […] assegnata al […] *poter fare*, alla capacità di agire: all'agentività (*agency*). Ciò che qualifica un'entità come attante non è dunque il *voler fare* ma la capacità di esercitare un'azione in grado di produrre una differenza (*far fare*). E in questo senso il termine può essere impiegato senza distinzione a esseri umani, artefatti tecnologici, elementi naturali, istituzioni, norme giuridiche, concetti, ecc (Peverini, Op.cit., p. 26).

4. *Dall'agency umana a quella silenziosa*

All'interno dello spazio urbano, diversi oggetti intervengono a plasmare il comportamento degli abitanti, sostituendo spesso la presenza umana e agendo al loro posto. Un caso esemplare è quello del dosso stradale, che rientrerebbe in quella categoria di oggetti che Gordan Savičić e Selena Savić (2014) hanno ribattezzato come "agenti silenziosi". La presenza di un dosso stradale si sostituisce a quella di un vigile urbano, mediando così tra un potere di controllo e il compor-

tamento degli automobilisti. La "silenziosità" del suo agire, è da intendersi in questo caso come la maniera di imporre un comportamento senza lasciare spazio alla discussione o alla disobbedienza. Nello spazio urbano, il dosso agisce dunque come mediatore sociale tra il potere e il cittadino, esercitando quella che si potrebbe descrivere come una singolare forma di *soft power.* Così come il dosso regola la velocità delle automobili, una strada ne determina la direzione e il percorso, un muro ne determina il perimetro e così via. Ci sono, poi, oggetti progettati e pensati per svolgere un ruolo antagonistico nei confronti dell'abitante. Si tratta di oggetti con *affordance* limitate, che contrastano comportamenti ritenuti indesiderabili o sgraditi e che sono frutto di una pratica di progettazione nota come *Unpleasant Design*.

Un esempio di *Unpleasant Design* è la celebre panchina di Camden, progettata con l'intento di scoraggiare la seduta o la permanenza prolungate. Attraverso la presenza di molteplici angolazioni e inclinazioni, atte a renderla scomoda per chiunque voglia sostare a lungo, la panchina riduce notevolmente la frequenza di assembramenti e raduni.

Un esempio ancora più discusso, e anche più pertinente al nostro discorso, è il Mosquito device, uno strumento elettronico che emette un ronzìo ad alta frequenza per tenere lontani gli adolescenti. Le frequenze emesse possono infatti essere avvertite solo dalla popolazione sotto i 25 anni di età per via delle loro più efficienti capacità uditive. Oltre che un programma narrativo, osserviamo in questo caso anche la definizione di un *target* ideale di riferimento per (e contro) il quale l'oggetto agisce.

Restando sull'esempio del dosso stradale, possiamo infatti ritenere, con una battuta, che quest'ultimo non avrebbe nulla in contrario qualora decidessimo di non ridurre comunque la velocità, fatta salva però la responsabilità di arrecare danno al nostro stesso veicolo.

Sempre Latour ci offre una rappresentazione grafica del concetto di *continuum* dell'agency tra esseri umani e oggetti non umani. Il gradiente rappresentato si muove dalle forme più chiaramente umane e simboliche di azione a forme più astratte, meccaniche e non umane.

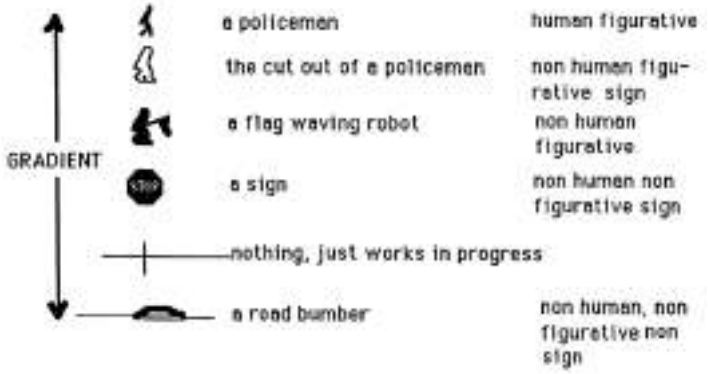


Figura 1 – Il *continuum* dell'agency in Latour, B. © (1992, p. 243)

Come si evince dalla rappresentazione di Latour (Fig. 1), il poliziotto rappresenta la forma più semplice e diretta di agency e autorità umana. Le sue proprietà figurative sono evidenti, in quanto si tratta di un essere umano, una persona capace di agire intenzionalmente e di far rispettare delle regole. Questa è la visione classica dell'agency: l'umano come decisore consapevole e attivo.

Se però decidessimo di sostituire il poliziotto con una sagoma di cartone, manterremmo intatte le proprietà della rappresentazione figurativa dell'autorità umana, ma rimuovendo l'agente umano reale. In tal caso avremmo un segno di autorità che ha ancora un potere simbolico e che può influenzare il comportamento (ad esempio, i guidatori potrebbero rallentare vedendo la sagoma), ma non ci sarebbe più una persona reale a far rispettare le regole.

Il continuum dell'agency prosegue: un robot che agita una bandiera è un'entità non umana ma figurativa. Sebbene sembri compiere un'azione umana, l'azione qui è meccanica, automatica o programmata. Il robot svolge un compito solitamente associato a un essere umano, ma privo di intenzionalità umana. Questo avvicina lo slittamento dell'agency dall'umano al non umano.

Un segnale stradale, ad esempio, non ha una forma umana né figurativa. Non rappresenta una persona, ma trasmette un'informazione o un'istruzione. Questa è una forma astratta di au-

torità – non figurativa, ma ancora capace di influenzare il comportamento. Qui, l'agency è ancora più distante dagli umani: il segnale stesso non "agisce", ma guida o istruisce l'azione umana, delegando l'autorità attraverso la rappresentazione astratta.

Abbiamo poi un grado zero, il nulla. Questo potrebbe implicare che l'agency richieda un qualche tipo di mezzo – sia esso umano, simbolico o meccanico – altrimenti l'ordine sociale diventerebbe poco chiaro. Infine, abbiamo nuovamente un dissuasore stradale, un oggetto puramente non umano, non figurativo e privo di funzione segnica. Il dosso esercita una forza fisica sui veicoli per farli rallentare, ma non rappresenta nulla simbolicamente o figurativamente. La sua influenza è meccanica e diretta.

Anche se privo di qualsiasi qualità simbolica o rappresentativa, il dissuasore agisce sul comportamento in modo tangibile. Qui l'agency è completamente materiale: l'oggetto non ha bisogno di simboleggiare l'autorità o comunicare con gli esseri umani; la sua sola esistenza plasma direttamente il comportamento. Quest'ultima modalità è quella privilegiata dell'agency silenziosa, attraverso la quale gli oggetti disposti nell'ecosistema urbano strutturano il comportamento degli abitanti.

5. *Conclusioni*

L'obiettivo di questa riflessione, era quello di osservare da un lato come gli oggetti che abitano lo spazio urbano agiscano significativamente sul comportamento dei cittadini, dall'altro di riflettere su come un'idea di silenzio sia inscritta nelle numerose pratiche che hanno luogo nello spazio cittadino. L'Unpleasant Design, dalle sue manifestazioni più blande a quelle maggiormente repressive, rappresenta una forma di controllo che abbiamo definito "silenziosa" perché assume i contorni di una vera e propria progettazione e calibrazione del comportamento degli abitanti. Ma è anche vero che i modi del silenzio nello spazio cittadino non si limitano alle azioni di controllo, ma danno vita a forme interessanti di protesta e ribellione. Un esempio significativo è fornito dalle performance dell'artista di Chicago Sarah Ross, che ha ideato l'Archisuit, una tuta dotata di cuscini di varie forme e dimensioni, che si adattano e "completano" il design unpleasant consentendole

di sedersi comodamente in qualsiasi punto della città. Tuttavia, un approfondimento sulle forme di ribellione all'Unpleasant design ci allontanerebbe dal tema principale, che in questo caso riguarda piuttosto l'esplorazione sinestetica del concetto di silenzio nel contesto urbano.

La sinestesia qui presa in esame si concentra sulle coppie oppositive luce/buio e silenzio/rumore. Come ampiamente dimostrato dalla sociologia e dagli studi urbani, l'illuminazione pubblica costituisce infatti uno degli strumenti più potenti di esercizio del potere politico nelle città. Ma il concetto di visualità va oltre la semplice visione o visibilità, come suggerito da Deleuze. La visualità è una configurazione politica che classifica e separa corpi, luoghi e oggetti nel mondo (Mirzoeff 2011, pp. 3-4). Si tratta di un lavoro di "estetizzazione" di questi regimi di significato, atto a farli apparire naturali. Questo ripensamento della visualità è strettamente legato a un'indagine su una visibilità che trascende lo sguardo e coinvolge tutte le esperienze percettive, convocando simultaneamente il tatto e l'udito (Fabbri 2005).

Un esempio emblematico di come il suono possa divenire una forza politica è il blackout avvenuto a Barcellona il 22 luglio 2007[3]. In seguito alla rottura di un cavo dell'alta tensione, circa 350.000 persone furono lasciate senza elettricità per un giorno e mezzo. L'assenza di risposte adeguate da parte delle autorità portò molti residenti a scendere in strada, dando vita a una delle più grandi *cacerolada*s a cui la città di Barcellona abbia mai assistito.

Questa forma di protesta sonora, caratterizzata dal suono di pentole e petardi, divenne un simbolo di resistenza e servì a richiamare l'attenzione delle istituzioni e sollecitarne l'intervento, dimostrando come il suono possa trasformarsi in uno strumento politico capace di riorganizzare lo spazio urbano e si costituisce come un esempio di sinestesia efficace in cui al buio si risponde con il rumore, per ottenere visibilità. Il suono, dunque, non è solo una pratica sociale, ma un agente capace di costituire uno spazio collettivo attraverso il suo movimento e la sua diffusione.

Questo fenomeno dimostra come il controllo della suono-sfera urbana (Soundsphere) non sia solo una questione estetica, ma profondamente politica, che influenza la definizione della spazialità e della collettività urbana (Rodriguez et al. 2009). Attraverso

3 L'esempio è tratto da Rodriguez et al. 2009, p. 179.

queste pratiche sonore, i confini della città vengono ridefiniti e si instaurano nuove forme di socialità e identità, con implicazioni concrete su come lo spazio urbano venga percepito e vissuto.

Per concludere, è chiaro che il binomio silenzio/rumore si trasformi nello spazio urbano in una dicotomia dalla valenza fortemente politica.

Il suono è considerato come qualcosa di potenzialmente dannoso, come fosse un ostacolo alla civiltà. Le campagne di pulizia contro l'inquinamento acustico sono un esempio paradigmatico di come la città civilizzata si identifichi con una città silenziosa. In tal senso, l'identificazione culturale e storica del suono negli spazi pubblici come segno di disordine e inciviltà ha portato a una considerazione marginale di quest'ultimo nell'ambito degli studi urbani – come un'anomalia, come una dimensione esterna alla realtà urbana o come qualcosa di improprio contro cui l'unica opzione disponibile è difendersi. Ecco perché la proposta che si è voluta avanzare in questa sede è quella di recuperare l'importanza del mormorio nello spazio urbano, per riprendere l'espressione usata da Eco (2011), ma di farlo a partire proprio da una tassonomia delle manifestazioni sinestetiche, attraverso le quali il silenzio è in grado di assumere le sue molteplici e variegate forme.

Bibliografia

Akrich, M.
1990 "De la sociologie des techniques à une sociologie des usages: l'impossible intégration du magnétoscope dans les réseaux câblés de première génération", *Techinique et Culture*, n. 16, pp. 83-110.
Baudrillard, J.
1968 *Le Système des objets*, Paris: Gallimard.
Burgio, G.
2023 *Della Porta. Indagine su un oggetto ordinario*, Meltemi, Milano.
Casati, R., Varzi, A.
1994 *Buchi e altre superficialità*; tr. it. *Buchi e altre superficialità*, Garzanti, Milano 2002.
D'Ammando, A., Morawski, T., Velotti, S. (a cura di)
2023 *Urban Forms of Life. Per una critica delle forme di vita urbana*, Quodlibet, Macerata.
Dusi, N., Marrone, G., Montanari, F.
2001 *L'univers du téléphone portable*, «Protée», n. 1, vol. 29.

2002 "Il telefonino: avventure di un corpo tecnologico", in *La società degli oggetti*, a cura di E. Landowski, G. Marrone, Roma: Meltemi.

Eco, U.
2011 Veline e silenzio, in Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano, pp. 207-215.

Fabbri, P.
2005 Michel Foucault, semiotico del visibile, Seminario di semiotica 30-31 Maggio 2005, Venezia, https://www.paolofabbri.it/convegni-e-seminari/seminario_foucault/ [consultato il 16/10/2024].

Fontanille, J.
2004 *Figure del corpo*, Roma: Meltemi.

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

Latour, B.
1991 *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris; tr. it. *Non siamo mai stati moderni*, Elèutheura, Milano 2018.
1992 Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts, in W. E. Bijker, J. Law (a cura di), *Shaping Technology/ Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, MIT Press, Cambridge, pp. 225-58.

Malraux, A.
1994 *Il Museo dei musei. Le voci del silenzio*; tr. it. *Il Museo dei musei. Le voci del silenzio*, Mimesis, Milano 2023.

Mattozzi, A.
2009 *A model for the Semiotic Analysis of Objects*, In S. Vihma, T. Karjalainen (eds.), *Design Semiotics in Use*, Helsinki University of Art and Design Press, Helsinki.

Mirzoeff, N.
2011 *The right to look: A counterhistory of visuality*, Duke University Press, Durham.

Montani, P., De Agostini, D. (a cura di)
1999 *L'opera del silenzio*, Schena, Fasano.

Montanari, F., Dusi, N.
2003 *Interfacce sociosemiotiche e pratiche inter-oggettuali. Qualche esempio dal mondo dei telefoni cellulari*, «Versus», nn. 91-92.

Peverini, P.
2023 *Inchiesta sulle reti di senso. Bruno Latour nella svolta semiotica*, Meltemi, Milano.

Rodríguez, I., García, N., Lopez Gomez, D.
2009 Conviction and commotion: On soundspheres, technopolitics and urban spaces, in I. Farías, T. Bender (a cura di), *Urban assemblages: How actor-network theory changes urban studies*, Routledge, London, pp. 179-197.

Savičić, G., Savić, S.
2014 Unpleasant Design. Designing Out Unwanted Behaviour, in C. Coletta, S. Colombo, P. Magaudda, A. Mattozzi, L. L. Parolin, L. Rampino (a cura di), *A Matter of Design: Making Society through Science and Technology. Proceedings of the 5th STS Italia Conference*, STS Italia, Milano.

Alice Giannitrapani*

IL BUONO E IL CATTIVO GUSTO DEL SILENZIO

1. *Silenzio, rumore e buone maniere*

Il silenzio non può che definirsi in termini strutturali in relazione al rumore, che tra l'altro, prima o poi, interviene a interromperlo. Nessun silenzio è infatti eterno: lo dimostra il ben noto "gioco del silenzio", durante il quale inevitabilmente, dopo un certo lasso di tempo, qualcuno viene eliminato perché si lascia scappare una risata o una parola.

Se sul piano espressivo il silenzio coincide con l'assenza di suono, sul piano del contenuto esso può significare tante cose diverse: rispetto (silenzio commemorativo), riflessione (si pensi al silenzio elettorale), dissenso (quando si dice: "meglio non rispondere"), indifferenza (manifestata attraverso disattenzione) etc. Per questo Bourdieu (1979) dice che i silenzi sono "'eloquenti', e che possono manifestare approvazione, dubbio, consenso, ostilità, disprezzo, rassegnazione, ecc." (p. 430).

Il silenzio deve saper essere utilizzato, insomma, e anche correttamente decodificato. Da piccoli si apprende che suoni e rumori in certe situazioni vanno trattenuti, mentre in altre possono essere emessi; che ci sono momenti in cui è bene tacere e occasioni in cui al contrario il vuoto sonoro va riempito con chiacchiere – anche se fini a loro stesse. La gestione del canale uditivo è fatto complesso, richiede l'apprendimento di regole – spesso tacite – e si interseca inevitabilmente con questioni di pragmatica linguistica.

Nelle prossime pagine affronteremo la questione della competenza sociale legata alla gestione del silenzio a partire da quanto disciplinato dai manuali di buone maniere[1]. In questi

* Università di Palermo, alice.giannitrapani@unipa.it

1 Sono stati consultati i galatei più letti e di recente pubblicazione in Italia (Briatore 2019; Motterle 2021; Pallotta della Torre 2020; Sotis

testi, il silenzio emerge in almeno tre diverse accezioni che costituiranno la mappa lungo la quale ci muoveremo: (i) silenzio sonoro, relativo alla disciplina dei rumori; (ii) silenzio verbale, relativo alla disciplina della conversazione; (iii) silenzio non verbale e non sonoro, relativo alla disciplina della comunicazione non verbale.

2. *Silenzio sonoro*

Il silenzio sonoro, non verbale, si lega all'assenza di rumori. In generale, seppur per motivi diversi, esso è valorizzato nei galatei euforicamente, mentre il frastuono è solitamente indice di scarsa raffinatezza. I rumori di cui parlano i galatei sono diversi e possono provenire da attori umani, da attori non umani o dall'interazione tra umani e non umani.

2.1 *Rumori provenienti da attori umani*

Tra i rumori umani, il più comune e citato è quello derivante dalla masticazione – un grande classico del galateo dal Cinquecento ai nostri giorni –, ma ugualmente banditi nelle pubblicazioni più recenti sono urla in palestra e rumori corporali, come per esempio gli starnuti strepitanti. In questi casi il silenzio può essere sinesteticamente rafforzato o indebolito attraverso il ricorso ad altri canali sensoriali: per esempio far rumore con la masticazione e aprire vistosamente la bocca aggiunge al rumore uditivo un rumore visivo, dato dalla vista del bolo all'interno del cavo orale; starnutire muovendo energicamente la testa verso il basso aggiunge al suono dello starnuto un disordine visivo.

Essendo poi il galateo un sistema regolatore di relazioni sociali, a essere disciplinata non è soltanto l'emissione dei rumori, ma anche l'eventuale reazione dell'interlocutore a un'emanazione sonora improvvisa e magari involontaria. Non soltanto, infatti, il galantuomo e la gentildonna dovranno cercare di contenere il fragore degli starnuti, ma, nel caso in cui si trovassero di fronte a una persona raffreddata, dovranno far finta di niente,

2023). Molti testi sono stati consultati in versione e-pub e questo è il motivo per cui, in molte delle citazioni riportate, non si trova il numero di pagina.

non enfatizzare il momento di imbarazzo, e men che mai dire "salute"[2]. Si viene a creare una sorta di contraddanza, in cui al rumore dell'uno corrisponde il silenzio dell'altro, in una interazione incentrata sulla compensazione sonora che mitiga la fuoriuscita involontaria dalle regole dell'etichetta consentendo agli attori in gioco di salvare la faccia. Il tutto coniugato a una meta-strategia sempre valida per la persona di buone maniere: la dissimulazione, il far finta di niente di fronte a qualcosa di potenzialmente sgradevole.

In ogni caso, più si riuscirà a dominare gli impulsi corporali, più si dimostrerà di essere lontani dal mondo animale e, di conseguenza, di essere gentiluomo o gentildonna. Il silenzio, inteso come assenza di rumore, si fa in questi casi espressione di contegno (il silenzio *significa* contegno), nel senso di dominio sull'istinto e sui bisogni del corpo, di controllo sui movimenti (Goffman 1971).

2.2 *Rumori provenienti da attori non umani*

Tra i rumori (disforici) prodotti da oggetti, nei galatei più recenti fa la parte del leone il cellulare, cui solitamente sono dedicate specifiche sezioni. In generale, la sobrietà ha a che fare con strategie di normalizzazione (nel senso di rientrare, in accezione propriamente statistica, in una norma), da cui il suggerimento di evitare suonerie eccentriche, che, attirando l'attenzione sull'io non lo neutralizzano per come prescrivono le regole dell'eleganza. Per lo stesso motivo anche suonerie accettabili, caratterizzate da semplici trilli, non devono essere settate ad alto volume.

Lo smartphone va bandito in determinati luoghi o contesti, seguendo una regola di buon senso dettata da ruoli tematici spaziali: biblioteche, chiese, teatri, musei non solo richiedono un silenzio verbale ma anche sonoro, talvolta più difficile da

2 "Credo che per tutti noi il momento dello starnuto sia una sorta di incubo, incontenibile e al contempo liberatorio. Lo starnuto è una violenta emissione d'aria ed è difficile da trattenere; quando siamo in pubblico può essere imbarazzante e lo è soprattutto se dopo inizia la catena del 'salute', 'salute', 'salute'. Per chi poi soffre di allergia può diventare un proprio calvario. Lo starnuto spesso non è un evento isolato, ma solo il probabile inizio di una lunga serie e, in questo caso, colleghi o amici si divertiranno a ripetere 'salute' ogni volta: un vero e proprio strazio" (Briatore 2019).

contenere. Per questo i galatei consigliano non semplicemente di eliminare la suoneria ma di spegnere il telefono, evitando così ulteriori e più blande sonorità (vibrazioni) ma anche rumori visivi (display illuminato) che arrecherebbero disturbo all'altro.

In generale soggettività ibride (attore umano+protesi tecnologica) in situazioni di ribalta non sono considerate eleganti dai galatei, che suggeriscono di dare priorità alle interazioni faccia a faccia: così, per esempio, intorno a un desco il telefono non andrà neanche poggiato sulla tavola (per dimostrare un coinvolgimento attivo rispetto ai commesali) e, *mutatis mutandis*, in treno non si dovrà parlare al telefono per non tediare con le proprie conversazioni gli altri passeggeri.

2.3 *Rumori provenienti dall'interazione tra umani e non umani*

Per quanto riguarda il rumore – anch'esso disforico – derivante dall'interazione tra umani e non umani (e che spesso coinvolge a catena legami interoggettivi), i principi di funzionamento sono simili a quelli già visti. Così, vanno assolutamente evitati tintinnii di stoviglie volontari (bicchieri che si toccano per un brindisi, posate sbattute sul bicchiere per attirare l'attenzione dei commensali[3]) e involontari (il cucchiaino che sbatte sulle pareti della tazzina quando si mescola lo zucchero). Anche in questi casi vale la regola della sobrietà legata all'assenza di rumore, questa volta debrayata sui non umani. A tal scopo possono intervenire oggetti-aiutanti che assolvono il ruolo di mediatore del contatto in vista di un attutimento del rumore: il mollettone (il telo che si interpone tra tavola e tovaglia) si chiama non a caso in inglese *silence cloth*: esso serve non solo ad assimilare le macchie evitando di trasferirle sul tavolo, ma anche ad assorbire – e dunque ridurre – il rumore delle stoviglie.

Per lo stesso motivo sono sconsigliati al lavoro gioielli con molti pendenti[4], o sopratacchi rumorosi che andranno sostituiti con altri in gomma, per evitare che l'incedere del passo sia

3 "È sempre vietato richiamare l'attenzione degli invitati percuotendo il bicchiere con una posata: atteggiamento molto cafone e irrispettoso" (Briatore 2019).

4 "Sul lavoro, va comunque evitata tutta la gioielleria che tintinna, perché crea distrazione" (Motterle 2021).

rumoroso[5]. Dal punto di vista dell'interazione sociale si tratta di suoni che potrebbero arrecare disturbo alle persone compresenti: evitare questi rumori esprime dunque una forma di tatto nei confronti dell'altro (il silenzio *significa* delicatezza). Tatto inteso nella sua doppia accezione, sensoriale e simbolica: secondo de Romilly (cit. in Pons 1992, p. 24), la parola che meglio descrive l'idea di civiltà è "*douceur*", che significa docile, mite (anche in relazione all'animale); *douceur* è ciò che è dolce, ma anche ciò che è morbido, traduzione materica dei valori sottesi all'etichetta. Da un lato allora la morbidezza materiale si fa rivelatrice di garbo (il mollettone, così come il sopratacco, ammorbidisce il contatto), dall'altro essa diventa traduzione figurata della raffinatezza. La delicatezza si declina come distanza, morbidezza e leggerezza, è un esserci senza ingombro, neutralizzazione della presenza del corpo e dei corpi.

3. *Silenzio verbale*

A livello verbale, la questione del silenzio si pone nei termini della gestione dell'arte della conversazione, altro classico dei galatei che da Monsignor della Casa arriva ai nostri giorni. La conversazione è inquadrata come una performance, che, in quanto tale, presuppone l'acquisizione di una competenza sociale e di conseguenza richiede studio e impegno[6]. Da qui, alcune metafore utilizzate per descriverla: la chiacchiera è inquadrata ora come una partita di tennis, in cui la palla, affinché i giocatori si divertano, deve circolare, rimbalzare ed essere rilanciata; ora come una melodia prodotta da un'orchestra, in cui l'armonia generalizzata è data dal coordinamento tra le diverse soggettività coinvolte. Soggettività a vario titolo responsabili dell'andamento dell'interazione: in caso di momenti imbarazzanti ad esempio sarà il padrone di casa a rompere il silenzio o, vice-

5 "Permettetemi una divagazione in tema di tacchi: per indossarli senza fare troppo rumore è possibile far sostituire il copritacco originale con uno in gomma morbida, più silenzioso" (Motterle 2021).

6 "Comunque stiano le cose, se si vuol essere all'altezza della situazione, prima di dare un pranzo o di parteciparvi come ospite, è saggio meditare e ripassare bene ogni argomento del proprio carnet conversazionale" (Pallotta della Torre 2020).

versa, a cercare di zittire qualcuno eccessivamente loquace[7]. Il problema è quello di trovare un equilibrio tra parlare e tacere, poiché se da una parte l'assenza di parola può diventare fonte di imbarazzo, in cui il silenzio va riempito; d'altro canto anche la logorrea non è sicuramente un atteggiamento educato, dal momento che rischia di tediare l'interlocutore e di sopraffarlo. Come sempre il gentiluomo e la gentildonna punteranno a un giusto equilibrio che bandisce eccesso e insufficienza[8], in linea anche con il principio di cooperazione di Grice (1975) e la massima conversazionale relativa alla quantità.

3.1 *Silenzio euforico: l'ascolto*

I galatei si preoccupano sempre di sottolineare come i comportamenti derivanti dall'adeguamento alle regole dell'etichetta non siano formalismi fini a loro stessi, ma dimostrazioni di attenzione e cura per gli altri. Il silenzio di conseguenza è positivo se legato al rispetto dei turni di parola e correlato alla predisposizione all'ascolto, è negativo se manifestazione di menefreghismo.

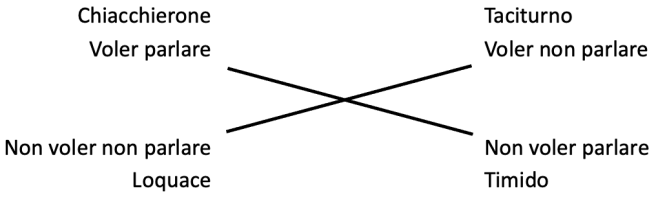
Chiaramente, l'ascolto potrà essere diversamente modalizzato: ci sarà un dover ascoltare (il silenzio durante una lezione universitaria o una comunicazione da parte del medico), un poter ascoltare (si pensi alle cuffie che limitano le possibilità uditive o agli apparecchi acustici che, al contrario, le amplificano), un saper ascoltare (derivante ad esempio da una maggiore o minore predisposizione all'ascolto), un voler ascoltare (dipendente dalle intenzionalità dell'ascoltatore). Analogamente a quanto fatto con il regime visivo (Landowski 1989), si potrebbero allora pensare due attanti – il parlatore e l'ascoltatore – che, diversamente modalizzati e incastrati tra loro, potrebbero dar vita a giochi uditivi.

---

7 "[…] all'occorrenza (o per motivi di forza maggiore) anche interrompere abilmente un chiacchierone di turno e approfittando di un breve silenzio per prendere la parola e dirigerla verso un altro commensale, che magari fino a quel momento se n'era stato in disparte; porre domande che richiedano risposte più elaborate di un semplice sì o uno sparuto no" (Pallotta della Torre 2020).

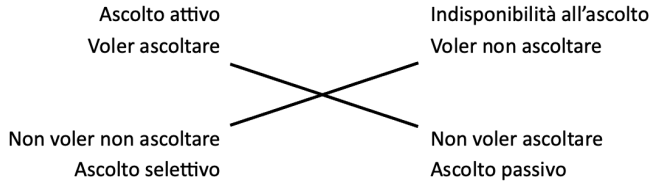
8 "I noiosi appartengono a due categorie: quelli che non hanno conversazione e quelli che ne hanno troppa. […] O non aprono bocca, e allora non c'è bisogno di intavolare una conversazione, o sono talmente presi dai loro discorsi che neppure si rendono conto che nessuno li sta ascoltando." (Pallotta della Torre 2020).

Dal lato del parlatore si avrebbero:



Dove la persona di maniera si pone sul polo della loquacità, stando ben attenta a non scadere nella logorrea, ma dimostrando apertura al dialogo e capacità di rilancio della conversazione laddove questa possa arenarsi.

Dal lato dell'ascoltatore si avranno:



Dove l'atteggiamento educato – e ribadito con forza nei galatei – è quello dell'ascolto attivo, legato cioè a una ricerca della comprensione della parola altrui, cui rimandare feedback di avvenuto ascolto, qualsiasi sia il mezzo di comunicazione utilizzato[9]. Il silenzio diviene dunque in questi casi attenzione per l'altro, non prevaricazione e di conseguenza si fa presupposto logico di un dialogo[10]. Un ascolto che parla, come lo chiama Barthes (1982).

9 "È buona norma rispondere sempre e subito a un'e-mail, anche con un semplice: 'Grazie, ricevuto. Risponderò il prima possibile'. Il silenzio non è ammesso, neanche tra colleghi" (Briatore 2019).

10 "Ma, qualunque sia la situazione, per me il primo requisito essenziale di una conversazione educata è il silenzio, e dunque l'ascolto. Nella nostra cultura, spesso il silenzio fa paura, crea disagio, come se si trattasse di un vergognoso vuoto da riempire al più presto. Io penso, invece, che l'assenza di parole sia un prezioso contrappunto alle frasi dette. Conversare vuol dire entrare in relazione con l'altro, e per farlo

Anche in questo caso, diversi regimi sensoriali potranno concorrere a definire il tipo di ascolto: tipicamente, ad esempio, il guardare il parlatore esprime una focalizzazione sull'interlocutore e un'intensità tipiche dell'ascolto attivo[11]. È chiaro poi che questi quadrati saranno sovrapponibili in vari modi dando vita appunto a diversi giochi uditivi e stili conversazionali: se un chiacchierone (voler parlare) dialoga con un indisponibile all'ascolto (voler non ascoltare) si creerà per esempio una situazione di caos[12], mentre se un chiacchierone (voler parlare) si incontrerà con un ascoltatore attivo (voler ascoltare) si avrà una conversazione che rischia di divenire un monologo.

3.2 *Silenzio disforico: il vuoto conversazionale*

Secondo Bourdieu (1979) il silenzio nella conversazione esprime una forma di ignoranza, che provoca imbarazzo al silente e lo spinge a delegare i suoi atti di parola su soggetti che reputa più competenti di lui. Al di là della generalizzazione e della posa deterministica, resta il fatto che tante sono le regole prescritte dai galatei per la gestione della buona conversazione.

Il buon conversatore deve saper parlare di tutto e con tutti. Dovrà essere versatile tanto negli stili di conversazione, tanto negli argomenti da trattare, adattandosi camaleonticamente ai suoi interlocutori e sapendo bene anche su cosa tacere. Egli si fa carico cioè non solo di comportamenti attivi che implicano un dover fare, ma anche di interdizioni. Argomenti tabù sono per esempio malattie, situazioni disgustose, topic sensibili che potrebbero accendere facilmente diatribe trasformando una relazione contrattuale in una polemica (es. politica, religione etc.)[13] – dove per il galateo il

è necessario imparare a tacere e ad ascoltare: non solo le parole ma anche le reazioni, il linguaggio del corpo e il tono della voce" (Motterle 2021).

11 "lo sguardo che vaga. Quel terribile (quanto comune) vizio di guardare altrove mentre si sta parlando con una persona, 'trapassandola' con lo sguardo come se fosse trasparente, nella remota speranza di vedere chi c'è in giro e incontrare qualcun altro di più interessante" (Pallotta della Torre 2020).

12 "Il dialogo fra sordi è quel dialogo in cui tutti parlano e dicono qualcosa senza premurarsi di ascoltare o men che mai capire gli altri, e può essere un'esperienza frustrante" (Pallotta della Torre 2020).

13 "[…] 'conversazione socievole'. In pratica si tratta di adottare uno stile leggero, vario, e che coinvolga tutti i partecipanti, evitando di sollevare

conflitto è un qualcosa che va evitato. Ovviamente il buon conversatore saprà anche gestire al meglio tutti gli aspetti retorici e paraverbali della lingua, puntando alla produzione di un ritmo agogico della conversazione caratterizzato da varietà interna[14].

Arena critica e banco di prova del conversatore è la tavola, dove è bene non parlare di cibo, oltre che non ingozzarsi[15]. È un gioco di simulazione e dissimulazione, mangiare come se non si mangiasse, non mostrando interesse verso ciò che c'è nel piatto né a livello pragmatico (trangugiare), né conversazionale (parlare del cibo). È questo un ulteriore modo per dimostrare contegno, distacco da istinti animaleschi e primordiali (Turnaturi 1988), per ribadire che la tavola è lo spazio che soddisfa un bisogno conviviale e non nutritivo. Intorno al desco si va poi alla ricerca di un equilibrio tra forme del suono: mantenere un buon livello di conversazione – senza esagerare – e bandire rumori dovuti alla masticazione o a tintinnii di stoviglie. Con un silenzio che – proprio come lo stomaco – va riempito senza esagerare.

In occasioni sociali a tavola ci si potrà ritrovare accanto a persone impreviste e poco conosciute, ma comunque si sarà costretti a conversare, pena la minaccia di essere banditi dalle relazioni sociali[16]. Per questo un buon padrone di casa, nel caso

attriti e differenze di vedute. In queste situazioni, meglio evitare i temi personali, gli argomenti controversi e tutto ciò che potrebbe in qualche modo offendere o emarginare qualcuno" (Motterle 2021).

14 "Spesso percepiamo il silenzio come una minaccia, un vuoto da riempire a tutti i costi, ma non è così. I momenti di silenzio sono importantissimi in una conversazione. Inserire di tanto in tanto una pausa consente di creare anticipazione, di separare logicamente due diversi argomenti, di sottolineare l'importanza di quello che abbiamo appena detto. […] Si potrebbe dire che un discorso senza pause è come una scalata senza soste. Semplicemente inaffrontabile" (Motterle 2021).

15 "Se eri invitato dagli Agnelli mangiavi solo insalata. Quando andavi a una casa della classe media, le portate aumentavano. Allora come oggi, a tavola non si dice Buon Appetito, e non si parla di quello che stai mangiando" (Sotis 2023).

16 "I taciturni sono per gli anfitrioni ancora più difficili da gestire di quanto non lo siano i chiacchieroni. Se, una volta interpellati e debitamente stimolati su argomenti che pure li riguardano, si ostinano a non voler abboccare all'amo o, sexy come una limonata tiepida, insistono con risposte laconiche, genere Bartleby lo scrivano di Melville ("Preferirei di no" era la risposta che dava a qualsiasi domanda), meglio finirla lì. Peggio per loro, non saranno più invitati. La prossima volta, se proprio ci tengono, vedranno di accrescere le loro strategie

di un invito, dedicherà molta attenzione ai piazzamenti a tavola, non solo attribuendo posti di onore (quelli alla destra del padrone di casa) alle persone di prestigio, alternando uomini e donne e separando le coppie, ma anche pensando in termini generali a un buon assortimento conversazionale. La geografia dei piazzamenti rifletterà da un lato una gerarchia sociale, dall'altro la composizione attoriale, calibrata su specifiche caratteristiche dei convitati[17]. In questo il galateo si rivela fortemente determinista: un buon placement conduce al successo dell'evento. A loro volta, i convitati dovranno poi cooperare con il padrone di casa per la riuscita della serata, facendo circolare la conversazione, cercando di coinvolgere persone defilate[18].

L'horror vacui del silenzio conversazionale non è un problema di sola tavola e per questo i galatei forniscono ai propri lettori competenze legate all'esplicitazione di strategie di aggiramento del silenzio. Fondamentale, in questo senso, la gestione dei cosiddetti *small talk*, piccole chiacchiere disimpegnate che si intrattengono tipicamente con persone poco conosciute e in situazioni pubbliche. Gli small talk altro non sono se non la concretizzazione della funzione fàtica che Malinowski (1923) – in termini un po' più generali di quanto successivamente non abbia poi fatto Jakobson riprendendolo – intendeva come ricerca di condivisione e contatto sociale, come sostentamento empatico della dimensione relazionale. Con la comunione fàtica – già riscontrabile nelle società cosiddette primitive – il linguaggio non è utilizzato tanto per veicolare significati precisi o infor-

dialettiche. […] a tavola si deve parlare a turno con tutti. Le deroghe non sono ammesse" (Pallotta della Torre 2020).

17 "[…] al fine di garantire una serata fluida e armoniosa, non è il caso di mettere una casalinga seduta accanto a un astronauta […]; né vanno seduti vicini membri della stessa famiglia o amici intimi (finirebbero per parlare soltanto tra loro ignorando gli altri); neanche persone che non si piacciono per qualsivoglia motivo, rivali d'affari o d'amore, oppure persone con idee politiche agli antipodi; a essere sedute vicine dovranno, invece, essere persone che condividono gli stessi interessi, ma non lo stesso lavoro (che monotonia!), o persone che l'intuito dei padroni di casa ha voluto far sedere vicine" (Pallotta della Torre 2020).

18 "Porre domande a chi resta in disparte, rilanciare quando l'argomento langue, smorzare i toni se gli animi si scaldano, ma, soprattutto, saper ascoltare: è questo il grande segreto per un'ottima conversazione." (Motterle 2021).

mazioni, ma per attivare relazioni sociali. Le formule utilizzate – commenti sul tempo, richieste del tipo "come stai?", piccoli complimenti etc. – si fanno portatrici di un linguaggio efficace, che agisce nell'attivazione di relazioni e inibisce il silenzio, potenziale fonte di percezione di ostilità.

Formule standardizzate che richiedono risposte altrettanto standardizzate: alla domanda "come stai?", ci dicono i galatei, si risponde "bene", non altro, dimostrando così di riconoscere a quell'atto di parole la sua funzione fàtica e non informativa[19]. In fondo era quanto anche sosteneva Adorno (1951) quando diceva "La domanda 'Come sta?', quando non è più imposta e attesa dall'educazione, diventa indagatrice e offensiva; il silenzio intorno a questioni delicate si trasforma in asciutta indifferenza, dal momento che non c'è più nessuna regola intorno a ciò di cui conviene o non conviene discorrere". La gestione del rumore e del silenzio presuppone, in altri termini, un accordo fiduciario tra gli interlocutori, una condivisione di valenze, del valore dei valori della conversazione.

Se il silenzio va superato nelle situazioni di incontri formali o conoscenze superficiali, di conseguenza e per contraccolpo esso inverte la sua polarità timica nelle relazioni intime, laddove diventa espressione di libertà relazionale, di autenticità. Il silenzio *significa* intimità, in positivo o in negativo[20]. Nella conversazione si configurano dunque argomenti di ribalta e di retroscena e diverse forme del silenzio che li regolano (silenzio euforico dell'intimità *vs* silenzio disforico della dimensione sociale).

4. *Silenzio non sonoro*

C'è infine un silenzio non sonoro, legato alla comunicazione non verbale e che può avere una funzione esclusiva o inclusiva.

19 "'Come stai?'. 'Bene'. Le proprie malattie non interessano a nessuno", declama Pranzetti Lombardini nella sua pagina Instagram.

20 "Un amico è quello con cui non esiste frase di circostanza, small talk si dice in inglese. Tra amici non ci sono i convenevoli. L'amico è colui con cui il silenzio non porta disagio, imbarazzo – ma è anche quello con cui il silenzio resta una tranquilla opzione, non la prima opzione." (Sotis 2023); "se siete una moglie non dimenticate che allungano di più il matrimonio il silenzio e il non visto che qualsiasi discussione a quattr'occhi" (Sotis 2023).

Nel primo caso si tratta di un uso del silenzio che serve a indicare una terza persona non direttamente coinvolta nello scambio e a esso subordinata. È tipicamente quanto accade nel relazionarsi con camerieri e personale di servizio in genere: a questi soggetti, aiutanti di uno scambio e propedeutici alla vera performance dell'interazione sociale, non ci si rivolge come agli altri. Gli si nega la parola – pur non facendo venir meno la cortesia – e ci si rivolge con gesti, espressioni del viso e simili[21]. Si viene dunque a creare un semisimbolismo, dove lo scambio verbale sta a quello non verbale come la correlazione di soggettività (io/tu che lega il soggetto con l'interlocutore) sta alla correlazione di personalità (persona/non persona, che lega il soggetto con il personale di servizio) (Benveniste 1966).

Per quanto riguarda il versante inclusivo, invece, va rilevato come in generale le buone maniere definiscano regole che articolano un linguaggio silenzioso, un linguaggio senza lingua: la gestione delle precedenze di fronte a un accesso, l'assegnazione dei posti in tavola, l'appropriatezza del dress code rispetto alla situazione in cui ci si trova rappresentano un codice del saper essere in cui si riconosce una comunità che questo codice condivide. Riconoscere che le posate posizionate in un certo modo significano "ho terminato", che quella persona è la più importante della tavola sol perché è piazzata alla destra del padrone di casa significa non solo decodificare un messaggio silenzioso ma anche e più profondamente segnalare l'appartenenza a una comunità di gentiluomini e gentildonne. L'etichetta dunque, come tutti i linguaggi, ha un versante transitivo (relativo al messaggio enunciato, del tipo: "se le posate sono posizionate alle 18.30 del piatto significa che quella persona ha terminato la portata"), ma anche uno riflessivo, dipendente dal primo (relativo all'enunciazione, del tipo: "se ho riconosciuto che le posate posizionate alle 18.30 del piatto significano che quella persona ha terminato la portata, allora sono un gentiluomo" e,

21 "Nelle situazioni formali non è prevista un'interazione verbale con il personale di servizio, quindi come fanno i camerieri a capire se abbiamo terminato di mangiare una portata? Semplicemente interpretando il linguaggio in codice della tavola, i cui protagonisti sono il tovagliolo e le posate." (Motterle 2021); "[…] ringraziarlo. Meglio se non a voce alta ma con un accenno di sorriso, e soltanto quando offre qualcosa (solitamente la prima volta), ma non quando toglie un piatto" (Pallotta della Torre 2020).

di conseguenza, "se quella persona ha posizionato le posate alle 18.30 per significare che ha terminato la portata, significa che è anche lui è gentiluomo e condivide i miei valori")[22]. Parlo quel linguaggio, dunque sono gentiluomo o gentildonna. Dietro l'egida dell'imperativo della cura e del rispetto per l'altro, il galateo lascia intravedere un versante narcisistico, volto a evocare una certa immagine del sé.

5. *Conclusione*

Per concludere, la prima e ovvia considerazione è che il silenzio in sé non dice nulla: esso significa sulla base del sistema di relazioni – sintagmatiche e paradigmatiche – che intrattiene con gli altri elementi del sistema di cui entra a far parte.

In secondo luogo, è emerso a più riprese come il silenzio non sia solo un fatto acustico, ma come spesso più canali sensoriali intervengano nella determinazione di un "effetto-silenzio". Diversi regimi percettivi possono enfatizzare o smorzare il sistema uditivo (come nel citato caso del masticare rumorosamente a bocca aperta). Ma anche all'interno di uno stesso canale sensoriale, si danno delle distinzioni. Ci sono per esempio tipi di silenzio che si rafforzano a vicenda, come nella frase: "A un brindisi si alza il bicchiere, non si tocca quello degli altri. Non si dice cin cin, non si dice cheers – si alza il calice e con un sorriso si indica a chi va l'onore" (Sotis 2023), in cui un silenzio verbale (non dire cin cin) e uno sonoro (non fare scontrare i calici), remando nella stessa direzione, si rafforzano. In generale è come se i galatei prescrivessero sempre una separazione tra verbale e sonoro: non si parla e si mastica, non si sbadiglia e si parla. Una separazione che risponde a un principio di ordine, evita il caos e di conseguenza rimanda a una sobrietà rassicurante.

In generale il galateo predilige, nella gestione del silenzio e del rumore, il valore della moderazione. Così per esempio, sul piano del contenuto l'argomento della conversazione non dovrà

22 "Da che mondo è mondo, le maniere sono sempre state un modo sottile e silenzioso per conoscere gli altri e sapersi comportare con loro, ma anche per dedurre in un nanosecondo in quale ambiente hanno vissuto le persone con le quali ci rapportiamo e come sono state educate" (Pallotta Della Torre 2020).

essere né troppo triviale né troppo aulico[23]. E, allo stesso modo, sul piano dell'espressione, non si dovrà né fare rumore (rumori trattenuti, negazione del fracasso) né incorrere in un imbarazzante vuoto acustico, non si dovrà bisbigliare né alzare il volume della voce[24]. Viene in mente quanto diceva Barthes (1957) su "La critica né-né", un modo di fare critica, tipico dell'ideologia piccolo-borghese, in cui si pesano sulla bilancia – dice Barthes – posizioni estreme per elevarsi a giudici superpartes, per elevarsi a "giusti". Misconoscendo, però, che la stessa critica è figlia del suo tempo, fa parte di un sistema e che quindi quei valori universali in nome dei quali i giudizi sono dati sono già di per sé ideologizzati. Il galateo è un mito d'oggi, insomma.

Bibliografia

Adorno, T. W.
1951 *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. 1971, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.
Barthes, R.
1957 *Mythologies*, Seuil, Paris.
Barthes, R.
1982 *L'écoute*, in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris.
Benveniste, É.
1966 *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
Bourdieu, P.
1979 *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, Paris.

23 "non bisogna essere troppo pretenziosi sull'argomento della conversazione: senza ovviamente essere banali parlando del tempo e di animali domestici, bisognerebbe fare in modo che la conversazione si focalizzi su tematiche alla portata di tutti i presenti" (Briatore 2019).

24 "La voce non vuole essere né roca né aspera. E non si dee stridere, né per riso o per altro accidente cigolare, come le carrucole fanno; né, mentre che l'uomo sbadiglia, pur favellare. Ben sai che noi non ci possiamo fornire né di spedita lingua né di buona voce a nostro senno. Chi è o scilinguato o roco non voglia sempre essere quegli che cinguetti, ma correggere il difetto della lingua col silenzio e con le orecchie: ed anco si può con istudio scemare il vizio della natura. Non istà bene alzar la voce a guisa di banditore, né anco si dee favellare sì piano che chi ascolta non oda. E, se tu non sarai stato udito la prima volta, non dèi dire la seconda ancora più piano; né anco dèi gridare, accioché tu non dimostri d'imbizzarrire percioché ti sia convenuto replicare quello che tu avevi detto." (Monsignor della Casa).

Briatore, S.
2019 *Le regole delle buone maniere. Impara il galateo e affascina tutti con la tua eleganza*, Newton Compton, Roma.
Goffman, E.
1971 *Modelli di interazione*, Il Mulino, Bologna.
Grice, H. P.
1975 *Logic and Conversation*, in P. Cole, J. L. Morgan (a cura di), *Syntax and Semantics, vol. 3: Speech Acts*, Academic Press, New York, pp. 41-58.
Malinowski, B.
1923 *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in C. K. Ogden, I. A. Richards (a cura di), *The Meaning of Meaning*, Routledge, London, pp. 296-336.
Motterle, E.
2021 *Bon Ton Pop. Manuale di galateo contemporaneo per migliorare se stessi e vivere bene con gli altri*, HarperCollins, Milano.
Pallotta della Torre, L.
2020 *Non è per snob. Lezioni di bon ton per un mondo più gentile*, Mondadori, Milano.
Pons, A.
1992 *Sur la notion de "civilite"*, in A. Montandon (a cura di), *Etiquette et politesse*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont Ferrand, pp. 19-32.
Sotis, L.
2023 *Il nuovo bon ton*, Baldini&Castoldi, Milano.
Turnaturi, G.
1988 *Gente per bene*, Sugarco, Milano.

Elisa Sanzeri*

SCENOGRAFIE DELL'ISOLAMENTO. LAVORARE TRA LE MURA DOMESTICHE

1. *Introduzione*

Molti rumori fanno parte del nostro paesaggio sonoro (Schafer 1977) domestico. Dal gorgogliare dell'acqua nelle tubature, al ronzio del frigorifero, dallo scricchiolare del parquet al tonfo della porta che sbatte. E poi la tv accesa, i bambini che giocano, la nonna che parla al telefono e il gatto che gratta il sofà. La casa, a dispetto di quanto ne dica Corbin (2016), è a tutti gli effetti un corpo sonoro. Se in alcuni casi impariamo a convivere con questi rumori, in altri diventa un'ardua impresa, come quando ci troviamo a lavorare in casa e cerchiamo di astrarci da ciò che ci circonda per raggiungere la giusta concentrazione.

Spazio di lavoro e luogo dell'intelletto, lo studio domestico e quell'ambiente preposto a garantire quiete e isolamento affinché chi lo occupa possa svolgere al meglio le proprie mansioni. E un locale intimo in cui ritirarsi in solitudine per dedicarsi ad attività come studio, lettura e scrittura, ma è anche luogo di socialità nella misura in cui si fa *home office* dove ricevere clienti, soci e colleghi, *on* e *off-line*. La dimensione uditiva assume in ogni caso un ruolo cruciale, contribuendo a definire i confini tra *pubblico* e *privato* e i rapporti tra *interno* ed *esterno*, dove soggetti in presupposizione reciproca si trovano diversamente modalizzati secondo il *volere* e *potere sentire* ed *essere sentiti*. In particolare, quando mura e porte non circoscrivono più un locale ad hoc, le distrazioni possono essere molteplici e frequenti, generando tumulti passionali e conflitti interattanziali. Essi, tuttavia, possono essere evitati mediante la costruzione di un

* Università degli studi di Palermo. elisa.sanzeri@unipa.it

ambiente di lavoro le cui configurazioni spaziali favoriscono il raccoglimento e una certa sospensione sensibile capace di silenziare, per così dire, lo spazio e garantire la produzione di un effetto di senso di isolamento.

È in questi termini che l'isolamento può esser considerato una forma di silenzio. Per silenzio, infatti, non si deve intendere solo quello referenziale, cioè la negazione del rumore acustico, ma, più in generale, una sospensione o attenuazione del flusso sensibile che modula la presenza reciproca tra soggetti, o meglio tra chi è investito da sollecitazioni esterne e le fonti da cui esse provengono (Fontanille 2004). Esso allora è esito di un'operazione trasformativa disgiuntiva tra soggetti che può esser ottenuta convocando diversi ordini sensoriali, primo fra tutti la vista, secondo uno slittamento che dall'uditivo passa al visivo e viceversa.

Nelle pagine che seguono ci soffermiamo, con prospettiva sociosemiotica, sullo studio domestico in quanto spazio isolato con l'obiettivo di mettere in luce le diverse forme del silenzio che esso è in grado di costruire. A costituire il corpus è un insieme di soluzioni di studio ricavate dall'osservazione di materiali eterogenei: riviste d'interior (*Casa Facile*, *Cose di casa*, *Home!* e *Living*), cataloghi di case produttrici di mobili, complementi d'arredo e soluzioni tecniche per l'architettura d'interni (*Ikea*, *Müller Design* e *Albed*) e volumi sul tema (*Homework* di Yudina, 2018, e *The Perfect Home Office* di Bogaerts, 2014). Ricostruita una breve storia dello studio, che porta alla luce alcune attribuzioni valoriali e articolazioni spaziali date diacronicamente, si mettono a fuoco i meccanismi di *condensazione* ed *espansione* all'opera in tale ambiente, considerato come un'unità semantica conforme al principio dell'elasticità del discorso (Greimas 1966, 1970). Si osserva poi come lo studio si inscriva entro le mura domestiche sulla base della distinzione tra *spazi preordinati*, *semideterminati* e *informali* (Hall 1966). A seguire si esamina il modo in cui vengono gestiti soglie e limiti per ritagliare uno spazio di lavoro isolato, capaci di realizzare una certa modulazione dell'effetto-isolamento. In conclusione si postula la possibilità di ricostruire vere e proprie *scenografie dell'isolamento* e di ricavare, a partire dall'articolazione di categorie topologiche come *aperto* vs *chiuso*, motivi spaziali riconducibili a *figure della concentrazione* e *dell'attenzione* (Floch 1990).

2. *Genealogia dello studio*

Lo studio in casa ha una lunga storia[1]. Nasce nel Medioevo in ambito monastico come un complesso di arredi fissi (scrittoio, sedile, inginocchiatoio, mensola) volto a delimitare dentro la cella un'area adibita al lavoro intellettuale, alla meditazione, alla preghiera. Si tratta di una sorta di spazio nello spazio che mette in gioco la relazione *inglobato/inglobante,* dando luogo a un inscatolamento degli ambienti che ne sottolinea il carattere privato e intimo. Lo esemplifica bene il celebre *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina che mostra l'eremita all'interno di una grande struttura lignea – completa di scrittoio, sedia e scaffali – a sua volta contenuta in un ambiente più ampio.

A partire dal Rinascimento lo studio si diffonde nei palazzi signorili, di cui l'alcova di Federico da Montefeltro al Palazzo Ducale di Urbino ne è un fulgido esempio. Localizzato nella parte più intima e privata degli appartamenti maschili, ben lontano dai locali femminili o legati al lavoro domestico, esso assume via via altre funzioni che lo avvicinano al *Wunderkammer* e al *fumoir*, ambienti previsti nell'architettura domestica tra Cinque e Settecento e con cui spesso finisce per confondersi. Lo studio, infatti, non è più solo uno spazio di raccoglimento individuale ma si apre a un pubblico selezionato, diventando una camera in cui conservare collezioni e oggetti preziosi e accogliere illustri ospiti.

Con l'avvento dell'appartamento borghese, smette di essere prerogativa di pochi facoltosi (clero, sovrani, nobili, notai, burocrati etc.) e si democratizza diventando uno degli spazi canonici della domesticità, presente tanto nella casa dell'impiegato quanto in quella dell'alto funzionario di Stato. Cambia, al contempo, la sua localizzazione: dal centro degli appartamenti maschili dei palazzi nobiliari, nella casa borghese si sposta ai margini, al piano terra nelle costruzioni a più livelli o vicino all'ingresso in quelle disposte su un unico piano. Tale spostamento, rendendo pertinente la categoria *centro/periferia* (Cervelli 2008), segnala una devalorizzazione dello studio che accompagna paradossalmente la sua diffusione tra le classi meno abbienti.

In chiave sintagmatica, la nuova collocazione lo avvicina fisicamente all'esterno, configurandolo come uno dei poli verso cui

1 Cfr. Liebenwein (1977), Praz (1981), Forino (2001), Vitta (2008).

l'ingresso orienta l'accesso, opposto al resto della casa rispetto a cui è isolato. È in questo periodo, del resto, che la casa assume un valore d'intimità e inizia a essere concepita come spazio della sola vita familiare (Rybczynski 1986) da preservare. L'avvicinamento dello studio all'esterno riflette così una più ampia trasformazione del senso del privato, permettendo agli estranei di entrare in casa senza compromettere l'intimità domestica. Lo studio resta comunque uno spazio riservato, il cui accesso è limitato ma non del tutto interdetto: un ambiente appartato dove dedicarsi ad attività intellettuali, gestire la contabilità familiare o discutere affari, lontano dal frastuono della vita domestica.

In tempi più recenti, complice anche la riduzione dei metri quadri delle case, la permanenza dello studio è stata messa in discussione. In molti casi è stato sacrificato: eliminato del tutto a favore di spazi più fluidi come l'open space, fuso in ambienti altri o trasformato in un locale polifunzionale. Così, questa stanza, da essenziale quale era, si è trasformata in uno spazio accessorio.

Al di là degli investimenti individuali che cambiano da persona a persona sulla base di specifici programmi narrativi, l'alternanza fra *necessario* e *futile* è, sociosemioticamente, il prodotto di una soggettività collettiva, un *corpo sociale* (Marrone 2001) più o meno compatto che stabilisce in un certo momento, con durate e diffusioni variabili, ciò che è impellente e ciò che non lo è in relazione a specifiche contingenze storiche e culturali. Ci voleva allora forse il lockdown del 2020 per far sì che *necessario* e *futile* si scambiassero di nuovo le parti. Infatti, durante il periodo di quarantena molti hanno sperimentato la difficoltà di dover conciliare routine domestica e lavorativa. Così, laddove ad esempio lo studio era stato eliminato, si sono escogitati diversi stratagemmi per ricavare entro le mura domestiche delle piccole nicchie di solitudine in cui lavorare. Avere uno spazio di lavoro in casa è diventato per quei mesi essenziale, quasi un bisogno fisiologico.

Oggi che i confini tra tempo libero e lavorativo sono sempre meno definiti e il lavoro da remoto è una regola, lo studio domestico risulta essere, se non proprio indispensabile, quanto meno una grande comodità a cui non si vuole del tutto rinunciare. Lo mostrano gli innumerevoli articoli e trafiletti delle riviste di interior così come le proposte di mobilifici e negozi d'arredamento che suggeriscono modi per ricreare in casa una postazione di lavoro isolata.

3. *Spazi condensati e oggetti espansi*

Quando parliamo di studio in casa ci riferiamo a soluzioni architettoniche e d'arredo anche molto diverse. Dalla stanza vera e propria agli angoli ricavati in locali più grandi o zone residuali di casa (sottoscala, disimpegni, corridoi, soppalchi, sottotetti etc.), dai macro-arredi abitabili ai singoli mobili richiudibili, sino al pc, vero e proprio studio portatile. Da questa prospettiva, lo studio può essere inteso come un contenuto enunciato sottoposto al principio sintattico dell'*elasticità del discorso* (Greimas 1966, 1970). Esso può darsi come una sequenza di unità discorsive in *espansione* – è la stanza arredata e accessoriata di tutto punto – o come una sequenza di unità discorsive in *condensazione*, come nel caso estremo del laptop.

La differenza tra queste due forme non è però dell'ordine del centimetro. Come precisa Greimas (1970), sebbene espansione e condensazione siano misurabili a livello della manifestazione, si tratta di meccanismi immanenti di natura sintattica. Così, se la stanza è una forma espansa dello studio, non è tanto perché si estende su una superficie maggiore rispetto a un laptop, ma perché la sua articolazione discorsiva si dispiega attraverso numerose figure del mondo che restituiscono una configurazione molto più complessa. A comporre la scena discorsiva è infatti tutto un insieme di elementi più o meno accessori – portapenne, post-it, piante, cestino, cornici, etc. – più o meno fondamentali – scrivania, sedia, libreria, etc. – che non fanno altro che arricchirla.

Allo stesso modo, se il computer è una forma condensata dell'home office non è perché occupa una minore estensione spaziale e permette ugualmente di svolgere mansioni lavorative, ma perché sintetizza in una sola figura del mondo una configurazione spaziale, interoggettiva e intersoggettiva più ampia e articolata. Basti pensare alla metafora della scrivania su cui si fonda l'interfaccia grafica di molti sistemi operativi, volta a simulare l'organizzazione e gestione del lavoro come su una scrivania fisica (Cosenza 2014), ma che in effetti finisce per includere l'intero studio. Non ci sono solo il desktop e gli strumenti e accessori che si pongo su di e intorno a esso (file, cartelle, calcolatrice, post-it, macchina da scrivere, cestino, orologio, calendario) ma anche elementi che rinviano allo spazio fisico più ampio, dalle finestre – che sono sì fogli di lavoro sovrapposti, ma anche varchi verso l'esterno – sino alla carta da parati, il

wallpaper. Il laptop, insomma, funziona un po' come quei loghi che si fanno simboli ipercondensati dell'universo semantico del brand (Marrone 2007), forme brevi (Pezzini 2002) per eccellenza ma non per questo più povere di altre testualità che ne articolano il discorso (cfr. Marrone 2024).

Va notato a margine che tali maccanismi sono all'opera non solo nello studio ma in tutti gli ambienti di casa e finiscono per interessare l'intero spazio domestico. Come non pensare al loft dove la fusione tra locali dapprima distinti fa il paio con una condensazione dello spazio? Da questo punto di vista, esso non è altro che un'abitazione condensata, in cui cucina, bagno, camera da letto, soggiorno, etc. sono riuniti in un'unità discorsiva di dimensioni ridotte rispetto al classico appartamento borghese, pur mantenendone l'equivalenza.

4. *Fisso, semi-fisso e dinamico*

Uno studio può essere costruito come uno spazio flessibile o rigido, improvvisato o strutturato, provvisorio o permanente. Si tratta del modo in cui si struttura la spazialità dell'area di lavoro in un doppio senso: i) in relazione al suo ancoraggio nell'architettura domestica e ii) in rapporto al grado di predeterminazione del suo uso. I due aspetti possono essere tenuti insieme e articolati riprendendo la nota tripartizione proposta da Hall (1966) tra *spazi preordinati*, *semi-determinati* e *informali*. La prima tipologia, si ricorderà, comprende strade, edifici e tutti gli elementi fissi che consentono di suddividere uno spazio, come porte e muri. La seconda riguarda invece oggetti e arredi mobili capaci di determinare certe relazioni tra soggetti. Infine, la terza corrisponde a quello spazio definito dalle distanze interpersonali in assenza di barriere fisiche più o meno stabili.

Con i dovuti adattamenti, questa tripartizione può applicarsi anche allo studio domestico. Così, uno studio preordinato è un locale strutturato e chiuso, dai confini definiti e arredato con arredi fissi ma è anche un luogo unicamente deputato alle attività lavorative (Fig. 1). All'opposto uno studio informale è una postazione di lavoro temporanea, da allestire e disfare di continuo, che non prevede arredi veri e propri e che può essere ricostruita ovunque purché ci sia un piano su cui poggiare ciò che serve e uno su cui accomodarsi (Fig. 2).

Fig. 1 – Studio preordinato (rielaborazione grafica generata con IA).

Fig. 2 – Studio informale (rielaborazione grafica generata con IA).

Nella misura in cui basta una seduta (interfaccia soggetto) e una superficie d'appoggio (interfaccia oggetto e soggetto) per allestire un'area di lavoro, qualsiasi arredo può assolvere alle funzioni svolte dal dispositivo scrivania-sedia trasformando, anche per poco, l'ambiente in cui si colloca in uno studio. Si apre qui la questione della risemantizzazione di spazi e oggetti in base ai modi in cui vengono utilizzati dai soggetti per scopi spesso non previsti a monte. Modi d'uso che da singoli e individuali possono diffondersi e sedimentarsi fino a istituzionalizzarsi secondo il meccanismo della *prassi enunciativa* (Fontanille, Zilberberg 1989), arrivando a influenzare il mondo dell'arredamento. Nel

caso del sofà, ad esempio, la pratica di lavorare da casa stando comodamente seduti è stata favorita da alcune trasformazioni oggettuali: il bracciolo, un tempo tondeggiante, si è fatto più largo e piatto, pronto ad accogliere il portatile come un tavolino (Mangano 2010, Sanzeri 2024). Non sorprende, dunque, la comparsa di nuovi arredi che istituzionalizzano ulteriormente tale pratica, rendendola ancor più culturalmente opportuna ed efficace: *side table* per laptop, *sofa table* apribili (Fig. 3b), supporti per pc da poggiare sulle gambe (Fig. 3c) etc.

Fig. 3 – Lavorare sul sofà: alcuni arredi
(rielaborazione grafica generata con IA).

Veniamo infine allo studio semi-determinato. È uno spazio aperto a più usi, dal carattere meno fisso rispetto allo studio predeterminato ma la cui presenza, a differenza di quello informale, e in qualche misura prevista. Vi rientrano le cameret-te, ambienti ibridi a metà tra la camera da letto e lo studio, e le stanze jolly, che servono non solo da studio ma anche come camere degli ospiti, stirerie, cabine armadio etc. (Fig. 4). Appartengono alla categoria anche gli angoli e le nicchie ricavati in locali più grandi, come living e open space, o in zone residuali e di passaggio, come corridoi e ingressi (Fig. 5). Infine, ne fanno parte tutte quelle soluzioni fondate su logiche di *camouflage* (Fabbri 2011). È il caso degli studi contenuti in armadi o degli scrittoi a ribalta che, secondo la strategia dell'*invisibilità*, si nascondono alla vista "'bricolando' dall'ambiente diversi oggetti" (ivi, p. 13). Ma è il caso anche dei cosidetti mobili arlecchino, arredi trasformisti che si danno a vedere come altri

oggetti, avvicinandosi così alla strategia del *travestimento* (Fig. 6). In entrambi i casi, nei meccanismi di questi oggetti risiede la possibilità per lo studio di passare da uno *stato virtuale* a uno *attuale:* lo studio racchiuso dentro un mobile o ripiegato su se stesso, come nelle soluzioni pop-up, è virtualizzato, sempre pronto pero a essere attualizzato nel momento in cui l'arredo viene aperto.

Fig. 4 – Studio semi-determinato: camera jolly (rielaborazione grafica generata con IA).

Fig. 5 – Studio semi-determinato: postazioni ricavate in spazi più grandi o residuali (elaborazione grafica generata con IA).

Fig. 6 – Studio semi-determinato: strategie di camouflage (rielaborazione grafica generata con IA).

5. *Modulare l'isolamento*

Una delle principali procedure per creare un luogo isolato consiste nel produrre una discontinuità spaziale. Nelle case odierne la tendenza a eliminare mura e porte per ottenere ambienti più fluidi si scontra con una diffusa necessità di separazione (Mangano 2019). Introdurre elementi con valore discretizzante diventa essenziale, soprattutto quando si tratta di circoscrivere l'area di lavoro. Al fine di costruire uno spazio di sospensione del quotidiano che assicuri tranquillità e isolamento, sono chiamati in causa librerie, tende, separé, vetrate etc.che figurativizzano ora dei *limiti* forti, ora delle *soglie* deboli. Tali dispositivi, insieme ai materiali che li compongono, sono veri e propri attori sociali che operano nello spazio sociale della casa a partire da una *delega* di controllo: a loro affidiamo il compito di regolare l'accesso alla zona studio, autorizzandolo o interdicendolo. In questo senso, essi, oltre a produrre discontinuità spaziali, sono in grado di creare stati differenti di *giunzione* non solo *somatica* ma anche *visiva* e *uditiva* tra soggetti, generando così un maggiore o minore *effetto-isolamento*. Di tale effetto di senso, dato dall'intreccio di ordini sensoriali diversi, è dunque possibile riconoscere una certa modulazione in relazione al mondo in cui vengono gestiti soglie e limiti.

Partiamo da soluzioni in cui il privato uditivo è quasi o del tutto assente come può essere collocare lo studio su un soppalco

(Fig. 7). Qui la frontiera è realizzata dalla distanza tra l'area di lavoro e il resto dell'abitazione ed è figurativizzata dalle scale, le quali assumono tutta l'ambivalenza che è propria di quei dispositivi incaricati di dividere e insieme unire gli spazi. La congiunzione somatica non è però impedita ma piuttosto differita, come quando si percorre un corridoio per raggiungere una stanza (Hammad 2003). In modo analogo, passando alla dimensione cognitiva, l'ubicazione sul soppalco non preclude totalmente la vista. Che ci si trovi in alto o in basso, si è sempre attanti dotati del *poter-intravedere* e *poter-essere-intravisto*, come davanti a una porta socchiusa.

Fig. 7 – Studio ad alta quota (rielaborazione grafica generata con IA).

Una condizione simile si riscontra quando a fungere da soglia interna è una libreria. Il mobile, da elemento centrale dello studio tradizionale, viene topologicamente marginalizzato: posto in una delle estremità dell'area di lavoro, ne occupa la periferia assumendo al contempo una funzione segmentativa. Funzione che alcuni modelli portano già inscritta nella loro conformazione oggettuale. Infatti, le librerie pensate a questo scopo perdono il loro *orientamento interno* (Hammad 2003) fondato sulla distinzione tra *faccia* (la parte frontale percorsa dagli scaffali,

valorizzata e utilizzata) e *schiena* (quella posteriore composta da un pannello liscio e grezzo, devalorizzata e inutilizzata) e si fanno bifacciali, inghiottendo il pannello posteriore o eliminandolo del tutto (Fig. 8).

La libreria bifacciale senza schiena continua a discretizzare lo spazio ma non oscura totalmente la vista, realizzando, come nel soppalco, una condizione di intravisione reciproca tra i soggetti posti al di là e al di qua del mobile. La libreria che pur facendosi bifacciale mantiene il retro, invece, contribuisce a produrre un maggiore effetto-isolamento. Non consentendo di vedere attraverso, essa realizza una impermeabilità visiva tra gli spazi e pone i due soggetti presupposti in una situazione simmetrica, entrambi modalizzati secondo il *non-poter-vedere* e il *non-poter-esser-visto*. Da questa prospettiva, tende e separé funzionano allo stesso modo: pur non impedendo una disgiunzione uditiva, consentono di costruire uno spazio di lavoro visivamente isolato.

Fig. 8 – Sulla sinistra una libreria con orientamento fronte/retro; sulla destra un modello bifacciale privo di schiena (rielaborazione grafica generata con IA).

Quanto detto sulle capacità di interdizione della libreria è valido a certe condizioni. Ad esempio, con una libreria priva di retro, se stracolma, le possibilità visive si abbassano fino anche ad annullarsi. Allo stesso modo, nell'economia dell'intera stanza in cui l'area studio è localizzata, la dimensione e disposizione del mobile possono essere determinanti in termini di relazione somatica, visiva e acustica tra soggetti. Entra in gioco qui il fattore *formato* (Migliore, Colas-Blaise 2022) e in particolare la

proporzione, che riguarda il confronto in termini dimensionali tra elementi che compongono uno stesso sistema. Così, una cosa è una libreria che, rispetto allo spazio in cui si trova, risulta medio-bassa e poco larga, lasciando un'ampia area di passaggio. In tal caso, la zona studio si configura come *non-chiusa*, favorendo una congiunzione somatica, visiva e uditiva. Altra cosa è una libreria alta fino al soffitto e abbastanza larga da restringere sensibilmente il passaggio. Qui lo spazio di lavoro risulta *non-aperto*, contribuendo a produrre un maggiore effetto di isolamento e una parziale interdizione.

Inoltre, riviste e mobilifici propongono tra le varie soluzioni librerie in movimento a tutta altezza, montate su binari incassati a terra e a soffitto oppure dotate di parti fisse e mobili che si aprono e chiudono (Fig. 9). Entrambe le strutture mettono in moto strategie del *nascondimento* del tutto simili a quelle all'opera nello studio *semideterminato*, pur essendo assimilabili allo studio *preordinato*. Esse, infatti, discretizzano l'estensione spaziale e organizzano lo spazio dello studio come fosse una stanza a sé, ben circoscritta e impermeabile, realizzando disgiunzioni somatiche, visive e uditive.

Fig. 9 – Libreria come dispositivo muro-porta (rielaborazione grafica generata con IA).

Con altri dispositivi è invece soprattutto il materiale a mettere in moto dinamiche significative in relazione all'effetto-isolamento. Per ritagliare un'area studio una soluzione molto diffusa consiste nel creare una sorta di gabbia vetrata. Anche qui il vetro ricopre il ruolo svolto dal dispositivo muro-porta e, in maniera analoga a quanto visto con le librerie mobili, è in grado di determinare un interno topologico opposto a un esterno. Sebbene funga da barriera somatica e uditiva, tale ma-

teriale però non fa altrettanto a livello della vista, realizzando di contro un effetto di apertura e continuità visiva tra spazi. Il vetro è infatti in grado di istallare due posizioni sintattiche simmetriche: un soggetto modalizzato secondo il *poter-vedere* e un oggetto modalizzato secondo il *poter-esser-visto* (Hammad 2003). Si affievolisce così l'effetto-isolamento, il quale tuttavia può sempre esser rafforzato attraverso tende o veneziane che raddoppiano la soglia eliminando il rumore visivo (Fig. 10). L'impermeabilità visiva prodotta rimodalizza gli attanti della visione secondo il *non-poter-vedere* e il *non-poter-esser-visto*.

Fig. 10 – Sulla sinistra uno studio con pareti e porte vetrate; sulla destra lo stesso spazio schermato da una tenda (rielaborazione grafica generata con IA).

A proposito di materiali, non possono mancare arredi che sfruttano le capacità di interdizione acustica di alcuni di loro per l'area di lavoro (Fig. 11), come nel caso dei pannelli fono-assorbenti. Se è chiaro che oggetti di questo tipo realizzano una disgiunzione uditiva, per quel che riguarda i rapporti somatici e visivi tra soggetti vale pressappoco quanto detto sulla libreria. In base a taglia, proporzione e posizione si determina una maggiore o minore possibilità di accesso alla zona studio. Ci sono però casi in cui l'effetto-isolamento risulta particolarmente rinforzato, come nel caso di pannelli integrati alle scrivanie. Le cabine con paratia avvolgente ne rappresentano un estremo: oltre a schermare la vista su più lati, danno luogo a un'organizzazione prossemica inglobante che favorisce ulteriormente la privacy e il raccoglimento.

Fig. 11 – Arredi fonoisolanti. Da sinistra: pannello da terra, integrato al piano di lavoro e cabina con paratia avvolgente (rielaborazione grafica generata con IA).

Salvo poche straordinarie eccezioni, come le soluzioni appena osservate, è difficile dar luogo a disgiunzioni acustiche vere e proprie. Le forme del silenzio, però, non passano solo attraverso l'udito e si servono di altri canali sensoriali come la vista per realizzarsi, secondo un gioco di compensazioni che, nel caso specifico, porta a tradurre il non-sentire con il non-vedere. Emerge, come sosteneva Merleau-Ponty (1946), che la percezione sinestetica è la regola e un oggetto qualunque, mentre parla a un senso, parla a tutti gli altri.

6. *Concentrazione e attenzione*

In sede conclusiva può essere utile soffermarsi su alcuni aspetti relativi alle *scenografie dell'isolamento* che lo studio domestico costruisce. Il riferimento è all'analisi di Floch (1983) sulle scrivanie di alta gamma che, anche mediante le dinamiche scopiche tra dirigente e subalterno messe in moto dalla loro configurazione oggettuale, danno luogo a vere e proprie *scenografie del potere.* I *regimi di visibilità* (Landowski 1989) sottesi alla forma dell'oggetto possono essere osservati anche nell'ambiente di lavoro *tout court* (Floch 1999), passando dunque dal piccolo spazio della scrivania al grande spazio dell'ufficio. Nello studio in casa, è chiaro, non si pone il medesimo problema del controllo ma piuttosto quello del vivere insieme, fondato sull'equilibrio

instabile tra *partecipazione* ed *esclusione* (Zilberberg 1993). Qui, infatti, non è tanto il Potere a esser messo in discorso quanto, per l'appunto, l'isolamento, il quale, come detto, può creare le condizioni ottimali per lavorare senza incorrere in distrazioni.

Molte delle soluzioni viste sembrano mettere in scena, riprendendo un altro lavoro di Floch (1990), *figure della concentrazione* opposte a *figure dell'attenzione*. Si ricorderà che il semiologo, analizzando i percorsi dei viaggiatori nella metro di Parigi, aveva individuato la ricorrenza di alcuni motivi gestuali riconducibili a queste due figure. Immergersi nella lettura, ascoltare musica e fare la maglia sono esempi che Floch riporta per le figure della concentrazione, le azioni tipiche dei *sonnambuli*, cioè di chi, valorizzando le *continuità* del tragitto, procede per *traiettorie* senza badare a ciò che lo circonda. Osservare il paesaggio, ascoltare le conversazioni altrui o buttare l'occhio alle bancarelle sono invece motivi gestuali riconducibili alla configurazione discorsiva dell'attenzione, modi d'agire tipici degli *esploratori*, ossia di chi valorizza le *discontinuità* e, realizzando dei *percorsi*, si sofferma su quanto incontra lungo il cammino.

Nel caso dello studio non si tratta però tanto di motivi gestuali ma di *motivi spaziali*: ricorrenze nei modi di configurazione spaziale i cui tratti figurali rimandano a *chiusure*, dal lato della concentrazione, e *aperture*, dal lato dell'attenzione. Così, ad esempio, la cabina con paratia avvolgente è una perfetta figura della concentrazione, mentre una postazione di lavoro che, non prevedendo alcuna barriera uditiva, visiva e somatica, è orientata verso lo spazio aperto di un open space è assimilabile alla configurazione dell'attenzione.

Si potrebbe allora cercare di ricostruire sistematicamente tali figure osservando come gli arredi che formano lo studio, relazionandosi tra loro in termini spaziali, si dispongono sulla superficie topologica. Cruciali sarebbero le dimensioni della spazialità (frontalità, lateralità, posteriorità etc.) (Marsciani 1999) sollecitate dalle relazioni reciproche tra oggetti, elementi d'arredo spaziale (porte, finestre etc.) e soggetti implicitamente chiamati a interagire con essi entro un certo spazio. Per fare un esempio, il sistema scrivania-sedia, come osservato da Giannitrapani (2024), rimanda a una dimensione individuale e definisce uno spazio privato, riservato a un soggetto singolo concentrato sul proprio compito. Eppure, una finestra posta dinnanzi può attivare la dimensione della frontalità instaurando il soggetto acco-

modato come un attante *osservatore* e lo spazio al di là della finestra come un attante *informatore* (Fontanille 1989). In questo caso, la finestra, sulla base della sua collocazione, produce un effetto di *apertura* dell'area studio e favorisce un decentramento dello sguardo dando la possibilità al soggetto di seguire percorsi visivi analoghi a quelli degli *esploratori* della metro.

Anche la luce può intervenire in tal senso, contribuendo a delineare le scenografie dell'isolamento. Una lampada che illumina in modo puntuale la scrivania lasciando in ombra il resto circoscrive l'area di lavoro producendo un effetto di *chiusura* verso l'esterno e, funzionando come un deittico, porta lo sguardo a concentrarsi sul piano di lavoro secondo modalità del tutto simili a quelle che Floch ha riscontrato nei *sonnambuli* parigini. Diventa essenziale allora osservare l'intera scena discorsiva, il modo in cui essa si struttura e organizza anche in virtù di elementi apparentemente secondari come la luce, capaci di articolare lo spazio visibile costruendo salienze percettive che contribuiscono a portare in superficie tratti figurali pertinenti.

Nell'osservare, inoltre, tali relazioni spaziali si tratterebbe di mettere a fuoco quelle che, con Zilberberg (1993), possiamo definire operazioni di *distanziamento* e di *avvicinamento* – le prime riguardanti gradi diversi di lontananza, le seconde invece modulazioni differenti di prossimità – suscettibili di una descrizione semiotica di tipo tensivo. Per esempio, una cosa sarà una zona studio che prevede una disposizione distesa e decentrata dei mobili in cui la distanza tra essi restituisce una spazialità diffusa ed estesa. Altra cosa sarà invece una postazione di lavoro addossata a una parete i cui arredi sono ravvicinati e raccolti in un angolo. In questo caso avremo una spazialità contratta dove l'avvicinamento dei mobili contribuisce alla costruzione di un ambiente che agevola la concentrazione, l'isolamento e l'immersione in attività individuali. In altre parole, laddove il distanziamento favorisce la costruzione di forme di spazialità astratte aperte, l'avvicinamento dà luogo a organizzazioni figural-spaziali chiuse, raccolte.

Dunque, una prossemica dei mobili, che è insieme una prossemica dei soggetti che con questi entrano in relazione, si prospetta come una valida ipotesi di lavoro per rintracciare, al di sotto della superficie mutevole di ciò che si dà sul piano della manifestazione, strutture immanenti della spazialità dello studio, dove aperture e chiusure, estensioni e contrazioni, lonta-

nanze e vicinanze si combinano per dar forma alle scenografie dell'isolamento.

Bibliografia

Bogaerts, A.
2014 *The Perfect Home Office,*Lanoo Books, Tielt.
Cervelli, P.
2008 "Effetto-margine: spazi urbani e periferie culturali", in G. Marrone, I. Pezzini, a cura, *Linguaggi della città*, Meltemi, Roma 2008, pp. 59-78.
Corbin, A.
2016 *Histoire du silence*, Albin Michel, Paris.
Cosenza, G.
2014 *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma-Bari.
Fabbri, P.
2011 "Semiotica e camouflage", in L. Scalabroni, a cura di, *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, ETS, Pisa 2011, pp. 11-25.
Fabbri, P., Marrone, G.
2001 *Semiotica in nuce II. La teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
Floch, J.M.
1983 "Sémiotique et design. La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction", in *Protée,* n. 21, pp. 89-95; tr. it. "Scrivanie per dirigenti", in Id., *Bricolage. Analizzare pubblicita, immagini e spazi*, FrancoAngeli, Milano 2013, pp. 163-174.
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, PUF, Paris; tr. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, FrancoAngeli, Milano 1992.
1999 "Concevoir et manager l'espace de travail, l'apport de la sémiotique", in Fraenkel, Legris- Desportes, éds, *Enterprise et sémiologie*, Dunod, Paris, pp. 167-182; tr. it. "Concepire e gestire lo spazio di lavoro. L'apporto della semiotica", in I. Pezzini, R. Finocchi, a cura, *Dallo spazio alla citta*, Mimesis, Milano 2020, pp. 357-370.
Fontanille, J.
1989 *Les espaces subjectifs. Introduction a la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris; tr. it. parziale "L'osservatore come soggetto enunciativo", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 44-63.
2004 *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.
Fontanille, J., Zilberberg, C.
1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
Forino, I.
2001 *L'interno nell'interno*, Alinea Editrice, Firenze.
Greimas, A.J.
1966 *Sémantique Structurale*, Larousse, Paris.

1970 *Du sens*, Seuil, Paris.
Hall, E.T.
1966 *The Hidden Dimension*, Anchor Books, New York.

Hammad, M.
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.
Landowski, E.
1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil.
Liebenwein, W.
1977 *Studiolo. Die Entstehung Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Gebr. Mann Verlag, Berlin; tr. it. *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, Edizioni Panini, Istituto di Studi Rinascimentali Ferrara, Modena 1988.
Mangano, D.
2010 *Archeologia del contemporaneo*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
2019 "Open space", in Id, *Ikea e altre semiosfere*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 191-204.
Marrone, G.
2001 *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.
2007 *Il discorso di marca*, Laterza, Roma-Bari.
2024 "Strategie spaziali e guerre di segni", in Id. *Della significazione*, Mimesis, Milano-Udine 2024, pp. 361-395.
Marsciani, F.
1999 "La poltrona del dentista. La relazione medico-paziente nel riunito contemporaneo", in A. Semprini, a cura, *Il senso delle cose*, FrancoAngeli, Milano 1999, pp. 71-91.
Merleau-Ponty, M.,
1946 *Phénomenologie de la perception*, Gallimard, Paris.
Migliore, T., Colas-Blaise, M. (a cura di)
2022 *Semiotica del formato*, Mimesis, Milano-Udine.
Pezzini, I. (a cura di)
2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner*, Meltemi, Roma.
Praz, M.
1981 *La filosofia dell'arredamento*, Longanesi, Milano.
Rybczynski, W.
1986 *Home. A short history of an Idea*, Viking Penguin, New York; tr. it. *La casa. Intimità, stile, benessere*, Rusconi, Milano 1989.
Sanzeri, E.
2024 "Sul divano. Forme dello stare insieme", in *E|C*, XVIII, 41, pp. 196-216.
Schafer, R.M.
1977 *The Tuning of the World*, Random House, Posto.
Vitta, M.
2008 *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino.
Yudina, A.
2018 *Homework*, Thames & Hudson, London.

Zilberberg, C.
1993 "Seuils, limites, valeurs", in *On the Borderlines o/ Semiotics*, Acta Semiotica Sennica II, Oyla-Vuoksi, Imatra; tr. it. "Soglie, limiti, valori", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 124-138.

Simona Colitti, Elena Formia,
Valentina Gianfrate, Riccardo Mercuri*

UPCYCLING E ARCHIVI DIGITALI PER PRATICHE RESPONSABILI: UN APPROCCIO DESIGN-DRIVEN

1. *Introduzione*

Questo contributo esplora come il design possa rivisitare materiali e oggetti ormai scartati, interpretandoli come elementi muti solo in apparenza. Il punto di vista è inconsueto, ma sottende un'evidenza: il design è quella disciplina e pratica a cui è stato riconosciuto il compito di studiare e dare forma al mondo artefattuale (Celaschi 2000). A questo, si somma un'ormai consolidata sovrapposizione con l'ambito della semiotica, nella cui intersezione si innesta lo studio dei processi di significazione, ovvero "l'esigenza di indagare l'universo dei significati all'interno della produzione di merci e beni di consumo" (Zingale 2024, p. 74). Il tutto in un contesto nel quale è lo stesso oggetto del progetto a essere sottoposto a una lettura ampliata: da un design come "produzione di 'oggetti del desiderio' a un design che pone attenzione alle azioni e ai comportamenti che gli artefatti innescano o favoriscono; un design, questo, il cui fine non punta più solo al modo in cui l'artefatto si presenta, quanto al beneficio cognitivo ed emotivo che attraverso di esso viene prodotto, alle sue conseguenze culturali, economiche, antropologiche" (Zingale 2024, p. 79).

A partire da questa premessa, l'attenzione del contributo si concentra su una possibile lettura della relazione tra rifiuto e memoria collettiva, in cui il design interviene come agente attivatore di valori e significati. La connessione sottesa è rappresentata dal concetto di *upcycling*. Nell'accezione comune, l'*upcycling* viene letto come un insieme di pratiche che impli-

* Università di Bologna, simona.colitti2@unibo.it, elena.formia@unibo.it, valentina.gianfrate@unibo.it, riccardo.mercuri2@unibo.it

cano la creazione di nuovi beni a partire da quelli di recupero in modo da aumentare il valore dei materiali originali (Zimring 2017). In questo caso, però, l'azione di *upcycling* viene ampliata, arricchendosi di una dimensione progettuale in cui il design diviene elemento capacitante, grazie alla creazione di archivi digitali partecipati in grado di ridare voce, significato e dignità ai rifiuti, ovvero possibili forme del silenzio.

L'idea di fondo è che il design, se inteso come azione culturale e comunicativa, può riattivare ciò che è stato dimenticato, con approcci sensibili e situati. In un contesto segnato da crisi ambientali e sociali, la disciplina è chiamata ad andare oltre la risoluzione di problemi puntuali, orientandosi verso processi che cambiano il nostro rapporto con gli oggetti, i luoghi e le abitudini quotidiane.

All'interno di questo scenario, le esperienze sviluppate tra il 2023 e il 2025 dall'Advanced Design Unit dell'Università di Bologna in ambiti che spaziano dalla ricerca alla formazione e alla divulgazione pubblica, hanno rappresentato un'occasione concreta per esplorare e mettere alla prova una lettura culturale e progettuale del concetto di rifiuto. Alcune di queste esperienze sono nate all'interno di una specifica linea di ricerca dell'Advanced Design Unit, per poi confluire e integrarsi nel progetto CULT-UP *Upcycling and Cultural Heritage* (finanziato da PNRR - Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1., cod. P2022FZAEA), coordinato dal Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna. Il dialogo progettuale e scientifico con il gruppo di ricerca in semiotica ha permesso di consolidare approcci interdisciplinari.

In questo contesto l'apporto delle culture del progetto ha portato a indagare e sperimentare esperienze che combinano il riuso creativo, la progettazione condivisa e la costruzione partecipata di archivi digitali di pratiche. Queste pratiche non sono viste come semplici strumenti operativi, ma come veri e propri dispositivi progettuali flessibili e replicabili, capaci di generare nuovi racconti e forme di cura verso ciò che solitamente viene trascurato. A questo approccio è sottesa una visione relazionale dell'oggetto/prodotto che si ancora al pensiero di Latour (1991, 2005) e che può essere applicata in maniera feconda anche al "rifiuto". Il rifiuto, in questo modo, non è più solo uno scarto, ma una soglia da cui possono emergere nuove connessioni sociali, emotive e trasformative.

Il contributo propone quindi una riflessione critica sul ruolo del design nella reinterpretazione dei materiali di scarto, dei rifiuti e degli oggetti a fine vita, intesi come entità apparentemente silenti. In particolare, si intende approfondire come le pratiche di *upcycling,* quando integrate in processi di creazione e strutturazione di archivi digitali, possano fungere da strumenti abilitanti per una valorizzazione responsabile e sostenibile del patrimonio materiale e immateriale, attribuendo nuovo senso e valore ai rifiuti.

La tesi che guida questa indagine è che il design, inteso come mediatore tra saperi locali e visioni future (Celaschi 2008), oltre che pratica culturale, abbia la capacità di restituire voce e *agency* a ciò che è stato rimosso, scartato o dimenticato, attraverso un'azione consapevole, situata e trasformativa.

2. *Design e Upcycling*

L'Antropocene è ormai riconosciuto come il paradigma interpretativo della contemporaneità, dove l'attività umana ha modificato in modo irreversibile la geologia, la biodiversità e i cicli vitali del pianeta (Haraway 2016; Latour 1991). In questo contesto, il design non può limitarsi a risolvere problemi funzionali o formali: esso diventa una pratica critica, culturale e politica, un'agente di cambiamento capace di interpretare trasformazioni in modo generativo (Rawsthorn 2018).

Il design così inteso è, al contempo, attivatore di letture critiche del mondo e agente di costruzione di mondi possibili (Rawsthorn & Antonelli 2022). Già Victor Papanek (1971) denunciava l'implicazione del design nello spreco industriale e ambientale, ma ne riconosceva anche la possibilità trasformativa. A distanza di oltre cinquant'anni, è ormai chiaro come la sostenibilità e la responsabilità siano diventati concetti condivisi nelle diverse declinazioni di un contemporaneo approccio del design aggettivato come eco (Direttiva 2009/125/CE; Regolamento UE 2024/1781), rigenerativo e circolare (Moreno et al. 2016; Wahl 2016), sistemico (Buchanan 1992; Meadows 2008; Bistagnino 2009), transizionale (Irwin 2015). All'interno di questi ambiti di ricerca e progetto, i concetti di *recycling, downcycling* e *upcycling,* centrali nel definire il ruolo del design nell'ambito dell'economia circolare (Ellen MacArthur Founda-

tion & UNEP 2022), vengono indagati teoricamente e operativamente a partire da un rinnovato quadro culturale, sociale, produttivo, normativo. In questo contributo, ci concentriamo in particolare sul concetto di *upcycling* inteso come dispositivo progettuale capace di attivare sperimentazioni concrete in risposta alle sfide della transizione ecologica.

L'*upcycling* rappresenta in tal senso un campo privilegiato per osservare come il design possa farsi carico delle sfide ambientali attivando processi di trasformazione materiale e culturale. Si tratta di una pratica che va oltre la semplice gestione dei rifiuti, per interrogare il valore, gli usi e i significati delle cose.

Per Wilson (2016), l'*upcycling,* si differenzia infatti dal semplice riciclo perché comporta un riuso trasformativo dell'oggetto originale, così come degli usi sottesi e dei significati impliciti (Zimring 2017), che ne aumentano il valore, non solo dal punto di vista economico o funzionale, ma anche di significato. L'*upcycling* richiama la cultura della "conservazione" dell'era pre-consumo, quando "non si buttava via niente" e tutto veniva riparato o rigenerato. Nel quadro delle attuali crisi ambientali, economiche e sociali, l'*upcycling* può essere reinterpretato come una pratica progettuale capace di attivare forme di cura e valorizzazione materiale, sociale e simbolica. Tale lettura si articola efficacemente attraverso il contributo di due cornici teoriche convergenti: da un lato, la prospettiva postumana nel design (Forlano 2016), dall'altro il quadro concettuale postnaturale proposto dall'Institute for Postnatural Studies (2023). Nel primo caso, la proposta di decentrare l'umano (Forlano 2016) invita a superare l'impostazione antropocentrica e strumentale dell'*Human Centered Design*, evidenziando la necessità di un ripensamento etico e politico del progetto in relazione a reti ibride di attori umani e non umani. Analogamente, l'approccio postnaturale mette in discussione la nozione moderna e occidentale di "natura", sottolineando l'interdipendenza tra cultura, tecnica, materia e ambienti e promuovendo una lettura cosmopolitica e, al contempo, situata dell'ecologia (Institute for Postnatural Studies 2023).

In tale contesto, l'*upcycling* può essere inquadrato come una pratica di cura che si esprime attraverso il recupero, la trasformazione e la ri-significazione di materiali marginali o scartati. Non si tratta solo di ridurre l'impatto ambientale, ma di attivare processi di attenzione e responsabilità verso le materie, i luoghi

e le relazioni che esse implicano (Puig de la Bellacasa 2017). Diventa così anche una pratica di valorizzazione e narrativa, capace di restituire senso a ciò che è stato espulso dai circuiti dominanti del valore.

Un approccio *design driven* può amplificare questa prospettiva, strutturando processi collettivi in cui il progetto agisce come catalizzatore di relazioni tra persone, materiali, ecosistemi e territori. Attraverso metodologie partecipative, formati di co-progettazione e pratiche speculative (Dunne & Raby 2013), il design può trasformare l'*upcycling* in un'azione pubblica e collettiva, in grado di generare nuove ecologie locali, culturali e politiche.

3. *Upcycling e archivi digitali: strumenti di trasformazione*

Il progetto può estendersi oltre la dimensione materiale, attivando processi che coinvolgono anche il digitale come spazio di esplorazione e racconto. In questa prospettiva, l'archiviazione digitale diventa un ambito progettuale in cui oggetti e saperi possono essere riorganizzati, reinterpretati e condivisi, generando nuove forme di valore. Gli archivi digitali non rappresentano soltanto strumenti di conservazione, ma possono essere letti come "elementi/spazi/luoghi/ambienti/ecosistemi viventi" (Almeida & Hoyer 2020), in continua evoluzione, capaci di dialogare con le comunità e di alimentare narrazioni collettive inedite.

Se, come precedentemente affermato, gli oggetti giunti a fine ciclo vita non sono semplici rifiuti, bensì elementi di soglia dotati di significato, possono essere riattivati attraverso strategie progettuali consapevoli e inclusive, grazie anche alle tecnologie digitali e ai dati, che generano nuove possibilità: visualizzazioni interattive, archivi open-source e piattaforme partecipative si configurano come dispositivi culturali in grado di generare nuove forme di valore.

L'archivio svolge da sempre un ruolo centrale nella conservazione della memoria e del patrimonio culturale, inteso non solo come spazio fisico ma anche come sistema organizzativo e simbolico di documenti (Lodolini 1995). Storicamente, ha contribuito alla costruzione delle identità collettive, fungendo da mediatore tra passato e presente.

Tuttavia, con l'introduzione delle tecnologie digitali, l'archivio evolve in una piattaforma dinamica capace di generare nuove relazioni tra i dati (Arms 2000). Gli archivi digitali, infatti, raccolgono dati eterogenei, configurandosi come spazi attivi di produzione culturale. Questa trasformazione non è però neutrale: ogni processo archivistico implica scelte culturali e politiche, influenzando ciò che viene incluso o escluso dalla memoria condivisa (Loukissas 2019; Caswell 2014).

La digitalizzazione e la diffusione delle informazioni attraverso le reti globali hanno ulteriormente amplificato la circolazione delle memorie, superando confini geografici e culturali e ciò rende ancora più evidente la dimensione politica dell'archiviazione. Poiché ogni archivio è situato, cioè costruito in base a specifiche condizioni sociali e culturali, è necessario adottare approcci inclusivi, capaci di accogliere memorie marginali e prospettive alternative (Loukissas 2019).

La Convenzione di Faro (Consiglio d'Europa 2005) sancisce il patrimonio culturale come diritto collettivo e promuove una partecipazione attiva delle comunità nella costruzione della memoria. In questo contesto, il design può svolgere un ruolo chiave (Formia & Zannoni 2021), contribuendo alla valorizzazione dei luoghi e delle identità attraverso strumenti e processi di interpretazione e gestione del dato culturale; andando oltre la conservazione dell'oggetto materiale, per creare esperienze culturali integrate. In particolare, l'ideazione di interfacce digitali, strumenti partecipativi e visualizzazioni dei dati consente di trasformare informazioni complesse in narrazioni condivise, superando barriere tecnologiche e culturali, e generando senso di appartenenza e responsabilità condivisa (Celaschi & Trocchianesi 2004; Mauri & Ciuccarelli 2013).

4. *Metodologia*

Il lavoro adotta un approccio *design driven* ancorato a quanto è stato definitivo come *Advanced Design Responsabile* (Irwin 2015; Formia et al. 2023), che si caratterizza per la definizione di visioni a lungo termine, il perseguimento di cambiamenti sistemici e l'attivazione di processi di co-evoluzione tra comunità e territori. La metodologia mira a integrare prospettive plurali, riconoscendo la dimensione situata dei saperi (Haraway 1988)

e valorizzando la collaborazione tra attori eterogenei nella costruzione di scenari sostenibili e resilienti. In questo contesto, il design si configura come uno strumento di mediazione culturale e sociale, capace di generare impatti trasformativi sui comportamenti e sulle pratiche quotidiane.

L'approccio metodologico si articola in tre fasi operative, strettamente interconnesse e iterative, che guidano l'intero processo di ricerca e sperimentazione:

1) Analisi critica dei contesti culturali, ecologici e progettuali.

Questa fase di ricerca prevede un'esplorazione approfondita dei sistemi territoriali, intesi come intreccio di dimensioni socioculturali, ambientali, economiche e normative in cui il progetto si inserisce. L'analisi si concentra su pratiche locali di riuso e rigenerazione, comportamenti di consumo, reti produttive artigianali e industriali, sistemi normativi legati alla gestione dei rifiuti e alla valorizzazione dei materiali. Il confronto tra i diversi attori coinvolti nella filiera (istituzioni, imprese, comunità locali e progettisti) consente di far emergere opportunità e criticità per l'attivazione di processi di *upcycling* e per la costruzione di archivi digitali partecipativi radicati nel contesto.

2) Co-progettazione e sperimentazione pubblica di pratiche di *upcycling.*

In questa fase, l'organizzazione di attività partecipative con studenti, cittadini e comunità locali si integra con l'elaborazione e la messa in scena di pratiche di *upcycling.* Attraverso workshop, percorsi laboratoriali e incontri pubblici, i partecipanti vengono coinvolti in processi di co-creazione volti a riflettere criticamente su consumo, scarto, valore e memoria. La sperimentazione culmina in eventi e mostre interattive che restituiscono i risultati del processo, attivando spazi di dialogo, narrazione e riconoscimento collettivo. Le pratiche materiali si intrecciano così con le dimensioni relazionali e narrative del progetto, rafforzando il senso di appartenenza e la costruzione condivisa di nuove forme di valore.

3) Attivazione di archivi digitali collaborativi.

Questa fase è dedicata alla realizzazione di una piattaforma digitale open-source per la raccolta e la gestione dei dati emersi dalle attività partecipative. L'archivio digitale si configura come uno strumento utile, non solo per conservare, ma per riattivare oggetti, saperi e storie. In questa prospettiva diviene uno spazio critico e dinamico capace di generare nuove narrazioni culturali

e sociali condivise, radicate nel territorio e nella partecipazione attiva delle comunità coinvolte.

4. *Sperimentazioni*

Le fasi metodologiche delineate trovano concreta applicazione in una serie di sperimentazioni sul campo, in cui i principi teorici e progettuali vengono tradotti in azioni tangibili e situate, capaci di attivare processi trasformativi nei contesti locali. Di seguito sono riportate le sperimentazioni che mettono in pratica i principi descritti attraverso azioni concrete.

4.1 *Design e Upcycling 1: Archivio di testimonianze*

Tipologia di azione: Exhibit
Titolo: Sceglilo Sfuso o Riciclabile_The Experience
Location: Triennale Milano, Milano, Italia
Descrizione: La mostra è stata realizzata a maggio 2024 con le studentesse e gli studenti del Corso di laurea magistrale in Advanced Design dei Servizi dell'Università di Bologna, il supporto di Altroconsumo e la collaborazione di Archeoplastica (www.archeoplastica.it) e dello studio di design il Vespaio (www.ilvespaio.eu). L'esposizione ha proposto un percorso interattivo ed esperienziale nel quale le scelte quotidiane di acquisto legate principalmente al packaging venivano messe in discussione. Nell'allestimento proposto all'interno del Salone d'Onore del palazzo della Triennale a Milano, il visitatore è stato chiamato a "riattivare" oggetti normalmente destinati al rifiuto, scegliendo alternative di riuso. Il setting proposto si ispirava agli atelier creativi del riuso, con una gran quantità di materiale di scarto, principalmente imballaggi in plastica e cartone, elementi di base per immaginarsi la creazione di un nuovo oggetto. Ai visitatori venivano offerti riferimenti visivi di esempi di *upcycling,* utili sia per iniziare la fase di progettazione che per innescare un dialogo e uno scambio di pratiche tra i partecipanti. Il lavoro attorno ad uno stesso tavolo ha permesso di creare dialoghi virtuosi, incentrati sulle diverse esperienze dei partecipanti e sullo scambio di idee e pratiche di *upcycling.*

L'interazione fisica con le installazioni è stata accompagnata da un'interfaccia digitale in grado di raccogliere testimonian-

ze, esperienze e preferenze. In questo modo le numerose idee di recupero nate durante la mostra sono state raccolte in modalità feedback all'interno di un repository, come materiale di archivio.

Fig. 1 e 2 – Le due immagini mostrano l'atelier dell'*upcycling* realizzato all'interno di una delle sei esperienze che caratterizzavano il progetto della mostra. Ai visitatori si chiedeva di produrre il proprio oggetto "upcyclato" partendo da materiali di recupero offerti dall'emporio di ReMida di Calderara di Reno (Bo). Foto a cura di: studentesse e studenti del corso di laurea magistrale in Advanced Design dei Servizi di Unibo a.a. 2023/24.

4.2 *Design e Upcycling 2: Archivio di pratiche*

Tipologia di azione: Laboratorio
Titolo: Life in plastici s fantastic!
Location: piazza Scaravilli, Bologna, Italia
Descrizione: Nell'ambito della Notte Europea dei Ricercatori 2024, il progetto CULT-UP ha coinvolto bambini e giovani adulti (età 5–25 anni) in un laboratorio esperienziale di *upcycling*. La struttura del laboratorio è stato il frutto di una serie di appuntamenti di co-design che hanno coinvolto studenti dei Corsi di laurea magistrale in Semiotica e Advanced Design nei mesi precedenti l'evento.

I partecipanti al laboratorio in piazza hanno realizzato oggetti partendo da materiali plastici e tessili di recupero. Il lavoro si è svolto in un processo di co-design, guidato da esperti, in

cui idee e scelte sono state condivise tra tutti. Attraverso il confronto sul significato della parola "upcycling", il gruppo ha trasformato materiali di scarto in nuove creazioni. Come momento focale del laboratorio c'era la possibilità di confrontarsi con i ricercatori e gli altri partecipanti, per progettare assieme nuovi oggetti che potessero essere in grado di rispondere a bisogni collettivi urgenti, come ad esempio la crisi climatica.

Le pratiche emerse sono state documentate in un archivio digitale condiviso, costruito in tempo reale attraverso strumenti di visualizzazione e narrazione collaborativa.

Fig. 3 e 4 – Le due immagini mostrano due fasi che hanno caratterizzato il progetto Cult-Up nell'anno 2024. La prima si riferisce ad un momento di workshop transidisciplinare tra le studentesse e gli studenti dei corsi di laurea magistrale in Semiotica e in Advanced Design dei servizi di UniBo. La seconda mostra la realizzazione dei laboratori sull'upcycling durante la Notte europea dei Ricercatori a settembre 2024. Foto a cura di: Team progetto Cult-Up.

4.3 *Design e Upcycling 3: Archivio di usi futuri*

Tipologia di azione: Laboratorio
Titolo: Upcycling for Future!
Location: Fa' la cosa giusta – Milano Rho Fiera, Italia

Descrizione: nel corso della XXI edizione della fiera "Fa la cosa giusta", organizzata a Rho Fiera Milano dal 14 al 16 marzo 2025, con il supporto di Altroconsumo, l'Advanced Design Unit dell'Università di Bologna insieme a studenti ed ex studen-

ti del Corso di laurea magistrale in Advanced Design dei Servizi, hanno allestito un piccolo laboratorio interattivo sulle tematiche dell'*upcycling*, con un focus specifico sulle storie legate alle scelte responsabili per il futuro del pianeta. I visitatori, dai più piccoli ai più anziani, si sono confrontati con attività che li hanno guidati nella creazione di un artefatto originale a partire da materiali plastici e tessili di recupero per soffermarsi in seguito su una serie di domande speculative, utili ad immaginarsi scenari futuri collettivi e sostenibili.

Le domande riguardavano principalmente i livelli di adattabilità e riutilizzo dell'artefatto, in un futuro in cui le geografie del mondo saranno particolarmente mutate, e sull'attenzione all'utilizzo collettivo degli oggetti, promuovendo pratiche di scambio e condivisione.

Anche in questo caso le informazioni emerse sono state raccolte su un pannello presente nell'allestimento dello spazio, un elemento dinamico che si è arricchito durante i tre giorni di fiera, definendo una sorta di archivio dei feedback e degli "usi futuri".

Fig. 5 e 6 – Le due immagini mostrano due momenti che hanno caratterizzato le attività di upccycling all'interno della fiera "Fa la cosa giusta" a Milano Rho Fiera, edizione 2025. I visitatori venivano invitati a sperimentare le proprie capacità di upcycling partendo da dei materiali di recupero per poi confrontarsi su pratiche di cura collettive per l'Antropocene. Foto a cura di: Riccardo Mercuri.

5. *Esito e discussione*

Le esperienze descritte – Triennale Milano, Notte Europea dei Ricercatori e Fa' la cosa giusta – hanno evidenziato il potenziale trasformativo delle pratiche di *upcycling* e archiviazione partecipativa. Da queste premesse nasce l'ipotesi di sviluppare un framework sistemico e replicabile, che assuma i caratteri di un archivio collettivo dei rifiuti: un *"Waste Collective Archive"*. Tale proposta mette al centro la co-creazione narrativa e l'implicazione diretta delle comunità nel processo di trasformazione materiale, simbolica e culturale.

Il modello è stato sviluppato con un approccio di ricerca-azione, basato sulla partecipazione attiva di studenti, comunità e attori territoriali. Le attività svolte – dalla mappatura dei materiali di scarto alla costruzione collettiva di oggetti e significati – hanno permesso di testare metodi replicabili e di sviluppare materiali di supporto (griglie di analisi, formati per workshop, criteri di valutazione dell'impatto).

Questi primi archivi diventano così la base per creare strumenti dinamici che documentino i percorsi attivati, rendano visibili le trasformazioni e supportino il monitoraggio degli effetti sociali e ambientali delle pratiche. In questo senso, il progetto mostra come il design possa operare come mediatore tra risorse, persone e territori, contribuendo alla diffusione di una cultura del riuso consapevole e alla costruzione di nuove forme di responsabilità collettiva.

Si ipotizza la configurazione del *Waste Collective Archive* come spazio digitale alimentato da dati qualitativi (interviste, osservazioni partecipanti, focus group) e quantitativi (kg di rifiuti recuperati, livelli di partecipazione, numero di prototipi). Questi dati permettono di tracciare i cambiamenti nelle filiere, misurare l'impatto sociale e ambientale delle pratiche attivate e favorire la replicabilità del modello in altri contesti.

Il framework metodologico si articola in due macro-fasi:

1) Analisi e mappatura delle filiere di scarto, con focus su ambiti progettuali, come Fashion Design, Product Design, Food Design, Interior/Furniture Design, Graphic Design, Service Design. per individuare criticità, opportunità di recupero e strategie di riuso;

2) Attivazione di pratiche sperimentali, che includono laboratori di co-progettazione, raccolta dati, valutazione di impatto

e costruzione di linee guida. L'obiettivo è offrire strumenti replicabili, tra cui:

- linee guida progettuali;
- indicatori di impatto (KPI);
- criteri di tracciabilità e misurazione;
- piattaforme digitali aperte per l'archiviazione dinamica dei contenuti.

Il *Waste Collective Archive* si configura quindi come una piattaforma operativa e adattabile, pensata per supportare scenari di transizione sostenibile attraverso il ripensamento delle filiere del riuso. Agisce promuovendo pratiche di *design-for-repair* e *upcycling*, attivando comunità eterogenee, intergenerazionali e multispecie, e contribuendo a trasformare le abitudini di produzione e consumo. Il progetto mira a rafforzare la responsabilità collettiva e a generare conoscenza condivisa, attraverso archivi digitali partecipativi e strumenti aperti, accessibili e replicabili.

6. *Conclusioni*

Le ricerche condotte evidenziano come l'*upcycling*, quando letto attraverso una prospettiva progettuale, superi la dimensione tecnica del riuso per configurarsi come pratica culturale e relazionale. L'integrazione con le pratiche di archiviazione digitale permette inoltre di attivare processi di riconfigurazione simbolica dei materiali scartati, trasformandoli in supporti di memoria, narrazione e apprendimento collettivo. In questo quadro, il design emerge come pratica di mediazione capace di connettere saperi, attori e territori, e di generare contesti abilitanti in cui oggetti, dati e relazioni possano essere risemantizzati. L'archivio non è inteso come luogo di conservazione, ma come dispositivo dinamico, aperto e situato, in grado di restituire valore a ciò che è stato escluso dai circuiti dominanti del progetto. Le sperimentazioni analizzate rendono visibile il concetto di *archivio vivente*, mostrando come il design possa fungere da catalizzatore di processi partecipativi e generativo di forme di progettazione condivisa orientate alla cura.

In prospettiva, sarà necessario sviluppare modelli di archiviazione partecipativa che siano adattabili ai diversi contesti e valutabili nei loro effetti, sia sul piano ambientale che su quel-

lo sociale e culturale. In particolare, diventa cruciale esplorare la capacità di questi dispositivi di incidere sulle filiere a vari livelli di scala.

In questo quadro, il contributo si inserisce nel dibattito attuale sul design come leva nei processi di transizione, evidenziandone il valore come pratica riflessiva e trasformativa, radicata nei territori e orientata alla costruzione di futuri condivisi.

Bibliografia

Almeida, N., Hoyer, J.
2020 *Living Archive in the Anthropocene*, "Journal of Critical Library and Information Studies", *3*(1). https://doi.org/10.24242/jclis.v3i1.96
Arms, W. Y.
2000 *Digital libraries*, MIT Press.
Bistagnino, L.
2009 *Design sistemico. Progettare la sostenibilità produttiva e ambientale*, Slow Food, Bra.
Buchanan, R.
1992 *Wicked Problems in Design Thinking*, "Design Issues", 8(2): 5-21.
Caswell, M.
2014 *Toward a survivor-centered approach to records documenting human rights abuse: Lessons from community archives*, "Archival Science"*, 14*(3–4), 307–322. https://doi.org/10.1007/s10502-014-9220-6
Celaschi, F.
2000 *Il design della forma merce,* Il Sole 24 Ore Libri.
2008 *Il design come mediatore tra saperi. L'integrazione delle conoscenze nella formazione del designer contemporaneo*, in C. Germak (a cura di), *L'uomo al centro del progetto*, Allemandi. http://hdl.handle.net/11585/221687, pp. 19–31.
Celaschi, F., Trocchianesi, R.
2004 *Design & beni culturali: La cultura del progetto nella valorizzazione dei beni culturali*, Poli.design, Milano.
Consiglio d'Europa
2005 *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società (Convenzione di Faro)*, 27.X.2005, Faro.
Dunne, A., Raby, F.
2013 *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press.

Ellen MacArthur Foundation & UN Environment Programme
2022 *The Global Commitment: 2022 progress report*, Ellen MacArthur Foundation https://ellenmacarthurfoundation.org/global-commitment-2022
Forlano, L.
2016 *Decentering the Human in the Design of Collaborative Cities*, "Design Issues"*, 32*(3), 42–54. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00398
Formia, E., Gianfrate, V., Succini, L.
2023 *Design per l'innovazione responsabile: Guida per processi formativi in trasformazione = Diseño para la innovación responsable: guía para procesos formativos en transformación*. Franco-Angeli.
Formia, E., Zannoni, M.
2021 *The Future of our Collective Memory: Design-driven Approaches for Digital Artefacts*. https://doi.org/10.26254/MED/6333
Fuad-Luke, A.
2009 *Design Activism. Beautiful strangeness for a sustainable world*, Earthscan.
Haraway, D.
1988 *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, "Feminist Studies", *14*, 575–599.
2016 *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press.
Irwin, T.
2015 *Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study, and Research*, "Design and Culture", 7(2), 229–246.
Institute for Postnatural Studies
2023 *La condición postnatural: Glosario de ecologías para otros mundos posibles*, Cthulhu Books.
Latour, B.
1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris.
2005 *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network Theory,* Oxford, OUP.
Lodolini, E.
2013 *Archivistica: Principi e problemi* (15a ed). F. Angeli.
Loukissas, Y. A.
2019 *All Data Are Local: Thinking Critically in a Data-Driven Society*, The MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/11543.001.0001
Mauri, M., Ciuccarelli, P.
2013 *Il ruolo dell'Information Visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogen*ei, Primo Convegno Annuale dell'Associazione Informatica Umanistica e Cultura Digitale, https://doi.org/10.13140/2.1.3470.9446

Meadows, D. H.
2008 *Thinking in systems: a primer*, Chelsea Green Publishing, White River Junction.
Moreno, M., De los Rios, C., Rowe, Z., Charnley, F.
2016 *A Conceptual Framework for Circular Design*, "Sustainability", 8(9), 937.
Papanek, V. J.
1971 *Design for the Real World: Human ecology and social change*, Pantheon Book, New York.
Puig de la Bellacasa, M.
2017 *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, University of Minnesota Press.
Rawsthorn, A.
2018 *Design as an Attitude*, JRP, Zurich.
Rawsthorn, A., Antonelli, P.
2022 *Design Emergency: Building a Better Future*, Phaidon.
Unione Europea
2009 *Direttiva 2009/125/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 21 ottobre 2009 che istituisce un quadro per l'elaborazione di specifiche per la progettazione ecocompatibile dei prodotti connessi all'energia*, Gazzetta ufficiale dell'Unione europea, L 285, 10.11.2009, p. 10-35. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:32009L0125
2024 *Regolamento (UE) 2024/1781 del Parlamento europeo e del Consiglio del 13 giugno 2024 che stabilisce i requisiti di progettazione ecocompatibile per i prodotti sostenibili, modifica il regolamento (UE) 2023/1542 e abroga la direttiva 2009/125/CE*, Gazzetta ufficiale dell'Unione europea, L 202, 28.6.2024, p. 1-94. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:32024R1781
Wahl, D. C.
2016 *Designing regenerative cultures*, Triaechy Press, Axminster.
Wilson, M.
2016 *When creative consumers go green: Understanding consumer upcycling*, "Journal of Product & Brand Management", 25(4), 394–399.
Zimring, C. A.
2017 *Aluminum upcycled: Sustainable design in historical perspective*, JHU Press.
Zingale, S.
2024 *Attraverso l'artefatto. Ovvero: cosa ha fatto e cosa può fare la semiotica per il design?*, "AIS/DESIGN", 11(20), 72-85.

Francesco Piluso*

SILENZIO-ASSENZA
SETTE NOTE SUL RIFIUTO

1. *Feticci: raccogliere il richiamo dell'altro mondo*

Anche se in forme private, soggettive e spesso singolari, una serie di pratiche piuttosto comuni ruotano attorno a oggetti che possiamo definire "rifiuti". Come avremo modo di vedere, il termine è complesso e ambivalente – basti solo pensare alla relatività del valore di ciò che a molti sembra non poter più dire nulla, *resto* silenzioso di una vita passata, ma *scarto* significativo per pochi capaci di prestarvi ascolto. La collezione è senz'altro una forma consolidata, per quanto peculiare, di (ri)valorizzazione di oggetti senza un uso pratico immediato che tuttavia possono assumere un certo fascino ed esercitare la loro "funzione fàtica" (Jakobson 1963; tr. it. 1966) nei confronti di chi ne coglie il richiamo.

La relatività del significato di ciò che si colleziona non è solo in riferimento allo specifico collezionista, ma va ricercata prima di tutto nella corrispondenza che l'oggetto intrattiene con gli altri elementi della collezione. L'aspetto propriamente soggettivo del collezionismo è infatti quello di dare un senso e voce a una *serie* di oggetti che si declinano come variazioni di una stessa caratteristica o come ripetizione di un dettaglio comune; ogni elemento parziale costituisce così una totalità potenziale e il collezionista ha il compito di far riecheggiare tale rima metonimica, di dirigere la sinfonia. Come afferma Bianchi (1997, p. 275),

* Università di Torino, francesco.piluso@unito.it. Questo articolo rientra nel progetto: PRIN PNRR – Finanziamento dell'Unione Europea NextGenerationEU – Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1 – "UPCYCLING AND CULTURAL HERITAGE", Cod. P2022FZAEA – CUP: D53D23019650001. Una versione alternativa, in più note, di questo studio si trova in Piluso (2025a)

"il collezionismo sfrutta questa multidimensionalità dei beni, ne scompone gli elementi interni e li ricompone in modi innovativi, stabilendo nuove relazioni sia all'interno di una particolare classe di beni che con altri beni". Alla passione suscitata dal "caso oggettivo" (cfr. Breton 1928), dall'oggetto che in maniera fortuita quanto fatale ci troviamo tra le mani, segue quindi l'attività soggettiva di manipolazione e "ridestinazione" (Bassano 2023) dello stesso oggetto: identificare un insieme, imporre un modello e stabilire ricorrenze e differenze che non sono dati o immediatamente manifesti, ma richiedono un costante esercizio di ascolto e messa in comunicazione.

Attraverso un lavoro di differenziazione e selezione, ovvero "restringendo il campo" (Bianchi 1997, p. 276) dell'immensa quantità di beni, merci e più genericamente cose che popolano il mondo, il collezionista crea un *microuniverso* a sua immagine e somiglianza. È a questo mondo a portata di mano che a partire dal Settecento tendono ad assomigliare gli *intérieurs* borghesi e, in particolare, le cosiddette *Wunderkammern*. Queste "stanze delle meraviglie" erano solitamente popolate da oggetti *esotici*, naturali o artificiali, o persino "soprannaturali" che portavano con sé parte di luoghi estranei, altri, lontani anche nel tempo, all'interno dello spazio addomesticato della collezione: "specchio del mondo con tutte le sue *mirabilia*" (*Ibidem*).

Si tratta perlopiù di oggetti *feticci*. La stessa nozione di "feticcio" nasce nell'incontro mai del tutto pacifico tra mondi differenti. Come afferma Franco La Cecla (2013), *feitiço* (italianizzato *fetisso*) è il nome che i commercianti portoghesi e successivamente olandesi diedero a una svariata quantità di cose e materiali astrusi, di scarso valore se non nullo, che – per motivi a loro incomprensibili – godevano della venerazione da parte delle popolazioni africane colonizzate e – per queste stesse ragioni – considerati dagli indigeni non commerciabili. Il "feticcio" allora, oltre che il risultato o *residuo* di una fallimentare traduzione dal dominio religioso a quello mercantile, rivela un "malinteso" (Iacono 1985) ancora più grande, ossia l'impossibilità di un dialogo tra la cultura indigena e quella dei coloni.

Privi di un valore di scambio economico e interculturale, i feticci *primitivi* iniziano tuttavia ad assumere un valore di scambio sociale tra gli stessi collezionisti *civilizzati*. Durante le aste e nelle cerimonie espositive – come veri e propri rituali religiosi determinati dalla condivisione e dal rispetto di specifici codici

liturgici – gli elementi della collezione, ostentati e scambiati, accrescono il loro valore sacro, divenendo oggetti di culto e di *comunione* tra i fedeli[1]. La collezione si presenta come un campo da gioco per giocatori esperti, capaci di riconoscere e apprezzare le reciproche scelte compositive piuttosto che il valore – di per sé spesso inesistente se non incomprensibile – del singolo elemento. Da parte sua, l'oggetto feticcio preso individualmente mantiene infatti la propria espressione enigmatica e opaca, ribadendo la sua indisponibilità a farsi interprete trasparente di un dialogo tra soggetti (cfr. Grazioli 2013).

Il collezionista che a sua volta si sforza di farsi interprete dei propri oggetti, al punto da diventarne l'unico referente, rimane un'istanza esterna ed esclusa da questo suo linguaggio. Baudrillard (1968, tr. it. 2014, p. 108) lo sottolinea quando si chiede "È in grado l'uomo di istituire attraverso gli oggetti un linguaggio altro da un discorso chiuso in se stesso?". All'autoreferenzialità del soggetto corrisponde il *mutismo selettivo* degli oggetti della collezione, estremamente loquaci tra loro, ma circoscritti in un linguaggio che progressivamente perde ogni validità generale e sociale, e vede assottigliarsi anche il legame con il proprio interlocutore solitario. Da qui, la tendenza ossessiva ad accumulare elementi, a infoltire lo spazio della collezione e della comunicazione nel desiderio di ritrovare la propria immagine alla fine della serie: un incontro sempre rimandato dall'ingresso di un nuovo elemento.

Come evidenziato da Diazzi (2013, p. 360), "la parola 'collezione' sembra essere connotata da una sorta di 'infinito maligno' [...] destinata per sua natura alla stessa incompletezza e inesauribilità". Il carattere vertiginoso della collezione (cfr. Eco 2009) mette in crisi l'ordinamento spaziale, la definizione e la riduzione dei confini del campo discorsivo rispetto all'inquinamento acustico del mondo esterno, che è il presupposto della stessa collezione – o la presunzione del soggetto nel darle origine. La *Wunderkammer* si affolla sempre più di oggetti che sfidano ogni tentativo di classificazione e comprensione, in uno spazio che progressivamente eccede quello della collezione e si fa frastornante.

1 "Non è mai il feticismo dell'oggetto a sostenere lo scambio nel suo principio, ma il principio sociale dello scambio che sostiene il valore feticizzato dell'oggetto" (Baudrillard 1972, tr. it. 1974, p. 120).

2. *Macerie e rovine: dare voce a nuove storie*

A più riprese lungo tutta la sua opera, Walter Benjamin si occupa della questione della collezione, focalizzandosi sull'aspetto temporale e individuando nel rifiuto l'oggetto privilegiato di questa pratica. In particolare, nelle sue *Tesi sulla filosofia della storia* ([1940]1991; tr. it. 1995), Benjamin parla di *rovine* del passato che il progresso storico lascia dietro di sé. La riflessione si sviluppa a partire dal suggestivo commento a un'opera di Paul Klee, L'*Angelus Novus*, rappresentante la figura stilizzata di un angelo con le ali spiegate, "che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo" (ivi: 80). Secondo il filosofo, "l'Angelo della storia deve avere questo aspetto", inesorabilmente trascinato da un vento tempestoso verso il futuro, ma con il viso, gli occhi – le *orecchie* – rivolti all'indietro: "Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua macerie su macerie e le rovescia ai suoi piedi" (*Ibidem*).

Attraverso questa immagine suggestiva, l'invito di Benjamin è a raccogliere questi *reperti* e farne materiale per nuove storie alternative. Si tratta allora di riscattare la catastrofe, ricucendo assieme i pezzi smembrati e silenziati dal procedere incessante della Storia in ciò che lo stesso Benjamin definisce una "immagine dialettica". Il *continuum* temporale deve essere interrotto, spezzato in una serie di momenti che non si succedono progressivamente ma capaci di riconfigurarsi in maniera originale in una *costellazione* – qualcosa di molto simile alla collezione. Non a caso, per Benjamin la figura dello storico per eccellenza è proprio quella del collezionista, che a sua volta trova un particolare modello a cui attingere.

Ancora non pienamente soggetto, l'*infante* mostra una certa sensibilità nei confronti dei materiali di *scarto* degli adulti. Desueti o fuori uso, liberi da qualsiasi significato mitico o storico, questi *resti* materiali possono rivelare il loro volto autentico a bambini e bambine, che, a loro volta, sono ansiosi/e di stabilire un contatto fisico intimo e immediato con essi. Benjamin è senza dubbio consapevole della ricaduta feticista di una tale pulsione fusionale: l'infante rischia di cadere ammaliato/a dal canto di sirena della materia inorganica e assorbito/a nel mondo di oggetti che lo circonda – al pari del collezionista-accumulatore. Tuttavia, attraverso la sua attività *ludica*, di manipolazione diret-

ta dell'oggetto-feticcio, lo stesso infante è capace di profanarne la sacralità e romperne l'incantesimo, facendone materiale per nuove rielaborazioni giocose e connessioni narrative[2] (Piluso 2025; Robuschi 2024).

Tramite la figura del piccolo collezionista, del suo sentire e fare storico radicalmente materialista, Benjamin avanza un'idea alternativa di Storia oltre che di collezione. Alla propensione moderna all'accumulo, manifesta nell'espansionismo coloniale e nell'appropriazione capitalistica, così come in una visione positiva, progressiva quanto conservatrice della Storia, è contrapposta l'attualizzazione di un materiale *primitivo* in una configurazione e sinfonia *originaria*, potenzialmente rivoluzionaria (cfr. Grinello 2025).

3. *Eccesso e spreco: tanto rumore per nulla*

Il caso della collezione ci permette di avanzare una prima stima del valore del rifiuto, nei suoi diversi aspetti (o *aspettualizzazioni*) spaziali e temporali. Ma per comprendere la valenza sistemica del rifiuto è necessario muoversi al di là del collezionismo, verso sistemi valoriali più complessi e generalizzati. A questo proposito è interessante riportare la riflessione di George Bataille (1949; tr. it. 2015) e, in particolare, la sua declinazione del rifiuto in termini di *eccesso*. Alla concezione del rifiuto come eccesso indiretto di produzione e consumo, Bataille contrappone e antepone l'idea di spreco come forma di consumo direttamente produttiva.

Come nel caso di Benjamin, il punto di partenza è la materia bruta, che trova in sé una propensione naturale a *eccedere*, una tendenza intrinseca che *precede* qualsiasi sua valorizzazione artificiosa: essa si presenta come "effervescenza della vita" (ivi, p. 64), fonte inesauribile di un'energia cosmica in continua espansione, potenzialmente illimitata e "sempre al limite dell'esplo-

2 È lo stesso Benjamin (2006a, 2006b) a offrire immagini brillanti di questa capacità ludico-distruttiva dell'infante. Ad esempio, mentre giocano a nascondino in casa, bambini e bambine cercano di mimetizzarsi con i mobili, fino a svanire nell'ambiente domestico, per poi riemergere con un grido liberatorio ancora prima di essere trovati dai genitori.

sione" (ivi, p. 81), e che per questo necessita di essere drenata, bruciata, o più semplicemente *parlata*.

Secondo Bataille è questo il senso dei mantra dei monaci tibetani, dediti con le loro litanie a sciogliere la tensione accumulata e inespressa in quella piccola porzione di terra, ai piedi dell'Himalaya, tra Cina e India; ma anche di altre pratiche *primitive* e ancora più *chiassose* quali il sacrificio e la *depénse*, volte alla distruzione della cosiddetta "parte maledetta", di quell'eccesso strappato alla logica moderna del senso e del valore e restituito al dominio naturale, cosmico e per certi versi spirituale della materia. E poi, "il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti suntuari, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa (cioè deviata dalla finalità genitale)" (ivi, p. 44), sono emblema di una società che ancora oggi si muove e riproduce oltre l'ideologia della crescita capitalista, dell'interesse calcolato e dello scambio regolato di equivalenze economiche o differenze segniche. Al di là e ben prima del capitalismo o di qualunque altro sistema valoriale, è a partire dallo spreco che si determina l'ordine sociale e il privilegio dei pochi dediti a sperperare valore sui molti costretti a conservarlo o ossessionati dal suo accumulo.

La stessa dinamica è riscontrabile nella pratica del *dono* – in particolare nella forma del *potlach*, a fondo analizzata da Marcel Mauss (1924; tr. it. 2002) – capace di innescare una dinamica di obbligo e reciprocità: il prestigio sociale del donatore era allora sancito dall'interruzione del circuito, ossia quando emergeva per il destinatario del dono l'impossibilità di *contraccambiare simbolicamente* (tutt'altra cosa rispetto allo scambio economico; cfr. Baudrillard 1976). Con tonalità più dolci rispetto alla *depénse*, il dono assume valore nel momento di una sua cessione e ripresa in carico, attestandosi così come una sorta di forma armoniosa e cortese del rifiuto e del rifiutare – *a caval donato non si guarda in bocca*.

4. *Scorie, escrementi, resti: requiem aeternam mundo*

Contrariamente al senso comune del termine, i modelli di/del "rifiuto" individuati sinora rilevano la presenza di valore come intrinseca allo stesso oggetto rifiutato o come esito dell'atto di rifiutare. Una categoria di rifiuto più vicina alla nostra concezione tradizionale è quella di *scoria*. Si tratta di una sostanza mate-

riale che rimane apparentemente del tutto esclusa dal processo generativo o di trasformazione del valore: uno scarto non ritenuto passibile di una sua futura valorizzazione o ridestinazione, e quindi espulso, messo a tacere per sempre. Come suggerito da una delle etimologie fantasiose di Paolo Fabbri (2014), "la parola 'scoria' è semanticamente precisa: l'*ex–cremento*, cioè 'la parte deteriore e superflua' che rimane dopo la cernita, i procedimenti di vaglio e di selezione".

Tuttavia, al di fuori della cornice strettamente linguistica, è necessario riscontrare come oggi esistano forme di valorizzazione di questa tipologia di rifiuto. Come affermato da Beck (1986; tr. it. 2000), le relazioni geopolitiche nel mondo globalizzato non si affermano solamente sullo scambio o sulla distribuzione di "beni" (*goods*), ma soprattutto di "mali" (*bads*), e le scorie ne sono un esempio lampante. Queste assumono quindi una valenza strutturale in funzione di un'assenza di valore o, più precisamente, di un valore negativo – che è l'*essenza* del valore semioticamente parlando. A questo proposito, Lobaccaro (2025) nota che "Nella società dei consumi, lo scarto non è più solo residuo, ma segno visibile e proliferante di un'economia fondata sulla sostituzione continua", su incessante scambio e passaggio che si dispiega non solo spazialmente, entro i confini del nostro ecosistema, ma temporalmente.

Le scorie vanno a costituire infatti una sorta di eredità maledetta, un patrimonio mai del tutto rimosso - un "anti-patrimonio" nei termini di Mazzucchelli (2022) o "antimonio" per dirla ancora con Lobaccaro (2025). La scoria, "recando le impronte del processo che l'ha prodotta, le trasferisce sullo spazio che occupa", in una continua ricorsività tra aspetto temporale e spaziale da far risalire a un gesto antropico arcaico, per molti versi animalesco, come quello di marcare il territorio attraverso i propri *escrementi*. A questo proposito, risulta di grande supporto lo studio condotto da Michel Serres (2008; tr. it. 2009), *Le mal propre: polluer pour s'approprier?*. L'autore gioca con l'ambivalenza del termine francese *propre*, che significa sia "pulito" che "proprio", per evidenziare la corrispondenza tra il "male del proprio" e "ciò che è sporco". In quest'ottica, la scoria, l'escremento, non è tanto l'oggetto di uno spossessamento, un rifiuto, ma piuttosto un segno che afferma un possesso.

Inquinare uno spazio per appropriarsene significa fondamentalmente lasciare un segno materiale, e più sottilmente

tracciare un confine che definisce esplicitamente *il mal proprio* in opposizione al *bene comune*. Specularmente, la definizione dello stesso spazio comunitario non è esente da questo tipo di lascito: a partire da Romolo che fonda Roma macchiandone il primo nucleo di terra con il sangue del fratello Remo, passando per il *pagus* romano delimitato dalle ossa dei propri antenati, sino ai cimiteri posti ai bordi delle prime comunità medievali, la funzione strutturale di scorie e resti umani si trasmette nel tempo e nello spazio, dal corpo individuale a quello sociale: "i comignoli diventano orifizi", fabbriche, discariche e altri luoghi di confine "prolungamenti del corpo collettivo" (Lobaccaro 2025)[3] e strumenti di territorializzazione e contaminazione di una porzione sempre più ampia di spazio pubblico.

La parabola che va dalla dal silenziamento della scoria all'attualizzazione del suo potenziale espressivo diventa iperbolica nel nostro mondo globalizzato, apparentemente libero da confini, ma non dai rifiuti che servivano a tracciarli. Oggi sembra non esistano più margini da cui espellere i nostri resti, né luoghi vergini da delimitare e contaminare, ma è il rifiuto che inizia ad espellere l'umano fuori dal proprio ambiente vitale[4], minacciandone l'estinzione: "da strumento per possedere uno spazio, tale massa diventa spazio esso stesso, luogo non più abitabile per nessuno" (ivi) – mondo immondo ed eredità senza eredi.

5. *Sporco: spazi bianchi, pause e intervalli*

La riflessione sulla nozione di "scoria" ha sicuramente un grande debito nei confronti dello studio di Mary Douglas ([1966]1984) su un'altra tipologia di oggetto-rifiuto: lo *sporco* (*dirt*). Definito percettivamente come materia "fuori posto" (*out of place* - ivi, p. 36) rispetto a un determinato ordine topologico e semiotico, lo sporco necessita di essere eliminato, *posto fuori* dallo stesso ordine al fine di un suo ripristino. In questo senso, l'atto di pulire, di eliminare lo sporco (ciò che in inglese è meglio reso dal termine *disposing*) è allo stesso tempo una pra-

3 Una metamorfosi definita sempre da Serres (2001) con la nozione di "exodarwinismo".

4 Un'analoga traiettoria del rifiuto è riscontrata da Gille e Lepawsky (2021) nella loro analisi semantica e topologica del termine *wasteland*.

tica di produzione del rifiuto e di collocamento, di disposizione o deposizione (*placing* o *displacing*) dello stesso al di là di una certa soglia.

Tuttavia, come suggerisce la stessa Douglas, lo sporco può diventare "vischioso" e "appiccicoso" (*viscosity*, *steakyness* - ivi, p. 38), una materia persistente che resiste all'operazione di silenziamento e si oppone alla disciplina del *parlare propriamente*. Nel suo essere a metà strada tra liquido e solido, lo sporco rimane spesso impiastricciato tra le categorie che cerchiamo di stabilire, sino a costituire il limite tra queste, piuttosto che un elemento appartenente a una o all'altra, in un continuo gioco, ricorsivo, tra l'essere posto fuori e rimanere sempre fuori posto (cfr. Munro 1997). A partire da questa osservazione, Kevin Hetherington (2004) spinge ulteriormente la posizione di Douglas, affermando che per risolvere il problema dello sporco e della sua instabilità materiale ed epistemologica non è sufficiente stabilirlo nello spazio tra le categorie, ma rilevare l'instabilità di questo spazio di mezzo, "esso stesso anomalo è continuamente mobilitato durante il processo di disposizione" (ivi, p. 162, *traduzione mia*).

Per meglio sviluppare questo punto, è necessario porre nuovamente l'attenzione al rifiuto. A differenza dello sporco, manchevole di una rappresentazione stabile e caratterizzata dall'assenza di figuratività, il rifiuto è ciò che è rappresentato come fuori da un determinato ordine, di cui è comunque parte in qualità di "figura dell'assenza" (*blank figures* - cfr. Hetherington e Lee 2000). Di fronte all'apparente rigidità dello sporco ostinato, sono proprio queste figure che continuamente vengono mobilitate nei processi di categorizzazione e messa in ordine, proprio per colmare il rumoroso vuoto di senso lasciato dallo sporco. Sulla scorta di Munro (1998), sempre Hetherington (2004) parla di *gap*, cioè di scarti all'interno del quadro complessivo – intervalli melodici – riempiti da altro materiale di scarto – pause – capace di ricostituire una relazione significativa e strutturale tra gli elementi di una composizione finalmente coerente e armonica[5].

5 A questo proposito, come esempio della funzione strutturale e di ordinamento delle figure dell'assenza, Hetherington e Lee (2000) prendono ad esempio il gioco del domino e in particolare il ruolo della tessera doppiamente bianca, apparentemente priva di valore proprio, ma, al pari di un *jolly*, necessaria a cambiare regola e stabilire un nuovo ordine nella sequenza di tessere.

6. *Deposti e reperti: note stonate e variazioni sul tema*

Dentro le nostre case esistono una serie di oggetti-soglia deputati all'ordinamento dello spazio domestico e, in particolare, allo smaltimento di rifiuti, primo tra tutti il cestino della spazzatura. Ma piuttosto che parlare di "condotti di eliminazione" dello scarto, bisognerebbe parlare di "condotti di deposizione" (*conduits of disposal* - Munro 1995; Hetherington 2004). Tra questi è infatti possibile riconoscere il frigorifero, ma anche la credenza, così come la soffitta, la cantina, e poi il cesto del bucato, l'armadio, la libreria, e tanti altri *luoghi* dove vengono disposti e conservati oggetti che non trovano un utilizzo immediato, oggetti *in standby*, momentaneamente silenziati, in attesa di poter trovare nuova espressione e significato. In questo senso, lo stesso rifiuto può essere considerato un condotto di deposizione o deposito di valore (cfr. Thompson 1979).

Al di là dello spazio casalingo, una simile temporalità sospesa sembra caratterizzare alcuni degli oggetti che configurano il museo. Non solo nell'ambiente espositivo, ma soprattutto nei magazzini e nei depositi di molte istituzioni museali è collocata una quantità di materiale a disposizione (*at disposal*) quasi esclusiva dello staff interno, del personale autorizzato o di specialisti e studiosi provvisti di permessi speciali. Questi *reperti nuovamente deposti* sono soggetti a un ulteriore processo di archiviazione attraverso inventari, cataloghi e registri che, se da un lato, rappresentano l'assenza di questi oggetti, dall'altro ne costituiscono una presenza figurale, sempre più opaca, focalizzata principalmente sullo stesso processo di continua deposizione, disposizione e ordinamento del materiale museale.

Per quel che riguarda gli oggetti allestiti ed effettivamente esposti al pubblico, le cose non cambiano di molto. Ad esempio, in molti musei archeologici, una grande quantità di piccoli oggetti – siano questi reperti fossili o frammenti di manufatti arcaici – disposti ed esposti più o meno ordinatamente in teche di vetro trasparenti si fanno muta presenza agli occhi e alle orecchie dei visitatori. Tant'è che in alcuni casi, per rendere nuovamente espressiva l'esposizione se ne destabilizza l'allestimento, magari inserendo all'interno di un gruppo di piccole statuine un grande blocco di quarzo, o altri elementi dissonanti, fuori dal coro: variazioni sul tema volte a interrompere la litania di fondo.

Per quanto la strategia possa essere utile a dare nuova voce al reperto, è più che altro la teca o in generale la cornice espositiva ad affermare nuovamente la propria presenza. Lo stesso vale se si considera l'aspetto temporale: ciò che viene portato alla luce dall'operazione archeologica e museale è il valore passato contenuto nel reperto nel presente della sua nuova configurazione: una *costellazione* originaria di benjaminiana memoria nel migliore dei casi, o una semplice *collezione*, oppure – come si vedrà a breve - un'*installazione* dal potente effetto di senso.

7. *Relitto: sussurrare la verità*

Il *relitto* è per definizione il rifiuto che rimane, che sopravvive. Seppur in una forma isolata o comunque limitata, parziale, rispetto alla sua condizione originaria, il relitto basa la sua esistenza e la sua forza espressiva in virtù del suo essere deposto, o persino sommerso. A questo proposito, il nostro sguardo si sofferma sui relitti marini, a partire dalle tracce del loro inabissamento, come segni che testimoniano e autenticano il loro statuto di relitto e ne permettono l'emersione del senso più profondo.

Partendo da quello che con tutta probabilità è l'emblema del relitto, Ruggero Eugeni (2025) ripercorre la storia dei dispositivi mediali sonori e visivi che si sono succeduti per rendere visibile il *Titanic*. Dopo un primo focus sulla fase di reperimento, l'attenzione di Eugeni si sposta sulla successiva spettacolarizzazione del relitto attraverso la diffusione di fotografie analogiche, sino alle contemporanee tecnologie digitali e alle relative rappresentazioni algoritmiche. Dalla cattura o produzione di immagini si passa poi alla loro effettiva visione o esperienza da parte del pubblico, attraverso dispositivi di realtà aumentata o realtà virtuale, che permettono non solo al relitto di emergere ma allo spettatore di immergersi in esso.

L'emersione del relitto corrisponde a una sua nuova deposizione in uno spazio e in un tempo presente, ossia in ciò che Eugeni in riferimento a Cometa (2023) definisce "nicchia ecomediale". Questo particolare ambiente esperienziale – *medium* – si configura a partire dalle *intra-azioni* di una serie di istanze di *enunciazione* di natura organica e più strettamente mediale

che "esternalizzano alcune informazioni rendendole disponibili per altri organismi in situazioni temporali e talvolta spaziali differenti" (Eugeni 2015, p. 236). La catena intermediale che circoscrive la nicchia ne permette al contempo la trasmissibilità, la sua "ereditarietà ecologica" (*Ibidem*), in altri ambienti esperienziali e attraverso altri media. In questa trasposizione della nicchia ecomediale, il Titanic è nuovamente deposto in quanto relitto: dal medium dell'acqua al medium ectoplasmatico dell'AR e della VR che ci permettono di fare esperienza della sua presenza spettrale.

A differenza del Titanic, il relitto del *DC-9* dell'Itavia, abbattuto nel 1980 in corrispondenza di Ustica e inabissatosi a largo dell'isola, è ora fisicamente presente all'interno di un ambiente espositivo. A Bologna, nel *Museo per la memoria di Ustica*, dove è stato deposto per volere dei familiari delle vittime nel 2007, la carcassa dell'aereo appare agli occhi dei visitatori come una spoglia silenziosa. La sua installazione nello spazio museale allestito da Christian Boltanski è stata preceduta da una lunga marcia funebre, che ha riaccompagnato il relitto dal luogo del suo ritrovamento fino al capoluogo emiliano, da dove il suo ultimo volo era partito. Giunto a destinazione, il DC-9 ha trovato degna sepoltura nel museo, dopo essere stato calato dall'alto e prima che il tetto dell'edificio si chiudesse definitivamente, impedendone per sempre lo sguardo al cielo, in un drammatico contrasto con il suo essere "nato per volare"[6].

Daniele Salerno (2012) nota come un altro elemento di questa metafora funebre sia quello della "autopsia". Il relitto esposto è infatti il risultato di una ricomposizione dei pezzi del velivolo originale: circa 2500 frammenti reperiti, analizzati, inventariati, tant'è che ciascuno di questi presenta ancora dei fogli con numeri e altre annotazioni usati per la loro catalogazione. Come visto in precedenza, le tracce di questo inventario sul corpo del reperto ne aumentano l'opacità, intensificandone la funzione presentativa. Una presenza tuttavia incompleta: i frammenti compongono il 96% di una superficie che rimane parzialmente aperta senza tuttavia esporsi allo sguardo indiscreto del pubblico verso il suo interno, ma richiamando lo spettatore a colmare gli intervalli, i gap di questa sua nuova configurazione.

6 È questo il titolo del breve documentario sulla storia del relitto, proiettato in una stanza del museo adiacente allo spazio dell'installazione.

Nulla si trova infatti dentro il relitto. Anche ciò che rimane dei suoi 81 passeggeri è racchiuso altrove, all'interno di nove parallelepipedi neri e visibile solo attraverso un altro catalogo[7], o simbolicamente restituite dagli 81 lampadari e altrettanti schermi neri disposti al di fuori relitto, lungo tutto lo spazio espositivo. Le luci, che in un movimento costante ed eterno sembrano spegnersi per poi riprendere altrettanto lentamente vita, sono figure di un'assenza che è solo colmata da questa presenza effimera e fantasmatica. In maniera analoga, dagli schermi neri emergono le voci delle vittime, incantate in un perpetuo andamento che le vede dissolversi per poi riaffiorare a poco a poco; nessuna immagine dei passeggeri appare negli schermi opachi, che riflettono il nostro stesso sguardo, la nostra presenza e quella del relitto sullo sfondo.

Non ci troviamo di fronte a una rappresentazione, né tanto meno alla rivelazione di una verità profonda custodita segretamente dal relitto, ma immersi all'interno della nicchia ecomediale che l'installazione crea attorno ad esso, a partire dalla sua superficie esterna che si interfaccia con la nostra presenza continuamente riverberata dai dispositivi che la abitano. La nicchia museale è riproduzione ed estensione di quell'ambiente acquatico nel quale il relitto aveva trovato una prima deposizione – non a caso il terreno della sala su cui il DC-9 è poggiato è simile a un fondale marino – e che ora si estende sino a noi. Attraverso l'installazione l'aereo può così riemergere in quanto relitto, violentemente deposto e silenziato: è questa la verità che ci sussurra e che non possiamo rifiutare.

Bibliografia

Bassano, G.
2023 *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*, Studium, Roma.
Bataille, G.
1949 *La part maudite*, Minuit, Paris; tr. it. *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense,* Bollati Boringhieri, Torino.
Baudrillard, J.
1968 *Le systéme des objets: la consummation des signes*, Gallimard, Paris; tr. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2014.

7 "Lista degli oggetti personali appartenenti ai passeggeri".

1972 *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris; tr. it. *Per una critica della economia politica del segno*, Mazzotta editore, Milano 1974.
1976 *L'èchange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris.
Beck, U.
1986 *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main; tr. it. *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Bologna 2000.
Benjamin, W.
1991 *Thesen Uber den Begriff der Geschichte* in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 691-704; tr. it. *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 75–86.
2006a *Berlin Childhood around 1900*, Harvard University Press, Cambridge.
2006b *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino.
Bianchi, M.
1997 *Collecting as a Paradigm of Consumption*, in "Journal of Cultural Economics", 21, pp. 275-289.
Breton, A.
1928 *Nadja*, Gallimard, Paris.
Cometa, M.
2023 *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Meltemi, Milano.
Diazzi, A.
2013 *La lista impensabile*, in "Enthymema", 8, pp. 354-366.
Douglas, M
1984 *Purity and Danger*, Routledge, London.
Eco, U.
2009 *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
Eugeni, R.
2025 *Guardare il Titanic. Storia e questioni di una nicchia eco-mediale* in M. Leone (a cura di), *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale*, Aracne, Roma, pp. 225-244.
Fabbri, P.
2014 *Scorie di storia*, "Alfabeta2", 5(34).
Gille, Z., Lepawsky, J. (a cura di)
2021 *The Routledge Handbook of Waste Studies*, Londra, Routledge.
Grazioli, E.
2013 *La collezione come forma*, in "Nuova informazione bibliografica" 2, pp. 282-310.
Grinello, M.
2025 *Decolonization of Waste: Toward an Edusemiotics of Residues*, in questo volume

Hetherington, K.
2004 *Secondhandedness: Consumption, Disposal, and Absent Presence*, in "Environment and Planning D: Society and Space", 22(1), pp. 157-173.
Hetherington, K., Lee, N.
2000 *Social order and the blank figure*, in "Environment and Planning D: Society and Space", 18, pp. 169–184.
Iacono, A.
1985 *Teorie sul feticismo, il problema filosofico e teorico di un "immenso malinteso"*, Giuffré, Milano.
Jakobson, R.
1963 *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.
La Cecla, F.
2013 *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Elèuthera, Milano.
Lobaccaro, L.
2025 (*in corso di pubblicazione*) *Rifiuto come spossessamento, inquinamento come appropriazione. Alcune riflessioni semiotiche a partire dagli scritti di Michel Serres*, in F. Piluso, C. Robuschi, M. Leone (a cura di), *Pratiche e culture dell'upcycling*, Aracne, Roma.
Mauss, M.
1924 *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives*, in "L'Année sociologique" 1923-24, tr. it. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 2002.
Mazzucchelli, F.
2022 *Lasciare rifiuti. La scoria radioattiva come (anti-) patrimonio*, per *Ereditare. Semiotica del patrimonio culturale*, Museo Internazionale delle Marionette Antono Pasquino, Palermo.
Munro, R
1995 "The disposal of the meal", in D. Marshall (a cura di), *Food Choices*, Blackie Academic and Professional, London, pp. 313-325.
1997 "Ideas of difference: stability, social spaces and the labour of division", in K. Hetherington e R. Munro (a cura di), *Ideas of Difference*, Blackwell, Oxford, pp 3–26.
1998 *Disposal of the X gap: the production and consumption of accounting research and practical accounting systems*, in "Advances in Public Interest Accounting", 7, pp. 139–159.
Piluso, F.
2025 (*in corso di pubblicazione*) *Tramare e tramandare. Strategie di storytelling nell'upcycling*, in F. Piluso, C. Robuschi, M. Leone (a cura di), *Pratiche e culture dell'upcycling*, Aracne, Roma.
2025a *Semiotica e feticismo. Per/verso il valore delle cose*, Aracne, Roma.

Robuschi, C.
2024 *L'upcycling come pratica collettiva di rivalorizzazione*, in "E/C", 41, pp. 72-81.
Salerno, D.
2012 *Forme della memoria e della commemorazione. Ricordare la strage di Ustica*, in M. Serra (a cura di), *Entorno a la semiotica de la cultura*, Editorial Fragua - Fundacion Ortega-Marañon, Madrid, pp. 245-256.
Serres, M.
2001 *Hominescence*, Le Pommier, Paris.
2008 *Le Mal propre: polluer pour s'approprier?*, Le Pommier, Paris; tr. it. *Il mal sano. Contaminiamo per possedere?*, Il Melangolo, Genova 2009.
Thompson, M.
1979 *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, New York.

Camilla Robuschi*

FATE TACERE QUESTI RIFIUTI! TENTATIVI DI SILENZIAMENTO DEL RIMOSSO

1. *Introduzione*

L'obiettivo di questo contributo è quello di analizzare il fenomeno dei rifiuti in quanto tentativo culturale e sociale di silenziare ciò che vuole esser rimosso, periferizzato. Il punto di partenza sarà quindi un'interrogazione fondamentalmente semiotica[1] su cosa possa essere considerato "rifiuto", che corrisponderà a chiedersi in che modo i rifiuti si inseriscono nella rete di relazioni significative che stanno alla base del nostro tessuto culturale e sociale. Come afferma Jean Baudrillard in *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972), agli oggetti con cui interagiamo in un determinato contesto sociale viene attribuito uno specifico valore sulla base della posizione che essi occupano all'interno di una fitta rete di relazioni. In tal senso, i rifiuti si posizionano come qualcosa che sentiamo il bisogno di marginalizzare rispetto alla rete sociale, se non addirittura estromettere, e, per questo motivo, viene a essi negato il valore oppure viene ridotto rispetto a quello che l'oggetto in questione possedeva nel suo stato originale. In altre parole, l'oggetto che prima godeva della capacità di creare ed essere parte di una rete di relazioni significative, ora viene silenziato e posto al margine della suddetta rete.

* Università di Torino, camilla.robuschi@unito.it. Questo articolo rientra nel progetto: PRIN PNRR – Finanziamento dell'Unione Europea NextGenerationEU – Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1 – "UPCYCLING AND CULTURAL HERITAGE", Cod. P2022FZAEA – CUP: D53D23019650001.

1 Per un'analisi semiotica dei rifiuti si veda anche: G. Bassano, *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*, Studium, Roma 2023.

La peculiarità dei rifiuti, tuttavia, è quella di non poter mai essere de-valorizzati o silenziati del tutto, anzi, come notiamo quotidianamente, nel tentativo di periferizzarli creiamo invece un ambiente fertile perché tornino in quanto problema (il problema delle discariche, il problema dello smistamento dei rifiuti, ecc.). L'alternativa qui proposta è quella di ridargli la voce che meritano, porre il problema-rifiuti al centro del dibattito, in una modalità che riteniamo essere una delle più confacenti: quella dell'upcycling.

2. *Rifiuti e sistema sociale*

Il principio da cui dobbiamo prendere le mosse è che il rifiuto – nel senso di qualcosa che è stato rifiutato, scartato – non è un fenomeno isolato ma fa parte di un sistema più ampio e complesso basato sulla classificazione sistematica delle cose che ci circondano al fine creare delle convenzioni. In ambito semiotico, tali convenzioni possono essere definite, sulla falsariga di Charles Sanders Peirce, come degli *habit*, ossia delle leggi acquisite che generano una tendenza ad agire nello stesso modo in situazioni simili[1]. I rifiuti, dunque, sono tali sulla base di atti classificatori che portano alla creazione di *habit* e quindi di un sistema ordinato che sia in grado di garantire l'azione.

Come sostiene Mary Douglas in *Purity and Danger*, il nostro sistema percettivo ha la tendenza a selezionare, tra gli stimoli che cadono sotto i nostri sensi, solo quelli che ci consentirebbero di creare dei modelli ordinati del mondo, privilegiando le forme riconoscibili e persistenti e scartando invece quelle più ambigue e anomale, quali sono i rifiuti (Douglas 1966). Utilizzando un concetto offerto dal biologo e filosofo estone Jakob von Uexküll e poi rielaborato in campo semiotico e bio-

1 Nello specifico, facciamo riferimento a CP 5.487: "Habits differ from dispositions in having been acquired as consequences of the principle, virtually well-known even to those whose powers of reflexion are insufficient to its formulation, that multiple reiterated behaviour of the same kind, under similar combinations of percepts and fancies, produces a tendency – the *habit* – actually to behave in a similar way under similar circumstances in the future. Moreover – here is the point – every man exercises more or less control over himself by means of modifying his own habits".

semiotico[2], in questo modo andiamo a creare una *Umwelt*, da intendersi come l'insieme degli elementi a cui viene attribuito un significato sulla base del sistema sensomotorio specie-specifico. Nel caso dell'essere umano, la specie-specificità consisterebbe nell'abilità a costituire la *Umwelt* avvalendosi anche di un sistema simbolico (astraente) che determina e orienta gli atti di significazione. Su questa base, potremmo avanzare l'ipotesi per cui sia proprio a motivo di questa capacità simbolica che l'essere umano è l'unico animale a produrre rifiuti, non solo perché ciò che gli altri animali scartano ritorna a far parte del ciclo ecosistemico, ma anche perché ha capacità di negare simbolicamente l'accesso nella rete culturale e sociale di selezionati elementi o cose, i quali inevitabilmente decadono a uno status di rifiuto[3].

Le teorie più contemporanee sui rifiuti, sviluppate all'interno del campo di studi che prende il nome di "waste studies", vanno nella direzione delle riflessioni offerte da Mary Douglas. Uno tra gli esempi più significativi è la teoria di Michael Thompson, tra padri fondatori dei *waste studies*, il quale nel 1979 pubblica il libro *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, poi ripubblicato nel 2017 in un'edizione più completa e aggiornata. Le teorie di Thompson, nonostante siano state recentemente messe in discussione da molti studiosi esperti del settore[4], hanno il merito di aver introdotto l'idea per cui i rifiuti, tutt'al-

2 Vd., tra gli altri esempi, J. Deely, *Umwelt*, in "Semiotica", vol. 134, n. 4, 2001, pp. 125-135.

3 All'interno dei Waste Studies questa è un'ipotesi ampiamente condivisa, a partire da Tom Szaki, fondatore e CEO di TerraCycle, il quale afferma che "Garbage is a uniquely human concept that does not exist in nature" (Szaki 2014, p. 2). In generale, l'idea più diffusa è che il concetto di spazzatura/rifiuto vada di pari passo con quelli di merce, società, produzione e consumismo, mentre tra le altre specie animali ciò che viene scartato è parte integrante del normale ciclo naturale; Vd., tra gli altri, Giudo Viale, *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Feltrinelli, Milano 1994, Thompson (2017), Robuschi (2024). Tale principio è stato poi ampiamente discusso all'interno del gruppo di ricerca PRIN PNRR "CULT-UP. Upcycling and Cultural Heritage" e proposto da Francesco Mazzucchelli durante il Cinquantesimo Congresso AISS "Semiotica Elementale" (2022) in una comunicazione dal titolo *Made of plastic*.

4 Vd. E. Bahar, *Trashion: The return of the disposed*, in "DesignIssues", vol. 28, n. 1, 2011, pp. 63-71.

tro che un fenomeno marginale, sarebbero invece una componente estremamente importante del nostro sistema categoriale. I rifiuti, secondo Thompson, fanno parte dello stesso sistema di attribuzione di valore insieme agli oggetti durevoli [*durable*] – che accrescono di valore nel tempo – e di quelli transitori [*transient*] – che diminuiscono di valore con il passare del tempo. In questo sistema, Thompson attribuisce ai rifiuti un valore pari a zero e una temporalità nulla, il che sarà ampiamente criticato dagli studiosi di *waste studies* a lui successivi. Tuttavia, il punto che a noi interessa maggiormente della teoria di Thompson è che un sistema in cui i rifiuti hanno un valore pari a zero, ossia neutro, permetterebbe anche un certo grado di reversibilità del processo. Secondo Thompson, infatti, i rifiuti, sotto certe condizioni, possono essere ri-valozzati per renderli durevoli, così come gli oggetti in uno stato di transitorietà possono essere devalorizzati in rifiuti:

> The interesting feature of this category system is that membership is not fixed for all time but is to some greater or lesser extent flexible. A member of the transient category can, and usually does, gradually transfer to the rubbish category and a member of the rubbish category can, under certain conditions, transfer to the durable category. (Thompson 2017, p. 59)

I passaggi da uno stato all'altro sono possibili solo perché la categorizzazione degli oggetti non avviene sulla base di proprietà fisiche intrinseche, bensì in merito al valore che gli viene di volta in volta socialmente e culturalmente attribuito.

Contrario invece alla definizione del rifiuto in quanto "valore zero" è Kevin Hetherington, autore fondamentale per inquadrare al meglio il nostro tema principale, ossia le modalità in cui i rifiuti vengono socialmente silenziati e periferizzati. Hetherington riprende l'idea centrale di Thompson per cui i rifiuti sarebbero parte delle reti sociali che si formano tramite l'attribuzione (o la negazione) di valore a qualcosa e che, per questo motivo, devono essere oggetto di studi, soprattutto di quelli a stampo sociologico. Hetherington, tuttavia, abbandona l'idea di Thompson per cui i rifiuti abbiano un "valore zero", al fine di radicalizzarne l'importanza nel tessuto sociale. Come scrive in un articolo del 2004, *Secondhandedness: consumption, disposal, and absent presence*, i rifiuti dovrebbero essere indagati e gestiti

analogamente a tutte quelle cose che all'interno delle relazioni sociali rientrano nella categoria dell'assente. I rifiuti non possono avere un valore pari a zero perché sono l'ultimo stadio del processo di produzione e consumo, in quanto tale processo non è lineare ma è parte di una dinamica complessa che si traduce in una questione di "posizionamento" in una dimensione spaziale. Per quanto riguarda i rifiuti, secondo Hetherington, la posizione a loro più appropriata è quella dell'assenza presente perché essi vengono isolati ma restano sempre latenti, passibili dunque anche di una nuova valorizzazione. In termini semiotici, i rifiuti hanno la possibilità di transitare da un valore disforico a un valore euforico e viceversa (Bassano 2023). In sintesi, a parere di Hetherington, i rifiuti fluttuano costantemente tra uno stato di assenza e uno di presenza, dove le dinamiche del processo, non essendo lineari, possono sempre essere invertite.

Un altro autore che precede e anticipa i *waste studies* e che evidenzia la peculiare ciclicità del processo del "rifiutare" è il filosofo Vilém Flusser. In *Dinge und Undinge* (1993), saggio pubblicato postumo, Flusser afferma che l'essere umano ha costruito tre mondi, ossia la natura, la cultura e i rifiuti, perché l'evoluzione umana "non è una linea retta che procede dalla natura alla cultura" ma "un cerchio che va dalla natura alla cultura, dalla cultura ai rifiuti, dai rifiuti alla natura e così via. Un circolo vizioso" (Flusser 1993, p. 100). Il rifiuto, dunque, per Flusser è parte dell'evoluzione dell'essere umano e deriva dalla sua capacità di manipolare la materia. Nello specifico, l'essere umano, in quanto specie, è evoluzionisticamente portato a manipolare la materia e quindi creare una divisione, prettamente ipotetica, tra natura e cultura. Tale manipolazione, tuttavia, non ha limiti e la materia che viene ripetutamente manipolata diventa rifiuto, il quale a sua volta ritorna alla natura secondo un processo che oggi potrebbe essere chiamato di *feedback loop*.

3. *Il silenzio dei rifiuti*

Le teorie sopra presentate sono state utili per dare forza alla tesi secondo cui i rifiuti appartengono all'insieme delle relazioni culturali e sociali dell'essere umano ma, nella pratica, vengono silenziati, periferizzati o, come sostiene Hetherington, posizionati in quanto assenza (presente). I rifiuti, ovvero, sono parte del

processo di produzione e consumo, dove questo processo non è lineare bensì circolare, un *feedback loop*. Da questo ne deriva che i rifiuti non sono il grado zero del valore o un non-valore ma contengono in sé la possibilità di essere risemantizzati. Questo perché i rifiuti sono parte di un processo di attribuzione di senso, di categorizzazione e di valorizzazione di ciò che ci circonda.

Ciò che rimane ancora da prendere in esame è la modalità in cui avviene il silenziamento dei rifiuti. Un primo stimo è offerto da Michal Ephratt in un articolo pubblicato sulla rivista *Semiotica* dal titolo *Iconic silence: A semiotic paradox or a semiotic paragon?* (2018)[5]. La tesi centrale di Ephratt, costruita a partire da una semiotica di stampo peirciano, è che l'icona e il silenzio condividerebbero le stesse caratteristiche. La prima caratteristica in condivisione è che sia il silenzio sia l'icona possono essere qualità nel mondo reale (come, per esempio, il silenzio della natura) oppure possono essere forme semiotiche, ovvero *signifier*, quando denotano o "stanno per" qualche oggetto (un esempio è il silenzio in quanto marcatore di un discorso). Il tipo di silenzio-icona che a noi interessa maggiormente per un'analisi semiotica della caratterizzazione dei rifiuti è quello che Ephratt definisce come un silenzio-*signifier*. I rifiuti, ovvero, vengono silenziati nel senso che gli viene tolta la capacità di comunicare qualcosa. Come afferma Ephratt, infatti, il silenzio in quanto *signifier* esiste solo quando viene interpretato come tale:

> Silencing and verbal silence are opposites concerning free will. Whereas verbal silence is a choice the speaker makes toward expression, silencing counters the speaker's free will to communicate. […] Also, paraphrasing Peirce (CP 2.172), nothing is a verbal silence unless it is interpreted as such. (Ephratt 2018, p. 241).

In questa direzione, Ephratt sostiene che il silenzio è una ipoicona di tipo metaforico. Applicando questa teoria al processo di silenziamento dei rifiuti, possiamo iniziare ad avanzare l'ipotesi per cui tale processo è di tipo interpretativo e denotativo.

Sempre a partire dalle teorie di Peirce, anche Jan Broekman costruisce un discorso sul silenzio che trova il suo sviluppo nel libro *Meaning, Narrativity, and the Real* (2016). Diversamente

5 Cfr. M. Ephratt, *The functions of silence*, in "Journal of Pragmatics", vol. 40, 2008, pp. 1909-1938.

da Hetherington, Broekman si interessa del silenzio anzitutto in ambito giuridico e nei termini di rottura del silenzio o violazione del silenzio. In tal senso, colloca l'atto di violazione del silenzio nella relazione che Peirce chiama *Firstness* (Primità), ovvero la categoria universale della *presentness* (dell'essere-presente), della non mediazione o, in termini più contemporanei, la dimensione dei *qualia*. Sulla base di questa constatazione, Broekman si interroga su cosa possa accadere prima e dopo la rottura e individua quattro qualità del silenzio:

> A. *cosmic silence*
> B. silence to be characterized as an *articulatory setting*
> C. silence *in the process of articulation*, and
> D. silence *articulated*. (Broekman 2016, p. 7).

Il silenzio "cosmico" (A) sarebbe per Broekman quello che viene prima non solo della rottura ma anche di ogni articolazione della realtà; in quanto tale, non esiste scientificamente e quindi in questa fase ipotetica non è possibile alcun processo di significazione. Gli altri tre tipi di silenzio sono invece caratterizzati da processi significazione, dove quello "articolato" (D) emerge da una rete di complessa di interazioni socioculturali, mentre nel silenzio in quanto "contesto articolato" (B) o "nel processo di articolazione" (C) possono farsi spazio anche iniziative e azioni individuali di attribuzione di senso.

Alla luce dell'analisi di Broekman, possiamo ipotizzare che i rifiuti possono essere collocati in quel tipo di silenziamento che l'autore definisce come "articolato" (D), ovvero come oggetti che, all'interno di una rete complessa di attribuzioni di senso (e valore), vengono silenziati.

4. *Ridare voce ai rifiuti tramite upcycling*

Come abbiamo avuto modo di constatare nei paragrafi precedenti, i rifiuti sono in realtà il frutto di un atto volontario di silenziamento all'interno di specifiche dinamiche socioculturali che vanno a costituirsi in quanto sistema interrelato di attribuzioni di senso. Quando diciamo che i rifiuti sono silenziosi stiamo utilizzando una metafora perché essi, in realtà, rimangono sempre latenti, sono ovvero la presentificazione di un'assenza.

Anzi, come sostiene anche Gianluca Cuozzo nel saggio *Resti del senso* (2012), i rifiuti non sarebbero altro che il *Doppelgänger* della nostra società e, in quanto tali, riprendono parola nella forma di un problema che sentiamo l'esigenza di risolvere.

Sotto questo aspetto, è utile rifarsi a un termine utilizzato anche in ambito psicoanalitico, ovvero quello di *noticeable absence*[6], che tradotto in italiano suonerebbe come "silenzio implicito", a indicare quei silenzi che hanno la capacità di parlare, di farsi sentire. In gergo psicoanalitico, una *noticeable absence* può essere definita come un evento che all'interno di un gruppo di appartenenza – ossia di una comunità di membri che condividono le stesse modalità di categorizzazione – non ha lugo ma di cui si aveva l'aspettativa che accadesse (Buchholz et. al. 2021). In altre parole, sono definibili come una *noticeable absence* tutti quei fenomeni che non "sono presenti" o non "sono realizzati" durante una interazione tra individui che appartengono a un contesto categoriale e culturale condiviso.

Allo stesso modo, vogliamo sostenere che i rifiuti rappresentano una *noticeable absence* dal momento che, nonostante il tentativo di silenziarli e periferizzarli, essi rimangono sempre in uno stato di latenza. Sempre in ambito psicoanalitico, Buchholz et. al., nel libro *Speaking that silencies* (2021), propone delle soluzioni per ridare voce alla *noticeable absence*:

> First, they might be recognized and addressed by participants themselves. Second, they have "relevance for other conversations" (as Sacks wrote, above). Third, they indicate relevance for the relational status participants assign to each other. Fourth, they exert a devastating impact, followed by utterances of emotional disturbance or further silence. (Buchholz et. al. 2021, p. 337)

In termini semiotici, si tratterebbe di attribuire un (nuovo) significato, o valore euforico, a quel qualcosa che, in una interazione socioculturale, viene percepito come un'assenza presente, un silenzio implicito. Spostandoci dal discorso psicoanalitico e trovando un'applicazione alle teorie sopra citate rispetto al no-

6 Il termine *noticeable absence* o "silenzio implicito" è utilizzato anche in ambito giuridico ma l'eccezione a cui qui facciamo riferimento è quella psicoanalitica in quanto più attinente al nostro discorso. Il primo a utilizzare il termine in ambito psicologico fu Harvey Sachs in *Lectures on Conversation* (1992).

stro tema analisi, dobbiamo chiederci in che modo possiamo ridare la voce ai rifiuti in quanto *noticeable absence*, ovvero far sì che da una posizione periferica rientrino nel nostro sistema di interazioni socioculturali.

L'alternativa che proponiamo al silenziamento è quella dell'upcycling. L'upcycling, definito generalmente come il processo tramite cui viene dato un nuovo e maggiore valore a ciò che non ne ha più (i rifiuti)[7], non è solo una pratica ecologicamente sostenibile ma anche e soprattutto una modalità di riconoscere i rifiuti come appartenenti alle reti di significazione create dalle nostre interazioni socioculturali. Tramite l'upcycling abbiamo la possibilità di riattualizzare i rifiuti nel presente, pur facendo sì che mantengano degli gli elementi che li caratterizzavano nel passato, e proiettarli nel futuro, in modo tale che il loro silenziamento non si traduca nell'interruzione di quel *feedback loop* in cui sono naturalmente coinvolti. Il vantaggio dell'upcycling, rispetto anche ad altre pratiche ecologiche, come quella del riciclo, è che l'oggetto-rifiuto non subisce un processo di distruzione e atomizzazione, ma mantiene le caratteristiche iniziali che vengono in questo caso rivalorizzate e risemantizzate.

4. *Conclusioni*

Questa parziale disanima dei rifiuti ci ha fatto comprendere come questo sia un argomento che ben si presta a un'analisi anzitutto semiotica, ma che richiede anche un approccio ampiamente transdisciplinare. I rifiuti sono parte del quotidiano e, a livelli più ampi, possono essere considerati costitutivi del nostro essere in quanto umani. Nel nostro sistema categoriale, infatti, dal momento che esiste qualcosa a cui diamo valore, deve per

7 Per un approfondimento sull'upcycling rimando a: E. Chiais, *From 'Out of fashion' to Upcycling. How Art and the Fashion Industry Have Resemantized the Word 'Recycling'*, in "ZoneModa Journal", vol.12, n.1, 2022, pp. 135-144; C. Wegener, *Upcycling*, in V.P. Glăveanu, L. Tanggaard, C. Wegener (a cura di), *Creativity – A New Vocabulary*, Palagrave Macmillan, Cham 2023, pp. 273-282; K. Sung, J. Singh, B. Bridegens, (a cura di), *State-of-the-Art Upcycling. Research and Practice. Proceedings of the International Upcycling Symposium 2020*, Springer, Cham, 2021; C. Robuschi, *L'upcycling come pratica collettiva di rivalorizzazione*, in "E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", vol. 41, 2024, pp. 72-81.

forza esserci qualcosa di rifiutato, a cui quel valore lo abbiamo tolto. I rifiuti, quindi, non sono altro che una delle facce di quel Giano bifronte quale è una determinata cultura o una determinata società. Per tutti questi motivi, non solo è inutile ma anche pericoloso non inserirli in un programma di ricerca più articolato. I rifiuti sono dei silenzi che hanno voce e prima che questa voce diventi un grido, dobbiamo trovare il modo di riportarli al centro di un dibattito comunitario.

Bibliografia

Bassano, G.
2023 *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*, Studium, Roma.
Baudrillard, J.
1972 *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris.
Broekman, J. M.
2016 *Meaning. Narrativity, and the Real: The semiotics of law in legal education*. Springer, Switzerland.
Buchholz, M.B., Dimitrijević, A. (a cura di)
2021 *Silence and silencing in psychoanalysis. Cultural, clinical, and research aspects*, Routledge, Abingdon-New York.
Chiais, E.
2022 *From 'Out of fashion' to Upcycling. How Art and the Fashion Industry Have Resemantized the Word 'Recycling'*, in "ZoneModa Journal", vol.12, n.1, pp. 135-144.
Cuozzo, G. (a cura di)
2012 *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, Aracne, Roma.
Deely, J.
2001 *Umwelt*, in "Semiotica", vol. 134, n. 4, pp. 125-135.
Douglas, M.
1966 *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, Routledge, London.
Emgin, B.
2011 *Trashion: The return of the disposed*, in "DesignIssues", vol. 28, n. 1, pp. 63-71.
Ephratt, M.
2008 *The functions of silence*, in "Journal of Pragmatics", vol. 40, 2008, pp. 1909-1938.
2018 *Iconic silence: A semiotic paradox or semiotic paragon?*, in "Semiotica", vol. 221, pp. 239-259.

Flusser, V.
1993 *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser Verlag, München; tr. it. *Filosofia del design*, Mondadori, Milano 2003.
Hetherington, K.
2004 *Secondhandedness: consumption, disposal, and absent presence*, in "Environment and Planning D: Society and Space 2004", vol. 22, pp. 157-173.
Peirce, C.S.
1931-1935 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. 1–6, Harvard University Press, Cambridge.
Robuschi, C.
2024 *L'upcycling come pratica collettiva di rivalorizzazione*, in "E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", vol. 41, pp. 72-81.
Sacks, H.,
1992 *Lectures on Conversation*, Basil Blackwell, Oxford.
Sung, K., Singh, J., Bridegens, B. (a cura di)
2021 *State-of-the-Art Upcycling. Research and Practice. Proceedings of the International Upcycling Symposium 2020*, Springer, Cham.
Szaky, T.
2014 *Outsmart Waste. The Modern Idea of Garbage and How to Think Our Way Out of It*, San Francisco, Berrett-Koehler Publishers.
Thompson, M.
2017 *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Pluto-Press.
Wegener, C.
2023 *Upcycling*, in V. P. Glăveanu, L. Tanggaard, C. Wegener (a cura di), *Creativity – A New Vocabulary*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 273-282.

Silvia Zanelli, Nicola Zengiaro*

RESONANT SILENCES: INTERPRETING THE SEMIOTIC AMBIGUITY OF PLASTIC WASTE

1. *Introduction*

In contemporary ecological discourse, waste, particularly plastic waste, has emerged as a central semiotic concern. No longer merely a byproduct of consumption, waste has become a pervasive signifier of human impact on the environment, challenging traditional boundaries between nature and culture, subject and object, silence and noise. This article proposes a theoretical framework that meshes semiotics, ecology, and the philosophy of discard to interrogate the complex signification processes surrounding plastic waste. We argue that plastic, rather than becoming mute once discarded, assumes a paradoxical semiotic status: materially inert yet symbolically overcharged. Such waste persists as a hyper-significant entity, with its material presence infiltrating ecosystems, bodies and socio-cultural narratives. This duality situates plastic waste within a continuum of silence and noise, where its apparent muteness belies an underlying cacophony of ecological and semiotic disturbances. Drawing on concepts such as "semiotic pollution" (Posner

* Università di Bologna, silvia.zanelli5@unibo.it; Università di Torino, Nicola.zengiaro@unito.it. This article is financed by the European Union - NextGenerationEU through the Italian Ministry of University and Research under PNRR - Mission 4, Component 2, Investment 1.1., cod. P2022FZAEA, CUP J53D23016380001, "CULT-UP. UPCYCLING AND CULTURAL HERITAGE". The article was conceived and elaborated jointly by the two authors. Silvia Zanelli has written the section *"Plasticene: a silent and noisy problem"* and *"Microplastics: silent traces, traces that haunts us"* and Nicola Zengiaro has written "*Vortices of Meaning: Plastic Islands and the Ecology of Noise*" and "*Microplastics and the Semiotics of the Imperceptible*".

2000) and "semiocide" (Puura 2013), we explore how plastic waste disrupts existing semiotic systems, introducing noise that undermines the communicative capacities of both human and non-human actors. By examining the infiltration of microplastics into biological organisms and the formation of plastic islands in marine environments, we explore how discarded materials acquire agency, challenging anthropocentric notions of meaning-making and signification (Iovino 2021, p. 14). This inquiry contributes to the broader field of ecosemiotics by highlighting the need to reconsider the role of waste in semiotic processes. It underscores the importance of developing interpretative strategies that account for the silent yet potent influence of discarded materials on ecological and cultural systems. Ultimately, we advocate for a reconceptualization of waste not as mere refuse but as an active participant in the ongoing negotiation of meaning within the Anthropocene.

Microplastics, inverting Barthes' description of plastic as a "ubiquitous visibility," have become an *invisible ubiquity*, dispersed to the point of becoming untraceable. This raises critical questions regarding the semiotics of silence and the conditions of visibility: how can we give voice to the imperceptible? How can semiotics engage with an inhuman silence? Microplastics, in particular, occupy a threshold of perceptibility that challenges the semiotic gaze. This raises a key ecosemiotic challenge: how can meaning be traced when the object of interpretation dissolves into the texture of the world, resisting capture, reference, and recognition?

Understanding the Anthropocene demands a shift of attention, from the molar to the molecular, from the evident to the latent. In this context, plastic waste becomes emblematic of what we might call a *spectral semiosis*: a form of sign production in which the signal is neither fully present nor entirely absent, but hovers in a zone of undecidability. Rather than speaking, these residues reverberate. They emit weak, fluctuating signals, what Leibniz and later Deleuze described as "small perceptions", sub-threshold intensities that silently shape affective, biological, and material ecologies.

At the macro scale, the phenomenon of oceanic plastic islands intensifies this semiotic paradox. These gyres of synthetic detritus function as semiotic vortices: unstable aggregations where meaning, matter, and memory are forcibly compressed.

They are not merely environmental consequences but discursive events, materializations of a crisis in the codes that regulate the boundary between the human and the non-human. In this light, ecological silencing does not imply the absence of life or signification, but their displacement and reconfiguration. Where human-oriented codes fail to register meaning, non-human agents, organisms, currents, chemical processes, compose new regimes of signification from what we have abandoned. Plastic islands, then, should be read not only as environmental pathologies but also as active zones of ecosemiotic negotiation, spaces where meaning is neither erased nor absent, but rearticulated through altered relationalities between matter and sign. In this sense, it exemplifies what has been described in other works as "semiotic flattening" (cf. Zengiaro 2024b): the compression and inhibition of diverse semioses caused by anthropogenic domination of shared environments.

Within this framework, plastic waste operates as both a symptom and a vector of semiotic flattening. Its pervasive presence disrupts existing semiotic systems, introducing noise that undermines the communicative capacities of both human and non-human actors. Yet, paradoxically, these zones of flattened semiosis also become sites of emergent signification, where non-human agencies reconfigure the residues of human excess into new ecological niches. Thus, plastic islands serve as material testimonies to the ongoing reconfiguration of life-worlds through residual matter, challenging us to reconsider the dynamics of meaning-making in the Anthropocene. They bear witness to a radical redistribution of agency in the semiotic field: a shift in which residual matter becomes a medium through which non-human forms of life reorganize sense and space. What appears as a mute accumulation is, in fact, a transformed sign-scape, a testimony to the resilience of life beyond anthropocentric logics, and a call to reconceive silence not as negation, but as another modality of meaning.

2. *Vortices of Meaning: Plastic Islands and the Ecology of Noise*

Plastic islands, vast accumulations of marine debris circulating within oceanic gyres, have become among the most emblematic signs of the global ecological crisis. Yet their semiotic

significance exceeds the realm of environmental denunciation; they configure complex ecologies of meaning where silence and resonance, invisibility and spectacle, negation and proliferation coexist. These formations function as *semiotic vortices*: dense nodes of ecological and discursive tension where biological, cultural, and technological sign processes intersect, giving rise to interpretive instability, hybridized codes, and a profound renegotiation of the boundaries between human and non-human agents. We propose the term "semiotic vortex" to emphasize the singular status of these sites, not merely as material accumulations of waste, but as extreme ecosemiotic heterotopias. These are spaces simultaneously stripped of their orientative capacity (desertified in their communicative functions) and yet oversaturated with conflicting meanings. Within them, plastic waste ceases to be inert matter and becomes a generative substrate for new semiosis, allowing the emergence of alternative communicative regimes that reconfigure the distribution of agency and perception within the ecological field.

This dynamic can be further understood through the lens of ecological silencing, a concept whose roots lie in Rachel Carson's *Silent Spring* (1962), where the vanishing of birdsong signaled the onset of systemic biological collapse. Silence, in this framework, is not merely the absence of sound, but a semiotic trace of extinction, a sign of interrupted ecologies. Building on this, scholars like the American musician and soundscape ecologist Bernie Krause (1996, 2013) have described how anthropogenic disruption leads to the disappearance of environmental soundscapes, diminishing the semiotic richness of ecosystems.

Plastic islands inscribe themselves within this paradigm: they are zones of inhuman silence, illegible and uninhabitable from a human standpoint, yet far from devoid of life. Beneath their apparent stillness, they host emergent ecologies and latent sign processes. These sites challenge anthropocentric criteria of legibility and instead demand an expanded ecosemiotic framework–one capable of attending to how silenced environments still resonate through non-human modes of expression, adaptation, and reconfiguration. Contrary to their inert appearance, recent ecological studies have revealed that these formations are being colonized by new marine communities, which exploit synthetic debris as both habitat and resource (Goldstein et al. 2014, Goudriaan et al. 2025). This phenomenon foregrounds

a central ecosemiotic challenge: how can we interpret hybrid environments where human ruin becomes the condition of possibility for emergent non-human life? The plastic island is no longer merely a monument to disaster; it becomes a semiotic laboratory where the relational dynamics between the human and non-human are rewritten.

The plastic island, despite its anthropogenic origin, constitutes a space of intensified meaning: a complex organism in which matter "speaks" through multispecies interactions, chemical transformation, and speculative geological futures. In this sense, the "noise" of plastic ceases to be merely a disruptive element and instead becomes semiotically generative. Such an understanding compels a radical reformulation of the concept of pollution. Rather than simply the degradation of a natural order, pollution appears as the emergence of new, hybrid orders of signification. Plastic is not merely waste; it is a semiotic disturbance that undermines existing ecological codes while simultaneously necessitating a reconceptualization of environmental communication through an ecosemiotic lens.

The task of semiotics today is therefore twofold: to comprehend the inhuman silences that envelop our waste and, at the same time, to listen for the emergent noises of post-natural ecologies. The plastic island, in this regard, is a limit-object: the residue of a collapsing semiotic system and, simultaneously, the matrix for the articulation of new meanings. It is an archive of the Anthropocene, a plastic memory that demands interpretation through frameworks capable of discerning the layered temporal, biological, material, and semiotic textures of our epoch

3. *Plasticene: a silent and noisy problem*

If every era has its materials, plastic is certainly "the conceptual persona" (Deleuze 1994) of our contemporary world. Plastic represents the geological epoch we live in, with all its paradoxes and contradictions. Plastic has an ambivalent, paradoxical (Wagner-Lawlor 2017, p. 99), and hybrid character: it has both dysphoric and euphoric semantic features. We are surrounded by plastic objects, and plastic surrounds our daily practices; we cannot live without the infiltration of this material into our gestures and habits. This epoch has been defined by

scholars as "*Plasticene*" (Nurra 2022), which is a plasticized variant of the Anthropocene. Artifacts and human products have surpassed the living biomass. Plastic among all these materials certainly occupies a privileged role: planet Earth is literally plasticised, sprinkled with these "alchemical" anthropic traces that challenge the nature/culture division, in a sense that we will try to specify in this article. Plastic is not only the dominant material of economy, but also a material that has a precise cultural and symbolic meaning.

In order to understand the issue of plastic, one cannot ignore a basic premise: objects are not mere inert materials in the world beyond but should be thought of as networks and crossroads of relations, practices and habits in which natural, discursive, social, etc. dimensions are intertwined. That is, objects possess a density that goes beyond their mere materiality. The non-human entities are not an inert scenario, but part of a complex *tangle* of relations. The world of objects is not simply in front of us but haunts us: we cannot grasp "things in itself" because things are not simply a *matter of fact*, but also a *matter of concern* (Latour 2003). They are also not inert and passive pieces of the world but produce and generate unpredictable effects.

Plastic was a collective myth (Barthes 1972, pp. 97-100) that seems now to be perceived as an apocalyptic enemy. Plastic used to be a miraculous material whereas now it is seen as "necessary enemy". At the same time plastic is a serial product, but also a material that resist disposal. Plastic as a "waste-object" ceases to speak in the semantic deprivation of its use, condensed into a silence expressed in abandonment and invisibility; on the other hand, plastic speaks incessantly about the human, manifesting itself in discursive and material pervasiveness. Plastic waste, therefore, presents itself as a silent/silenced object and at the same time as an object that infests the present and the future with the ecologically deafening noise of its presence. Man has noisily appropriated the world through the production of waste (Serres 2007), spreading anthropic traces across the Earth. Man has so massively imprinted the Earth with waste so that it has silently penetrated his body: the imperceptible traces of microplastics are in the brain, lungs, and heart.

4. *Microplastics and the Semiotics of the Imperceptible*

Within the framework of environmental semiotics, silence must not be reduced to the mere absence of meaning. Rather, it constitutes a specific modality of sense production, a semiotic condition in which the withdrawal of signal generates its own resonance. In this context, plastic waste, and microplastics in particular, emerge as emblematic instances of silenced objects that paradoxically "speak" through a register that is inaudible yet ubiquitous. This semiotic paradox confronts us with fundamental questions of perception, representation, and interpretability from an ecosemiotic perspective: how can we render visible, audible, or thinkable the semiotic agency of the imperceptible, that is, of dispersed, microscopic traces?

Microplastics, defined as synthetic particles under 5 mm in diameter, are the product of the physicochemical fragmentation of discarded plastic artefacts. As they infiltrate soils, waters, and biological systems, they become increasingly invisible to human perception. However, as Heather Davis (2022, p. 355) has argued, plastic functions as an ontological medium, a substance that blurs boundaries between life and non-life, between the human and the non-human, between inside and outside. The fact that plastic has now entered human bodies, through ingestion, inhalation, and dermal absorption, signals a profound semiotic transformation: a plastic inscription of the human, in which subjectivity is marked and reconfigured by its own discarded residues (Zengiaro 2024a, p. 429).

The epistemic and visual invisibility of micro and nanoplastics leads to their structural silencing, not only at the level of perception but within discursive and political regimes (Ghosh 2022, p. 34). What cannot be seen, named, or measured often escapes recognition, and therefore responsibility. This is not merely an ontological gap, but a semiotic failure: these entities escape semiotization precisely because they elude interpretative frameworks.

Microplastics thus reveal the contours of a *semiotic desertification*. Just as ecological desertification renders fertile ecosystems sterile and uninhabitable, semiotic desertification compromises an environment's capacity to generate and sustain readable, actionable signs. When organisms can no longer distinguish resources from threats, the Umwelt collapses (Maran

2023, p. 483); orientation fails; communication is disrupted. It is in this context that the ecological reinterpretation of the semiotic dyad silence/noise becomes crucial. Following Deleuze's (1993) engagement with Leibniz's "small perceptions," we must understand silence and noise not as binary opposites, but as a dynamic continuum, a spectrum of intensity. Microplastics occupy a paradoxical position along this spectrum: they are an imperceptible noise, a murmur that envelops, permeates, and constitutes us. Their silent pervasiveness destabilizes the thresholds of signification and calls for new techniques of semiotic listening.

Ecosemiotics, as a discipline concerned with the processes of meaning within ecological systems, is particularly well-suited to engaging with this challenge. It allows us to trace what we might call a distributed plastic memory that serves us not to mythologise waste, but to reconstruct the semiotic itineraries of discarded matter, revealing how silence itself can be a bearer of communicative power.

5. *Microplastics: silent traces, traces that haunts us*

By microplastic, we refer to small plastic particles generally smaller than a millimeter down to the micrometric level. The visible ubiquity Barthes spoke of (1972, p. 97) has today also become, conversely and simultaneously, in the case of microplastics, *invisible ubiquity*. Microplastics are difficult to be represented and are in this sense a silent presence (Zengiaro 2023): microplastics are so small that transcend measurement and collection. They also infiltrate and blend with other natural objects (minerals, bacteria, plants, animals). Microplastics challenge the limits of our perception, not only materially but also discursively (in the scientific discourse, in the non-scientific discourse, in the political discourse, in the ecological discourse, in the common sense, etc.). Microplastic are a murmur that surrounds us but whose boundaries we cannot delineate easily. Microplastics exceed all forms of atomism because they metamorphose and hybridise.

First and foremost, from a semiotic point of view, are traces *sui generis*: microplastics indicate the presence of activities related to the production and disposal of plastic (they thus have

a causal contiguity with those who produced them – humans). Yet, they are traces that leave no trace (discontinuity): there are no tactile and visual marks of the imprint-maker. They produce noisy and tangible effects but are primarily silent. If traces stand for absent objects and presentify an absence, the traces of microplastics are themselves silent and absent (they presentify an absence while being, in a sense, absent). Moreover, microplastics evoke a famous semiotic problem, i.e. that of *recognition* (Eco 1976, pp. 221-227; see also Eco 1986). According to Eco traces exist only if recognized: from pure facts among facts, they assume a semiotic function if recognized through an interpretative practice as "traces of" … the cause of the traces (which are effects) is inferred by abduction. The trace presupposes the object, albeit fallibly and abductively. The trace can also be seen as a text; it has discursive as well as material capacities (Eco 1976; Mazzucchelli 2014; Violi 2016), it tells intricated stories, "who produced the trace? What were they doing?" and so on.

In this perspective, microplastics mislead us in a radical way: they are not simple cases of misrecognized traces[1] or cases on which traces are not easily recognize because we did not know the object that caused them (see Eco 1976, p. 223). In the case of microplastics, the "trace-text" fails to tell stories because the trace does not signify, due to a lack of recognition of the trace itself. In a way microplastics do not exist as semiotic entities; they are silenced. They fail to initiate a reconstructive and semiotic process of recognition. The traces of microplastics fail to incorporate the memory of the object. Microplastics are failed signs because there is no recognition of the trace. Literally, there is no direct and visible trace of the traces, and therefore a short circuit occurs. The abductive path is precluded to us because, in a sense, the traces are silent. Microplastics are a sort of wandering ghost: the ghost is something which is neither present nor absent. Spectres challenge the distinction between reality and unreality and are in a state of suspension, of noisy silence.

1 As Eco points out: "A trace is also interpreted in terms of its direction. This direction is another productive cue that can be falsifled; one can shoe a horse backward so as to give the impression that the horse was going in the opposite direction" (1976, p. 222). On the topic see also Fabbri 2021, pp. 173-187.

Following Morton, we can not simply get rid of waste, as waste says something about us, as humans:

> Isn't this just the quintessence of ecological awareness, namely the abject feeling that I am surrounded and penetrated by other entities such as stomach bacteria, parasites, mitochondria – not to mention other humans, lemurs, and sea foam? And who really wants to know that in a world where we know exactly where it goes, there is no 'away' to flush it to absolutely, so that our toilet waste phenomenologically sticks to us, even when we have flushed it? Which is to say, isn't ecological awareness an awareness of specters? (Morton 2017, p. 53).

Although we cannot map the traces of microplastics, they continue to trace us. Microplastics are discontinuous traces and this is the opposite of the very semiotic definition of a trace. A trace, indeed, marks a continuity with its imprinter. In other words, the "sign-trace" is traditionally revelatory of a contact which tells us something about the shape of the imprinter. Again, following Eco:

> In the recognition of clues, one isolates certain objects (or any other kinds of trace which are not imprints) left by someone on the spot where he did something, so that by their actual presence the past presence of the agent can be inferred. It is evident that, when used for mentioning, clues work inexactly the opposite way from symptoms; by a coded and proved contiguity (of the type "owned to owner") a possible presence of the causing agent is abducted. (Eco 1976, p. 223).

Trace are traditionally indexical signs. We will refer to Peirce's classic definition of index:

> An index is a sign that refers to the Object it denotes by virtue of the fact that it is really determined by that Object […]. To the extent that the Object acts upon the Index, the Index must necessarily have some Qualities in common with the Object, and it is in relation to these Qualities that the Index refers to the Object" (Peirce CP 2.248).

In this perspective we face a paradox: in the case of microplastic there is no imprintable surface, and the "imprint-maker" – if it still makes sense to define it as such – is traced by its traces, which infiltrate and hybridize with its body. The traces of the Anthropocene no longer allow us to think of an imprint-maker that imprints its traces. Under this perspective, micropla-

stics require us to go beyond the matter/form dualism of hylomorphism[2]. Traces are not passive, inert, and silent, but must be thought of as actants (Latour 2022) capable of redistributing relational nodes and generating emergent effects. The index paradoxically acts on the object, tracing it.

The "waste-object" has imperceptibly become part of us. This *inflection* raises a series of issues and has particular relevance if inscribed within the duality of silence/noise, which should be understood instead as a *continuum* folding into its polarities. Silence and noise are constitutively contaminated: what seems apparently inert and dead has infiltrated our vibrant organic life. We have so noisily traced the Earth, triggering silent transformations (Jullien 2010) that acquire an agency and modify us. There is a sort of crystallized and shared idealism of noise, whereby only what makes noise and is visible, in a certain sense, exists. And yet, there are noises that are "small perceptions" to which we must pay attention. Reappropriating silence and its folds is a fundamental gesture to inhabit our time. Even if we try to silence waste, relegating it to the margins of the system of objects, waste does not stop speaking about us, about our relationship with finitude and death, and about our boundaries.

One could say, psychoanalytically, that what we suppress and try to silence returns noisily as a symptom. In this perspective plastic waste can be seen as a collective symptom of our contemporary world. Ultimately distinctions are thresholds, gradients, never essences: in particular, plastic (and even more so, microplastics) tells us that it no longer makes sense to imagine clear partitions between human and non-human. As Peirce reminds us, after all, man is an external sign (CP 5.314).

Moreover, we believe that we need to give voice again to the concept of plasticity, as Malabou have already suggested (2016). After all it is life first and foremost that is plastic and that imply infiltrations, hybridizations, movements, reconfigurations and assemblages. Reactivating plasiticity as a concept seems to us a way of recirculating symbolically the positive aspects that have been associated with this "alchemic" material. Before throwing away a concept, perhaps it is more interesting to *upcycle* it towards new senses.

2 In particular we refer to Simondon's work on the topic. Simondon proposes to overcome the dualism between matter and form still condensed in the hylomorphic paradigm (2005).

Bibliography

Barthes, R.
1972 *Mythologies*, Hill and Wang, New York.
Carson, R.,
1962 *Silent Spring*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, MA.
Davis, H.,
2022 *Plastic Matter*, Duke University Press, Durham.
Deleuze, G.
1993 *The Fold: Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
Deleuze, G., & Guattari, F.
1994 *What is philosophy?*, Columbia University Press, New York.
Eco, U.
1976 *A theory of semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
Eco, U.
1986 *Semiotics and the philosophy of language*, Indiana University Press, Bloomington.
Fabbri, P.
2021 *Biglietti d'invito per una semiotica marcata*, Bompiani, Milano.
Ghosh, R.
2022 *The Plastic Turn*, Cornell University Press, London.
Goldstein, M.C., Carson, H.S. & Eriksen, M.,
2014 *Relationship of diversity and habitat area in North Pacific plastic-associated rafting communities*, "Marine Biology", 161, pp. 1441-1453. https://doi.org/10.1007/s00227-014-2432-8.
Goudriaan, M., Ndhlovu, R. T., Brouwer, M., et al.,
2025 *Degradation and habitat-dependent colonization of plastics in Caribbean coastal waters and sediments by bacterial communities*, "Marine Pollution Bulletin", 214, p. 117787.
Iovino, S.
2021 *Materia Agens, Materia Loquens: Ecocriticsm and the Narrative Agency of Matter*, "Revista Canaria De Estudios Ingleses", 77, pp. 11–25. https://www.ull.es/revistas/index.php/estudios-ingleses/article/view/3115.
Jullien, F.
2011 *Silent transformations*, Seagull Books, London.
Krause, B.L.,
1993 *The Niche Hypothesis: A Virtual Symphony of Animal Sounds, the Origins of Musical Expression and the Health of Habitats*, "The Soundscape Newsletter", 6, pp. 6–10.
Krause, B. L.
2012 *The Sound of a Damaged Habitat*, "New York Times", July 28th. https://www.nytimes.com/2012/07/29/opinion/sunday/listen-to-the-soundscape.html (visited 14/05/2025).

Latour, B.
2004 *Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern*, "Critical Inquiry", 30, 2, pp. 225–248.
Liboiron, M.,
2021 *Pollution Is Colonialism*, Duke University Press, Durham.
Malabou, C.
2016 *Plasticity at the dusk of writing: Dialectic, destruction, deconstruction*, Columbia University Press, New York.
Maran, T.
2023 *Umwelt Collapse: The Loss of Umwelt-Ecosystem Integration*, "Biosemiotics", 16, pp. 479–487. https://doi.org/10.1007/s12304-023-09545-8
Mazzucchelli, F.
2015 *Abiti di pietra. La memoria architettonica tra indici, impronte e 'invenzioni' del passato*, "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 0, 2, pp. 282–299.
Morton, T.
2017 *Humankind. Solidarity to non-human people*, Verso Books, London.
Nurra, N.
2022 *Plasticene: L'epoca che riscrive la nostra storia sulla Terra*, Il Saggiatore, Milano.
Peirce, C. S.
1931–1935*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1–6, C. Hartshorne, P. Weiss (ed.), Harvard University Press, Cambridge; 1958, voll. 7-8, A. Burks (ed.), Harvard University Press, Cambridge.
Posner, R.,
2000 *Semiotic pollution: Deliberations towards an ecology of signs*, "Sign Systems Studies", 28, pp. 290–308. https://doi.org/10.12697/SSS.2000.28.16
Puura, I.
2013 *Nature in our memory*, "Sign Systems Studies", 41, 1, pp. 150–153. https://doi.org/10.12697/SSS.2013.41.1.10
Serres, M.
2007 *The Parasite*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
Simondon, G.
2005 *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble.
Violi, P.
2016 *Luoghi della memoria: dalla traccia al senso / Places of memory: from traces to meaning*, "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 00, pp. 262-275.

Wagner-Lawlor, J. A.
2017 *Plastic/ity*, in M. Bunz, B. M. Kaiser, K. Thiele (ed.), *Symptoms of the planetary condition. A critical vocabulary*, Meson press, Lüneburg, pp. 97-101.
Zengiaro, N.
2023 *Semioplastics: the Natures of Plastics*, "E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", 39, pp. 274–285.
2024a *Plasticumwelt and umwelt diffraction: A new materialist ecosemiotics*, "Sign Systems Studies", 52(3-4), pp. 409–437. https://doi.org/10.12697/SSS.2024.52.3-4.06
2024b *Semiotic Flattening: The Rift of the Ecological Crisis in the Semiosphere*, in Monticelli, D., Maran, M., Sedda, F. (eds.), *Semiotics of Conflict. A Lotmanian Perspective*, ACTA Universitatis Tallinnensis, Tallinn, pp. 280–314.

Giacomo Festi*

RICETTACOLI DI SILENZI. DI VASI, MATERIALI E SEMIOTICA DELLE CULTURE

1. *Introduzione*

Vorremo qui confrontare tre vasai alle prese con dei materiali da modellare per ottenere un recipiente. Questi tre vasai sono protagonisti di una pratica d'intimità coi materiali che trova nel silenzio una figura presente in tutti e tre casi, ma i modi in cui tali silenzi entrano in una rete di significazioni pone questi vasai in una triangolazione densa di contrapposizioni. Sonderemo queste differenze per farne un luogo ulteriore di riflessione interno a una semiotica delle culture, arrischiando incursioni più teoriche. Ma chi sono questi tre vasai? Uno è un vasaio alto-tedesco, un secondo è un vasaio cinese, che sposa una filosofia zen e buddista, mentre la terza è una vasaia sudamericana, del gruppo Yurucaré che si trova ai piedi delle Ande.

Da un punto di vista prettamente semiotico, intrecceremo tre traiettorie del silenzio. Da un lato il silenzio come motivo figurativo si presta ad entrare all'interno di formazioni semiotiche trasversali, più ampie, che comportino delle componenti tipicamente modali e aspettuali e che diventino dei dispositivi passionali o preconizzino forme di vita, se non persino regimi di significazione di base che innervano gli spazi culturali. Stiamo abbracciando una semiotica delle culture concepita a mo' di sfoglia con livelli di osservazione e pertinenza diversificabili e ricombinabili attraverso le forme di integrazione ascendente e discendente, come nella teorizzazione di Fontanille (2008), ad esempio a partire da *Pratiche semiotiche*, poi aggiornata in *Terres*

* NABA, giacomo.festi@gmail.com

de sens (Fontanille, Couégnas 2018), in cui il livello delle culture diventa quello dei regimi di significazione più generali.

In secondo luogo, in maniera più laterale, indicheremo alcune riprese del silenzio non solo come figura, ma come motivo discorsivo epistemologico, che compare come riferimento ricorrente nei testi di alcuni padri nobili della semiotica, come Merleau-Ponty o Barthes per citarne alcuni. Il silenzio si fa luogo di riflessione sulla natura dei linguaggi o delle pratiche del linguaggio, in una relazione privilegiata con la voce.

Proprio rispetto a questa dominante enunciazionale linguistica dei discorsi attorno al silenzio, vorrei esplorare come terzo punto alcune connessioni tra silenzio e materiali o tra silenzio e pratiche di lavorazione o d'uso dei materiali, riorientando lo sguardo semiotico in territori, ci sembra, ancora poco battuti.

2. *Per una semiotica dei materiali*

Gli sviluppi contenuti in questo contributo partecipano di un dossier di ricerca istruito attorno alla famiglia dei materiali ceramici, che include anche argille e porcellane, e che li distingue, all'interno delle tecnologie dei materiali, da metalli e polimeri. La famiglia delle ceramiche mette in gioco dei composti che tipicamente partono da una qualche ricetta[1] e da pratiche di cottura dei materiali semilavorati, in procedimenti che entrano in risonanza, a vario titolo, con la preparazione culinaria e che quindi si prestano a risuonare, semanticamente, o a tradurre relazioni di altri campi o domini degli spazi culturali.

Tale indagine, in una fase di lavorazione ancora preliminare, si colloca in continuità con uno studio precedente svolto sul marmo (Festi 2023), presentato al 50esimo convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Semiotica elementale", svolto a Palermo nel 2022. Il tentativo di elaborare una semiotica dei materiali, come branca della semiotica, comporta inevitabilmente un dialogo con le pratiche del design e con le filiere teoriche che hanno avvicinato maggiormente i materiali, come il *material dri-*

1 La ricetta della porcellana cinese rimase segreta per un millennio alle corti occidentali che, in una rincorsa all'oro bianco, cercavano in tutti i modi di copiarla. Per una avvincente storia culturale della porcellana, cfr. de Waal (2016).

ven design[2] o come il *material turn*[3]. Tale dialogo è stato motivato, contestualmente, dall'opportunità di lavorare presso Unibz con designer e studenti progettisti proprio attorno a questi materiali e con figure professionali adiacenti a tali approcci o ben consapevoli delle loro implicazioni in fase di progetto.

D'altra parte, l'idea di esplorare i modi del silenzio inizialmente attorno o dentro la porcellana, e poi necessariamente allargatasi a ceramiche e argille, è maturata a partire da un'esperienza peculiare di silenzio durante una visita con gli studenti di Unibz a un atelier, piuttosto noto a chi lavora nel settore, in cui si producono artigianalmente artefatti di porcellana. Esso si trova a Monaco, presso la Nymphemburg 1747 Manufactur, un'azienda di proprietà statale, collocata ai margini del castello di Nymphemburg (spesso raccontata come la Versailles bavarese). Questa manifattura opera interamente in modo artigianale, ospitando collezioni disegnate da alcuni protagonisti del design mondiale, tra i quali citiamo Costantin Grcic[4] o Ruth Gurvich[5]. Durante la visita ci è stata offera l'opportunità di accedere eccezionalmente agli atelier dove operano i diversi decoratori, divisi per compiti: ci sono quelli che si dedicano esclusivamente a dipingere fiori, tipicamente su vasi e recipienti, quelli che eseguono solo i contorni delle forme, quelli che perfezionano il dettaglio scultoreo degli artefatti. Questi sottospazi, tra i quali alcuni risultano fisicamente separati dagli altri, più reclusi, sono chiaramente avvolti da un silenzio palpabile che pare l'emanazione diretta della cura meticolosa che l'operazione manuale richiede, assieme a un grado di concentrazione che malaccetta distrazioni ambientali. La nostra accompagnatrice si è prodigata in alcuni dettagli sulle vite personali degli artigiani, tra gli ultimi rimasti in questi compiti estremamente specifici, quasi a dover giustificare che tali

2 Cfr. ad esempio Karana *et alii* (2015) oppure il più recente Pedgley, Rognoli, Karana (2021).

3 Cfr. ad esempio Ingold (2012) o, più aderente ai temi qui trattati, Campbell (2014).

4 A inizio anni 2000, Grcic ha progettato per la manifattura, tra gli altri, oggetti da ufficio, come un cestino per la carta in porcellana e un apri-buste in porcellana sottilissima, portando la porcellana in territori inediti, anche dal punto di vista della lavorazione del materiale.

5 La collezione *Lightscape* (2009) della designer esplora lavorazioni della porcellana in grado di simulare una superficie simile a quella della carta, come se fosse piegata su una struttura interna, offrendo un'impressione di leggerezza e di fragilità che contrasta con l'effettività del materiale, una volta toccato.

personaggi trovassero un loro conforto, un loro equilibrio esistenziale, un senso ulteriore in queste lunghe sessioni di isolamento silenzioso, persino ascetico. Ci si poteva chiedere se quel tipo di pratica artigianale non istituisse o convocasse una qualche forma di vita votata alla ripetizione rituale con variazioni minime di una gestualità, capace di aggregare la soggettività sensibile attorno a sé. Questo episodio aneddotico dal sapore etnografico è stato l'invito a esplorare ulteriormente il legame tra materiali e dimensione sensoriale, in particolare legata all'udibile più che al visibile, all'interno del quale chiedersi in che modo si attualizzi il silenzio.

3. *Silenzi zen*

Il primo scarto da colmare è proprio quello tra porcellana e silenzio, che chiama in causa, come figure mediatrici, alcune metafisiche orientali, con una loro componente cosmologica, metafisiche affacciate nella lavorazione del materiale. Un utile testo di riferimento per ricostruire alcuni snodi non solo della storia culturale della porcellana, ma della sua pertinenza cosmologica, è un recente libro di Xiuyan Fu (2021), *Chinese narratologies*, in cui l'autore racconta come il mondo cinese leghi la porcellana al libro dei cambiamenti, lo Yi, termine che viene tradotto come combinazione di semplicità, mutabilità e stabilità, tre dimensioni presenti nelle diverse fasi di mescola iniziale, di modellamento e di cottura della porcellana. Essa rappresenterebbe l'unione dei cinque elementi di base dell'universo per la tradizione cinese, ovvero metalli (usati nella decorazione, come il cobalto), acqua, fuoco, vento (l'areazione necessaria negli alti forni per garantire una cottura omogenea della porcellana), terra. La porcellana si pone quindi come materiale legato alle metafisiche del taoismo[6] e del confucianesimo e infine dello zen buddista[7].

6 Su questo tema, rinviamo anche a Liyao (2023) per un approfondimento del legame essenziale tra porcellana e taoismo, declinato su una dimensione *testuale* (l'iconografia delle decorazioni), *pratica* (l'utilizzo esclusivo di oggetti di porcellana in pratiche rituali taoiste) e infine legata a *forme di vita* (la ricerca di un equilibrio energetico attraverso la pratica della decorazione o la porcellana vista come veicolo di armonia, con una versione ciclica del mondo).

7 Cfr. sulle diverse metafisiche complementari nel lavorare la porcellana, Lin (2019).

A proposito della cultura zen, per uno sguardo semiotico, è di capitale rilevanza il contributo di Barthes nell'*Impero dei segni* (1972). In quel celebre testo, l'autore cerca di cogliere lo specifico dello zen buddista proprio in relazione al silenzio e al suo rapporto con la parola, nel momento in cui si trova a ragionare sulla piattezza insipida dell'*haiku*. Vale la pena transitare nuovamente attraverso la voce dell'autore, soprattutto visto il suo tentativo di confrontare e contrapporre tre tipi diversi di esperienza del silenzio, di cui almeno uno sembra indicare in filigrana un'altra celebre esperienza di silenzio della tradizione filosofica occidentale, come quella heideggeriana di *Essere e tempo*.

Ma sentiamo Barthes:

> [Q]uando ci vien detto che fu il rumore della rana a risvegliare Bashô alla verità dello zen (anche se questo è un modo ancora troppo occidentale di parlare), si può intendere che Bashô scoprì in questo rumore, non certo il motivo di un'"illuminazione", di un'iperestesia simbolica, ma piuttosto la fine del linguaggio; c'è un momento in cui il linguaggio vien meno (momento ottenuto con grande sforzo d'esercizi) ed è proprio questa cesura senza eco che costituisce ad un tempo la verità dello zen e la forma, breve e vuota, dello haiku. Il rifiuto dello "sviluppo" è qui decisivo, perché non si tratta d'arrestare il linguaggio su un silenzio carico, pieno, profondo, mistico, oppure su un vuoto dell'anima che si disporrebbe alla comunicazione divina (lo zen è senza Dio) (Barthes 1972; tr. it. 1980, p. 86).

Il silenzio mistico da un lato, il silenzio-vuoto dall'altra, fanno da sfondo a una terza via del silenzio, quella zen. Lo zen cerca il *satori*, non tanto illuminazione come acquisizione di una razionalità inglobante, ma pratica votata a svuotare, a sconcertare, a prosciugare il "chiacchericcio" irrefrenabile dell'anima. Infatti, prosegue Barthes:

> [I]n tutte queste esperienze, cosi sembra, non si tratta di annientare il linguaggio sotto il silenzio mistico dell'ineffabile, ma di *misurarlo*, d'arrestare la trottola verbale che coinvolge nel suo moto rotatorio il gioco ossessivo delle sostituzioni simboliche. Insomma, è il simbolo come operazione semantica che viene combattuto (*ivi*, p. 87).

Torneremo più avanti sulle implicazioni anche teoriche del silenzio praticato nello zen, alla luce del comparativismo tra Oriente e Occidente condotto dalla riflessione filosofica.

4. *Vasai mistici*

Il silenzio zen sembrerebbe in fondo antisemiotico, nel tentativo di superare tutte le possibili correlazioni tra espressioni e contenuti e viene contrapposto da Barthes al silenzio mistico che, appunto, richiama la pratica heideggeriana del silenzio come parola della coscienza. "La coscienza parla unicamente e costantemente nel modo del silenzio", ci dice Heidegger (1927; tr. it. 1976, p. 331-332). Il silenzio viene legato all'isotopia veridittiva: consente l'autenticità e viene contrapposto al chiacchiericcio mondano, a ciò che occupa un campo di presenza rendendo impossibile la mira riflessiva. Il silenzio ha un potere rivelatorio, di sé a sé.

D'altra parte quando Barthes immagina di fermare la trottola verbale come gioco di sostituzioni simboliche entra involontariamente in risonanza con un'altra celebre immagine heideggeriana, quella del girotondo dei quattro, cielo, terra, mortali e divinità, di cui il filosofo parla nelle pagine dedicate alla "cosa" (1954), che è nei fatti una brocca lavorata nell'argilla dal vasaio idealmente altotedesco. Heidegger in quel testo compie due operazioni complementari, interrogandosi sul senso della cosa in relazione a una ricerca sul senso della vicinanza. In primo luogo descrive l'operazione del vasaio come formazione del vuoto:

> (…) egli dà forma al vuoto. Per esso, in esso e da esso egli foggia l'argilla in una forma. Il vasaio coglie (*fasst*) anzitutto e costantemente l'inafferrabile (*das Unfassliche*) del vuoto e lo produce come il contenente (*das Fassende*) nella forma del recipiente (*Gefass*). Il vuoto della brocca determina ogni movimento della produzione. La cosalità del recipiente non risiede affatto nel materiale di cui esso consiste, ma nel vuoto, che contiene. (Heidegger 1954; tr. it. 1976, p. 112).

In un secondo momento Heidegger si interroga sul recipiente e opera un passaggio discorsivo dall'oggetto a uno spazio immaginario in cui la brocca dispiegherebbe il suo senso pieno nell'offerta sacrificale, in una danza e girotondo dei Quattro, il cielo e la terra, i mortali e la divinità. La cosa trova un senso in uno spazio semioticamente trascendente[8], dischiuso dalla forma del vuoto.

8 Negli sviluppi più recenti di una semiotica delle culture ripensata come semiotica dei collettivi (Fontanille 2021), l'attante collettivo si

> Nell'offerta del versare permangono *insieme* terra e cielo, i mortali e i divini. Questi quattro, uniti di per se stessi, sono reciprocamente connessi. Venendo prima di ogni cosa presente, essi sono com-presi (*eingefaltet*) in un'unica Quadratura. Nell'offerta del versare permane la semplicità dei Quattro. (*ivi*, p. 115).

5. *Zittire il mondo*

Al vasaio heideggeriano, alle prese con un senso escatologico, possiamo contrapporre una terza figura, la vasaia gelosa di Lévi-Strauss (1985), parimenti alle prese con dei composti argillosi e con la formazione di qualcosa di legato nella mitologia relativa alla congiunzione di cielo e terra.

Lévi-Strauss ci racconta che

> [L]e donne, le uniche a praticarla (l'arte della ceramica), andavano con grande solennità a cercare l'argilla nel periodo dell'anno non riservato alle raccolte. Per timore del tuono e per sottrarsi agli sguardi, si nascondevano in un luogo appartato, costruivano una capanna, celebravano dei riti. Al momento di mettersi al lavoro osservavano il più assoluto silenzio, comunicavano fra di esse unicamente per mezzo di segni, convinte che, se avessero detto anche una sola parola, i loro vasi si sarebbero crepati durante la cottura. Si tenevano inoltre lontane dai mariti, altrimenti tutti i malati sarebbero morti. (Lévi-Strauss 1985; tr. it. 1987, pp. 22-23).

Questo silenzio è dell'ordine del meticoloso, laddove l'etimologia del meticoloso ha a che fare con un timore, in questo caso cosmologico. Il silenzio è richiesto, è attivamente costruito per proteggere la cosa e impedire rotture al momento della cottura. È un silenzio mitologico, con una valenza propiziatoria e protettiva, su cui Lévi-Strauss si è lungamente intrattenuto nel primo libro delle mitologiche, parlando di crudo e cotto. Tale presenza diffusa del motivo del silenzio meriterebbe un approfondimento a parte ma segnalo che Lévi-Strauss (1965) inserisce il codice rumore-silenzio nell'analisi di diversi gruppi di trasformazioni, trattando l'opposizione in relazione all'eccesso e all'insufficien-

---

confronta con una topologia semantica delle possibili traiettorie della significazione, topologia che include uno spazio della trascendenza, dell'immaginario, dell'alterità radicale: esso è retto da pratiche intransitive e non reciproche.

za ovvero combinando una logica binaria della contrarietà a una logica graduale e quindi più tensiva. Il riso come incontinenza comunicativa segnala una presenza, mentre il silenzio è posto tra le forme di reticenza o di insufficienza comunicativa.

Ad ogni modo, nel discorso mitologico, il silenzio compare come figura connessa ai rischi della produzione, necessario per il buon esito della stessa. È un silenzio la cui portata è senz'altro cosmologica. Iniziamo a intravedere tre spazi culturali divergenti rispetto al mondo delle ceramiche e delle porcellane. Il silenzio cosmologico delle vasaie gelose, il silenzio mistico del vasaio occidentale, il silenzio zen dell'orientale.

6. *Silenzi da approfondire*

È il momento di tornare sul legame tra zen e silenzio, in una prospettiva più attualizzante. In un recente saggio di Morais (2023), si indagano etnograficamente 40 ceramisti occidentali emigrati in Giappone dopo il 1960, con l'intento di avvicinarsi al mondo zen. L'autrice ricostruisce, a partire dalle narrazione individuali, questi percorsi di conversione identitaria e di trasformazione della sensibilità verso il materiale e la sua lavorazione. Uno dei punti cruciali è la sovrapposizione tra le forme della lavorazione e le pratiche della meditazione. Non sorprenderà che la tecnica del tornio viene spesso associata allo stato meditativo di "no-mind" (*mushin*), in cui il corpo, viene detto, si muove intuitivamente. I ceramisti occidentali descrivono questa pratica come un'esperienza di immersione e di presenza piena *al* e *nel* momento. Il silenzio come forma di ispessimento di un senso di presente al contempo intenso e distribuito nell'ambiente operabile. Il legame tra silenzio e meditazione la semiotica l'aveva già incontrato nelle pagine di Tanizaki dedicate all'ingresso nell'oscurità come cambiamento di regime sensibile e acquisizione di una profondità sensoriale che è anche sonora, oltreché tattile. Parlando delle stanze delle case giapponesi, e delle nicchie ricavate da materiali naturali, che consentono all'ombra di addensarsi, Tanizaki osserva che

> [N]on è altro che ombra, comunissima ombra; e tuttavia, com'è alto il silenzio nelle afrattuosità dell'aria, e com'è inalterabile la quiete! Non sarà forse condensata, in quelle chiazze taciturne, la

> cosa che gli Occidentali chiamano: "Il mistero dell'Oriente"? (Tanizaki 1935; tr. it. 1982, p. 46).

Nella rianalisi che Fontanille (1993, p. 25) opera rispetto alla prima indagine di Greimas (1987) sul testo di Tanizaki, si indugia su quel passaggio per evidenziare il legame tra *ombra*, *rallentamento* in una prospettiva di processualità aspettuale e *silenzio*, come risultato ambientale che richiede e richiama la meditazione in qualità di disposizione d'animo adeguata.

Il tipo di regime di senso implicato dallo zen, in relazione al silenzio, è infine attestato dal sinologo François Jullien, nel suo testo del 2009 intitolato proprio *Les transformations silencieuses*. In quel libercolo, Jullien sintetizza efficacemente la gran parte dei concetti su cui aveva lavorato nelle sue ricerche precedenti per enfatizzare l'opposizione tra un'idea di evenemenzialità all'occidentale e il pensiero cinese della processualità. Laddove il pensiero cinese è uno scarto rispetto al nostro, la trasformazione (peraltro al cuore dell'impianto narrativo della semiotica greimasiana) diventa *transizione*, in relazione alla silenziosità di un'agentività impercepibile, diffusa e distribuita. Vediamo più da vicino come Jullien elabora tale idee:

> [L]e trasformazioni sono dunque silenziose non solo per il loro modo di manifestarsi (da un punto di vista che si potrebbe definire fenomenologico): perché sono infinitamente graduali, non locali ma globali, a differenza dell'azione, e quindi non si distinguono, né si fanno notare (come accade al nostro invecchiamento: poiché è tutto in noi che invecchia con il tempo, non ci vediamo invecchiare...). Non lo sono solo, inoltre, perché non si lasciano facilmente afferrare dal nostro strumento logico, ontologico-predicativo, che distribuisce determinazioni a catena su un "soggetto", in modalità attributiva: per quanto si possano aggiungere predicati uno dopo l'altro, non si inizia nemmeno ad entrare nell'esperienza dell'invecchiamento. Le trasformazioni (inversioni) sono silenziose in modo ancor più insidioso e subdolo, legato al nostro stesso uso del linguaggio: perché isoliamo le determinazioni opposte le une dalle altre, bloccando ciascuna nella sua definizione e solidificandola nella sua essenza. (Jullien 2009, p. 61, versione digitale, *trad. nostra*).

La processualità antifenomenologica delle transizioni richiede una diversa prospettiva concettuale sulla temporalità, tema su cui Jullien si era già ampiamente cimentato nella monografia *Du Temps* (2001). In questo passaggio la sintesi è efficace:

> [I]l Tempo non sarebbe forse ciò che abbiamo costruito come alibi, certamente ipostatizzato e nobilitato, grande Soggetto e grande responsabile, e soprattutto così comodamente invocabile, per far fronte alla nostra incapacità di prestare attenzione – dipendenti come siamo dall'autorità del linguaggio e dalle sue fissazioni – a questo "silenzio" delle trasformazioni? (*ivi*, p. 62, versione digitale, *trad. nostra*).

La lavorazione delle paste argillose o della porcellana diventa occasione per sperimentare sensibilmente quel silenzio come dissoluzione di un centro gravitazionale dell'agire, proiettato nei movimenti delle mani. Un silenzio distensivo, quindi, che non ha più nulla di propiziatorio: non c'è evento da attendere, ma un'effettualità cui accordarsi. È un silenzio al limite ergativo, laddove però il principio d'azione sottrae imputabilità e determinabilità. Gli orizzonti degli scenari trasformativi si sfaldano: è il principio stesso dell'attanzializzazione di uno scenario ad entrare in crisi. Le forme imputabili si indeterminano e non sono più stabilmente iconizzate.

Il registro discorsivo zen, antiepico e antidrammatico, si trova chiaramente agli antipodi rispetto al silenzio gravido che possiamo attribuire alla fenomenologia e di cui si trova ampia traccia anche nel Merleau-Ponty del visibile e dell'invisibile (1964), con il motivo ricorrente del silenzio come proprio alle cose e all'esperienza, in attesa di una articolazione espressiva e quindi linguistica[9]. D'altra parte, nella *Fenomenologia della percezione* aveva chiaramente esplicitato come

> [L]a nostra visione dell'uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale, finché non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio. (Merleau-Ponty 1945; tr. it. 2003, p. 255).

La scena aurorale del senso: un'utopia fenomenologica che dimentica come il senso venga colto sempre a regime (Basso Fossali 2002) e che la necessaria condizione incorporata della significazione, di cui la semiotica è debitrice alla fenomenologia, rischia di far dimenticare.

9 Vi sono più di 70 occorrenze del termine silenzio, senza contare le varianti, in quella raccolta di testi merleau-pontyani.

In questa traiettoria più occidentale del silenzio, vale la pena riprendere un contributo di Jeffrey Jones (2004), in cui racconta il silenzio radicale ed esistenziale di alcuni ceramisti europei, in particolare Lucie Rie e Hans Coper, interpretato come forma di recalcitranza all'intrusione esplicativa della parola, quale potrebbe essere quella della critica. Il silenzio dei ceramisti rispetto alle loro ripetitive opere di fabbricazione artigianale o artistica di oggetti del quotidiano, si specchierebbe nel silenzio relativo della critica, in difficoltà ad articolare una complessità nel gioco delle varianze di un'arte così apparentemente marginale o minore. Che dire, infatti, di tutti questi vasi così simili gli uni agli altri, così ostinatamente ripetitivi nel dire il loro ruolo di recipienti, ad esempio?

> Ceramics is not only a site where silence happens it is somewhere where different silences happen and, in particular, it is a place where the relationship between the silence of people and the silence of things can be apprehended and explored. (Jones 2004, n.p.)

Il silenzio come figura contagiosa che parte dal materiale e infetta sia chi lo lavora, sia gli utenti finali di quegli oggetti. Secondo Jones questo silenzio-reticenza pone la pratica di lavorazione della ceramica in un orizzonte di auto-cura rispetto alle tragedie della seconda guerra mondiale che avevano travolto le famiglie dei due ceramisti, fuggiti dalla Germania nazista verso l'Inghilterra. Il praticare un'arte in silenzio è qui una condizione, alla Adorno, di sopravvivenza residuale. Tra scene aurorali del senso in cerca di articolazione e silenzi traumatici che ne decretano la fine, i due estremi finiscono paradossalmente per toccarsi.

7. *Conclusioni e prospettive*

Il silenzio come motivo figurativo ricorrente nelle pratiche di malleabilità e di cottura delle ceramiche diventa parte di dispositivi semiotici alternativi tra loro. Nel caso della mitologia amerindia, il silenzio assume una valenza strategica in una pratica produttrice da proteggere e da propiziare, all'insegna però dell'accidentalità: il rumore, prima o poi, arriverà. Il silenzio non transita verso le forme di vita, è confinato come tratto distintivo pertinente al livello dell'agire, di procedure attente,

esposte al rischio di un fallimento e quindi ad alta intensità di ingaggio.

Nel caso delle pratiche zen, il silenzio è forma di meditazione che porta allo svuotamento del linguaggio e a un *fine tuning*, una sintonizzazione del soggetto con le logiche figurative dell'ambiente circostante. È un silenzio che si fa in questo caso forma di vita ed ha un carattere di adattamento, di aggiustamento tra corpi e materiali in un flusso di scambi, sprovvisto di un orizzonte di senso teleologico.

La brocca heideggeriana ci porta invece, tra ermeneutica e fenomenologia, verso un silenzio che diventi regime di senso antropologicamente di tipo analogista[10]. La forma del vuoto diventa figuralmente un *pattern* che non solo chiama al silenzio ma prepara una sintassi del riempimento e dello svuotamento, da cui la logica del dono e del sacrificio. E il silenzio qui non è né accomodamento né confronto con l'accidente ma è progettato come oggetto di valore da pensare o da ricercare.

Abbiamo esplorato come quella che si presenta come una scena matriciale di incontro tra un operatore umano e un composto materiale malleabile, si declini in tre differenti varianti della figura del silenzio. Propiziatorio/protettivo, inaugurale/articolato, distensivo, le valenze del silenzio chiedono che esso venga riconnesso ad altre dimensioni formative del senso proprie a una semiotica che sappia abitarne le insospettabili differenze. Per una semiotica che non rimanga affatto in silenzio, *speechless*, ma continui, incessante, il proprio lavorio di riarticolazione.

Bibliografia

Barthes, R.
1972 *L'empire de signes*, Skyra, Genève; tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1980.

Basso Fossali, P.
2002 *Sul percetto tracciato e sulle tracce di una coimplicazione. Estetica e semiotica dell'esperienza*, "Rivista di estetica", 2 (21), pp. 3-23.

10 Cfr. Descola (2006) e i quattro grandi tipi di collettivo, uno dei quali esemplifica il modo dell'analogia. Essa presuppone infinite discontinuità identitarie, sfondo su cui tramare le rispondenze analogiche più inusitate.

Cambpell, E.
2014 *Listening to Objects: An Ecological Approach to the Decorative Arts*, "Journal of Art Historiography", 11, pp. 1-23.
Descola, P.
2006 *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris.
de Waal, E.
2016 *The White Road. Journey into an Obsession*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
Festi, G.
2023 *Il marmo oltre la vena. Per una semiotica alternativa dei materiali*, "E|C", (38), pp. 114-124, <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/3097>.
Fontanille, J.
1993 *Le ralentissement et le rêve. A propos de* l'Éloge de l'ombre*, de Tanizaki*, "Nouveaux Actes Sémiotiques", 26-27, pp. 1-51.
2008 *Pratiques sémiotiques*, P.U.F., Paris; tr. it. *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa 2010.
2021 *Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
Fontanille, J, Couégnas, N.
2018 *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, PuLim, Limoges.
Fu, X.
2021 *Chinese narratologies*, Pekin University Press, Pekin.
Greimas, A.J.
1987 *De l'imperfection*, Fanlac, Paris.
Heidegger, M.
1927 *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen; tr. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1971.
1954 "*Die Sache*", in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen; tr. it. *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, trad. di Franco Volpi, Mursia, Milano 1976.
Ingold, T.
2012 *Towards an Ecology of Materials*, "Annual Reviews of Anthropology", 41, pp. 427-442.
Jones, J.
2004 *Keeping Quiet and Finding a Voice: Ceramics and the Art of Silence*, "Interpreting ceramics", vol. 5, <http://www.interpretingceramics.com/issue005/keepingquiet.htm>.
Jullien, François
2001 *Du Temps*, Grasset, Paris.
2009 *Les transformations silencieuses*, Grasset, Paris.
Karana, E., Barati, B., Rognoli, V., vas der Laan, A.
2015 *Material Driven Design (MDD): A Method to Design for Material Experiences*, "International Journal of Design", 9(2), pp. 35-54.

Lévi-Strauss, C.
1965 *Le cru et le cuit*, Plon, Paris; tr. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966.
1985 *La poitière jalouse*, Plon, Paris; tr. it. *La vasaia gelosa. Il pensiero mitico nelle due Americhe*, Einaudi, Torino 1987.
Lin, L.
2019 *Teaching beyond words: "silence" and its pedagogical implications discoursed in the early classical texts of Confucianism, Daoism and Zen Buddhism*, "Educational Philosophy and Theory", doi: 10.1080/00131857.2019.1684896.
Liyao, X.
2023 *Analysis and Study of Porcelain Art in the Ming Jiajing Period*, "Frontiers in Art Research", 5(10), doi: 10.25236/FAR.2023.051015.
Merleau-Ponty, M.
1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
1964 *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris; tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Cortina, Milano 1993.
Morais, L.
2023 *Material and Spiritual Entanglements with Ceramics: Looking at the case of Contemporary Western Practitioners in Japan*, *Artis Observatio*, *2*(1), <https://doi.org/10.11576/ao-5807>.
Pedgley, O., Rognoli, V., Karana, E.
2021 *Expanding territories of materials and design*, in Pedgley, O., Rognoli, V., Karana, E., eds., *Material Experience 2. Expanding Territories of Materials and Design*, Elsevier, Oxford (UK).
Tanizaki, J.
1935 *In. Ei Raisan*, Chuokoron-sha, Tokyo; tr. it. *Il libro d'ombra*, Bompiani, Milano 1982.

GRAMMATICHE DEL SILENZIO: MUSICA, MEDIA, TEATRO, ARTI FIGURATIVE

Lucio Spaziante*

LA ZONA D'INTERESSE E I GRADI DEL SILENZIO

1. *Introduzione*

Il linguaggio audiovisivo è costituito da un assemblaggio artificiale di immagini in movimento e suoni correlati. Essendo basato su una logica a base realista, le immagini sono solitamente accompagnate da una componente sonora, costruita a imitazione della nostra realtà quotidiana, nella quale il *silenzio*, inteso come totale assenza di suono, è di fatto inesistente. L'audiovisivo, tranne forme sperimentali, tende a replicare la condizione comune, nella quale solitamente non si vivono esperienze di assoluta assenza di percezioni acustiche,

Per questo, nell'audiovisivo il suono è divenuto una presenza necessaria, quanto e più dell'immagine, anche se si potrebbe pensare sia una componente accessoria, dato il ruolo preminente della visione. La pratica ci dice, invece, che la capacità espressiva delle immagini audiovisive deve molto alla funzione di supporto rivestita dal suono. Nella prassi del montaggio, ad esempio, l'eterogeneità e la parziale incoerenza di ciò che vediamo sullo schermo, viene bilanciata dal ruolo del sonoro, che garantisce costanza e coesione. Ad esempio, in film ambientati sul treno come *La stangata* (1974) di G. R. Hill oppure *Café express* (1980) di N. Loy, il rumore di fondo diventa un elemento che garantisce continuità spaziale e narrativa. Oppure, in modo ancora più marcato, il ruolo di garante della continuità giocato dal sonoro si può rilevare nei videoclip, dove spesso le immagini risultano poco coese tra loro, mentre la musica prosegue in modo lineare, determinando un effetto di coesione (Spaziante 2022). La *continuità* risulta dunque uno dei tratti rispetto ai quali il sonoro svolge una funzione determinante (Bordwell 1985).

* Università di Bologna, lucio.spaziante@unibo.it

Dunque un silenzio assoluto nel cinema è un evento quantomai raro, e quando accade, si può cogliere il peso che riveste. Celebre è il caso di *Bande à part* (1964) di J.L. Godard, quando tre personaggi sono seduti all'interno di un caffè, con un forte brusio di voci in sottofondo. Di fronte alla mancanza di argomenti, uno di loro propone un minuto di silenzio, asserendo che "un vero minuto di silenzio dura un'eternità", e si dà il via: "uno, due tre". A quel punto non assistiamo semplicemente al silenzio del loro dialogo, ma per quasi un minuto sparisce del tutto il sonoro dal film, compreso il rumore di fondo. Un gioco metalinguistico (Kline 2014, p. 174) utile a comprendere come il silenzio assoluto, anche se breve, non sia tollerabile in un film.

2. *Silenzio: assoluto o graduale*

Possiamo però pensare a una modalità di silenzio non assoluta, osservando semplicemente che il silenzio, specie nell'audiovisivo, può essere concepito anche come una scala graduale, sulla quale ve ne siano vari tipi, a gradi differenti di intensità.

Lo abbiamo del resto sperimentato durante la pandemia del Covid-19, quando le città apparivano "silenziose" solo perché prive di persone e di automobili (Salzano, Scognamiglio 2020). I suoni in realtà erano presenti, ma non erano quelli consueti: versi di uccelli, cani, oppure suoni dovuti al vento, o all'acqua delle fontane, ovvero suoni più lievi, normalmente coperti dal rumore del traffico cittadino. Anche in campagna o in montagna, luoghi lontani dal caos urbano, siamo portati a meravigliarci per il "silenzio", quando in realtà si tratta solo di una riduzione di intensità o di una diversa tipologia di suoni, più "naturali". Pensiamo, infine, a quando i maestri a scuola chiedono di "fare silenzio", ma di fatto ottengono solo una (momentanea) riduzione di volume del parlato dei bambini. Sono solo alcune tipologie di silenzio, che nei fatti esprimono differenti gradualità.

3. *La zona d'interesse: suoni e silenzi*

Ritornando alle specificità dell'audiovisivo, dobbiamo ricordare che il suono nel cinema è caratterizzato per convenzione da tre diverse aree di intervento: dialoghi, rumori (*sound design*)

e musica (Valentini 2006). Ognuna di queste svolge un ruolo determinante, e la loro assenza può generare conseguenze rilevanti. La mancanza di dialoghi o di musica determina in modi diversi un vuoto semantico, che diventa ancor più marcato nel caso di assenza di rumori, perché di fatto ogni azione scenica in un film corrisponde a uno o più suoni.

Di fronte ad un panorama come quello sin qui descritto, nel quale il suono *non può non esserci* in un audiovisivo, la partita del silenzio può allora essere giocata attraverso una modalità di riorganizzazione dei suoni, mediante parametri che almeno in parte alterino le convenzioni più canoniche. Ad esempio, una riduzione di stimoli percettivi visivi, può favorire l'attenzione verso stimoli sonori, e viceversa. Dunque, una parziale modifica della relazione tra suono e immagine, anche attraverso un qualche tipo di "silenziamento", può generare effetti testuali inediti o comunque rilevanti. Silenzio può anche intendersi come "silenziare", ovvero come azione intenzionale di riduzione, oppure per ottenere una sorta di direzionalità: indicare, selezionare, filtrare, evidenziare, e dunque valorizzare una diversa organizzazione percettiva.

Il film *La zona d'interesse* (2023) di J. Glazer, pluripremiato nei migliori Festival cinematografici e insignito dell'Oscar 2024 come "miglior film internazionale", e "miglior sonoro", presenta vari aspetti che appaiono avvalorare questa prospettiva.

La vicenda del film è ispirata all'omonimo romanzo di Martin Amis (2014), sebbene presenti soluzioni narrative radicalmente diverse. La trama racconta la vicenda di Rudolf Höss, comandante del campo di sterminio di Auschwitz, il quale, assieme alla sua famiglia, risiedeva appena al di là del muro del campo di lavoro, in una gradevole casa circondata da un ricco giardino.

La narrazione del film è incentrata sulla totale normalità della vita quotidiana di questa famiglia, e sulla consapevole noncuranza e deliberata indifferenza rispetto a ciò che accadeva nel campo. Tranne brevi e nascosti accenni, il film non mostra alcun riferimento alle camere a gas, né tantomeno mostra le guardie, gli internati, oppure i corpi e le relative atrocità commesse.

Il primo aspetto relativo al silenzio riguarda dunque il non volere mostrare visivamente l'orrore. Una scelta che apre ad una questione ampiamente dibattuta nel recente passato, legata al "dogma dell'irrappresentabilità" (Pisanty 2020) dell'orrore della Shoah (Guerra 2020), in particolare su come la questione

sia stata affrontata nel cinema (Frodon 2007; Bisoni 2010; Kobrynsky, Bayer 2015). Con il timore della spettacolarizzazione del dolore, di cui ad esempio fu accusato *Kapò* (1960) di G. Pontecorvo, molti casi successivi hanno optato per il volgere lo sguardo altrove (Cau 2016). Più di recente, *Il figlio di Saul* (2015) di L. Nemes ha impiegato strumenti del linguaggio cinematografico in modo innovativo, rappresentando un punto di svolta nella cinematografia della Shoah (Pisanty 2017), delimitando la visione attraverso la profondità di campo o primi piani, e un inedito uso del suono e della musica.

Anche in *La zona d'interesse* il sound design, come vedremo meglio più avanti, gioca un ruolo determinante nell'economia di senso del film, mentre la musica è pressoché assente.

Una colonna sonora in realtà era stata commissionata e già realizzata da Mica Levi, ma successivamente è stata eliminata[1]. La sua rimozione sembra indicare ancora una volta la difficile, e talvolta impossibile, rappresentabilità estetica delle emozioni in una vicenda come questa. La musica qui non riesce ad essere collocata in una semplice funzione di "accompagnamento", perché annullerebbe la credibilità degli eventi. Quando la musica è presente, come avviene nei titoli di testa e nei titoli di coda, deve esprimersi da sé e per sé, su schermo buio. Si è scelto, dunque, di sostituire la musica con il "naturale" e scarno silenzio che accompagna le azioni quotidiane, private di ogni possibile enfasi, e dunque di ogni sottolineatura patemica. Non volendo indulgere in sensazionalismi patetici o orrorifici, è stata seguita una logica di sottrazione. I rari momenti musicali del film sono unicamente diegetici, interni alla narrazione. Tra questi, oltre a musiche di una banda o di una festa, del tutto marginali e funzionali solo allo sviluppo narrativo, va ricordata la melodia di una canzone: uno spartito trovato dalla bambina Aleksandra Bystron-Kolodziejczyk, che in quelle zone fu realmente tra le poche persone ad opporsi allo sterminio, in una scatola di latta lasciata da un deportato[2]. La bambina nel film non canta la canzone ma esegue la melodia al piano, mentre leggiamo le parole nei sottotitoli. Si tratta di *Zunenshtraln* (Raggi di sole), una can-

1 https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/mica-levi-zone-interest-score

2 https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/the-zone-of-interest-real-life-polish-nazi-fighter-1235852362/

zone che un sopravvissuto, Joseph Wulf, compose mentre era imprigionato ad Auschwitz.

4. *Il suono dell'orrore*

La zona d'interesse sin dall'inizio conferisce al suono un ruolo guida, elaborato attraverso gradi di silenzio, fatto cioè di parole mancanti o incomprensibili, di assenze, riduzioni, lontananze, evocazioni e interruzioni sonore. Nelle primissime sequenze, nei titoli di testa, si ascolta quello che sarà uno dei rari momenti musicali del film: una Ouverture, composta da Mica Levi, costituita da quelle che all'ascolto appaiono come voci, filtrate e rielaborate digitalmente, e che sembrano provenire da un antro o da una camera metallica. Contemporaneamente siamo messi di fronte ad un silenzio visivo: lo schermo, cioè, è completamente buio, per una durata di tre lunghi minuti. Un silenziamento visivo che sposta in questo modo tutta l'attenzione sul sonoro.

Alle voci si associa poi un tappeto di archi: una sequenza musicale ripetitiva, a *loop*, che progressivamente rallenta e si abbassa di tonalità. All'ascolto provoca un effetto simile a quello di un disco in vinile di cui vengano gradualmente rallentati i giri. Si aggiungono poi rumori simili a bisbigli dai tratti umani, del tutto incomprensibili, di cui si riescono a cogliere solo alcune frequenze. In modo efficacemente drammatico, appaiono forme di una identità umana oramai denaturata: una prima finestra sonora che il film apre verso l'alterazione dell'umano. Una soluzione molto raffinata che evita la rappresentazione visiva a favore di quella sonora, scegliendo una materia informale, in grado di restituire con grande capacità espressiva il senso dell'orrore.

A questo iniziale universo espressionista e perturbante, fanno seguito, senza soluzione di continuità, scene bucoliche arricchite da suoni di acqua, vento e uccellini, che mostrano la famiglia Höss intenta al bagno nel fiume, nei pressi di un bosco. Un contrasto che rende figurativamente, e sin da subito, un tratto caratteristico dei personaggi de *La zona d'interesse*: vivere a contatto con l'orrore puro senza curarsene, partecipando idealmente alla scelta collettiva di ignorarlo. Una caratteristica che narrativamente viene resa mediante una manifesta insensibilità agli stimoli sonori e olfattivi provenienti dal campo, esibita dai personaggi. La graduale presa di coscienza

dell'orrore, rispetto a ciò che accade nel campo, tocca quindi agli spettatori, i quali vengono esposti percettivamente a tracce di suoni, collocate sullo sfondo acustico con una bassa intensità sonora. Si tratta di suoni *off*, ovvero suoni tecnicamente "fuori campo": correlati, cioè, ad azioni presenti nella scena ma non visibili sullo schermo. Sarà logicamente - ed enciclopedicamente - plausibile ipotizzare che questi suoni provengano dal lager, sebbene il testo non ce ne fornisca indizi evidenti. Sono le dinamiche enunciative del testo a indurre gradualmente negli spettatori la macabra consapevolezza di quanto si ascolta ma non si vede.

C'è ad esempio una sequenza nella quale Hedwig, moglie di Rudolf Höss, è seduta ad una toeletta da trucco: mentre ella prova un rossetto, trovato in una pelliccia sottratta – come tutto il resto - a una deportata, si odono in lontananza frustate, suoni e urla strazianti, che Hedwig sceglie di non ascoltare.

Un altro elemento sonoro significativo nel film, è un suono cupo, una vibrazione di bassa frequenza, presente in modo costante nelle scene girate in casa e nel giardino antistante. Si tratta di un rombo presente sullo sfondo, simile al rumore continuo udibile su un traghetto o su un aereo (ottenuto rallentando il suono di un inceneritore)[3]. Come per molti altri *segni* depositati nel film, senza che il testo ce ne fornisca una esplicita chiave interpretativa, si desume (e nelle interviste il regista conferma questa indicazione) che si tratti del rumore generato dal lavoro senza sosta dei forni crematori. La sonorità di un apparato meccanico mortale in costante attività, che si sovrappone in modo contrastante al ridente panorama visivo familiare. Una sorta di rapporto figura/sfondo sonoro, dove il rombo cupo ha il ruolo di uno sfondo figurativo che assume diversi valori: è la morte che si oppone alla vita familiare ma vi coabita; è l'apparato meccanico umano che diviene strumento di morte opposto alla natura bucolica. Lo si coglie bene da uno stratagemma sonoro: il *rumore* delle automobili con cui la famiglia si sposta dal fiume alla casa, viene montato sul *rumore* dei forni che avvolge la casa (in una modalità sottotraccia, per nulla evidente). Automobile e forno collocati nella medesima categoria.

3 https://filmmakermagazine.com/123965-interview-sound-designer-johnnie-burn-the-zone-of-interest/

5. *La morale nell'estesia*

L'orrore nel film è collocato in una dimensione spaziale idealmente invisibile perché essenzialmente fuori campo: esterno allo sguardo, ma interno allo spettro acustico, quindi sempre presente. Dietro alle domande "cosa (e come) si vede?" e "cosa (e come) si sente?" si nasconde una strategia enunciativa molto articolata, anche a partire dalle modalità di ripresa del film. L'*altrove* viene evocato, facendovi riferimento attraverso conoscenze pregresse (tutti sanno cos'è stato Auschwitz), ed entra nella dimensione filmica solo filtrato, sullo sfondo, e, come si diceva, tramite segni: urla, denti dei deportati, gesti che alludono all'odore dei corpi bruciati. Opposto all'altrove, c'è il *qui*, ovvero la casa e la famiglia con le sue consuetudini quotidiane, che invece vengono analizzati in modo dettagliato e ravvicinato.

La tecnica di ripresa è per la maggior parte quella della camera fissa: numerosi punti di osservazione statici, come una serie di quadri che consentono un'osservazione ampia e dettagliata. Dell'altrove sappiamo quasi niente, del qui sappiamo quasi tutto, ma sempre senza l'ausilio di una guida, o di un narratore. Non ci sono voci *over*, tantomeno didascalie o qualsivoglia informazione aggiuntiva. Ciò che sappiamo deriva esattamente da ciò che vediamo. La mancanza di qualsiasi istanza enunciativa aggiuntiva, crea una sorta di effetto documentaristico. D'altra parte, l'apparato di ripresa mutua le tecniche della reality tv: attrici e attori circondati da miriadi di telecamere e microfoni in alta definizione nascosti alla loro visione, e nessuna presenza di persone sul set. In questo modo, liberi di muoversi nella casa, dimenticano - specie i bambini – la finzione della recitazione, consentendo una ripresa a breve distanza, senza alcun movimento della macchina da presa.

Gli spettatori possono in questo modo "studiare" i personaggi in camera da letto, mentre riordinano la casa, o selezionano abiti e oggetti depredati ai deportati, quando sono seduti a tavola per la cena, o anche nei momenti intimi. Ne colgono i dettagli visivi ma anche e soprattutto acustici, tramite un'accurata registrazione dei suoni in tempo reale.

Questa modalità realistico-documentaria viene però interrotta nel film da alcune sequenze oniriche, narrativamente collocate in momenti notturni, quando l'attenzione si concentra sulla figlia di Höss che vaga per la casa in preda a incubi, mentre il

padre per calmarla le legge le favole. La ripresa notturna, realizzata sempre con luce naturale come le altre, si serve di una macchina da presa termica che restituisce un effetto da negativo fotografico in bianco e nero. Ed ecco di nuovo la bambina Aleksandra Bystron-Kolodziejczyk, che a rischio della propria vita si occupa di depositare cibo ai margini del campo. Si tratta di sequenze senza dialoghi, con improvvisi rumori vocali inquietanti, che ancora una volta delegano al suono la capacità figurativa di rendere il contrasto stridente tra l'universo del lager e quello del mondo esterno.

C'è un'altra sequenza, meno marcata rispetto alle sequenze oniriche appena descritte, ma che anch'essa risulta uno scarto rispetto alla logica realistico-documentaria, e dove si cede improvvisamente il passo ad una presa estesica, mentre parallelamente si assiste a una sorta di serie di mise en abyme enunciativi. All'incirca nel minuto 43, vediamo Hedwig, moglie di Höss, mentre mostra compiaciuta il giardino della casa a sua madre, contemplando la bellezza e il profumo dei fiori con affermazioni come "Rudi mi chiama la Regina di Auschwitz". Nel film le inquadrature sono per lo più incentrate sui personaggi, e con un punto di vista neutro, senza alcuna *ocularizzazione* (Jost 1983), ovvero la caratterizzazione di uno sguardo soggettivo. D'improvviso, però, durante la conversazione tra le due donne, si crea una rottura, come se qualcuno o qualcosa si concentrasse sulla *percezione* dei fiori, sui colori e sugli odori. In un universo insensibile alla percezione, quale quello che abbiamo sin qui descritto, improvvisamente è la *sensazione* a prendere il sopravvento. Lo sguardo della macchina da presa si poggia sui fiori, semplicemente osservandoli, in silenzio, come in un documentario sulle api. Ma mentre lo schermo è visivamente occupato dai fiori, la nostra attenzione viene orientata verso la dimensione sonora: ascoltiamo il latrare di cani, urla di dolore ripetute, colpi e spari. Rapidamente lo schermo diventa totalmente di colore rosso, mentre per alcuni secondi si annulla ogni suono: ascoltiamo due stacchi sonori forti e improvvisi, e infine riprende la narrazione filmica, come se tutto quanto appena visto fosse stato solo un incidente tecnico.

È come se, in poche sequenze, da un reality televisivo fossimo passati dapprima a un documentario sulla natura, e poi alla videoarte. Lo sguardo enunciazionale, pur non attorializzandosi, assume un carattere soggettivo, sempre più ravvicinato e sen-

ziente, ancorché restando idealmente astratto. L'istanza enunciativa abbandona l'atteggiamento anestetizzato dei personaggi e assume un punto vista morale: attraverso l'estesia, finalmente, la capacità di vedere e ascoltare consente di percepire e assumere su di sé l'orrore, proprio mentre si contempla la bellezza dei fiori. Un contrasto che rinnova l'idea di una tacita coabitazione, articolata su uno spazio ristretto, tra l'orrore totale e la bellezza.

I rumori del lager, finora rimasti sullo sfondo, improvvisamente diventano dominanti. E questa rinnovata consapevolezza percettiva si sublima nella percezione del colore rosso, saturandosi a tal punto da impedire ogni altra sensazione. Il risultato non può che essere il silenzio, come rottura radicale, seguito da due rintocchi sonori, a suggellare una postura improvvisamente espressionista.

6. *Film uno + film due*

Il film conferisce al *sound design* un ruolo di tale rilevanza da avere concettualizzato, e assieme realizzato, due film in uno: il film da vedere e il film da ascoltare. Il film *uno* costituisce il girato visivo e drammaturgico, al quale è stato poi sovrapposto il film *due*, ovvero un lavoro che potremmo definire di pittura e di rendering esclusivamente sonoro. Tecnicamente, si tratta di una post-produzione sonora attraverso la quale è stata sovrapposta una successiva narrazione che ha completamente risemantizzato il senso del film uno.

Il film uno racconta il *qui*, la vita casalinga e familiare, ed è stato girato e montato servendosi dei suoni registrati in presa diretta nella casa. A questo è stato poi sovrapposto un insieme di suoni off, la relazione con l'*altrove*, idealmente concepiti per un arredo sonoro relativo al campo, e per poterlo rendere presente nonostante la sua invisibilità. Suoni saltuari, di bassa intensità, debolmente percepibili, che dessero conto dell'orrore, selezionati a partire da un enorme lavoro di documentazione sulla verosimiglianza dei suoni del lager[4]. Uno studio empirico che in prima istanza rendesse credibili quei suoni, anche da un punto di vista percettivo. A questo studio è stato poi aggiunto un lavoro creativo basato

4 https://sabzian.be/text/the-invisible-film

su una logica opposta alla verosimiglianza. I suoni del campo non sono stati creati ad hoc, in modo artificiale, per sembrare autentici. Al contrario si è scelto di registrare suoni reali, in luoghi specifici, come in una sorta di etnografia sonora urbana, per poi inserirli nel film: urla di poliziotti negli stadi di calcio amatoriale in Germania e Polonia, spari in un poligono di tiro[5], voci per le strade di Berlino alle 3 del mattino, oppure in un pronto soccorso o durante le rivolte delle banlieues parigine (Wartenberg 2025, p. 37). L'idea è che l'orrore possa assumere forme diverse, e trarre origine da vari luoghi, anche contemporanei, e in questo modo ottenere la resa sonora di un campo di sterminio attraverso le sonorità di una situazione quotidiana odierna.

E, se pensiamo all'espressività antropologica e orrorifica delle guerre che attraversano i nostri tempi attuali, l'associazione non appare per nulla pretestuosa. L' orrore non ha tempo né età e a gradi diversi è un'esperienza del presente.

Bibliografia

Amis, M.
2014 *The Zone of Interest*, London, Jonathan Cape; tr. it. *La zona d'interesse*, Milano, Einaudi.
Cau, M.
2016 *Rappresentare l'irrappresentabile*, in "Rivista Il Mulino", https://www.rivistailmulino.it/a/rappresentare-l-irrappresentabile
Bisoni, C.
2010 *Il cinema di fronte alla Shoah*, in "Storicamente", 6, n. 20.
Bordwell, D.
1985 *The introduction of sound* in D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960,* London. Routledge, pp. 536-547.
Frodon, J. M.(a cura di)
2007 *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20 siécle*, Paris, Cahiers du cinéma.
Guerra, M.
2020 *Il limite dello sguardo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

5 https://filmmakermagazine.com/123965-interview-sound-designer-johnnie-burn-the-zone-of-interest/

Jost, F.
1983 *Narration(s) : en deçà et au-delà*, in "Communications", 38, pp. 192-212.
Kline, T. J.
2014 *Bande(s) à part: Godard's Contraband in Poetry*, in Conley, T., & Kline, T. J., *A Companion to Jean-Luc Godard*, John Wiley & Sons, Chichester, West Sussex, UK, pp. 171-186.
Kobrynskyy, O., Bayer, G. (eds),
2015 *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Memory, Images, and the Ethics of Representation*, New York, Wallflower.
Minuz, A.
2010 *La Shoah e la cultura visuale: cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni editore.
Pisanty, V.
2016 *Saul e gli altri: il nuovo cinema sulla Shoah e i dibattiti sulla memoria*, in "Storica", 66, pp. 7-43.
Pisanty, V.
2020 *I guardiani della memoria. E il ritorno delle destre xenofobe*, Milano, Bompiani.
Salzano, D., Scognamiglio, I. (a cura di)
2020 *Voci nel silenzio: la comunicazione al tempo del Coronavirus*, Milano, Franco Angeli.
Spaziante, L.
2022 *La relazione tra suono e immagine nel videoclip*, in "*estetica. studi e ricerche*", 2, pp. 313-330.
Valentini, P.
2006 *Il suono nel cinema: storia, teoria e tecniche*, Venezia, Marsilio.
Wartenberg, T.E.
2025 *Thoughtful Cinema: Illustrating Philosophy Through Film*, New York, Oxford Academic.

Gabriele Marino*

GUIDA RAGIONEVOLE AL RUMORE PIÙ ATROCE

1. *Musica dalla macchina di metallo*

"Guida ragionevole al frastuono più atroce" è la traduzione italiana del titolo di un articolo (*A reasonable guide to horrible noise*) scritto da Lester Bangs (1948-1982), l'unica vera rockstar prodotta dal giornalismo musicale, pubblicato sul "Village Voice" del 30 settembre 1981. In quel breve testo, mitizzato dai cultori della scrittura rock, poi inserito nell'antologica postuma *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (1987), curata da un altro campione del genere, Greil Marcus, volume che avrebbe sancito una prima canonizzazione del nostro (un mese dopo la pubblicazione, i R.E.M. citeranno Bangs nella loro *It's the End of the World as We Know It (and I Feel Fine)*), il critico-fan per eccellenza porta avanti la sua personale battaglia contro il moscio pop-rock radiofonico dell'epoca (memorabile l'articolo, risalente a dieci anni prima, "James Taylor deve morire"). Bangs propone una lista di dieci brani e dischi-manifesto di quello che sarebbe stato denominato, anche grazie a lui, *noise rock* (è pensiero comune che gli si debba attribuire la primogenitura di etichette come *punk rock* e *heavy metal*): si va dagli Stooges di *Fun House* (1970), alla *no wave* dei Mars (1980), passando per i fluxusismi di Yoko Ono (1969) e un album, registrato da tale Michael Siegel, che contiene i suoni ambientali (*field recordings*) di una discarica (1964).

All'interno di questo piccolo anticanone, spicca – è al nono posto, o al secondo, a seconda di come si voglia leggere la lista – una delle ossessioni del giornalista, *Metal Machine Music* di Lou Reed (1975), da lui già definito il "più grande album mai realizzato". Si tratta di "un doppio vinile, un'ora di dura-

* Università di Torino, gabriele.marino@unito.it

ta ciascuno, costituito esclusivamente da squassanti feedback filtrati attraverso una serie di apparecchiature high-tech". Più che musica, MMM è un disco, e più che un disco MMM è un gesto e un rito. Ma ciò non ha impedito a un ensemble d'avanguardia, gli Zeitkratzer (2014), di trascriverlo in note, risuonarlo dal vivo e registrarne l'esecuzione, come si fa con le composizioni di musica classica.

2. *Silenzio è rumore*

Quella al centro del presente breve saggio[1] è una semiotica-oggetto che ci consente di guardare alla storia della musica come a una storia dell'ammissibilità del rumore: una – lo notava già, con termini differenti, il musicologo Olivier Alain, in un saggio del 1965 dedicato a Schoenberg – *estensione del dominio* del rumore. Non è scorretto dire che questo percorso sia paragonabile a quello che ha progressivamente incluso nel nostro orizzonte epistemico l'oltreumano e il non-umano. Quando il tentativo di aprirci all'altro combacia con la nostra impossibilità di imprimervi delle forme che siano altre dalle nostre. Il rumore viene ammesso, in altri termini, a patto che lo si riesca a risolvere in musica.

In una prospettiva di questo tipo, il silenzio semplicemente non esiste, se non come ontologico rumore di fondo, sottofondo di possibilità, o come semiotico, retorico gesto di marcatura. In questa prospettiva, il silenzio è un iponimo, termine critico, rispetto a rumore. L'etnosemiotica della musica novecentesca, la semiotica delle diverse idiosincratiche ideologie del fare musica

1 In questo testo rielaboro, riassumo e aggiorno alcune riflessioni sull'enunciazione fonografica già sviluppate altrove (Gabriele Marino, *Frammenti di un disco incantato*, Roma, Aracne, 2020) e presento una formalizzazione della tipologia proposta – un quadrato semiotico (Fig. 1) – che da tempo utilizzo in lezioni e conferenze ma che finora era inedita. Ringrazio Dario Mangano e Anna Maria Lorusso per avere invitato me, Emiliano Battistini, Stefano Jacoviello, Lucio Spaziante e Andrea Valle a parlare in una sessione plenaria del 52° congresso dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, dedicato alle "Forme del silenzio" (Bologna, 8 novembre 2024), in rappresentanza di quel che resta della semiotica della musica. Nel testo si incontrano i nomi di alcuni artisti e i titoli di alcune opere musicali: suggerisco al lettore di gugolarli e ascoltarli nell'ordine presentato.

nel Novecento ("il secolo del rumore", Pivato 2011), ce lo mostra in modo molto chiaro: musicisti e musiche "estremi" – penso allo sparagmatico John Zorn (n. 1953) come epitome massimo di questa tendenza – trovano il proprio senso precisamente nella giustapposizione di stasi, raccoglimento, elementi microscopici e dell'ipercinetico, della violenza, del massimalistico. Se il senso si dà per differenza, i testi più belli dedicati al silenzio si chiudono con il trionfo del rumore e quelli sul rumore – come il monumentale *Making Noise* di Hillel Schwartz (2011) – con un appello al silenzio.

3. *Organizzare rumori*

La storia della musica eurocolta tra metà Ottocento e prima metà del Novecento è la storia di un corteggiamento sempre più audace: dal cromatismo esasperato di Richard Wagner (l'introduzione di semitoni estranei alla scala diatonica, procedimento che rende meno netta la percezione della fondamentale), alla tonalità "fluida" di Claude Debussy, dalla atonalità o meglio pantonalità di Arnold Schoenberg, alle dissonanze e agli assalti ritmici di Igor Stravinskij, fino alla microtonalità di Thaddeus Cahill e Ferruccio Busoni (Cahill inventa, nel 1897, il primo strumento elettronico della storia, il telarmonio, che contava 36 note per ottava), tutto sembra puntare come una freccia, teleologicamente, a Luigi Russolo, al suo manifesto e ai suoi intonarumori (1913).

Come suggerisce Jacques Attali (1977, p. 13, corsivi miei), in un visionario e oggi dimenticatissimo pamphlet sulla economia politica della musica, particolarmente inviso al padre della semiomusicologia, Jean-Jacques Nattiez (che ne dice e peste e corna in un passaggio del suo *Il discorso musicale*, 1987), il rumore diviene "Cuore della *progressiva razionalizzazione dell'estetica* e *rifugio dell'irrazionalità residua*, mezzo di potere e forma di intrattenimento". Nonostante l'eredità del futurismo musicale abbia preso anche la strada che possiamo definire dell'anarchismo sonoro (il rumore come liberazione irrazionalistica, caos), la teodicea rumorista di Russolo rientra pienamente in una estetica del controllo focalizzata sulla rigorosa strutturazione della materia che si offre al compositore. Russolo, insomma, è sì il profeta del rumore, ma solo se si comprende che, proprio come

Edgard Varèse (1962), intende la sua arte come scienza ingegneristica e la sua musica come "suono organizzato".

Il futurista punta all'ampliamento della tavolozza timbrica a disposizione del musicista, alla "legittimazione orchestrale, e quindi sociale, di materiali rumoristi. Per il compositore il rumore non è tutto, è soltanto un elemento da manipolare" (Chessa 2014). Nei nostri termini, cioè, la valorizzazione che Russolo assegna al rumore è, molto banalmente, di tipo pratico. Da bravo protosemiologo, Russolo peraltro stabilisce una sorta di relazione semisimbolica tra suono e rumore: i suoni sono "orizzontali", i rumori "verticali" (Nattiez 1987, pp. 31-32). Per renderlo musicale, il rumore, che ha vocazione puntuale, va non solo intonato, ma anche aspettualizzato diversamente, va allungato. È così che funzionano gli intonarumori, con i loro sistemi di leve, corde, ingranaggi. I suoni naturali, non musicali, sono indefiniti, procedono cioè secondo una gradualità continua, in accordo con un sistema enarmonico (microtonale, simboleggiato dagli strumenti capaci di glissando, come il violino), e il nostro orecchio è sensibile a variazioni dell'ordine di un ottavo di tono. Il tradizionale sistema temperato (simboleggiato dal pianoforte), con i suoi salti discreti, elimina, quindi, tutto un mondo di possibilità sonore. Che con il rumore si riaffacciano all'orizzonte. Russolo non è un punk, ma un artista che vuole allentare le maglie delle strutture, cristallizzate da secoli, entro cui si è trovato a operare.

Prima del futurista, il rumore è onomatopea, effetto coloristico con valore connotativo, o momento di antitesi necessario per apprezzare un ritorno alla consueta armoniosità musicale: dopo Russolo, il rumore diventa significativo a livello denotativo, assume valore autonomo, pienamente musicale. Da scoria, accidente, disturbo, il rumore si fa musica.

4. *Che rumore fa un appuntamento al buio*

Se il rumore può essere violenza, trauma, tentativo di sublimazione e catarsi – pensiamo, tra i tanti esempi possibili: alla svolta "panteistica" e *matière* di John Coltrane, che solo dopo la messa di *A Love Supreme* (1964), poco prima di morire, *capisce* il free jazz e invia un telegramma di ringraziamento a Ornette Coleman, allegando 30 dollari (*30 denari*, non di tradimento ma

"conversione"); pensiamo agli incubi sonori in soggettiva di James Leyland Kirby, in arte The Caretaker (l'epopea *Everywhere at the End of Time*, pubblicata tra il 2016 e il 2019, dovrebbe rendere *sub specie* sonora l'esperienza di una persona affetta da demenza senile); all'antispecismo *noise* di Masami Akita, in arte Merzbow (rimando ai *Merzbau* di Kurt Schwitters); e a quello di *One Pig* di Matthew Herbert (2011, "storia del viaggio di un singolo anonimo animale da fattoria dalla nascita al piatto") – è rumore quanto ci resta del "Ground Zero" dell'arte contemporanea (la definizione è del critico musicale Dionisio Capuano), *Blind Date* (1980) di John Duncan. L'artista statunitense, da vent'anni di stanza a Bologna, allievo di Allan Kaprow, dedito a performance provocatorie e scandalose (tecnicamente sadiche e masochiste), introduce così questa sua opera per la radio KPFK di Los Angeles.

> Gli uomini sono educati a rispondere al loro dolore emotivo con la rabbia, una rabbia che spesso rivolgono contro se stessi. Insegnare agli uomini a reagire in questo modo è una perversione oscena, ma largamente accettata. Se sei un genitore con un figlio maschio, sei in parte colpevole. Ero profondamente innamorato. Quando ho perso quell'amore, mi sono visto come un fallimento emotivo completo, incapace di ricambiare qualsiasi tipo di affetto. Volevo punirmi nel modo più completo possibile. Decisi di fare una vasectomia, ma non era abbastanza. Volevo che il mio ultimo seme fertile fosse speso in un corpo morto. Ho preso accordi per fare sesso con un cadavere. Sono stato fisicamente cacciato da diversi sex shop prima di incontrare un uomo che mi ha messo in contatto con l'assistente di un obitorio in una città al confine con il Messico. […] Il cadavere era quello di una donna che stimai fosse sulla trentina, senza deformazioni, con tutti gli arti e la testa attaccati, sdraiata su un tavolo coperto di carta bianca. Quello che state per ascoltare è il suono del mio rapporto sessuale con esso.

Quanto segue sono 15 minuti di rumore bianco in cui qualsivoglia contenuto figurativamente accostabile a ciò che il paratesto racconta ci è recisamente negato. Della performance di Duncan resterebbero questa registrazione audio inintelleggibile (di quello che dovrebbe essere il rapporto sessuale, avvenuto a Tijuana, in Messico) e una foto (dell'operazione, effettuata a Los Angeles sei settimane dopo). Paradossalmente, forse, è stata soprattutto la letteratura femminista (penso a un saggio di Karen Gonzalezrice del 2014) a cercare di "riabilitare" *Blind Date*,

inteso come opera acusmatica, come "ciò che si può udire e basta", leggendovi una parabola della *impossibilità di enunciazione* dell'abiezione, intesa in senso kristeviano. Anche quando vuole esprimersi, l'orrore, specialmente quello maschile, a un certo punto si arresta, rendendosi incomunicabile e incomprensibile.

In tal senso, l'opera di Duncan rappresenterebbe un perfetto controaltare, il controcampo sonoro in soggettiva, della scena mediana di *Grizzly Man* (2005). Questo documentario racconta la storia di Timothy Treadwell, un "attore fallito" che per 13 anni ha vissuto in mezzo agli orsi in Alaska e che nel 2003 è stato sbranato da uno di questi. Non prima di avere videoregistrato centinaia di ore di materiale. Materiale che è stato acquisito e montato da Werner Herzog. Quando Treadwell è stato fatalmente attaccato, la videocamera era accesa, ma aveva l'otturatore inserito sull'obiettivo, e dei suoi ultimi momenti di vita non è rimasta che una traccia audio. Nella scena che segna la metà del film vediamo Herzog seduto di fronte a Jewel Palovak, ex compagna di Treadwell, mentre, spalle alla cinepresa, con le cuffie addosso, comincia ad ascoltare la registrazione. Che noi non possiamo sentire. Dopo pochi secondi, scosso, il regista interrompe la riproduzione, si toglie le cuffie, guarda la donna, che comincia a piangere, e le raccomanda di distruggere il nastro, per evitare che "resti qui in giro per casa, come un fantasma".

5. *Oltre silenzi e rumori*

Quando non voluti, silenzio e rumore significano entrambi violenza e dolore. Come suggerisce Steve Goodman (2009), studioso vicino alla Cybernetic Culture Research Unit di Warwick, culla dell'accelerazionismo, e produttore di musica elettronica a nome Kode9, le torture musicali perpetrate in Iraq o a Guantanamo – musica heavy metal in cuffia "sparata" al massimo del volume, deprivazione o sovrastimolazione sensoriale (luci a giorno, buio pesto, disidratazione, waterboarding) – non propongono una ontologia del suono troppo differente da ciò che ricerchiamo quando partecipiamo a un concerto industrial o a un rave. Un rave può rappresentare un'abluzione salvifica e palingenetica nel magma sonoro, per chi ami la tekno, o costituire una vera forma di tortura per chi si dovesse trovare a "subirne" uno: il che è esattamente quanto accade, ma con l'avanguardia

musicale modernista, muta o stridente, ai poveri Remo (Alberto Sordi) e Augusta (Anna Longhi) del film *Dove vai in vacanza?* (1978). Questo appiattimento del piano ontologico – superato a destra tanto dalla psicoacustica, quanto dall'approccio al *soundscape* (paesaggio sonoro) inaugurato da Raymond Murray Schafer – dovrebbe spingerci a recuperare, onde potere ricostruire condizioni di possibilità ed effetti di senso, uno dei grandi rimossi del discorso semiotico: l'intenzione, perlomeno sotto forma di insieme di strategie testuali e discorsive.

Goodman si concentra su una tipologia particolarmente affascinante, che costituisce un esempio di rottura delle dicotomie attraverso cui siamo generalmente portati a leggere e categorizzare i suoni: per esempio, suono esterno (quello che incanaliamo e "registriamo" con le orecchie) contro suono interno (pensiamo all'acufene, il tinnito, quel sibilo costante che affligge chi soffra di questo disturbo e che sembrerebbe essere generato come forma di compensamento per una porzione di frequenze che l'orecchio non riesce più a registrare). Il terzo orecchio che il performer Stelarc s'impianta sul braccio nel 2007 rompe consuetudini e norme in modo simile, perché è un orecchio che non ascolta, ma *emette* suoni. Goodman si occupa, allora, di *un-sound*, non-suono, intendendo con questo termine vibrazioni che l'orecchio non può codificare ma che il corpo comunque sente (*feel*, piuttosto che *hear*), e di cui sconta gli effetti. Si tratta di tipi di frequenze utilizzati in scenari di guerra a mo' di armi (si parla, appunto, di "guerra sonica") e che, opportunamente metamorfosati, finiscono sulle piste da ballo come *sub basses*, ultra bassi. Nel 1960, nel racconto *The Sound-Sweep*, James Ballard aveva immaginato un mondo in cui la musica è sparita o, meglio, è muta, in cui si ascolta in maniera inconscia, una musica ultrasonica, che rimane però come impregnata nelle pareti delle stanze in cui viene suonata; motivo per cui viene istituita la figura di un "pulitore" – lo spazzasuoni del titolo – che deve rimuoverne le "incrostazioni".

Dal 1877 in avanti, data di invenzione del fonografo che generalmente si fa coincidere con l'inizio dell'era fonografica e, quindi, della musica che definiamo mediata, la registrazione è finalizzata a *testimoniare* (a ri-presentificare) oppure a *generare*. Pensiamo, per un verso, alla filastrocca *Mary had a little lamb*, che è la prima incisione mai effettuata (della viva voce di Thomas Alva Edison) e, per un altro verso, a tutto il "cinema

per le orecchie" (*cinéma pour les oreilles*) creato negli studi di registrazione dagli anni Quaranta a oggi, da Pierre Schaeffer in poi, flussi sonori che *non testimoniano nulla*, se non la propria costruzione, il proprio montaggio e il proprio offrirsi all'ascolto.

Così come accade con la fotografia in Roland Barthes (1980), l'idea che si possa *fissare* un suono (Michel Chion parla di *art des sons fixés*, 1991), un suono che a un certo punto aveva smesso di vibrare e quindi esistere, suscita in artisti, pensatori, persino imprenditori, una pulsione – forse una *pulsazione*, uno slancio – di morte. Nel 1888, Emil Berliner, pioniere della fono e discografia, spiega al consiglio del Benjamin Franklin Institute che

> Le generazioni future saranno in grado di condensare nello spazio di venti minuti un quadro sonoro di un'intera vita: cinque minuti di lallazioni infantili, cinque di esuberanza adolescenziale, cinque di riflessioni dell'uomo maturo e cinque delle flebili parole sul letto di morte.

Il modernismo letterario si mostra ossessionato da una tensione contraddittoria nei confronti della fonografia, del suono catturato, messo in scatola, contrapposto a quello emesso in presenza, in vivo (Knowles 2003): pensiamo al Krapp di Samuel Beckett (1958), che ama le sue bobine scrupolosamente archiviate e ossessivamente riascoltate, ma poi finisce per distruggerle. Se, da un lato, il "corpo elettrico" di Walt Whitman, il "filamento di platino" di Thomas S. Eliot e la "sostanza radiosa" di William Carlos Williams celebrano il fare poetico al tempo della scienze e della tecnica, dall'altro, in autori come Virginia Woolf (*To the Lighthouse*), James Joyce (*Ulysses*), D.H. Lawrence (*Women in Love*) e, ancora più avanti, Aldous Huxley (*Point Counter Point*) e Graham Greene (*Piano*), il grammofono diviene – se non correlativo oggettivo – una sorta di demarcatore di morte. In *As I Lay Dying* (1930) di William Faulkner, la nuova matriarca della poverissima famiglia contadina al centro della storia, la nuova Signora Bundren, una volta seppellita la vecchia al termine di un estenuante viaggio della speranza durato nove giorni, si presenta ai nuovi figli stringendo in mano un grammofono – in verità, un "grafofono" (*graphopone*) della Columbia – portatile, nuovo di zecca.

6. *Fare estetiche con i rumori*

Un po' come Russolo, anche il semiologo non è particolarmente interessato al valore liberatorio, apotropaico o escatologico del rumore, ma a quello euristico. E il rumore stesso in questo lo guida. La scoperta del rumore ha inaugurato una stagione, che perdura ancora oggi, di interesse per il timbro, parametro musicalmente e musicologicamente, prima di allora, negletto, poiché non traducibile in forma notazionale. Il rumore apre la via di una metadiscorsività intesa come metamedialità musicale: grazie al rumore, cioè, ascoltiamo una musica che non necessariamente semplicemente *ri-suona*, ma che suona *qui e ora*, e che suona il proprio strumento, ossia non dà in ascolto solamente se stessa, ma lo stesso medium che la accoglie e rende possibile. Vediamo meglio.

Se, plagiando la semiologia del cinema, e Christian Metz (1972) in particolare, possiamo parlare di un prosonico (i suoni acustici, soggetti alla registrazione) e di un fonografico (la registrazione come linguaggio e strumento poietico), articolando enunciativamente ed enunciazionalmente queste due dimensioni possiamo ricavare una serie di configurazioni del "punto di ascolto" (il plagio qui è ai danni di Francesco Casetti, 1983). E definire, quindi, una precisa assiologia (cosa questa che a Casetti, invece, non interessa). Il dato tecnico presenta, nuovamente, un appiattimento ontologico: a differire sono le esperienze di ascolto e le estetiche che le guidano. Chiediamoci: dove *siamo* noi ascoltatori modello, rispetto alla cornice – testo e medium – che ci fa ascoltare la musica? Che *valore* ha la fonografia, la fissazione del suono, rispetto alla musica che ci consegna?

La fonografia, intesa ideologicamente come scatola dalla "trasparente immediatezza" (*à la* Bolter e Grusin), può essere puramente testimoniale, mero strumento di mediazione: *questo suono, questi suoni sono accaduti così, lì, allora*. Abbiamo un debrayage enunciativo e un enunciato enunciato sul piano prosonico. Il valore della fonografia è pratico, referenziale. Ripensiamo a Edison e a *Mary had a little lamb*. Il punto di ascolto (PdA) è oggettivo.

La fonografia può, al contrario, avere valore pienamente costruttivo, può farci stare dalla parte del suono; può dire, qui e ora, *io (sono) suono*. Quanto ascoltiamo non è, cioè, semplicemente *veicolato* dalla fonografia, ma è da essa *generato*. Abbia-

mo un débrayage enunciazionale e un'enunciazione enunciata sul piano fonografico. Il punto di ascolto è soggettivo. È questo il caso della musica concreta (una musica che esiste solo in quanto suono fonografico), dell'ascolto acusmatico, "ridotto", nei termini di Schaeffer.

L'inquadratura fonografica può costituire, altresì, un momento *obliquo*, in cui il testo musicale si presenta non come spazio di musica, ma di disintermediazione, puntando il proprio occhio di bue su quanto è fuori dal testo, ossia l'ascoltatore, aggettando verso di lui: *hei, senti qui*. Come accade nella metamusica, la musica al quadrato che dice di essere musica, e nei momenti in cui un testo musicale propone all'ascoltatore qualcosa che proviene da una testualità musicale altra (intertestualità), e invita a riconoscere come tale. Il punto di ascolto è un'interpellazione. Abbiamo un embrayage: prosonico o fonografico a seconda che l'inserto sia allosonico (per usare i termini di Serge Lacasse, 2000), frutto di rifacimento (abbiamo a che fare con un remake), o autosonico, ricavato dalla stessa sostanza dell'ipotesto (come accade con un *sample*). Si possono citare le nove note del tema di *Für Elise* di Beethoven all'interno di una composizione di tutt'altro tenore (un esempio: Masada, *Malkhut*, dal vivo al Warsaw Summer Jazz del 1999), e si può prelevare di peso l'inciso vocale *21st Century Schizoid Man* dall'omonimo brano dei King Crimson (1969), per inserirlo, valorizzandone la differente grana produttiva, come break spezza-strofe in un brano rap (un esempio: Kanye West, *Power*, 2010).

Ancora, diversamente, l'inquadratura fonografica si può mostrare, può farsi ascoltare, in quanto tale, perché *si mette di mezzo* e non occulta la propria presenza e opacità: ci dice *io sono un apparato tecnico di mediazione*. Ci troviamo in un dinamismo tra prosonico e fonografico, o tra diversi fonografici; saltiamo dentro e fuori dal disco, o tra dischi diversi. Il punto di ascolto segna uno scarto, ha valore critico: possiamo parlare di un'oggettiva irreale (riprendendo Casetti), un'inquadratura straniante che è possibile solo grazie alla fonografia. Questa che sembrerebbe una configurazione eccezionale è invece comunissima: la "musica rotta" di questo tipo non è affidata solo ai vinili zigrinati e sformati di opere come quella omonima dell'artista ceco Milan Knížák (*Broken Music*, 1979), ma caratterizza anche la "metafisica del crepitio" (*metaphysics of crackle*, la definizione è di Mark Fisher) tipica del dubstep elettroacustico e hauntologico del londinese Burial (ma

pensiamo anche ad altri generi come lo-fi e vaporwave), e si ritrova nei primissimi secondi introduttivi di brani pop come *Taxman* dei Beatles (1966) o *Where is My Mind?* dei Pixies (1989), in cui ad aprire il sipario che fa accedere alla canzone vera e propria sta una puntina del giradischi che fuoriesce – *scratch!* – dai solchi del vinile. Grazie a questi suoni, in queste musiche, riusciamo in qualcosa di altrimenti impossibile: riusciamo non solo a sentire un disco, ma ad *ascoltarlo*.

Nel quadro di questa assiologia, il suono può essere evento, passato (oggettiva) o presente (soggettiva); oppure veicolo per la rottura della quarta parete, marcando ora una continuità tra dentro e fuori, testo e medium (interpellazione), ora una distinzione (oggettiva irreale). La prospettiva abbracciata può essere etica, se dalla parte dell'ascoltatore (le due oggettive), oppure emica, se dalla parte del suono (soggettiva e interpellazione).

Le configurazioni individuate sono chiaramente mobili, perché subordinate al dispiegarsi del testo musicale, al suo svolgersi mentre scorre verso noi che lo ascoltiamo. Così, *I am Sitting in a Room* di Alvin Lucier (1969) trapassa da oggettiva di una voce, che interpella direttamente l'ascoltatore (*…different from the one* you *are in now*), a soggettiva acusmatica. Fino a lambire il silenzio.

Fig. 1. – Assiologia della fonografia (quadrato semiotico delle estetiche/ideologie fonografiche, ossia dei possibili punti di ascolto).

Bibliografia

Alain, O.
1965 *Le langage musical de Schönberg à nos jours*, in Dufourq, N. (a cura di), *La musique, les homines, les instruments, les ceuvres*, Larousse, Paris, vol. II, pp. 354-86.
Attali, J.
1977 *BRUITS. Essai sur l'économie politique de la musique*, Presses universitaires de France, Paris
Ballard, J.
1960 *The Sound-Sweep*, "Science Fantasy" 13, 39, Feb. 1960, pp. 2-39.
Bangs, L.
1981 *A Reasonable Guide to Horrible Noise*, "Village Voice", Sept. 30, 1981.
Barthes, R.
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma - Gallimard - Seuil, Paris.
Casetti, F.
1983 *A tu per tu. Il film e il suo spettatore*, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni 123-124, aprile-maggio 1983, serie F, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino, Urbino.
Chessa, L.
2014, *Dialoghi di Estetica. La parola a Luciano Chessa* (intervista raccolta da Gabriele Marino), "Artribune", 30 gennaio 2014, https://www.artribune.com/attualita/2014/01/dialoghi-di-estetica-parola-a-luciano-chessa/.
Chion, M.
1991 *L'art des sons fixés, ou, La musique concrètement*, Metamkine, Paris.
Gonzalezrice, K.
2014 *No Pictures: Blind Date and Abject Masculinity*, "Performance Research" 19, 1, pp. 15-24.
Goodman, S.
2009 *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Cambridge MA.
Knowles, S. D. G.
2003 *Death by Gramophone*, "Journal of Modern Literature" 27, 1/2, pp.1-13.
Lacasse, S.
2000 *Hypertextuality and Intertextuality in Recorded Popular Music*, in Talbot, M. (a cura di), *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 35-58.
Metz, C.
1972 *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris.

Nattiez, J.-J.
1987 *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino.
Pivato, S.
2011 *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro del Novecento*, Il Mulino, Bologna.
Russolo, L.
1916 *L'Arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano.
Schwartz, H.
2011 *Making Noise: From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, New York.
Varèse, E.
1962 *THE ELECTRONIC MEDIUM*, lezione tenuta presso la Università di Yale, pp. 17-19 in Id., 1966, *The Liberation of Sound*, "Perspectives of New Music" V, 1, pp. 11-19.

Piero Polidoro*

THE BOY FROM 6B. THE SUBJECTIVE POINT OF AUDITION IN AN EPISODE OF *ONLY MURDERS IN THE BUILDING*

1. *Introduction*

The purpose of this brief article is to illustrate and analyze an audiovisual text that I find interesting and exemplary for its refined use of sound enunciation. Specifically, I will discuss Episode 7 of the first season of the series *Only Murders in the Building*, which, as we shall see, focuses on a deaf character.

Before I begin, however, it is appropriate to discuss some previous studies, that help clarify several points relevant to the discussion that follows. This is also an opportunity to acknowledge some authors (and friends), whose work was at the basis of this analysis. In particular, I refer to the contributions produced in different circumstances and periods by Lucio Spaziante, Gabriele Marino, and Bruno Surace.

2. *The audiovisual in its sound dimension*

As Spaziante (2013, p. 198) rightly noted, audiovisual features a dimension of sound enunciation that is significant yet has often been underestimated. However, with the evolution of post-production, it is increasingly decisive for the effectiveness of the constructed worlds. In these constructed worlds, the parallel association between visual and sound planes is, according to Spaziante (2013, p. 200), neither linear nor necessary, but it rather derives from complex and conscious textual strategies. The author gives an example of this shortly

* LUMSA University (Rome); p.polidoro@lumsa.it

after, when, analyzing the film *Drive* (USA 2011, directed by Nicolas Winding Refn), he identifies a semi-symbolic coupling between muffled and sharp sound on the side of expression, and internal/external and subjective/objective on the side of content.

Marino (2020) also addressed these issues, offering a systematic reflection and several useful distinctions. One of these is the distinction between *prosonic material* (*materiale prosonico*) and *phonographic language* (*linguaggio fonografico*).

The term *prosonic* is analogous to the cinematic *profilmic*, and thus refers to the set of recorded sound materials. *Phonographic language*, by contrast, denotes the manipulation or creation of these sounds as sound objects, in a comprehensive and autonomous way.

Drawing on Francesco Casetti's (1986) work on the enunciative configurations of the filmic gaze, Marino also proposes a classification of *points of audition* (*punti di ascolto*), distinguishing various types of phonographic "framing". These include the *objective*, which presents itself as a mere account of sound events that have occurred in the past, and the *subjective*, which reflects a character's internal perception. In this article, I will refer to this latter type of phonographic framing as a subjective point of audition, corresponding to the more familiar point-of-view shot on the visual level.

3. *The deafmovie*

An article by Bruno Surace (2022) dedicated to the so-called *deafmovie* was particularly helpful in analyzing my text. According to Surace (2022, p. 77) *deafmovie* refers to cinema in which deafness is either thematized or made accessible to deaf community. In the article, the author traces the history of the relationship between cinema and deafness, recalling that cinema began as a silent medium and that initially a number of deaf actors were appreciated for their expressiveness. Only later did cinema become sound or, rather, vocalized, since even before, films were accompanied by music in the theater. Surace goes on to offer several observations from some films that have been very instructive references for me. Among these, I mention, in particular

Children of a Lesser God, USA 1986, directed by Randa Haines
La famille Bélier, France-Belgium 2014, directed by Eric Lartigau
Plemya (*The Tribe*), Ukraine-Netherlands 2014, directed by Myroslav Slaboshpytskyi.

These three films are not significantly different from one another in terms of their use of the point of audition. Consider, for instance, *Children of a Lesser God*, a highly successful film that portrays the complex love story between a deaf woman and a teacher for the deaf (played by Marlee Matlin and William Hurt, respectively). Although the theme was relatively new at the time, the film shows a traditional approach. From a sonic perspective, the film features both extradiegetic sound – the musical score – and diegetic one. This consists of ambient noises and dialogue between hearing characters, or between hearing characters and deaf characters who have learned to speak. As Surace notes, when communication takes place through sign language (for example, between James and Sarah, the two main characters) an expedient is adopted to allow the audience understand what the characters are saying to each other: James, to assist himself in a language he does not fully master, vocalizes what he is expressing or what he is understanding by observing Sarah.

The Tribe is a Ukrainian film that very starkly depicts the violence and abuse in an institution for deaf boys and girls. Although it adopts a more radical approach, the film remains close in setting to that of *Children of a Lesser God*. The sound is almost entirely diegetic (there is little to no musical score) and is strictly environmental, as all the characters are deaf and communicate through sign language. At times, the diegetic sound is muffled, in what is likely an effort to heighten the sense of estrangement for hearing viewers. This occurs, for example, with some screams – whether of pleasure or pain – which often sound slightly muted, less intense than one might expect.

In both *Children of a Lesser God* and *The Tribe*, we are therefore mostly presented with the traditional objective point of view of the camera, what Casetti (1986) defines as "I (enunciator) and YOU (enunciatee) watching HIM (utterance, character, film)". This point of view is consistent with the point of audition of a microphone left to pick up the sounds that develop in the profilmic (many in *Children of a Lesser God*, fewer

in *The Tribe*). Using Marino's (2020) terminology, this results in a purely objective rendering of the prosonic, that is, the raw sound material present in the scene.

La famille Bélier is a comedy and it is certainly less engaged than the two films I mentioned before. It adopts the same approach, except in one (narratively crucial) sequence, as rightly pointed out by Surace.

In this scene, the protagonist Paula, the only hearing and speaking member of her family, performs a song during a school recital. Her parents and brother, who are all deaf, sit among the increasingly moved audience. They look around with curiosity and growing astonishment, sensing that something relevant is happening, and that Paula is at its center.

During Paula's performance, the shots gradually shift from the audience to close-ups of her father and mother. Soon after, a sequence of alternating shots and reverse shots – primarily on the parents and their daughter – begins. Paula is shown in a close-up that can be interpreted as a point-of-view shot from her parents' perspective. Simultaneously, the sound becomes muffled, quickly giving way to a somber background noise, reminiscent of a deep wind. As we have seen, this opposition between sharp and muffled was identified by Spaziante (2013) in *Drive*, where it corresponds to the opposition between external/internal and objective/subjective. In *Drive* the muffled sound signals a shift towards the character's interiority; in *La famille Bélier* it is transformed into a proper subjective point of audition[1]: the muffled sound that becomes background noise figurativizes (if it is possible to use this term with the sound) the auditory perception of deaf people (though it remains difficult to determine how accurate this representation is in relation to actual deaf experience).

The subjective point of audition in *La famille Bélier* is not constantly aligned to the visual level: the sound and visual levels coincide only in the point-of-view shots of Paula. The muffled sound continues, in fact, even in the reverse shots of the parents. From the perspective of enunciation, this short segment

1 A previous and famous use of subjective point-of-audition is in *Saving Private Ryan* (USA 1998, directed by Steven Spielberg); see Eugeni (2005) and Polidoro (2024).

creates at the sound level (and only intermittently at the visual level) an enunciational débrayage that is installed in an overall enunciative débrayage. This transition from the enunciative to the enunciational creates an embrayage effect, allowing us to inhabit a body that cannot hear (Surace 2022, p. 78). This effect ends when the diegetic sound once again aligns with the point of audition of the hearing viewer.

4. *The boy from 6B*

This extended premise is necessary to frame the textual horizon of Episode 7, Season 1 of the series *Only Murders in the Building*, titled "The Boy from 6B".

Only Murders in the Building is a Disney+ series that premiered in 2021 and is now in its fourth season. The three main characters are Charles-Haden Savage (Steve Martin), a former 1980s detective star; Oliver Putnam (Martin Short), a once-successful but now struggling Broadway director; and Mabel Mora (Selena Gomez), a young artist without a steady job. All three live at the Arconia, a prestigious apartment building on Manhattan's Upper West Side, and share a passion for true crime podcasts. It is this shared interest that, in the first season, brings them together to investigate and produce their own podcast about the murder of Tim Kono, which occurred in their very building. Over the course of the episodes, a series of suspects – some more credible than others (including Sting… as Sting), come into play.

Episode 7, Season 1 focuses on Theo Dimas, a deaf youngman who is the son of Teddy Dimas, a wealthy entrepreneur in the Greek restaurant business. Teddy is tenant of the Arconia, and financial backer of the podcast.

Theo is played by James Carverly, an actor who is himself deaf. In the episode, the trio's suspicions begin to center on Theo and his father, as Theo himself soon discovers thanks to his skill in lip-reading.

What makes the episode unique – at least to my knowledge – is that it is filmed almost entirely from Theos' point of audition, and therefore in the sound subjective of a deaf person. Throughout most of the episode, which runs 33 minutes, two main types of sounds are heard:

- Constantly (in most sequences), there is an effect of near-total absence of diegetic sounds, replaced by a muffled background noise, very similar to that of the school recital sequence in *La famille Bélier*.
- Occasionally, extradiegetic music appears. This belongs to the world of the hearing viewer and is used to comment patemically on various situations, suggesting sadness, action, etc.

It may be added that in some scenes, the instrumental soundtrack is accompanied by the same chorus featured in the series' opening theme. However, while the instrumental layer is clearly audible, the choral part is barely perceptible, as if absorbed into the diegetic level, where all sounds – and particularly vocalizations, a category that includes the chorus – are muffled.

The persistent subjective point of audition is not matched by an equally constant use of point-of-view shots, although this type of framing is frequently employed to emphasize Theo's perspective on the world. Overall, the episode plays extensively with enunciation, as shown in a brief sequence immediately preceding the opening credits. Here, Theo watches Oliver (whom he already knows suspects him and his father) speaking with Teddy. The subjective point of audition is overlaid with a point-of-view shot (in Casetti's terms, "YOU and HE see what I show you"). When this ends, it seems we have returned to a regime of objective framing ("I and YOU look at HIM"), but Theo then turns to addresses the viewer directly – precisely to stigmatize an excess of vocalization – and we realize we are now in a case of interpellation ("I and HE look at YOU, you who are destined later to look"). This subjective style remains dominant and particularly emphasized throughout the rest of the episode, as in the later flashback centered on Theo.

As previously noted, muffled diegetic sound characterizes almost every sequence of the episode. There are, however, some interesting exceptions. The sound mimicking the point of audition of a deaf person should not make sense in scenes where Theo is not present. Yet there is always some narrative device that justifies its continuation. In one sequence, for example, Mable and Charles sneak into Teddy's apartment. They are not to be discovered, so they communicate through gestures, avoiding making noise. However, this is no longer a case of subjective

point of audition, but rather a return to an objective auditory regime within a silent environment. This shift is marked by two elements: the absence of the gloomy, ambient noise that typically accompanies Theo's point of audition, and the presence of clearly audible diegetic sounds–produced from time to time by the two characters, whether by accident or necessity.

The episode then begins to play with this alternation of perspectives. A scene approximately ten minutes in is particularly illustrative. Shortly after Mabel and Charles (who, as we know, had broken into Teddy Dimas's apartment) manage to escape via the elevator, Teddy himself emerges from a second elevator, heading home. The point of audition is objective, yet there is almost no diegetic sound: Teddy remains silent, and only the heavy sliding of the elevator door is audible – a dull, deep sound reminiscent of the sonic texture that typically accompanies Theo's point of audition. Teddy unlocks the door and enters. The following shot captures him in full figure, from a distance, as he closes the door behind him. But the sound has shifted: we are now immersed once again in the somber ambient noise we have come to associate with Theo's subjective experience. Teddy walks a few steps, absent-mindedly, until he suddenly looks up in alarm. A reverse shot then reveals Theo, seated at a desk, watching him. Visually, the juxtaposition of these two shots retroactively confirms that the first was Theo's point-of-view. Yet we didn't need to wait for the visual reversal to realize this: the background sound alone had already signaled that we were hearing–and seeing–from Theo's point of audition, now seamlessly aligned with his point of view.

5. *Conclusions*

Much of the episode, then, is structured around the point of audition of a deaf person. Even among hearing characters, there are numerous figuratizations of calls for silence.

Yet the absence of vocalization does not equate to an absence of verbalization. This goes beyond the use of sign language by Theo, his father Teddy, and other characters. As previously noted, even within the musical score, the choral parts are almost completely muted. This remains the case until approximately twenty minutes into the episode, when an alternating montage

presents a rare exception: in a dinner scene, Charles invites the woman he is dating over, and a diegetic Ella Fitzgerald song plays from a crackling record player. The song gradually transitions into a sharper extradiegetic musical cue. Not surprisingly, however, vocalization – granted here on the extradiegetic level – is once again withheld within the diegesis. Verbal exchange is instead mediated through a game of Scrabble, which becomes the channel for a genuine moment of courtship.

Episode 7, Season 1 of *Only Murders in the Building* thus offers a compelling case of metalinguistic play constructed through enunciation. The repeated suppression of vocalization leads to the search for its alternatives. And this is particularly striking in a series centered on a podcast – a genre entirely grounded in vocal expression.

But this suppression is strictly limited to the episode itself. In the very final shot, faced with an unexpected revelation, Charles recovers his voice.

References

Casetti, F.
1986 *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.
Eugeni, R.
2005 *Sentire la battaglia*, in G. Manetti, P. Bertetti, A. Prato (eds.), *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Centro Scientifico Editore, Torino, pp. 319-329.
Marino, G.
2020 *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Aracne, Roma.
Polidoro, P.
2024 *Struttura narrativa, stress percettivo ed effetti di senso nella seconda sequenza di Saving Private Ryan*, in "EC", XVIII, 40, pp. 46-58.
Spaziante, L.
2013 *Effetti di soggettività dal testo audiovisivo: sonoro, visivo e mondi interiori in Drive*, in M. Leone, I. Pezzini (eds.), *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, Aracne, Roma, pp. 193-208.
Surace, B.
2022 *Un cinema senza voce? Etica ed estetica del deafmovie*, in "Fata Morgana", XV, 47, pp. 75-89.

Lucia Corrain*

L'IMMAGINE DEL SILENZIO

Per aprire

Il silenzio non è *sic et simpliceter* assenza di rumore. Esso è uno spazio interiore che scrittori, pensatori, studiosi, donne e uomini di fede e non solo, hanno coltivato nel corso dei secoli. In un'epoca, come quella attuale, in cui il rumore invade ogni spazio, il silenzio è modalità rara e quanto mai preziosa. È condizione necessaria per la meditazione, i sogni a occhi aperti, il momento della preghiera; è un luogo intimo da cui può emergere la "giusta" parola. I monaci nel passato sono ricorsi a molte tecniche per esaltare il silenzio, fino ai certosini che hanno scelto la quasi totale assenza di parola come regola[1]. L'iper medializzazione del XXI secolo, più che mettere al centro l'ascolto della propria interiorità, ha imposto pressoché a tutti di essere parte del rumore, modificando radicalmente la struttura stessa dell'individuo[2].

Fermando qui l'attenzione sull'ambito specifico del visivo, si tenterà di rintracciare un sintetico percorso iconografico che nello scorrere del tempo si è fatto via via carico di "comunicare" il silenzio. Se il gesto è un modo attraverso il quale dare "voce" alle mute e immobili immagini, quello deputato per antonomasia al silenzio è il dito indice posto davanti alle labbra chiuse[3]. Un atto risalente alla notte dei tempi. Si ritiene sia stato

* Università di Bologna; lucia.corrain@unibo.it

1 Sulla pratica e sulle modalità del silenzio moltissimi sono gli studi, basti qui citare – oltre all'antesignano studio a Sontang 1993 – Corbin 2016; Arcelli 2010 e per l'ambito religioso Dibiais 2019, entrambi con precedente bibliografia.

2 Riguardo a talune forme del silenzio, cfr. De Martino 1958; Bisello 2013; Le Breton 2018; Montiglio 2000; Mancini 2002, 2008; Bisello 2003.

3 La gestualità – in sinergia con le espressioni del volto, la postura del corpo – ha il compito di descrivere gli stati passionali degli attori implicati nella rappresentazione. cfr. Chastel 1984, pp. 69-95; Damiani 2012.

Arpocrate, figlio di Iside e Osiride, il dio bambino del silenzio, a inaugurare questa gestualità fondamentalmente senza fine, nonché sfaccettata a livello di significati, e non solo per quanto riguarda la dimensione artistica. Nelle sue diverse declinazioni, essa impone di non aprire la bocca sia alle figure religiose sia a quelle laiche. Lungo il filo del tempo, infatti, la rappresentazione del gesto del silenzio ha attraversato tanto i luoghi religiosi quanto quelli laici; in ogni caso, essa impone sempre che le labbra siano ben chiuse per fermare l'incontinenza della parola[4].

In questa direzione, occorre dapprima recuperare sinteticamente le antiche origini del gesto relativo al *silentium*, in particolare nell'antica Roma, per procedere con alcune focalizzazioni religiose e profane sulle sue modalità di rappresentazione in particolari contesti visivi e normativi. In chiave anacronica, al fine di attualizzare pienamente la continuità del gesto, si prendono poi in esame alcune fotografie di un'artista iraniana contemporanea, Shirin Neshat (Qazvin, 1957), che con "strumenti diversi" si riferiscono ugualmente al gesto di Arpocrate. In forma di postilla, si pone l'attenzione su Marina Abramovic (Belgrado 1946), l'interprete di straordinarie performances silenziose, in grado, con la sua sola presenza sul palco, di zittire migliaia di persone.

1. *Arpocrate, Angerona, Tacita: principali divinità del silenzio*

Il dito sulle labbra è la raffigurazione del silenzio più diffusa nell'antichità. L'Arpocrate egizio comunica in questo modo il controllo sulla parola, richiamando al silenzio in modo particolare coloro che accedevano ai luoghi sacri [fig. 1].[5] Il culto vive

4 La pittura con stili precisi, configurazioni e colori è in grado di dare vita a questi "silenti", quadri che l'osservatore percepisce come evocatori di silenzio, cfr. in particolare Del Prà 1989, Falqui 2017, Ferrari 2021, Cieri Via, Forti 2023, Bolpani 2025.

5 Plutarco (p. 76) descrive così la nascita di Arpocrate: "Iside si unì ad Osiride anche dopo la sua morte e partorì un figlio prematuro e rachitico negli arti inferiori"; Iside, dopo essersi messa al collo un amuleto, "partorì Arpocrate all'epoca del Solstizio invernale, dandolo alla luce ancora imperfetto e immaturo, in mezzo ai primi fiori e ai primi frutti spuntati in anticipo sulla stagione". Si apprende poi che dei legumi sono offerti a Arpocrate nel mese di Mesore, dopo il

un'inalterata diffusione iconografica anche in Grecia [fig. 2] e a Roma [fig. 3], al fine di incoraggiare il silenzio misterico: diffidando cioè l'iniziato a rivelare quanto appreso durante il rito.[6] Il gesto del silenzio, dunque, inteso come segreto.

Nella Roma antica il dio Arpocrate convive con Angerona, divinità silente protettrice della città, e con Tacita, un'altra dea. Angerona e Tacita non solo concentravano la loro azione gestuale negli organi della fonazione – gola, bocca, lingua – ma intrattenevano un rapporto privilegiato con il silenzio: "la dea Tacita era una muta, condannata al silenzio, dal momento che le è stata strappata la lingua per punizione; la dea Angerona, invece, non era irreversibilmente muta, ma poiché era rappresentata *ore obligato atque signato*, è stata interpretata da alcuni autori antichi come dea che intimava il silenzio"[7]. La dea bendata Angerona – che ha il dito sulle labbra per ottemperare all'obbligo del silenzio e della preghiera soprattutto nei giorni di solstizio – non è particolarmente definita dagli autori antichi; ma Plinio la prende come simbolo del valore del silenzio, strumento privilegiato per proteggere l'Urbe dai nemici.

2. *Il simbolo del silenzio nel cristianesimo e nella laicità*

Svincolato da Arpocrate e dalle altre divinità, il *signum arpocraticum* acquista una sua autonomia allorché tende ad adattarsi alle regole della fede cristiana. Lo stare zitti sconfigge la diabolica seduzione proveniente dal mondo, al fine di ascoltare il Dio supremo nel silenzio dei chiostri. Chi apre la bocca e lascia

solstizio estivo, accompagnati da queste parole: "La lingua è fortuna o destino, la lingua è divinità, demone"; Plutarco inoltre scrive che come il dio del silenzio "è il patrono e precettore dell'umana attività di comprensione del divino, che è imperfetta e immatura e inarticolata. Ecco perché il dio tiene il dito sulla bocca, come simbolo, cioè, della prudenza e del silenzio" (*ibidem*, pp. 68-76).

6 Carlo Bo afferma che "silenziario" è il sostantivo con il quale si designava l'ufficiale romano che imponeva il silenzio nelle assemblee. Pierio Valeriano (1556, p. 58); scrive anche che i latini "recavano scolpita nell'anella la figura di Arpocrate, acciò con quella mostrassero la secretezza de' lor negotij".

7 Perfigli 2009, p. 286. Cfr. anche Bettini 2006a, 2006b dove viene raccontata e l'interpretata – con puntuali riferimenti bibliografici – la vicenda della dea muta.

uscire le parole permette sincronicamente al diavolo *per os* di rapirgli l'anima: gli oranti dunque serrano le labbra anche per sfuggire alle incursioni del demonio. Ecco che il *signum arpocraticum,* orientato diversamente, non è connesso all'impedire l'uscita della parola, ma a non consentire l'ingresso del maligno. Il mondo pagano cede i suoi "gesti" al Cristianesimo, il quale, a sua volta, ne ricalibra il senso. Nei conventi la raffigurazione di questo *signum* diviene un monito, inteso non solo come riferimento al silenzio, all'assenza della parola, ma anche all'autodisciplina del corpo e alle sue pulsioni. Per quanto esplicito possa apparire, il gesto del dito sulla bocca può assumere una connotazione singolare, unica senza dubbio, in ciascuna delle sue attualizzazioni. Questa è la modalità distintiva della creatività, specie in epoca medievale, quando occorra dare visibilità a idee o nozioni che non rientrano in dati oggettivi dell'esperienza, come nel caso del silenzio.

Ne è un esempio la lunetta con *San Pietro martire* del Beato Angelico [fig. 4], collocata sopra una porta del chiostro del convento di San Marco a Firenze attraverso la quale si entrava nell'omonima chiesa; il *signum silentii* significa che per accedere il silenzio è assolutamente obbligatorio, così come il controllo del proprio corpo; un segno, in buona sostanza, teso a rimarcare la sacralità del luogo[8].

A partire dal Rinascimento il silenzio ritorna in maniera identica in qualità di attributo di filosofi e sapienti: ad esempio nel mito di Hermes-Mercurio. In questo senso è emblematico un dipinto di Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù* [fig. 5], realizzato tra il 1523 e il 1524. Su una nuvola sono rappresentati Giove a sinistra, Mercurio al centro e una Virtù a destra. Una particolarità del quadro consiste nella rappresentazione di Giove – abbigliato con una semplice tunica rossa e con la saetta ai suoi piedi – impegnato in un'attività manuale, quella di pittore: la tavolozza dei colori e i pennelli tra le sue mani stanno dando forma a tre farfalle. Il colore della tela e quello del cielo sembrano coincidere, con la loro tonalità cerulea che sfuma l'una nell'altro. Alle spalle di Giove, al centro del quadro, Mercurio – riconoscibile per il petaso, i calzari alati e il caduceo

8 Oltre che sulla soglia della chiesa, negli ingressi al refettorio e ai dormitori venivano spesso rappresentati i santi Benedetto, Francesco o, appunto, Pietro Martire nel gesto di Arpocrate, cfr. Chastel 1984.

dorato – ha il compito di proteggere l'*otium* di Giove da una Virtù, che supplica di essere ascoltata. La torsione del volto di Mercurio verso la Virtù è accompagnata dal gesto di portarsi il dito indice davanti alla bocca, imponendo il silenzio alla ciarliera figura, anzi obbligandola al silenzio, affinché non disturbi la tranquillità e il momento creativo del re di tutti gli dei. Il dipinto, secondo la più recente interpretazione di Vincenzo Farinella (2007), sembra sia stato commissionato per la distrutta Delizia di Belvedere a Ferrara, luogo dove avrebbe assunto pienamente il suo significato: il duca Alfonso d'Este, infatti, alla pari di Giove di cui porta le sembianze, era solito trascorrere in quel luogo di quiete ore tranquille e spensierate lontane dagli impegni politici (rappresentati dalla Virtù che irrompe nella pace dell'*otium*), dedicandosi ad attività ricreative. Un *otium*, per l'appunto, fondato sul silenzio.

Il volume *Emblemata* (1534) di Andrea Alciati, una raccolta di incisioni figurate e di sentenze morali in forma di poesia, presenta, tra gli altri avvertimenti, quello legato al silenzio. Un saggio – un intellettuale, un religioso – appare in una minuscola stanza nella quale un grande libro in folio è appoggiato a un leggio [fig. 6]. L'indice della sua mano destra è contro le labbra e la scritta recita: "Lo stolto, se tace, in nulla è diverso dai saggi/ spia della sua stoltezza gli sono la lingua e la voce./Perciò tenga chiuse le labbra, e segni col sito il silenzio: e si trasformi in Arpocrate, quello di Faro, in Egitto".[9] Quel Arpocrate divinità greco-egizia preposta, appunto, alla conservazione del silenzio.

Il mitografo Vincenzo Cartari (1571) pone accanto all'ara della dea romana del silenzio Angerona la figura canonica del silenzio a sinistra [fig. 7], mentre a destra il silenzio è impersonato da un giovane senza bocca, con il corpo cosparso di occhi e orecchie, poiché tacere significa affinare l'arte del vedere e dell'ascoltare.[10]

Nell'affresco dell'*Allegoria del silenzio* (1582) di Paris Nogari [fig. 8], il dito indice della mano destra, posto all'altezza del volto e appoggiato sulle labbra del soggetto con la folta barba, invita l'osservatore, guardandolo, a essere suo complice. L'opera testimonia la volontà di ricordare le insidie che serpeggiano tra le pieghe della parola qualora essa sia pronunciata in maniera

9 Alciati 1534, cfr. emblema del silenzio.
10 Cartari 1571, p. 375.

sconsiderata, tanto da poter ferire le persone alle quali è rivolta. Per l'oca con l'uovo in bocca che gli sta accanto, la spiegazione è dettagliatamente fornita da Cesare Ripa nell'edizione compendiaria del 1764-67 dell'*Iconologia*:

> Uomo, vecchio, il quale si tenga un dito alle labbra, e appresso vi sarà un'Occa con un sasso in bocca; perché l'età senile persuade facilmente il Silentio, come quella, che confida più ne' meriti, e nella fama acquistata, che nelle parole. Si fà il Silentio da alcuni di questa età. L'Occa, è molto dedita al continovo stridere, e ciangottire con molta garrulità, e senza consonanza, o armonia alcuna. Però tenendo il sasso in bocca c'insegna, che non ci trovando noi atti a poter parlare in modo, che ne potiamo acquistar lode, dobbiamo tacere più tosto, acciò che se non si accresce, almeno non si sminuisca l'opinione del nostro sapere, essendo, che il Silentio agguaglia i più ignoranti a' più dotti (Ripa, 1764-67, pp. 162-163).

Fino a qui, nella sintetica presentazione di alcune raffigurazioni, il silenzio è formalmente sempre uguale, ma acquisisce dal contesto in cui è proposto significato variabili (mantenere il segreto, evitare l'ingresso per *os* del diavolo). Una serie di quadri realizzati in ambito fiammingo, oltre a essere una straordinaria macchina di coinvolgimento dell'osservatore, propone il gesto del silenzio in un contesto assolutamente laico. Si tratta di alcune opere di Nicolaes Maes (1634-1693)[11], che vanno sotto il titolo *La spia*. In essi compare una cornice dipinta cui è ancorata l'asta per sorreggere una tenda che aprendosi mostra un ambiente destinato alla preparazione del cibo, la quale a sua volta si allarga su un altro spazio dove, attraverso la porta, si intrave-

11 Dopo un soggiorno ad Amsterdam di ritorno nella sua città natale, Dordrecht, Maes si dedica a scene di vita quotidiana. Tra questi, alcuni dipinti intitolati *La spia*. Il personaggio centrale della scena "rompe la quarta parete" puntando lo sguardo direttamente verso l'osservatore. Normalmente in questi quadri chi origlia è la casalinga, ma in *The Eavesdropper* della Guildhall Art Gallery, Maes ha operato un'insolita inversione. È il servo a nascondersi dietro le scale, mentre la casalinga, in una stanza sul retro della casa, è la persona spiata. Ma torna ancora al tema di chi origlia in dipinti come "Un uomo addormentato cui svuotano le tasche" (Center for Netherlandish Art, Museum of Fine Arts, Boston), dove una donna ruba a una figura maschile addormenta guardando lo spettatore e implorando silenzio. Sono dipinti di genere che trasmettono messaggi morali, sempre proposti con un tono disinvolto e scherzoso.

de una scena (probabilmente un alterco) parzialmente nascosta dal tendaggio[12] [fig. 9]. In virtù dell'accentuato *trompe-l'œil* la tenda entra nello spazio dell'osservatore, al quale contemporaneamente viene occultata la parte destra del quadro impedendogli di avvicinarsi a quanto sta accadendo. "Tra il quadro e chi lo guarda si viene a instaurare un'intensa comunicazione, tanto più intensa in quanto interrotta"[13]. A causa dei suoi gesti, della sua posizione, dei suoi sguardi, la figura in primo piano, la spia, è coinvolgente, attrae e funge da intermediaria tra chi guarda e ciò che accade nello sfondo. È proprio su questo secondo piano della rappresentazione che la spia vuole attirare l'attenzione, ma la possibilità dell'osservatore di vedere dipende dal rispetto del silenzio! Un'altra opera di Maes mette in scena ancora una spia; con il dito alla bocca e il sorriso sornione imponendo all'osservatore di "spiare" in silenzio, secondo le indicazioni fornite dalla figura interna alla rappresentazione che gli permette di vedere – solo se silenzioso – una scena di corteggiamento che si gioca tra lo spazio interno e lo spazio esterno, tra una governante (come si evince dalla culla) e una figura maschile [fig.10].

3. *"Scrivere" il silenzio*

È il momento ora, con un deciso salto cronologico, di passare alla contemporaneità e di prendere in considerazione alcune fotografie realizzate tra il 1993 e il 1997 dall'artista iraniana Sherin Nashat[14]. Nella mostra tenutasi al PAC di Milano fra il 2024-2025, dedicata alla famosa serie *Women of Allah* (1993-1997), compare una galleria di donne dove l'artista ritrae se stessa e altre donne musulmane, velate come combattenti, che

12 Cfr. Suchtelen 2019.

13 Stoichita 1993, p. 71.

14 Shirin Neshat nasce nel 1957 a Qazvin, in Iran. Nel 1974 si trasferisce per proseguire gli studi all'Università della California, a Berkeley, e nel 1982 consegue un master in Belle Arti. Nel 1983 si sposta a New York, dove risiede tuttora. Dopo anni di assenza, nel 1990, torna in Iran motivata dai disordini politici seguiti alla rivoluzione islamica e alla successiva guerra tra Iran e Iraq. Il suo lavoro rispecchia sempre il desiderio di fare i conti con il "nuovo" Iran, di comprendere le idee alla base dell'ideologia islamica per "riconnettersi" con il proprio passato, cfr. Danto 2010.

da eroine e martiri implorano la giustizia in un mondo in cui la giustizia è merce rara. Nei casi fin qui indagati il gesto del silenzio, sia nella dimensione sacra sia in quella laica, funziona come un monito rivolto a chi osserva, a una figura interna della rappresentazione o a se stessi. Nel caso di Shirin Neshat, il silenzio viene caricato di una valenza riflessiva volta a interpretare la storia e la contemporaneità soprattutto del suo paese d'origine, l'Iran. Le immagini delle donne colpiscono per la particolare "appropriazione" del gesto del silenzio. L'artista rivolge l'obiettivo su se stessa e aggiunge iscrizioni di testi in lingua araba nello sfondo, sul volto, sulle mani, addirittura sulla sclera, ispirandosi, da un verso alla tradizione del tatuaggio nella cultura mediorientale, dall'altro al significato che la poesia ha nella cultura iraniana. Più precisamente, in un caso il dito indice davanti al naso-bocca è sostituito dalla canna di un fucile tenuta da sfolgoranti mani "guantate" di rosso; all'opposto, in altri casi gli arti superiori che tengono il fucile sono nascosti sotto al chador; oppure, ancora, in un'altra immagine le mani, parzialmente visibili, imbracciano l'impugnatura di una pistola posta davanti al volto, con tanto di canna minacciosamente puntata verso chi guarda[15].

È indubbio che in queste fotografie entri in azione una continuità formale con l'antico gesto del silenzio, ma la sua sostituzione con le armi ne inverte profondamente il significato. Qui l'arma non è un invito, un monito. Significa fai silenzio: la modalità volitiva è molto diversa tra l'invito a fare silenzio e il performativo stare zitta, reso evidente attraverso l'immagine dall'arma. Diversa è ancora la fotografia in cui il soggetto impugna la pistola e la punta verso l'obiettivo, verso il fruitore: l'arma non

15 Facciamo riferimento in particolare a queste immagini di Shirin Neshat, non riproducibili qui per ragioni di diritti, ma facilmente visibili su Google:
- Shirin Neshat, Seeking Martyrdom variation nr. 1, 1995;
- Shirin Neshat, Rebellious silence, 1994;
- Shirin Neshat, Faceless, 1994, anche *Seeking Martyrdom #2* del 1995, una donna in chador sullo sfondo della poesia farsi, in una posa ieratica, tiene in mano un tulipano e un fucile. Non solo, il tulipano giallo, rosso e verde – oltre a essere la parte colorata della composizione che cattura lo spettatore – è simbolo di martirio nella Repubblica Islamica dell'Iran (cfr. Fischer, Abedi 2002, p. 345). Cfr. anche Ginzburg 2015.

figurativizza lo "stai zitta" (non è un'arma di controllo), essa diventa lo strumento che può essere utilizzato. La serie *Women of Allah* è incentrata su narrazioni concettuali riguardanti il tema delle donne guerriere durante la rivoluzione islamica iraniana del 1979. Una serie che si pone nella complessa intersezione tra fede, politica di genere, libertà di parola e violenza. La *shaheed*, o martire, si trova all'incrocio tra amore, politica e morte: commette un crimine perché ama Allah, ma questo amore comporta violenza. Con la rivoluzione islamica le donne sembrano sentirsi liberate dalla vecchia struttura di classe e da alcune costrizioni sociali.[16] Neshat, a queto proposito, afferma: "Una parte di me si è sempre ribellata allo stereotipo occidentale che dipinge le donne islamiche come delle vittime silenziose. La mia arte, senza negare la repressione, vuole testimoniare il potere delle donne islamiche che pochi conoscono e la loro continua protesta all'interno della cultura islamica".[17]

Il silenzio della "regina" delle performer

È quasi d'obbligo, a questo punto, ricordare Marina Abramović. La sua performance del 29 giugno 2024 – *Seven Minutes of Collective Silence*, al Festival di Glastonbury, nel Regno Unito – di fronte a duecentomila persone, per la sua intensità è destinata a rimanere nella storia. Sul palco principale, il Pyramid stage, la performer – artista che ha fatto del silenzio la sua cifra stilistica[18] – ha ribaltato le attese degli spettatori passando dall'ascolto della musica all'assoluto silenzio, realizzando un "Intervento Pubblico" contro le guerre, come

16 Young 2024, p. 98; cfr. Danto 2010.

17 "Nell'Islam il corpo della donna è stato storicamente un campo di battaglia per vari tipi di retorica e ideologia politica. Molto di una cultura e della sua identità può essere dedotto dallo status e dalle circostanze delle sue donne, come i ruoli che svolgono nella società, i diritti di cui godono o non godono e i codici di abbigliamento a cui si attengono. Inoltre, una donna musulmana proietta più intensamente le realtà paradossali che sto cercando di identificare. Ogni immagine è costruita per amplificare la contraddizione. I tratti tradizionalmente femminili, come la bellezza e l'innocenza, da un lato, e la crudeltà, la violenza e l'odio, dall'altro, coesistono all'interno della complessa struttura dell'Islam stesso" (Petruzziello 2020, p. 55).

18 Cfr. Addis 2022.

lei stessa lo definisce. Dapprima spiega che non canta e tantomeno balla: in 55 anni di carriera ha fatto performance o altro ma sempre con l'implicazione dell'energia. Abramović apre quindi l'invito a partecipare alla performance collettiva affermando:

> Abbiamo bisogno di una collaborazione completa e vi suggerirò cosa fare. […] questo è un festival musicale, tutti voi volete divertirvi e volete ascoltare della grande musica. Ma quello che vi propongo è qualcosa che non è mai stato fatto in nessuno dei festival musicali della storia. Vi propongo sette minuti di silenzio.[19]

Entra poi nel merito di quanto vuole trasmettere. Nel mondo:

> Ci sono guerre, c'è fame, ci sono proteste, ci sono uccisioni, c'è violenza. Ma cosa succede se guardiamo al contesto generale? La violenza porta altra violenza. Le uccisioni portano altre uccisioni. La rabbia porta altra rabbia. Le manifestazioni portano altre manifestazioni. Qui, quello che cerchiamo di fare è qualcosa di diverso: come essere nel presente, qui e ora, e come possiamo effettivamente dare tutti insieme amore incondizionato agli altri. Solo così, cambiando noi stessi, possiamo cambiare il mondo.[20]

Chiede al pubblico di toccare con le mani la persona che gli è vicina e di chiudere gli occhi; al suono del gong tutti devono restare in silenzio scambiandosi "amore incondizionato l'un l'altro per sette minuti". Poi Marina Abramović dal palco allarga le braccia e disegna con il suo vestito bianco[21] il simbolo della pace di cui lei stessa è la riga centrale; assume poi una posizione di staticità assoluta, si trasforma "in un sistema di segni che rappresenta delle forze" e fa compiere azioni a chi è in sua presenza[22]. Perché la scelta del silenzio? Secondo la nota performer il silenzio è un mezzo che consente di connettere fra loro le persone in un modo che le parole non riescono a fare.

19 Trad. nostra: https://www.finestresullarte.info/en/contemporary-art/new-performance-by-marina-abramovic-200-000-people-in-silence-for-7-minutes-at-glastonbury

20 Ibidem. Cfr. anche Addis 2022 per le altre performance "silenziose" dell'artista slava.

21 Disegnato dallo stilista tarantino Riccardo Tisci, già direttore creativo di Burberry. Il simbolo della pace – una linea verticale e due linee inclinate verso il basso, iscritte in un cerchio – è stato creato dall'artista inglese Gerald Holtom nel 1958 contro gli armamenti nucleari.

22 Marin 2005, p. 208.

In un evento musicale, dove predomina il flusso continuo di suono ed energia, il silenzio offre un'opportunità per raggiungere unità e introspezione. Silenzio per riflettere. L'indice sul viso è sostituito dall'efficacia dell'artista-sciamano che chiede silenzio, analogamente ai monaci che con la loro gestualità lanciavano il monito di tenere la bocca chiusa.[23]

Conclusioni

Liberato del dio Arpocrate, il gesto dell'indice alla bocca è suscettibile di significati storici diversi: da imposizione misterica, esso può tradursi in ammonimento cristiano contro il Diavolo; ma con l'Umanesimo il *signum* riallinea sapienza, vigilanza e segretezza in una dimensione che non ha quasi più nulla della originaria sacralità.

Aby Warburg, storico dell'arte e della cultura (1866-1929), ha introdotto i concetti di *Nachleben* e di *Pathosformeln* per analizzare la persistenza e la trasformazione delle immagini nel corso del tempo. Con *Nachleben* intende la "sopravvivenza" o "vita postuma", la persistenza o la riemergenza di forme culturali, immagini o simboli del passato in epoche successive. Per Warburg le immagini del mondo antico non vanno scomparendo con la fine di una civiltà, ma continuano a vivere, a trasformarsi e a influenzare culture future. Questa sopravvivenza può avvenire attraverso trasmissioni dirette (ad esempio, la riscoperta di opere d'arte o testi classici) o in forme più sottili e modificate (come motivi e iconografie che riemergono in nuovi contesti). Il concetto di *Pathosformeln* (o "formule del pathos") si riferisce invece a rappresentazioni visive codificate di emozioni o stati d'animo intensi, che vengono ripetute nel tempo. Sono formule espressive che condensano e trasmettono emozioni archetipiche, come il dolore, la furia, gesti o posture del corpo. Secondo Warburg, queste forme incarnano un'energia emotiva che ha origine nel mondo antico e che si manifesta ancora nelle arti visive succes-

23 L'evento ha analogie con la richiesta di un momento di silenzio dedicato a o più una persona decedute in eventi singolari. Qui in aggiunta, una particolarità molto significativa: gli individui si toccano l'un l'altro creando una catena umana che rafforza all'ennesima potenza l'energia del corpo di ciascuno.

sive. Le *Pathosformeln* sono quindi espressioni condensate di un'affettività che trascende i limiti temporali e culturali, riproponendosi in modi diversi nelle rappresentazioni artistiche di varie epoche. In sintesi, *Nachleben* si riferisce alla persistenza generale delle forme culturali nel tempo, mentre con *Pathosformeln* si indicano le manifestazioni specifiche di questo fenomeno sotto forma di rappresentazioni codificate di emozioni.

Il *signum harpocraticum* nasce nell'esperienza reale del gesto. Se da un lato le immagini scolpite o dipinte nell'antichità greca erano interpretate come movimento, dall'altro è altrettanto vero che una determinata gestualità, per definizione caratterizzata dal dinamismo, era concepibile anche nella sua fissità, cioè – come scrive Maria Luisa Cantoni (2008, p. 48) – in "astratto". È con questa componente astratta della gestualità che occorre fare i conti: la continuità del *signum silentii* riguarda la tendenza a selezionare segmenti gestuali dal flusso continuo dei movimenti del corpo. In questo contesto si fa riferimento a forme gestuali ritagliate dalla concreta esperienza, che possono tornare grazie al fatto di essere pensabili in forma di astrazione. Il gesto del silenzio appartiene alle *Nachleben*, alla riemersione di cose sedimentate nella cultura. Nelle opere plastiche, in pittura, nella danza e nel teatro del mondo greco, *schema* significa gesto e gli *schemata* sono la "cristallizzazione del gesto", che può essere impiegata addirittura in più tipologie dell'espressione visiva, fissando i modi e le tecniche del corpo per esprimere precisi valori. Un determinato schema non è dedotto da un'opera d'arte, ma risiede nella memoria di una cultura. Non è necessario, dunque, che un artista abbia visto una statuetta dell'Arpocrate egiziano: il gesto del silenzio è comunque presente nella sua memoria come schema vitale, ed è in grado, pur in forme diverse, di riprodursi nella contemporaneità.

Bibliografia

Addis, C.
2022 "Iconoclasie del sé. Pratiche della verità e ideologia della rappresentazione nell'arte comportamentale di Marina Abramović", *Actes Sémiotiques [en ligne]*, n. 127, http://doi.org/10.25965/as.7796

Alciato, A.
1531-34 *Il libro degli emblemi*, a cura di Mino Gabriele, Einaudi, Torino 2009.
Arcelli, C.
2010 *Il silenzio*, in "Micrologus", 18, 2010, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
Bettini, M.
2006a *Homéophonie magiques. Le rituel en l'honneur de Tacita dans Ovide, fastes*, 2, 569 ss., in "Revue de l'Histoire des Religions", 223. 2, pp. 149-172.
Bettini, M.
2006b *Tacimi o Diva. La Musa del silenzio nella cultura romana*, in Id., I Poeti credevano alle loro muse?, in "I quaderni del ramo d'oro", 7, pp. 77-94.
Bologna, C.
1978 *Il linguaggio del silenzio. L'alterità linguistica nelle religioni del mondo antico*, in "Studi Storico-Religiosi", 2, pp. 305-342.
Bolpagni, P. (a cura di)
2025 *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il Nord Europa e l'Italia catalogo della mostra*, Rovigo, febbraio-giugno 2025, Milano, Dario Cimorelli.
Bisello, L.
2003 *Sotto il "manto" del silenzio: storia e forme del tacere, secoli 16-17*, Leo Olschki, Firenze.
Bo, C.
1999 "Figure del silenzio", in *L'opera del silenzio*, a cura di Daniela De Agostini, Pietro Montani, "Peregre", collana di studi e ricerche della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Urbino, Urbino pp. 9-19.
Cantoni, M.L.
2008 *La comunicazione non verbale nella Grecia antica Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino.
Cartari, V.
1571 *Le imagini de i dei degli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le cerimonie, et altre cose appartenenti alla religione degli antichi*, Appresso Giordano Ziletti, Venetia.
Chastel A.
1984 "Signum harpocraticum", in *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari-Roma, 2002, pp. 69-95.
Cieri Via, C., Forti, M., a cura di
2023 *Il silenzio delle immagini. Teorie e processi dell'invenzione artistica*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano.
Corbin, A.,
2016 *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Albin Michel, Paris, 2016.

Damiani, S.
2012 *Il corpo del silenzio. Gesti e pitture*, in "Elephant & Castle", 6, da https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/106
Danto, A.,
2010 *Shirin Neshat*, New York, NY, Rizzoli.
Debiais, V.
2019 *Le silence dans l'art. Liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*, Les Éditions du Cerf, Paris.
Del Prà, L.
1989 *Il gesto del silenzio nell'arte figurativa*, in *Le forme del silenzio e della parola*, a cura di Massimo Baldini, Silvano Zucal, Brescia, Morcelliana, I, pp. 403-419.
De Martino, E.
1958 *Morte e pianto rituale del mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino.
Farinella, V.
2007 *Dipingere farfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi: un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este, Edizioni Polistampa, Firenze.*
Ferrari, F.
2021 *Il silenzio dell'arte,* Sossella, Bologna.
Fischer, M.M.J., Abedi, M.,
2002 *Debating Muslims Cultural Dialogues in Postmodernity and Tradition*, University of Wisconsin Press, Wisconsin.
Ginzburg, C.
2015 *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano.
Heil A., Ohrt R., Warburg A.
2020 *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, libro-catalogo dell'omonima mostra al Haus der Kulturen der Welt di Berlino (settembre-novembre), Berlin, Hatje Cantz Verlag Gmbh & Co.
Le Breton, D.,
1997, *Du silence, Editions Métailié,* Paris; tr. it., 2018, *Sul silenzio*, Milano, Raffaello Cortina.
Mancini, R.
2002 *I guardiani della voce: lo statuto della parola e del silenzio nell'Occidente medievale e moderno*, Carrocci, Roma.
Mancini, R.
2008 *La lingua degli dei: il silenzio dall'antichità al Rinascimento*, Angelo Colla Editore, Vicenza.
Marin, L.
2005 "Le povoir dans ses representation", in *Politiques de la representation*, Paris, Kimé; tr. it., "Il potere e le sue rappresentazioni", *Carte Semiotiche*, 4, 2016, pp. 206-218.
Montiglio S.,
2000 *Silence in the Land of Logos*, Princeron Press, Princeton.

Ohrt R., Heil A.
2020 *Sul Nachleben di Mnemosyne*, in "La Rivista di Engramma", n. 176, ottobre, pp. 199-211.
Perfigli M.
2009 *Le pericolose angustie della dea Angerona: motivi culturali e codificazione religiosa*, 2, "In Quaderni del Ramo d'oro on-line", n. 2, pp. 273-303.
Petruzziello, Mauro
2020 "Marina Abramović: silenzio, respiro e grido". In *L'arte orale*, édité par Lorenzo
Cardilli et Stefano Lombardi Vallauri, Accademia University Press, 2020, https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.8078.
Valeriano, Pierio
1556 *Hieroglyphica, siue, De sacris Aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis*, Michael Isengrin, Basileae.
Plutarco,
Iside e Osiride, a cura di Marina Cavalli, Milano, Adelphi 1985[10].
Ripa, C.
1764-67 *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi...*, 5 vols. Perugia, Stamperia di Piergiovanni Costantini.
Sontang, S.
1967 *The Aesthetics of Silence*, in Aspenno. 5 + 6, item 3; consultabile online: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag.
Stoichita, V.
1993 *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Paris; tr. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, il Saggiatore, Milano 1998.
Bart, C., Nina Cahill Ariane, van Suchtelen, *et alii*
2019 *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, The Hague, and Waanders Publishers, Zwolle, Distributed by Yale University Press
Young, A.
2024 *Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah series*, in "Smarthistory", 9, 2015, accessed October 18, 2024, https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/.

Figg. 1 e 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Figg. 6 e 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Didascalie:

Fig. 1. Statuetta di Harpocrate, 722-332 a.C., bronzo, 4x13.5x8 cm, Torino, Museo Egizio.
Fig. 2. Arpocrate, 724-332 v. C., bronzo, 15.8x3.9xl8.2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Ägyptisch, Orientalische Sammlung.
Fig. 3. Arpocrate, scultura del periodo adrianeo, 117-138 AD, marmo, cm 158 (da Tivoli, Villa Adriana) Roma, Musei Capitolini.
Fig. 4. Beato Angelico, San Pietro martire ingiunge il silenzio, 1442, affresco, cm 108x145, Firenze, chiostro di sant'Antonino, Museo di San Marco.
Fig. 5. Dosso Dossi, Giove pittore di farfalle, Mercurio e la virtù, 1523-1524 circa, olio su tela, 111.3x150cm, Castello di Wawel, Cracovia.
Fig. 6. Andrea Alciato, Silentium, Emblema XI, in, Emblemata (1534), Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini, 1577.
Fig. 7. Arpocrate nel segno del silenzio ai piedi dell'ara di Angerona in Vincenzo Cartari, Le imagini dei dei degli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le cerimonie, et altre cose appartenenti alla religione degli antichi, Appresso Giordano Ziletti, Venetia 1571, p. 375.
Fig. 8. Paris Nogari, Allegoria del silenzio arpocratico, 1582, affresco, Città del Vaticano, sala degli Svizzeri.
Fig. 9. Nicolaes Maes, La spia, 1655, olio su tela, 46.3x72.2, London, Harold Samuel Collection, Guildhall Art Gallery.
Fig. 10. Nicolaes Maes, La spia, 1657, olio su tela, 93x112 cm, Dordrechts, Museum.

Angela Mengoni*

IL SILENZIO DELLE IMMAGINI. SUL NEUTRO

1. *Il 'silenzio' delle immagini*

L'evocazione di un "silenzio delle immagini" è stata una formula ricorrente nell'ambito della teoria delle immagini europea, soprattutto della cosiddetta *svolta iconica*, che spesso vi ha individuato un tratto di specificità rispetto a una loro riduttiva riconduzione al linguaggio verbale. Il riconoscimento che le immagini hanno una loro "logica iconica", ossia modalità specifiche di produzione di senso, sarebbe allora costitutivamente "legato alla critica del linguaggio", non nel senso di una "nostalgia dell'assenza di linguaggio" o dell'"analfabetismo di una pretesa innocenza visiva delle immagini, ma di una nuova concezione relazionale che cessa di sottomettere l'immagine al linguaggio, e che piuttosto allarga il Logos al di là dei confini della verbalità attraverso la potenzialità dell'iconico e, in questo modo, lo trasforma"(Boehm 2004, pp. 3-36).[1] La rivendicazione di un silenzio delle immagini da parte della Bildwissenschaft richiama, allora, anzitutto al fatto che una "critica del linguaggio [Sprachkritik] serve alla comprensione dell'immagine" (Ivi, p. 36).

Questa "sottomissione al linguaggio" investe però aspetti semioticamente molto diversi che potremmo ricondurre a tre grandi aree: una critica all'applicazione indebita di modelli linguistici della produzione di senso ai testi visivi; la resistenza a un'iconologia che cerca il senso delle immagini nei testi verbali

* Università Iuav di Venezia. mengoni@iuav.it

1 La traduzione è sempre mia se non vi è riferimento all'edizione italiana. Il tedesco non ha distinzione linguistica tra 'lingua' e 'linguaggio', la parola Sprache si traduce generalmente 'linguaggio' inteso come linguaggio verbale (come fanno sia il traduttore italiano che francese).

delle fonti e nella sola dimensione figurativa dei motivi; infine, la grande questione della descrizione, cioè della restituzione verbale delle dinamiche della cosiddetta logica iconica.

La prima questione non trova, mi pare, nell'ambito della svolta iconica un punto di partenza nell'approfondimento e definizione delle dinamiche di produzione di senso verbali e, per contro, di quelle visive, come sarebbe necessario e possibile vista l'ampia esplorazione di entrambe in ambito semiotico. Piuttosto, la questione è affrontata, da una parte, limitandosi a definire la produzione di senso immaginale (traduco così l'espressione *bildnerisch*, diversa dal 'figurativo') come "non predicativa, ossia non prodotta secondo il modello della frase o delle altre forme linguistiche [*Sprachformen*]" (Ivi, p. 34); dall'altra, con una critica al modello saussuriano assunto paradossalmente come unico paradigma semio-linguistico. Vale la pena soffermarsi un attimo su questo ultimo paradosso.

Gottfried Boehm riconosce che Merleau-Ponty ha potuto compiere quella che lui definisce la sua 'svolta iconica' proprio trasponendo la concezione relazionale saussuriana del linguaggio alla "struttura d'intreccio" dell'immagine, per cui la singola macchia o tratto nei quadri di Cézanne, Monet o Seurat "non 'significano' nulla. Essi formulano il senso tramite la cooperazione con le altre macchie, in modo laterale" (Boehm 1994, p. 50 tr.it.). Al contempo, però, ritiene che questo sia un modo limitato di "fondare una teoria dell'immagine con la teoria del linguaggio di De Saussure", poiché il "medium" dell'immagine si differenzia da quello verbale, ad esempio per il fatto che "le immagini né dispongono di una quantità finita di elementi o segni ricorrenti, né le regole dell'abbinamento di forma e colore sono in qualche modo sistematizzabili" (Ivi, p. 51 tr.it.).[2] Ora, senza poter qui approfondire, bisogna almeno segnalare il paradosso per cui proprio questi due aspetti sono stati ben chiariti da una semiotica dell'immagine che tratta il testo visivo come "sistema locale" non dotato di un inventario di unità minime, né di regole di combinazione stabilite a priori: l'immagine è, infatti, "un oggetto significante che dipende, in quanto tale, da un *sistema semiotico*", ma "affermare l'esistenza di un sistema semiotico non impedisce di riconoscere che questo sistema, nei suoi modi di organizzazione (…) ci è sconosciuto" e non può

2 Traduzione leggermente modificata.

"essere inteso ed esplicitato se non attraverso l'esame dei *processi semiotici* – dei 'testi visivi' – tramite i quali si realizza" (Greimas 1984). Del resto, già nel 1971 Louis Marin affermava che:

> il quadro non è l'assemblaggio, la combinazione o la combinatoria di elementi privi di significato che diventerebbero poi significativi a un certo livello di complessità per mezzo di qualche operazione misteriosa. Fin dall'inizio, gli elementi messi in luce dalle analisi hanno senso perché non possono essere colti al di fuori della loro articolazione significante (Marin 1971, p. 39)[3].

Lo sviluppo dei modi di interrogazione dell'articolazione interna del testo visivo, ad esempio con la definizione e gli strumenti di una *semiotica plastica*, sono proprio il tentativo di riconoscere ed interrogare quel "silenzio" evocato da Boehm, ossia gli specifici modi di produzione di senso delle immagini.

Questo ci conduce alla seconda questione cui rinvia la critica del logocentrismo nella svolta iconica, ossia la critica di quell'iconologia panofskiana che, nata come tentativo di conferire 'profondità' e autonomia alle immagini, ricade tuttavia nella subordinazione del visivo al verbale, confermando il ruolo preminente mantenuto "dal linguaggio, dalla parola o dal testo" (Boehm 2004, p. 42). Anche qui, questa subordinazione è stata ricondotta sia alla dipendenza dell'immagine da un testo verbale – fonte, documento, testo sacro etc. – ad essa esterno e che letteralmente impedisce di guardare l'immagine nella sua complessa articolazione, sia ad una riduzione dell'immagine a una sua dimensione meramente figurativa e, dunque, rappresentazionale, che tralascia completamente la dimensione presentativa (per Marin), plastica (per Greimas), iconica (per Boehm e Max Imdahl, autore da cui come noto Boehm riprende il termine *Ikonik*).

3 Ma in questi anni di fondazione di una semiologia della pittura (e delle arti) molti sono gli interventi che chiariscono le differenze tra modello linguistico (con la doppia articolazione etc.) e produzione di senso nel testo visivo, come Hubert Damisch nel suo fondamentale "Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture", relazione presentata al primo congresso dell'Associazione Internazionale di Semiotica a Milano nel giugno 1974, poi pubblicato come: Damisch 1979. Per una ricognizione su questo dibattito mi permetto di rinviare a: Mengoni 2023.

Nel primo caso il silenzio dell'immagine è un'obliterazione provocata dal fatto che "l'orientamento dell'attenzione dello spettatore dell'immagine è guidato da indicatori che, in un modo o nell'altro, rimandano sempre a un sotto-testo o a un pre-testo", cosicché l'immagine si darebbe come riformulazione di qualcosa che è *detto*, non fondatrice di senso ma riflesso di un senso che sta altrove. Questo *pre-testo* è sovente un testo-fonte che, invece di concorrere all'insieme delle dinamiche di senso, ruolo che nessuno mette in dubbio, vale come sola legittimazione del senso dell'opera:

> L'interprete abile sa come penetrare il segreto dell'immagine; decifra ciò che si nasconde dietro il carattere manifesto del visivo. Smaschera l'iconico come una deformazione criptata di qualcosa che, in primo luogo, è stato detto. Chi potrebbe negare che il tentativo di sottoporre l'immagine a testi diversi provochi spesso un nuovo modo di vederla? Resta il fatto che, in queste interpretazioni, la logica dell'immagine non fa che prendere il posto di una logica completamente diversa: quella della *graphé*, che si struttura come una scrittura d'immagine [*Bildschrift*], una icono-grafia in cui l'iconico è guidato dai fili di un testo invisibile. Ciò è metodologicamente legittimo, se si tratta di leggere le immagini come sostituti, cioè come documenti di un senso che vi si riflette, senza esser stato fondato da loro (*Ibidem*).

L'ultima frase di questa citazione introduce il cuore della critica mossa al logocentrismo dell'approccio iconologico sia dalla svolta iconica che dalla semiotica del visivo.

Non si tratta, infatti, solo della sottomissione dell'immagine alla legittimazione di un testo-fonte esterno, ma soprattutto del fatto che questa sottomissione dell'opera d'arte a un testo narrativo – per esempio un episodio evangelico – intercetta solo la dimensione figurativa e dunque lessicalizzabile dell'immagine. L'immagine-sostituto di cui parla Boehm è al centro della sua critica serratissima alla riduzione dell'immagine a copia, quella che lui definisce "immagine debole": un'immagine dimentica delle potenzialità dell'iconico e incapace di mobilitare appieno, assieme alle sue risorse mimetico-rappresentazionali, anche la produzione di senso legata alla sua "logica iconica", alla sua opacità.

La preminenza del linguaggio quindi non consiste solo nella subordinazione al pre-testo fonte, ma anche nel fatto che

quando lo sguardo iconografico si volge all'immagine, esso la scandaglia solo nella sua semiosi figurativa, quella che, come ha ben chiarito Greimas, grazie a una griglia di lettura culturale, articola, segmenta l'immagine in formanti figurativi che significano grazie all'ancoraggio al piano del contenuto delle lingue naturali e sono riconoscibili "come la rappresentazione parziale di un oggetto del mondo naturale" (Greimas 1984, p. 10). Questa fondamentale ridefinizione della questione della somiglianza da parte di Greimas permette di fondare in modo chiaro e rigoroso l'assunto rivendicato da varie tradizioni della teoria delle immagini: che la lettura figurativa non può esaurire il senso dell'immagine, dato che una parte della sua produzione di senso trascende questo ancoraggio semantico funzionale alla nominabilità di "segni-oggetto"; ed è qui che incontriamo il silenzio delle immagini inteso come capacità di significare in un modo altro rispetto a questa lessicalizzazione, a questo "scambio senza resti" tra immagine e nome.

È Louis Marin a delineare questa economia dello scambio perfettamente trasparente tra immagine e 'cosa', immagine e nome, e a indicare le forze dell'immagine che eccedono questo scambio "senza resti" per interrogarsi sulla possibilità di una descrizione – ed era il nostro terzo punto – capace di cogliere quell'"al di qua dei nomi delle cose" che è strettamente legato alla sua idea di *neutro*.

Il parallelismo tra linguaggio e immagine tracciato da Marin sposta i termini di questo rapporto: non si tratta tanto di opporre l'immagine e il suo 'silenzio' al linguaggio verbale, ma di comprendere come sia l'immagine che il linguaggio verbale sono attraversati da una tensione tra trasparenza e opacità. Entrambi possono, infatti, manifestare una opacità che espone le condizioni di possibilità della funzione transitiva del segno verbale o visivo, che le rende evidenti e così facendo mobilita le risorse di senso di questa resistenza all'articolazione figurativa. Vi è dunque, nella prospettiva mariniana, una "identica logica ed economia del linguaggio e dell'immagine resa possibile dalla duplice intercessione della figura mimetica di pittura e del nome descrittivo che si limita a designare": laddove figura mimetica e nome descrittivo si equivalgono si configura "uno *scambio* senza profitto né perdita" (Marin 1988, pp. 120-121 tr. it.). Tuttavia, dice Marin, si tende a rimuovere il fatto che sia nell'immagine che nel linguaggio verbale quella economia mimetica è possibile

solo grazie a una *forza* che viene prima dell'articolazione e che la rende possibile, ma che è rimossa dalla transitività della parola articolata o della figura mimetica: la voce, la *phonè*, obliterata dalla parola e la materia pittorica obliterata dalla figura. Marin assegna a questa dimensione originaria, i tratti appunto di una origine generativa (e non genetica), dinamica e animata da forze che la "rete dei nomi" tende ad imbrigliare in una specifica determinazione semantica:

> Ciò di cui non ci si rende conto è che se le parole sono in grado di dipingere mostrando e se il linguaggio descrive facendo vedere, è solo grazie alla forza che lo attraversa e che le parole articolano, è solo grazie alla carne della voce che le parole informano, ciò che Poussin chiamava, con i teorici italiani della musica del XVI secolo, il *suono delle parole* per formularne l'analogia con le modalità propriamente pittoriche dei colori e della disposizione delle figure. Oltre le parole e le frasi, la forza di queste figure del linguaggio traccia, all'interno dell'opera pittorica o verbale, la confusa sintassi del desiderio che anima il pittore o l'oratore, insieme ai suoi effetti patemici; di essi il corpo dello spettatore diventa a sua volta sede (Ivi, p. 28).

Come Boehm, Marin critica il modello di analisi proposto da Panofsky, non tanto a proposito del ruolo di un testo verbale che garantisca l'interpretazione ma, appunto, in quanto "processo di occultamento della massa opaca della pittura, dei suoi tratti e delle sue chiazze, delle sue figure e dei suoi colori", quelli che Panofsky chiama "fattori puramente formali", dunque non pertinenti per il primo livello iconografico e reintegrati al terzo livello iconologico come indicatori di una "visione del mondo" e di uno *stile*, dunque ancora una volta non riconosciuti nella loro capacità di produrre autonomamente senso.

Giungiamo così alla questione di una descrizione incapace di prendere in carico quel 'silenzio' dell'immagine che consiste nella forza dinamica della sua dimensione presentativa non asservita al nome, tanto che Marin pone infine direttamente "la domanda ingenua: tutto il quadro, tutto nel quadro si offre al nome?" (Ivi, p. 29). Che ne è delle forze che sono "prima del nome" e come darne conto? Marin a questo proposito formulerà delle strategie lessicali e individuerà delle tensioni categoriali cui torneremo tra poco, ma la cosa certa è che la descrizione iconologica è inadeguata rispetto alle forze 'silenziose' dell'im-

magine, non tanto perché è descrizione verbale, ma perché del verbale attiva esclusivamente l'economia mimetica che rispecchia quella dell'immagine: "Nessuna descrizione verbale, che sia duplicata dalla macchina mimetica dell'immagine, riuscirà a render conto delle oscure forze della presentazione della rappresentazione" (Ivi, p. 125 tr.it).

2. *Il neutro, le risorse della figurabilità*

Le forze della dimensione presentativa operano dentro ogni immagine mimetica, poiché sono le condizioni di possibilità della loro stessa articolazione figurativa, assorbite dalla figura ma sempre attive nell'immagine. Come dice Marin in un'altra splendida definizione, si tratta dell'*incompiuto sempre presente* nell'immagine, anche in quella apparentemente più compiuta: "Il y a toujours dans ce que chercherait une science de l'art comme science des indices et de traces, les incohérences ou les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée" (Marin 1990, p. 55).

Se si è parlato, allora, di un 'silenzio' delle immagini, si tratterà – come per l'incompiuto di Marin – del silenzio come operatore interno all'immagine, nel senso in cui Pino Paioni parla di *silenzio congiuntivo*: "il silenzio congiuntivo è quello dentro le parole, dentro il discorso", che è condizione di possibilità del linguaggio, come nella parola poetica che "tenta di dare voce al silenzio, di farlo parlare, poiché la parola poetica è al limite del silenzio, è legata al silenzio, al silenzio delle origini" (Paioni 1999). Le origini non sono qui, naturalmente, genetiche, bensì generative: non un silenzio che sta prima o all'inizio, ma un silenzio che è, benjaminianamente, *principio* nella doppia accezione semantica di elemento sorgivo e di carattere fondante;[4] silenzio come condizione di possibilità della parola, che le permette di articolarsi, ma che ne resta il fondo dinamico sempre eccedente. A questa origine sempre presente si riferisce Marin quando parla di un "al di qua dei nomi delle cose" e questa riflessione è strettamente legata alla sua concezione del *neutro*.

La questione può essere posta in termini più sintetici e chiari richiamando il riferimento di Michel de Certeau a Louis Marin

4 Su questo si veda soprattutto: Marin 1970.

quando tratta del fenomeno della glossolalia come "utopia vocale": la glossolalia è lingua incomprensibile "che parla 'per non dire nulla', precisamente per non essere ingannata dalle parole, per sfuggire alle trappole del senso e riguadagnare un dire primario", il discorso glossolalico apre "uno spazio in cui la possibilità di parlare si mostra per se stessa" e la voce 'smentisce' il suo asservimento alle articolazioni semantiche: un "fuori le mura della lingua" che de Certeau indica come "utopia vocale del parlare" (De Certeau 2015, p. 23). È qui che si riferisce al Marin di *Utopiques, jeux d'espace* affermando che la glossolalia è un *neutro* linguistico: né l'una né l'altra delle lingue positive, ma sostrato che le rende possibili tutte, *phoné* solitamente asservita ai fini sintattici e semantici del logos che torna ora ad eccedere *nel* linguaggio e a riaffermare così un senso 'altro': non quello della significazione lessicale, bensì un senso "già uscito dal silenzio, ma non ancora asservito a una particolare lingua" e alla sua vocazione referenziale. Con le sonorità glossolaliche irrompe nella lingua la *phonè* vibrante che è *condizione di possibilità* della presa di parola, proprio come per Marin, lo abbiamo visto, la rappresentazione ha una dimensione 'originaria' che permette l'articolazione delle figure e dunque l'ancoraggio alle nominazioni stabilizzanti del tessuto figurativo, ma che è pronta a riaffermarsi come pura virtualità. L'immagine ritrova qui la sua apertura, l'inarticolazione carica di potenzialità che la fonda e la sua dimensione opaca o intransitiva:

> Il neutro è intransitivo, un'azione indeterminata, senza soggetto né oggetto, un 'pensare', un 'parlare', senza che si sappia chi parli e di che, chi pensi e che cosa, virtualità pura che è il fondo sul quale l'atto di discorso ritaglierà le sue figure, [fondo] che le permette e le fonda al contempo, senza essere da solo condizione necessaria e ancora meno la condizione di intellegibilità nel processo del senso: un 'parlare' un 'pensare' che in una certa misura non significano nulla (…) a partire da questo *fondo* si elaborano le significazioni staccandosi da lui e dissimulandolo (Marin 1973, p. 28).

Nell'intervista con Pascale Cassagnau del 1992, pubblicata postuma, Marin declina questa dimensione in chiave pittorica, con una riflessione molto vicina alla questione dell'economia di scambio senza residui tra nome e figura: "nell'opera pittorica e nel suo sguardo, resta sempre da vedere. Il residuo della trasformazione del reale in rappresentazione è più di un semplice

resto. È una dimensione fondamentale della rappresentazione, voglio dire che le conferisce il suo fondamento e il suo fondo, le sue condizioni di possibilità e il *Grund* sul quale si staglia, articolandolo" (Marin 1992, p. 70).

Gli esempi di Marin sono numerosi e, come noto, lavorati a più riprese; lo sfondo nero della piccola *Vanitas* di Philippe de Champaigne è il luogo di una indecidibilità tra dimensione rappresentazionale e presentativa: è sfondo su cui si stagliano i tre oggetti rappresentati (teschio, tulipano e clessidra che rinviano allo scorrere inesorabile del tempo), ma è anche ciò che "si presenta come niente: non si presenta in quanto rappresentante qualcosa, si presenta e basta", è il luogo in cui appare il supporto del quadro stesso che è condizione dell'articolazione figurativa e dunque della stessa sequenza di figure. In quella oscillazione appare una "frattura" tra dimensione presentativa e rappresentativa, una frattura che, dice Marin, prepara forse la strada "verso un senso più alto, al di là dell'iconografia, che si apre su un al di qua pre-iconografico" (Marin 1988, p. 129 tr.it.). Quest'ultima è una formula molto densa ma cruciale per comprendere che la portata di questa forza opaca "al di qua del nome" non si esaurisce in una dimensione autoriflessiva fine a sé stessa, ma si apre a investimenti di senso che necessitano di quella virtualità e della *dynamis* del figurabile.

Questa copresenza e tensione del movimento e della immobilizzazione, del potenziale e dell'attuale è costitutivamente al cuore del dispositivo della rappresentazione per Marin: se Utopia "disappropria la funzione di nominare propriamente" (Marin 1991, p. 109), così la forza del neutro in pittura, come appare in quello sfondo/niente, disappropria la funzione di figurare propriamente, per volgersi alla potenza della *figurabilità*.

Ma riconoscere il ruolo di questa figurabilità avrebbe, secondo Marin, conseguenze cruciali anche per la concezione di una nuova storia (e teoria) dell'arte. Si aprirebbe, infatti, la via verso "una *storia* (dell'arte), il cui oggetto non sarebbe esclusivamente la trasparenza transitiva ma anche l'opacità presentativa della rappresentazione e dei suoi effetti" (Marin 1988, p. 127 tr.it.). Una tale 'storia' riconoscerebbe che la pittura non figurativa o 'astratta' non è affatto una rottura epistemologica da scagliare come "una macchina da guerra contro l'iconologia di Panofsky", ma che, anzi, "la sua emergenza nella storia può essere rivelatrice se non del superamento del modello [di

quella storicità] della sua complessificazione" (Ibidem). In altre parole, riconoscere che il dispositivo della rappresentazione ha declinato, in forme storicamente determinate e situate, questa tensione tra trasparenza transitiva della rappresentazione e opacità della dimensione originaria che ne è condizione di possibilità, pone le basi per una storia delle arti capace di riconoscere le dinamiche genealogiche di questa tensione e le sue riattivazioni anacroniche. Si tratta della *logica indeterminista dell'arte contemporanea* che Marin evoca all'inizio del suo testo su Willem de Kooning e sui rapporti che la sua opera intrattiene con la pittura fiamminga e olandese, scritto in occasione della mostra ominima al Centre Pompidou (Marin 1984). Qui Marin mette sotto esame le logiche deterministico-causali che regolano i rapporti tra passato e presente nella storia dell'arte, attraverso i concetti di riferimento della disciplina – *influenza*, anzitutto, ma anche *crisi* o *stile* – per aprire a un ripensamento del rapporto tra passato e presente non più retto da meccanismi di determinazione causale, ma da rapporti di reciproca leggibilità: non è esclusivamente l'arte del passato che influenza quella del presente, ma anche l'arte del presente che attiva nuove regioni di senso nell'arte del passato.[5]

Il concetto di *influenza* viene così strappato alla sua autoevidenza diacronica, e a una esclusiva determinazione filologica, per essere ridefinito in chiave strutturale. Marin sceglie una citazione dello stesso De Kooning per sintetizzare questo suo gesto: "Se sono influenzato dalla pittura di un altro tempo, è come il sorriso del gatto del Cheshire in Alice. Il sorriso restava quando il gatto era sparito. In altri termini, potrei essere influenzato da Rubens ma di certo non vorrei dipingere come Rubens" (Marin 1984, p. 32). Con questa straordinaria figura l'artista descrive la riattivazione, nella sua pittura, di questi "sorrisi" dell'arte del passato che non coincidono con un corpo, cioè con una somi-

5 Tocchiamo qui la questione dell'anacronismo che ha visto un intenso dibattito nell'area degli studi visuali e della storia e teoria dell'arte negli ultimi quindici anni; non posso qui approfondire, mi limito a citare alcuni testi tra cui *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* di Georges Didi-Huberman e *Anachronic Renaissance* di Alexandre Nagel e Chris Wood, e, in ambito semiotico, *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini* (numero monografico della rivista *Carte semiotiche*, a cura di A. Mengoni, 2013) e *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti* (a cura di L. Corrain, 2021).

glianza di stile, ma con una operazione che può attraversare i diversi corpi della pittura: un sorriso che si stacca dal corpo del gatto e percorre la storia della pittura. Un esempio di questa genealogia anacronica è quello che si articola intorno alla tensione *figura/pittura* tra Rubens e De Kooning: i corpi completamente materici e scarsamente figurativi delle *Women* di De Kooning, la cui *figura* emerge a fatica dalla *pittura*, portano a leggibilità ciò che già agiva nella pittura di Rubens e nei suoi corpi, ovvero l'affermarsi di una opacità dell'impasto pittorico in certe nubi, barbe, chiome, gorghi d'acqua per cui la *figura* – certamente preminente per ragioni storiche – si fondeva in parte nella *pittura* intesa come impasto materico, 'origine' nel senso che abbiamo detto sopra.[6]

Vorrei però concludere soffermandomi sull'esempio che mi pare meglio mostrare il nesso tra opacità di quell'al di qua preiconografico e il "senso più alto" di cui parlava Marin.

Un altro avatar di questi 'sorrisi' ha a che fare con la relazione, e i rovesciamenti, tra figura e sfondo o, nelle parole di Marin, tra *forma/intervallo* e si manifesta nella relazione tra i quadri romani di De Kooning della fine degli anni Cinquanta, come *Black and White (Rome)* (1959), e *I pellegrini di Emmaus* di Rembrandt (1629). *[fig. 1 e 2]*

La vernice nera su carta nel lavoro di De Kooning produce una indecidibilità del rapporto tra figura e sfondo, o, per usare le categorie di Marin, tra *forma* e *intervallo*, con le chiazze bianche e nere incapaci di arrestarsi in uno statuto univoco:

> Non sono alternativamente forma e fondo. Sono forma *e* fondo insieme o *allo stesso tempo* il che vuol dire che il quadro si costruisce come una distesa simultaneamente piatta e profonda: (…) la tela non solo porta forme, il fondo è una forma a pieno diritto come le figure, o ancora la tela *è* la forma, è piena, non c'è "vuoto" tra le forme o i vuoti, e gli intervalli, *sono* delle forme (Ivi, p. 37).

6 Per Rubens "la pittura nella sua esecuzione ha assorbito il piede della ninfa come, accanto, la coda di pesce della sirena si trasforma in una serie di arabeschi bianchi, grigi, rossi, bruni per avvolgere cancellare un corpo visto di schiena (…) come per de Kooning la figura è in stato di emersione – evanescenza del lavoro di pittura per farci scoprire in due larghe colate di rosa, su delle scie bianche, grigie, nere, malva, violette, due gambe senza piedi immerse nell'acqua di uno stagno" (Ivi, p. 36, trad. mia).

Ora, questa affermata simultaneità nei lavori di De Kooning è presente, in declinazioni storicamente situate, anche nella pittura di Rembrandt. Marin si sofferma sulla grande chiazza nera che corrisponde alla figura in controluce del Cristo nel dipinto *I pellegrini di Emmaus*. Prima di leggere il bel commento di Marin, bisogna ricordare che l'episodio della cena nel villaggio di Emmaus riguarda la prima apparizione di Gesù ai discepoli dopo la resurrezione, un episodio che ha a che fare con l'impossibilità del riconoscimento e con l'improvvisa agnizione legata al gesto dello spezzare il pane, cui segue però la scomparsa del Cristo:

> Mentre discorrevano e discutevano insieme, Gesù in persona si accostò e camminava con loro. [16] Ma *i loro occhi erano incapaci di riconoscerlo* (…) Quando furon vicini al villaggio dove erano diretti, egli fece come se dovesse andare più lontano. [29] Ma essi insistettero: «Resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino». Egli entrò per rimanere con loro. [30] Quando fu a tavola con loro, prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. [31] Allora *si aprirono loro gli occhi* e lo riconobbero. Ma lui *sparì dalla loro vista*.[7]

Come figurare il mistero del corpo del figlio di Dio risorto in carne e ossa? Un mistero che l'impossibilità del riconoscimento segnala nel testo evangelico.

La risposta di Marin è che proprio le risorse di quella opacità oscillante tra chiazza e figura sono in grado di far esperire allo spettatore il progressivo riconoscimento della figura del Cristo, senza mai risolverlo in modo figurativamente univoco:

> Il disegno di un volto non è un volto è il disegno di un volto. Quando si guarda un Rembrandt, è solo per associazione che là c'è un uomo che lo rende realistico. Accanto a lui c'è una forma nera. *Sapete che anche quello è un uomo. Ma se guardate questa chiazza a lungo*, non c'è ragione di pensare che sia un uomo.
>
> Guardare un uomo dipinto come una chiazza nera, guardarlo a lungo, è talvolta far apparire la figura di un uomo. Resta, nei due casi, all'incrocio di questi due tempi, la chiazza posata là sulla tela, tra le altre e in un certo modo. Così potrebbe essere *intravista* – nel *tra* dei due sguardi – ciò che de Kooning chiama "influenza" (*Ivi*, p. 36).

7 Lc 24: 13-53, corsivi miei.

Un'influenza che si propaga nelle due direzioni del tempo. L'arte contemporanea non è, infatti, l'elemento di crisi della macchina della rappresentazione, è piuttosto il *prisma* attraverso cui si compie una vera e propria "critica della rappresentazione" e delle sue declinazioni storiche; critica nel senso etimologico di disamina, analisi, poiché ne palesa le condizioni di possibilità, gli elementi 'originari': "la messa in questione della rappresentazione si compie e si presenta allo sguardo come la sua analisi, come l'apparizione dei suoi elementi arcaici, primitivi. Ma questa analisi non si fa che nella e attraverso la pittura: non si pronuncia che nel 'gesto' pittorico fondamentale" (Ivi, p. 73).

È così che agisce nella grande chiazza nera del Cristo di Rembrandt quella *forza* capace di sottrarsi al nome, e che è anzi l'"al di qua dei nomi" di cui parla Marin. Talvolta Marin ha colto questa forza originaria nell'oscillazione tra sguardo da lontano e da vicino intesi non come avvicinamenti fisici ma come regimi di visibilità sempre iscritti nel quadro: lontano sorge la figura, ma sempre in essa alberga l'opacità che fa scomparire la figura avvicinando lo sguardo. Qui sembra più trattarsi di un'oscillazione tra impasto e figura, e anche tra il tempo dell'accecamento della chiazza e quello dell'emersione della figura, in ogni caso valgono per questo corpo in stato di figurabilità le parole che Marin dedica al dissolversi delle figure quando lo sguardo si avvicina alla *Veduta di Delft* di Vermeer: "Il soggetto osservatore-descrittore si presenta come potenza dello sguardo (…) appare come l'effetto di un flusso, di un ritmo, uno stato di fluttuazione che rappresenta la dimensione originaria della forma, flusso che nessun nome e nessuna figura saprebbe bloccare per produrne il concetto o trovarne il tema" (Marin 1988, p. 136 tr.it.).

Il mistero del corpo risorto, segnalato dalla sua irriconoscibilità per i pellegrini di Emmaus, non è tema né concetto, ha bisogno del silenzio di una regione dell'immagine capace di regredire dal nome per rendere figurabile il mistero: il silenzio del neutro è al servizio di questa figurabilità del mistero. E, per quanto riguarda le pratiche descrittive, dato che davanti all'immagine e al suo silenzio, in fin dei conti, 'si parla', Marin suggerisce la formalizzazione di quelli che chiama "marcatori di virtualità" in grado di restituire il tratto virtualizzante e potenziale di quella forza: "non figurativo o figura, ma figurabilità, non nome o enunciato, nominazione o enunciazione, ma nominabilità e enunciabilità. In breve si tratterebbe di ricon-

durre la descrizione alla possibilità della descrizione, la visione dell'immagine alla visibilità, la sua lettura alla leggibilità" (Ivi, p. 131 tr.it.).

Bibliografia

Boehm, G.
2004 "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder", in: H. Burda, C. Maar (a cura di): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln.
1994 "Die Wiederkehr der Bilder", in: G. Boehm (a cura di), *Was ist ein Bild?*, München, Fink ; tr.it. "Il ritorno delle immagini", in: A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009.
Damisch, H.
1979 "Sur la sémiologie de la peinture", in: S. Chatman, U. Eco, J.-M. Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape : Proceedings of the First congress of International Association for Semiotic Studies*, La Hague, Paris, New York, pp. 128-136; tr. it. Id., "Otto tesi per (o contro?) una semiologia della pittura", in O. Calabrese (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 123-139.
de Certeau, M.
2015 *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di L. Amara, Mimesis, Milano 2015.
Greimas, A. J.
1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques. Documents*, VI, 60, 1984, pp. 3-24.
Marin, L.
1970 "Klee ou le retour à l'origine", in *Revue d'Esthétique*, 1, pp. 71-78, ora in: Id., *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l›art au XXe siècle*, a cura di A. Mengoni e X. Vert, Les presses du réel, Dijon 2021, pp. 227-236.
1973 *Utopiques: Jeux d'espace*, Minuit, Paris.
1984 "Un peintre sous influences: notes sur 'De Kooning et la tradition flamande et hollandaise de peinture", in Willem de Kooning, C. Stoullig (a cura di), *Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou*, Paris, pp. 31-39, ora in: Id., *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, a cura di A. Mengoni e X. Vert, Les presses du réel, Dijon 2021, pp. 95-114.
1988 "Mimésis et description", in: *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4 (1), pp. 25-36; tr.it. "Mimesi e descrizione" in: Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014.

1990 "Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Entretien avec L. Marin par O. Asselineau et M.-J. Guedj", in *Nervure, Journal de Psychiatrie*, vol. 3, n. 1, Paris.
1991 "Frontières, limites, limes. Les recits de voyage dans l'Utopie de Thomas More" in *Frontières et limites*, Centre Pompidou, Paris.

Mengoni, A.
2023 "Immagine e generazione di senso. L'approccio semiotico", in K. Purgar, L. Vargiu (a cura di), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi,* Carocci, Roma, pp. 169-189.

Paioni, P.
1999 "Figure del silenzio", in: D. De Agostini, P. Montani (a cura di), *L'opera del silenzio*, "Peregre". Collana di studi e ricerche della facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Urbino, Urbino.

Allegati

Fig. 1: Willem de Kooning, *Black and White (Rome)*, 99.7 × 69.9 cm, vernice su carta, 1959. Houston, The Museum of fine Art. Consultabile al seguente link: https://emuseum.mfah.org/objects/129974/black-and-white-rome

Elena Ramazza*

LA LACUNA COME SILENZIO VISIVO: DUE REAZIONI NELL'AMBITO DEL RESTAURO

1. *Il problema della lacuna e quello del restauro*

Il problema della lacuna è uno dei più spinosi da risolvere quando si viene in contatto con un'opera d'arte. Pur essendo una questione essenzialmente pratica – ricostruire o no delle parti di materia, e come farlo – le diverse possibili soluzioni rivelano l'attitudine di un restauratore o restauratrice verso il problema più generale e teorico del restauro.

Innanzitutto, una premessa: il restauro è un atto estremamente complesso in termini di formulazione semiotica. Esso combina almeno due assi e su entrambi prevede una sovrapposizione: è un atto che si inserisce, modificandolo, su un altro atto diverso in termini di tempo e di valori. Si può avvicinarlo, con Genette (1962), a un *palinsesto*, e in particolare a un *ipertesto*, in quanto si riferisce direttamente al testo di origine. Per spiegarne le dinamiche, Mazzucchelli (2010, pp. 54-55) è ricorso a Greimas (1976, pp. 131-132) assimilando il restauro a una pratica di riscrittura della memoria che produce oggetti topologici non più rispondenti a una sola struttura, o grammatica, ma oggetti stratificati che rispondono a più modelli. Su questa linea, riferendosi alle categorie di Eco (2003), sempre Mazzucchelli (2010, p. 64) lo ha inserito nell'ambito dell'interpretazione e della traduzione *intra*semiotica. Questa definizione ci permette di leggere le varie posizioni dei restauratori come delle attuazioni sempre diverse della negoziazione echiana tra testo, traduttore e lettore (Eco 1962; 1979; 1990; 2003), che, applicati alla nostra questione specifica, possono

* Università Autonoma di Barcellona, elena.ramazza@uab.cat

essere assimilati all'opera d'arte, al restauratore e al fruitore. Chiarita l'impostazione generale della nostra lettura, analizzeremo qui in particolare il caso della lacuna intesa come silenzio visivo. Rifletteremo sui diversi gradi di tolleranza di tale silenzio, i quali ci parlano della concezione dell'opera d'arte stessa, poiché l'atteggiamento di fronte all'interruzione del tessuto figurativo[1] cambia a seconda di quanto si riconosca a dato tessuto una funzione discorsiva. Quanto più si considera l'opera d'arte come un segno, referente a valori altri rispetto a sé, tanto più si tende a considerare la lacuna in maniera problematica, e quindi a reintegrarla o a risignificarla. Viceversa, quanto meno l'opera d'arte è intesa come segno, quanto più si tende a trattare la lacuna come un incidente che coinvolge soltanto il livello percettivo e dunque a minimizzarne la riparazione.

2. *Definizione di lacuna*

Chiamiamo lacuna uno spazio interno alla cornice[2] dell'opera d'arte che ha accidentalmente perso materia (fig. 1). L'insorgenza della lacuna è comune a molti tipi di opera d'arte, ma apre delle problematiche specifiche a seconda del *medium* e delle funzioni di ciascuno di questi tipi. Nei dipinti e nelle sculture, essa è frutto della caduta della pellicola pittorica o di una parte della materia scultorea e, a seconda della sua entità, può disturbare la lettura dell'opera fino a ridurla in stato di frammento. Pur marcando sempre una differenza tra lo stato attuale e il presunto stato originale dell'opera, la lacuna può avere effetti sulla percezione fino a diventare tanto distintiva quanto la parte materiale rimasta. È il caso dell'affresco del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie, a Milano, in cui la caduta dello strato pittorico è più spazialmente ingente dei frammenti originali, o della cosiddetta *Venere di Milo*, conservata al Louvre, in cui la mancanza delle braccia è diventato un tratto distintivo imprescindibile alla sua identità. Riguardo a questi due tipi di arte, che vengono fruiti in maniera più contemplativa, la lacuna è problematica solo in quanto disturba la

1 La definizione di lacuna come interruzione del tessuto figurativo viene da Cesare Brandi (1963, p. 46).

2 Per il concetto di cornice nell'opera d'arte cfr. Stoichita 1993, cap.3.

lettura, ovvero ne cancella alcuni elementi fino a impedirne la comprensione dell'iconografia. È significativo che si debba usare qui il termine "lettura", quindi si sposti già l'opera d'arte su un piano testuale, ma rimane fermo il fatto che la contemplazione può prescindere da tale lettura iconografica senza inficiare troppo a fondo la sua ragion d'essere in quanto opera d'arte.

Fig. 1 – Antonello da Messina, *Annunciazione*, 1474, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo (Wikimedia).

In altre forme d'arte – come l'architettura – nelle quali la fruizione è meno contemplativa e più legata alla funzione, il problema è più complesso. Pensiamo alla distinzione tra funzione primaria e funzione secondaria o simbolica che Barthes (1964) applica al suo studio sulla Tour Eiffel, o a Eco (1968, sezione C), che individua una potenzialità comunicativa all'interno dell'espletazione delle funzioni primarie architettoniche. In tale prospettiva, il problema di lettura e di disturbo della contemplazione che avevamo visto per pittura e scultura si incrocia a un problema funzionale, in quanto la lacuna può interessare parti strutturali dell'edificio e impedirne la funzione primaria, e, con essa, la funzione simbolica. È il caso della cattedrale di Notre-Dame, di

cui l'incendio del 2019 ha cancellato la copertura. Diversamente dalla *Venere di Milo*, a Notre-Dame l'intervento di ricostruzione si è percepito universalmente come più urgente poiché era necessario mantenere la più elementare delle funzioni: l'entrata. Non solo in architettura, anche nelle forme d'arte che hanno una vocazione più narrativa, come il cinema, la lacuna pone problemi specifici ed è più difficilmente tollerabile. La perdita di informazione all'interno di un fotogramma o la perdita di fotogrammi interi, infatti, creano interruzioni che inficiano il contenuto e il ritmo della narrazione, sia sul piano visivo che su quello auditivo[3]. Vediamo quindi come il trattamento della lacuna non sia soltanto frutto di una scelta personale del restauratore, ma dipenda da questioni più essenziali, legate alle funzioni dell'opera d'arte e alla sua concezione in quanto oggetto fruito. È rintracciabile una sorta di proporzionalità inversa tra la tolleranza alla lacuna e la considerazione dell'opera come simbolo o segno, quindi con la sua funzione discorsiva, dunque si può analizzare il problema da un punto di vista semiotico. Applicare la semiotica al problema della lacuna implica già un posizionamento verso l'arte vista come segno, ed è un posizionamento tutt'altro che scontato, poiché apertamente contrario alla teoria originata da Cesare Brandi alla metà del secolo scorso, ancora considerata valida per molti aspetti dal dibattito attuale.

3. *Attualità di Cesare Brandi e le sue reazioni davanti alla lacuna*

Di fronte al dubbio su come comportarsi in materia di lacune, da circa cent'anni a questa parte i restauratori si confrontano con le teorie e le pratiche di Cesare Brandi. Considerato il padre del restauro conservativo, Brandi compì i suoi primi interventi degli anni '30 del '900 occupandosi principalmente di opere pittoriche e nel 1963 pubblicò la *Teoria del Restauro,* in cui riassunse le posizioni e i precetti pratici che aveva elaborato nel corso dei decenni precedenti. Nonostante i tempi siano decisamente cambiati da allora, alla domanda se Brandi è ancora attuale la risposta italiana è generalmente affermativa. Come spiega bene Orietta Rossi Pinelli (2023, cap. *Oggi in Italia*), dalla Convenzione di Faro (2011) il restauro euro-

3 Per una storia degli orientamenti nel restauro cinematografico, cfr. Venturini 2006.

peo è oggetto di un forte spostamento teorico in direzione del fruitore e delle comunità, confrontandosi con il passaggio – almeno in teoria – dai diritti *del* patrimonio culturale ai diritti *al* patrimonio culturale. L'ambiente italiano ha però risposto con scetticismo a tale cambiamento, per esempio chiamando Brandi a testimone in due convegni, uno nel 2023, dal titolo: *Oltre Brandi, 60 anni dalla Teoria del Restauro* (Rossi Pinelli, 2023) e uno nel 2024 dal titolo Χάσμαα - Il trattamento della lacuna; principi, metodologie del restauro e attualità della teoria di Cesare Brandi, organizzato dalla Direzione generale Educazione ricerca e istituti culturali. In entrambi si è utilizzata la figura del restauratore romano come punto di ancoraggio per una sostanziale resistenza alla considerazione della funzione dell'opera, reale o simbolica, durante il restauro. Poiché, come abbiamo visto, la considerazione della funzione e la visione dell'arte come segno vanno spesso di pari passo, è interessante vedere come fu sempre Brandi a insistere sull'inapplicabilità della semiotica alle questioni di restauro. Alcuni titoli dei suoi testi, come *Segno e immagine* (1960) o *Struttura e architettura* (1967) riflettono questo dualismo. Alla pubblicazione del libro *Le due vie* (1966), sia Barthes che Eco, pur riconoscendo la coerenza del suo pensiero, se ne distaccarono nettamente[4]. A partire da quel momento, semiotica e restauro presero davvero due vie separate, restando Brandi come il perno teorico di un tipo di restauro anti-semiotico che per molti versi è ancora vigente in Italia. Ma cosa prescriveva Brandi riguardo alla lacuna? Secondo la *Teoria* ci sono tre soluzioni possibili. La prima è la reintegrazione di fantasia e consiste nel rimpiazzare le parti lacunose attraverso la loro ricreazione, un'opzione considerata assolutamente non auspicabile: "la cosa più grave, riguardo all'opera d'arte, non è tanto quel che manca quanto quel che indebitamente si inserisce" (Brandi 1963, p. 46). La seconda soluzione è quella di riempire la lacuna con una tinta neutra. Lui stesso tentò questa strada nel 1942 per il restauro dell'*Annunciazione* di Antonello da Messina, di Palazzo Bellomo, Siracusa (Fig. 1), con l'intenzione di far scivolare la lacuna in secondo piano rispetto al tessuto pittorico (Brandi 1963, p. 47), ma non ne fu pienamente soddisfatto. La terza opzione è la tecnica

4 Barthes fu chiamato a presentare il libro ed Eco ne scrisse una recensione: gli interventi sono riportati nell'edizione del 2023 de *Le due vie* per La Nave di Teseo. Nel resto del testo si farà riferimento a quest'edizione.

del tratteggio, ovvero un riempimento sempre neutro, ma più simile al testo pittorico perduto in modo che non disturbi la narratività dell'opera, pur dichiarandone visivamente la sua estraneità.

Brandi la applicò con successo nella *Flagellazione* di Pietro della Francesca (Figg. 2 e 3), restaurata nel 1954, dimostrandone l'efficacia specialmente sui dipinti e nelle piccole dimensioni (Brandi 1954).

L'approccio brandiano alla lacuna è orientato quasi esclusivamente alla percezione: l'obiettivo finale è quello di minimizzare il più possibile il *disturbo* che la lacuna produce al momento della contemplazione dell'opera. Per spiegare tale disturbo percettivo, Brandi (1963, p. 47) ricorse a una sinestesia tra arte visiva e musica e affermò che la tinta con cui si riempie la lacuna dev'essere "priva di timbro". Si deve eliminare, insomma, la sua potenzialità di "comporre", evitando che diventi una nota discordante e che crei nuova musica.

È proprio questa sinestesia che ci porta a riflettere sull'essenza della pittura secondo Brandi. In un dipinto a cui mancano dei particolari iconografici – una mano, una testa, una figura, un paesaggio – non si riconosce come problematica la mancanza in sé in quanto interruzione di un discorso, in quanto silenzio quando dovrebbe esserci parola. Disturba piuttosto la potenzialità del silenzio di trasformarsi in nota e di essere più rumoroso del dipinto originale. Poiché pittura e mancanza di pittura hanno la stessa capacità di comunicare, anzi a volte la mancanza rischia di averne una addirittura maggiore, vuol dire che ad esse non viene applicata alcuna distinzione gerarchica, bensì si livellano al loro punto più basso. Entrambe – pittura e lacuna – non sono in definitiva assimilabili a discorsi verbalizzati ma a brusii[5] che lottano per chi si sente più forte. Assimilare la lacuna alla pellicola pittorica implica quindi che per Brandi nessuna delle due ha una *voce* definita.

4. *La via del silenzio e quella discorsiva*

La condanna al silenzio, o meglio al brusio, che Brandi riserva alle opere d'arte non si evince soltanto dai suoi atteggia-

5 Per la definizione di brusio rimandiamo al saggio omonimo di Roland Barthes *Le bruissement de la langue* (Barthes 1964).

menti rispetto al restauro, ma anche dalle sue opere di respiro più filosofico[6]. Brandi concepisce l'opera d'arte al di fuori della sua capacità di significare, negando quindi che essa si riferisca a qualcosa fuori di sé, come fanno invece i segni. Al contrario, sulla scia del formalismo di Henri Focillon secondo il quale "*le signe signifie, alors que la forme* se *signifie*" (Focillon 1934, p. 4)[7], Brandi elabora il suo concetto di *astanza,* che consiste nell'affermare che l'opera esiste in se stessa manifestandosi in quanto arte in una sorta di epifania, senza bisogno di nient'altro di estraneo a se stessa e al suo essere arte (Brandi 1966, p. 79).

A tale concezione estetica, che è idealistica nella visione dell'arte come qualcosa di indefinibile ed epifanico e fenomenologica nella sua centralità della percezione, corrisponde anche una componente materialistica. In mancanza di contenuto, infatti, l'attenzione si sposta sul piano dell'espressione, e dunque sulla materia dell'opera, e le si riconosce il compito quasi sacro di permettere l'*astanza*. In ragione di ciò, si comprendono le posizioni di Brandi in materia di restauro: l'intervento si deve limitare alla sola materia dell'opera e le lacune non devono essere integrate. Intervenire sulla lacuna significa modificare la materia in nome di una potenzialità di significazione che era già negata in partenza. Non riconoscendo l'opera come un testo, insomma, non si percepisce il problema della sua interruzione. Al contrario, investendo la materialità della sacralità dell'*astanza* si percepisce forte la necessità di non modificarla.

Eliminando la semiosi, Brandi immagina la fruizione dell'opera come un momento di percezione silenzioso, individuale, e di conseguenza il restauro si configura come un atto volto a preservare quel momento. Siamo certi, però, che in questa concezione dell'arte non parli veramente nessuno? Rileggendo la celebre definizione brandiana del restauro vediamo che esso è il "momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, in vista della sua trasmissione al futuro" (Brandi 1963, p. 34). La parafrasiamo in termini operativi: nel momento in cui si riconosce un'opera e si vuole trasmetterla al

6 Esse sono *Segno e immagine* (1960), *Le due vie* (1966), *Struttura e architettura* (1967) e *Teoria generale della critica* (1974).

7 Oltre che a Focillon e al formalismo, Brandi si riconosce debitore anche di Husserl e della fenomenologia, ma la interpreta in una maniera del tutto personale (cfr. Carboni 2004, p. 63).

futuro, si sta già restaurando. Il riconoscimento dell'opera in quanto tale, che è alla base del concetto di *astanza,* presuppone che si sappia discernere tra ciò che è arte e ciò che non lo è. Si delinea quindi uno spettatore ideale: è il critico d'arte, il quale per definizione distingue l'arte dalla non-arte, il vero dal falso. Seguendo questa dinamica essenzialista in cui l'arte può parlare solo di se stessa, sorge la necessità di un apparato che normalizzi l'appartenenza o meno alla sfera dell'arte. Per rispondervi, il critico utilizza tecniche che forzano il contratto di veridizione (Greimas 1979) come le prove di autenticità o l'attribuzione dell'opera a un certo autore, che ruotano intorno alla divisione netta dell'autentico dal falso.

Che l'opera non abbia una voce implica quindi che essa debba essere abilitata dalla voce esterna del critico che con la sua definizione di arte/non-arte innesca anche i successivi processi di attribuzione di autenticità, di fruizione e, naturalmente, di restauro.

La via del silenzio dell'opera non è l'unica: al polo opposto c'è quello che potremmo chiamare il restauro della semiosi, secondo il quale si riconosce l'opera come testo visivo e quindi più in generale come segno. Questa linea è visibile in architettura con più frequenza che non in pittura e in scultura: un edificio sente più forti le due funzioni primaria e simbolica e accetta con più riluttanza lo stato di frammento.

Se si assume che l'opera non si esaurisca nella sua materialità manifestata e percepita ma che si riferisca a qualcosa d'altro, si riconduce anche la perdita di materia a una contestuale perdita di contenuto e a un'interruzione involontaria della capacità di significare. In quest'ottica, la lacuna pone un problema molto più complesso che non nel restauro della sola materia: disturbando la sua funzione significante, l'interruzione del tessuto artistico porta a ripensare l'intera opera nella sua ragion d'essere. Il frammento, infatti, non significa allo stesso modo dell'opera intera.

Questo non costituiva un problema per il restauro brandiano, che lo accettava invece come manifestazione materica e gli attribuiva la stessa dignità dell'opera intera, di conseguenza non riconosceva l'unità dell'opera come qualcosa di fondamentale alla sua realizzazione[8]. Per il restauro della semiosi, invece, un'opera frammentaria impone una riflessione più profonda e

8 La questione è affrontata da Brandi nella *teoria*, al capitolo *L'unità potenziale dell'opera d'arte* (Brandi 1963, pp. 41-48).

la lacuna non può essere ignorata né neutralizzata. Davanti al silenzio involontario, accidentale, si innescano atteggiamenti che rispondono generalmente a due scelte di fondo: o si opta per il rifacimento, dunque per la ricostruzione del discorso artistico e la riparazione della lacuna, o si cerca una risignificazione del silenzio stesso in quanto segno a sua volta di un'avvenuta sparizione.

Seguendo questa seconda via, l'opera si cala nella sua dimensione diacronica: l'intervento di restauro della semiosi deve tenere conto non solo delle potenzialità di significazione dell'opera d'origine, ma anche di quelle generatesi nell'opera finale. Si introduce logicamente anche un terzo momento, quello del trauma che ha generato le lacune e che spesso condiziona il cambiamento del senso dall'originale al finale. Meno determinante, invece, è la questione dell'autenticità, che già Eco (1990; 1997) e Prieto (1990) avevano ricondotto a un valore intertestuale, non esistente di per sé ma solo in conseguenza di un'attribuzione da parte di altri discorsi (cfr. Mazzucchelli 2010, p. 57). Slegando il restauro dall'autenticità, lo si slega anche dalla limitazione alla sola materia, permettendo un intervento elastico dal punto di vista materiale, ma attento alla ridefinizione della funzione significante.

Fig. 2 – Incendio di Notre-Dame de Paris, 15 aprile 2029 (ph. GodefroyParis, Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International, Wikimedia).

5. *Esempi di restauro della semiosi*

A giudicare dalla già citata Convenzione di Faro o dalla scelta del restauro *a l'identique* applicata a quella che è forse l'operazione più significativa degli ultimi decenni – il rifacimento del tetto e degli interni di Notre-Dame de Paris (Fig. 2) – si potrebbe pensare che la via della semiosi sia una soluzione moderna. Tutt'altro: essa fu praticata ininterrottamente già a partire da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, il primo restauratore che si definì come tale. Viollet-le-Duc riconosceva apertamente la necessità collettiva della ricostruzione delle cattedrali francesi e della loro funzione simbolica, riferendosi direttamente all'architettura come a un linguaggio. Si chiedeva: "*Nous serions les derniers à étudier notre propre langue?*" (Viollet-le-Duc 1854, III), poiché solo conoscendo la propria lingua, secondo Viollet, si poteva usarla per dire cose nuove, dunque per creare architettura. Il restauro era, insomma, un atto di ricostruzione linguistica e al contempo un'azione abilitante al discorso stesso.

Spostandoci in ambito italiano, anche in seno all'Istituto Centrale del Restauro che Brandi aveva diretto per decenni si registrarono presto delle voci dissonanti, in particolare quella dei suoi allievi Giovanni Urbani, che si dimostrava insofferente al protagonismo dell'autenticità (Rossi Pinelli 2023, cap. 3) e Giovanni Carbonara, architetto, che nel 1976 pubblicava un'opera dal titolo *La reintegrazione dell'immagine,* fino ad arrivare a quella recente di Giorgio Bonsanti (2019) che ha rifiutato la necessità di una teoria unitaria a favore di una valutazione caso per caso e di una modulazione dell'intervento mirata alla soluzione delle specificità di ogni opera.

Soprattutto per quanto riguarda l'architettura, si riconosce una certa correlazione tra l'urgenza del recupero funzionale e il senso di collettività. Senza risalire alla risaputa coincidenza tra il restauro stilistico dell'Ottocento e la definizione identitaria degli Stati nazionali, possiamo vedere degli esempi di questa correlazione anche in tempi più recenti. Uno sguardo attento ai significati simbolici comunitari, infatti, fu quello rivolto ai centri storici da architetti come Roberto Pane (1987), che recuperava il tessuto urbano in contrapposizione ai monumenti isolati, sostenendo che le case e le strade somigliavano a quel sostrato di testi in prosa che compongono la cultura di un luogo. Negli anni '70, a Bologna, Pierluigi Cervellati guidò un'operazione di

risanamento – un restauro materialmente selettivo – di alcuni comparti del centro storico bolognese accompagnandola con un'indagine sociologica e a un'attenzione per le destinazioni d'uso, orientate in senso comunitario (Cervellati, Scannavini, De Angelis 1977). Sempre su questa linea, è interessante vedere come le funzioni simboliche continuino ad avere la meglio sulle istanze di autenticità della materia anche in casi molto eclatanti, come la ricostruzione del tetto di Notre-Dame a Parigi (Fig. 2). Davanti al dubbio posto dalla sparizione della *flèche* ottocentesca, infatti, frutto a sua volta di un restauro stilistico di Viollet-le-Duc e quindi non autentica secondo i crismi della conservazione materiale, si è optato per la ricostruzione in nome della sua funzione simbolica. Si legge nei verbali delle riunioni che portarono alla decisione per un restauro *à l'identique*:

> *Notre-Dame est d'abord un lieu de culte de tout premier plan. Elle est aussi un mémorial de notre histoire, capable de réunir toutes les composantes d'un pays divisé comme peut l'être le nôtre par moments. C'est un symbole de l'audace de l'homme et de son génie quand il se fait bâtisseur.*[9]

Come la Tour Eiffel di Roland Barthes, anche la cattedrale, *flèche* compresa, ha costruito il suo valore con la somma delle sue ricezioni, con la ripetizione della sua forma in letteratura e per immagini, e dunque con la sua esistenza nell'immaginario della comunità che si identifica in essa.

Un problema simile, ma su scala diversa, ha portato alla recente ricostruzione della torretta merlata del Castello di Galeazza di Crevalcore (fig. 5), Bologna, crollata con il sisma del 2012 (Luppi 2025). Anche in questo caso la torretta crollata non era originale del medioevo ma frutto di una riformulazione ottocentesca ed è stata ricostruita integralmente in nome dell'unità simbolica perduta. A Crevalcore non si è optato per una ricostruzione con i materiali originali, come a Notre-Dame, ma utilizzando l'acciaio corten, cosa che sottolinea ancora di più la necessità di ritrovare una forma perduta, a prescindere dalla materia.

9 Estratto dai *Comptes Rendus de La Commission de La Culture, de l'éducation et de La Communication, Mercredi 22 Janvier 2020* (https://www.senat.fr/compte-rendu-commissions/20200120/cult.html, consultato il 13/6/2025).

6. *Conclusioni*

Se sul piano pratico gli interventi di restauro integrativo o di ricostruzione sono innumerevoli in tutte le epoche, sul piano teorico i riferimenti sono decisamente più scarsi, soprattutto nell'ambito della semiotica applicata al restauro. Lo iato era già intuibile quando Barthes (1966, p. 18) sollevò i suoi dubbi sull'*astanza* brandiana, scrivendo: "Per parte mia la presenza dell'opera d'arte consiste nel fatto che essa è lo spettacolo del segno", ed Eco (1966, p. 359) accusò il restauratore di "coraggiosa inattualità". Dopo la separazione de *Le due vie* si seguitò con l'analisi semiotica della funzione architettonica, ma solo Renato de Fusco dedicò alcuni scritti alla questione del restauro (De Fusco 1980), abbandonandola poi intorno agli anni'80. Bisogna aspettare il 2008 perché il Dottorato in Discipline Semiotiche, sotto la direzione di Umberto Eco, si rivolga nuovamente ai problemi dell'interpretazione nell'ambito della memoria collettiva, e dunque, di riflesso, del patrimonio storico-artistico, aprendo agli studi di Patrizia Violi, Cristina Demaria (Demaria, Violi 2017) e Francesco Mazzucchelli, solo per citarne alcuni. La decennale separazione tra semiotica e teoria del restauro, però, sembra ancora lontana da una possibile riconciliazione, con una chiusura evidente non tanto dalla parte della semiotica, quanto da quella del restauro che, come abbiamo visto in apertura, risente a tutt'oggi degli effetti della lunga egemonia brandiana.

Soprattutto nel caso della lacuna, però, il silenzio a cui il tempo e gli eventi spesso condannano le opere d'arte ha bisogno di essere, se non colmato, quanto meno interrogato. Chi parla, quando l'opera non lo può più fare?

Bibliografia

Barthes, R.
1964 *La Tour Eiffel*, Delpire, Parigi.
1966 *Sull'opera d'arte*, in Brandi, C., 2023, *Le due vie*, La nave di Teseo, Milano, pp. 9-20.
1984 *Le bruissement de la langue*, in "Le bruissement de la langue. Essais critiques IV", Seuil, Parigi, pp. 99-102.
Bonsanti, G.
2019 *After Brandi. Umberto Baldini and the Modern Theory of Conservation-Restoration in Italy*, in "Protection of Cultural Heritage", n. 8, pp. 29-36.

Brandi, C.
1954 *Restauri a Piero della Francesca*, in "Bollettino d'Arte", s. IV, f. III, luglio - settembre.
1960 *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.
1963 *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
1966 *Le due vie*, Laterza, Bari, ed. La nave di Teseo, Milano, 2023.
1967 *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.
1974 *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
Carboni, M.
2004 *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca book, Milano.
Cervellati, P., Scannavini, R., De Angelis, C.
1977 *La nuova cultura delle città: la salvaguardia dei centri storici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna*, Mondadori, Milano.
De Fusco, R.
1980 *Il restauro architettonico, ricchi apparati e povere idee*, in "Op. Cit." n. 49, pp. 5-16.
Demaria, C., Violi, P.
2017 *Arte e memoria. Il Parque de la memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires*, in "Storicamente", n. 13, pp. 1-23.
Dottorato in Discipline semiotiche (Sum - Università di Bologna)
2008 *Memoria culturale e processi interpretativi. Uno sguardo semiotico*, in "CHORA Laboratorio di attualità, scrittura e cultura filosofica", n. 16 (Settembre), pp. 7-29.
Eco, U.
1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
1966 *Più in là dello sguardo*, in Brandi, C., 2023, *Le due vie*, La nave di Teseo, Milano, pp. 359-362.
1968 *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano.
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano
Focillon, H.
1934 *Vie des formes*, Ernest Leroux, Parigi
Genette, G.
1962 *Palimpsestes*, Seuil, Parigi.
Greimas, A.J.
1976 *Pour une Sémiologie Topologique*, in "Sémiotique et Sciences Sociales", Seuil, Parigi.
1979 *Le contrat de véridiction*, in "Du Sens II", Seuil, Parigi, pp. 103-113.

Luppi, S.
2025 *Nuova vita per il neogotico Castello di Galeazza*, in "Il Giornale dell'Arte", 1 febbraio.
Mazzucchelli, F.
2010 *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella Ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna.
Pane, R.
1987 *Attualità e dialettica del restauro. Educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, Marino Solfanelli editore, Chieti.
Prieto, L.
1990 *Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection*, in Poétique, n. 81, febbraio, pp. 2-19.
Rossi Pinelli, O.
2023 *Le teorie del restauro dalla Carta d'Atene a oggi*, Einaudi, Torino.
Stoichita, V.
1993 *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Parigi.
Venturini, S.
2006 *Il restauro cinematografico, storia moderna*, in Venturini, S. (a cura di), "Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi", Campanotto, Udine.
Viollet-le-Duc, E.E.
1854 *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. 1, A. Morel, Parigi

Enrico Barbetti*

NEL SILENZIO DELLE FORME, COSA C'È DA VEDERE? IL CASO PINTON E L'EDUCAZIONE MUSEALE INTORNO AD AGNES MARTIN

1. *La conoscenza non-teorica degli esperti*

Quando parliamo della *competenza tacita* dei professionisti facciamo riferimento a una serie di riflessioni epistemologiche di vari autori che si sono interrogati nel tempo sul *silenzio* che interessa le capacità comunicative degli esperti di vari settori hanno rispetto alle loro competenze pratiche. Si tratta di un silenzio colmo di cose da dire ma senza i mezzi per dirle. In altre parole, si parla di quel *"so farlo, ma non so spiegare come*" che caratterizza l'expertise. Questo può valere anche per i *practitioner* dell'educazione, che nonostante le loro abilità esplicative possono non riuscire a teorizzare le loro strategie didattiche acquisite con l'esperienza. Il presente contributo, attraverso un caso emblematico, mostra come la semiotica possa contribuire a dare forma e voce a questo silenzio della competenza esperta.

Herbert Dreyfus, in *Mind over Machine* (1985; tr.it 2021), descrive l'acquisizione della competenza come un processo graduale in cui, nei livelli più alti, l'abilità diventa così interiorizzata da non richiedere più consapevolezza esplicita: "l'abilità è diventata una parte di sé al punto da non doverne essere consapevole" (ivi, p. 51). L'esperto, secondo Dreyfus, agisce dunque in modo *a-razionale*, non sempre in grado di verbalizzare le proprie intuizioni. Una simile dimensione tacita della conoscenza è sottolineata anche da Michel Polanyi (1966), che la ritrova in vari ambiti professionali, incluso quello scientifico. Anche nel

* Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, enrico.barbetti@unimore.it

sapere scientifico c'è un *fare-scienza* intesa come expertise tacita, un *processo* che fa parte di un discorso scientifico a volte incompleto o difettoso (Greimas 1976).

Di competenza inespressa parla anche Donald Schön ne *Il professionista riflessivo* (1983; tr.it 1993) che esplorando l'epistemologia della pratica parla di "riflessione nel corso dell'azione" dell'esperto. L'ipotesi di Schön è che "i professionisti competenti solitamente sappiano più di quanto siano in grado di dire. Essi mostrano un tipo di attività cognitiva nella pratica, gran parte della quale è tacita" (ivi, p.29). Riconoscere e rendere visibile tale dimensione, con il supporto della ricerca, diventa per Schön – e per gli studi pedagogici che ne seguono l'impostazione – un'occasione per attivare consapevolezza e miglioramento continuo (Bove 2009).

Se questi autori parlano di dimensione tacite dell'expertise, gli studi semiotici –a partire dal saggio di Paolo Fabbri *conoscenza tacita e discorsività* (2003) – che si sono interessati di questa questione, non possono essere d'accordo su questo *silenzio* della competenza. Il silenzio, da questa prospettiva, non è assenza di contenuto, ma il risultato di un mancato riconoscimento, da parte della società, di forme espressive diverse da quelle teorico-verbali a cui siamo abituati per dare forma e visibilità ai processi di costruzione della conoscenza. L'esperto spesso non possiede un 'saper-fare comunicativo' rispetto alla sua competenza, ma ciò non implica che questa sia né tacita né a-critica. Dal punto di vista semiotico, la competenza esperta è esprimibile, se non a parole, attraverso altre forme espressive.

> Secondo Fabbri l'inespresso non è l'inesprimibile ma, molto diversamente, ciò che attende d'essere detto: basta trovare gli strumenti adeguati, che sono appunto quelli della modellizzazione semiotica. […] Dal punto di vista della semiotica è una posizione, per principio, parziale e sostanzialmente inesatta, dato che ciò che non è esprimibile a parole può esserlo, anzi lo è già, entro altre forme di linguaggio, incluse quelle che hanno a che fare con il corpo (e torna la questione della sensorialità), e delle pratiche mimetiche (e riappare la questione socio-culturale). (Marrone 2021, p. 20)

In questo, il semiologo può fungere da "intercessore" (Fabbri 2021, p.33), offrendo strumenti per descrivere e riconoscere tale saper-fare in un'analisi a posteriori dell'epistemologia della pratica. Questa si manifesta, per quanto ci riguarda, anche nei

contesti educativi, soprattutto nella dimensione performativa dell'insegnamento, quando vengono messe in atto specifiche strategie didattiche. La dimensione strategico-didattica, difficile da teorizzare per il docente, ma che assume nel contesto formativo una certa importanza, in quanto "dal punto di vista dell'allievo si presenta come un'euristica nella misura in cui fornisce una spiegazione dei principi operativi su cui si basa l'acquisizione della conoscenza" (Fabbri 1979, p.9, tr. mia). Non c'è formazione solo con trasmissione di conoscenze, ma anche con l'acquisizione, per *contatto*, di approcci alla costruzione del sapere.

L'obiettivo di questo lavoro è quindi osservare e analizzare le strategie didattiche di un preciso contesto educativo per descrivere un *saper-fare* professionale che, altrimenti, resterebbe immerso in un silenzio: se non propriamente tacito, quantomeno non ascoltato.

2. *Il caso di Dario Pinton*

Il caso che si vuole portare è quello di Dario Pinton, specialista in formazione culturale che ha ricoperto il ruolo di consulente didattico per numerose e importanti istituzioni museali a Venezia. Pinton è stato infatti anzitutto consulente didattico per la Peggy Guggenheim Collection[1] per ventiquattro anni, dove ha gestito il progetto *Prima Visione* – nel quale si organizzavano visite guidate per le scuole del territorio a museo chiuso – e responsabile della formazione delle guide del museo. Oltre a questo, ha contribuito a ideare le visite guidate alla Biennale di Venezia nel 2005, curandone la formazione; ha collaborato come consulente didattico per i Musei Civici dal 2001 al 2015 e ha insegnato al Master dell'Università Ca'Foscari sullo *Sviluppo creativo e gestione delle attività culturali*.

Il principale contributo intellettuale di Pinton sono indubbiamente le sue attività educative, nella forma privilegiata della visita guidata in museo – che, come cercheremo di dimostrare, non hanno niente di meno di altre forme di espressione intellettuale. Nondimeno ha pubblicato alcuni lavori in forma sag-

1 Di seguito PGC.

gistica[2]. Le sue pubblicazioni, tuttavia, assumono una forma riflessiva diversa da quella *razionalizzante* – per usare le parole di Dreyfus – del suo metodo didattico. In altre parole, non si cerca di teorizzare un metodo ma, vedremo, tradurre inter-semioticamente dei contenuti da una forma espressiva a un'altra.

Nonostante la scarsità di pubblicazioni, Pinton conserva un ricco archivio personale inedito, composto da appunti, disegni e riflessioni[3]. Questo materiale ha rappresentato la fonte principale per la presente ricerca, insieme alla consultazione di appunti redatti dagli allievi[4] e di diverse tesi di laurea di ex studenti[5]. Questi documenti descrivono in particolare il contesto formativo organizzato da Pinton presso la PGC, illustrandone le attività didattiche, le idee sull'arte e le relazioni che possiamo instaurare con essa.

3. *La formazione nella Peggy Guggenheim Collection*

Il percorso di formazione dei *docent* – termine usato per definire le guide così formate in museo – alla PGC sarà l'oggetto

2 Pinton, D. (2012). Quasi una visita guidata. In *Utopia del sembiante. Il paesaggio nei paesaggi*, Museo del Paesaggio; Pinton, D. (2014). L'arte di raccontare l'arte tra avventura e calcolo–Esiste un aspetto imprenditoriale? *Kunst und Kultur*, 21–27.

3 L'archivio personale di Pinton include: i «quaderni pedagogici» (1994), primi diari di appunti educativi ispirati a quelli di Paul Klee; quaderni di riflessione sulle opere della PGC (dal 1996); un quaderno di soli disegni; appunti laboratoriali relativi ad attività svolte a Ca' Pesaro e alla Biennale di Venezia; un quaderno in progress dal titolo *Il Gioco del Mondo*, che tenta una sintesi complessiva; e un ampio corpus di appunti sulle lezioni tenute alla Guggenheim tra il 1996 e il 2019.

4 Dei quali si ringrazia in particolar modo Silvia De Leonardis, Giulio Vaccher e Tullia Zanella.

5 Tra le varie tesi di laurea in cui si tratta del lavoro di Pinton: Benelli T. (2007). *Luoghi comuni e stereotipi: limiti della fruizione estetica dell'arte contemporanea*. Università Ca'Foscari; Camin G. (2006*). Per una critica della didattica museale: cultura versus intrattenimento*. Università Ca'Foscari; Di Dia, R. (2015). *La Peggy Guggenheim Collection a Venezia: Un caso di studio per la didattica museale*. Università Ca'Foscari; Santoro, A. (2012). *Tra pubblico e privato: Una istituzione italiana e una Fondazione americana a confronto. Il MAMbo di Bologna e la Peggy Guggenheim Collection di Venezia*. Università Ca'Foscari.

di questo contributo[6]. Il corso – accessibile previo colloquio – aveva una durata di circa 50 ore, si svolgeva nella biblioteca del museo ed era incentrato, con un approccio non cronologico, sulle avanguardie artistiche del Novecento e sulle opere della collezione. Come in un corso universitario, era prevista una bibliografia e un esame finale. Tuttavia, a differenza dell'università i testi indicati e l'esame non riprendevano direttamente i contenuti delle lezioni. I testi erano infatti *Lezioni americane* e *Collezioni di sabbia* di Italo Calvino, mentre l'esame non consisteva nella ripetizione delle conoscenze acquisite delle lezioni ma in un'esposizione di un argomento di ampio genere scelto liberamente. In parallelo al corso, si teneva un *Seminario permanente bimestrale*, con lezioni svolte nella biblioteca o durante visite guidate a mostre, musei ed eventi a Venezia. Aperto agli studenti dell'anno in corso e a quelli degli anni precedenti, il seminario costituiva una forma di apprendimento permanente, in linea con i principi del *long-life learning*. Ancora in concomitanza al corso principale e al seminario permanente, si svolgevano le visite guidate di Pinton, rivolte a scuole medie e superiori, alle quali gli studenti del corso di formazione avevano la possibilità di assistere e prendere appunti. Al termine del corso propedeutico e dopo l'esame gli studenti praticavano le prime guide in museo nel contesto del progetto *Prima Visione*, che permetteva a scuole medie e superiori del territorio di visitare il museo un'ora prima dell'apertura. Questa esperienza rappresentava una forma educativa di sperimentazione controllata in un ambiente parzialmente sicuro, quello del museo senza visitatori. Dopo un periodo di prova nel progetto *Prima Visione*, senza che fosse esplicitato fin dall'inizio, gli studenti potevano ricevere una proposta di lavoro dal museo per fare guide, a museo aperto, a scuole medie e superiori.

Perché il caso di Pinton alla Peggy Guggenheim Collection può risultare interessante per la semiotica? Anzitutto perché rappresenta un'esperienza educativa che interroga direttamente la questione della significazione all'interno dell'epistemologia della pratica. In questo contesto si fa riferimento a diversi studi sul senso – in particolare quelli di Umberto Eco – utilizzandoli

6 Si precisa che l'autore ha partecipato in prima persona al corso di formazione ed è stato *docent* dal 2013 al 2019. Per garantire un'analisi imparziale, la ricostruzione si basa anche sui vari documenti elencati sopra.

non in modo teorico-astratto, ma come strumenti operativi per affrontare problemi concreti dell'educazione museale nell'ambito dell'arte contemporanea. La semiotica, dunque, si configura come uno strumento, non esclusivo né rigidamente applicato, ma impiegato con flessibilità per sviluppare strategie didattiche capaci di rispondere alle domande – esplicite o implicite – che il pubblico modello, costituito prevalentemente da studenti delle scuole superiori, si pone in quel contesto. Interrogativi che ruotano attorno alla produzione di senso dell'arte – dal "che senso ha?" al "cosa c'è da vedere?" – e che difficilmente trovano risposte soddisfacenti attraverso semplici inquadramenti storici, formule convenzionali o aneddoti di repertorio.

4. *Il caso di Agnes Martin nelle lezioni di Pinton*

Il caso di *Rose*[7], dipinto realizzato nel 1966 da Agnes Martin è stato scelto proprio perché rappresenta una sfida sul piano formativo. Come elaborare strategie didattiche capaci di tradurre in parola un'opera che sembra presentare un silenzio di forme visive? Un dipinto privo di formanti figurativi, in cui anche la dimensione *plastica* (Greimas 1984; tr.it 1991) si riduce a un *cromatismo* elementare – un bianco sporco uniforme –; una dimensione *eidetica* costruita da un reticolo di sottili linee tracciate con un lapis, leggermente tremolanti; e una dimensione *topologica* che appare orientata secondo una simmetria radiale[8].

In questa sede non si vuole riportare le parole usate per spiegare le dinamiche di senso dell'opera, poiché una teorizzazione rischierebbe di semplificare la competenza esperta di Pinton,

7 Agnes Martin (1912 – 2004), *Rosa (Rose)*, 1966, Acrilico su tela, 182,9 x 182,9 cm, Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York, Collezione Hannelore B. e Rudolph B. Schulhof, lascito Hannelore B. Schulhof, 2012. Si veda per informazioni e immagine: https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/rose/.

8 La tela ha forma quadrata (189,9 x 189,9 cm), e l'unico elemento che consente di orientarsi al suo interno è la griglia disegnata a matita. Questa suddivide la superficie in rettangoli disposti con il lato lungo orientato verticalmente, verso l'alto e il basso, e il lato corto in direzione orizzontale. Questo dettaglio permette di distinguere i lati del dipinto, conferendo un senso di direzionalità a una composizione altrimenti simmetricamente indefinita.

oscurando dinamiche di senso rilevanti. Come ricordavamo con Fabbri (1979), l'aspetto strategico dell'insegnamento ha un valore di modello euristico per l'acquisizione di conoscenza per chi apprende. Per questo, ci concentreremo su come Pinton affronta il caso di Agnes Martin nel suo seminario permanente, considerandolo un'occasione per far emergere specifiche competenze educative e intellettuali, attraverso i diversi accostamenti proposti nelle lezioni e i temi che ne scaturiscono, come attestano gli appunti preparatori.

Nella lezione "*Guardare-vedere-narrare*" tenuta il 18 gennaio 2013 (Fig. 1), Agnes Martin viene confrontata prima con un dipinto di Cy Twombly, esplorando temi come la pittura astratta, del gesto, del minimalismo e la questione del corpo nelle questioni di genere – dato che entrambi vengono identificati come artisti *queer* –. Successivamente, il confronto si sposta sulle fotografie di Helmut Newton e Chang Chao, spostando l'attenzione dal corpo dell'enunciatore, visibile nella gestualità di Twombly e Martin – che si considerava un'espressionista astratta –, a un corpo soggetto nelle fotografie.

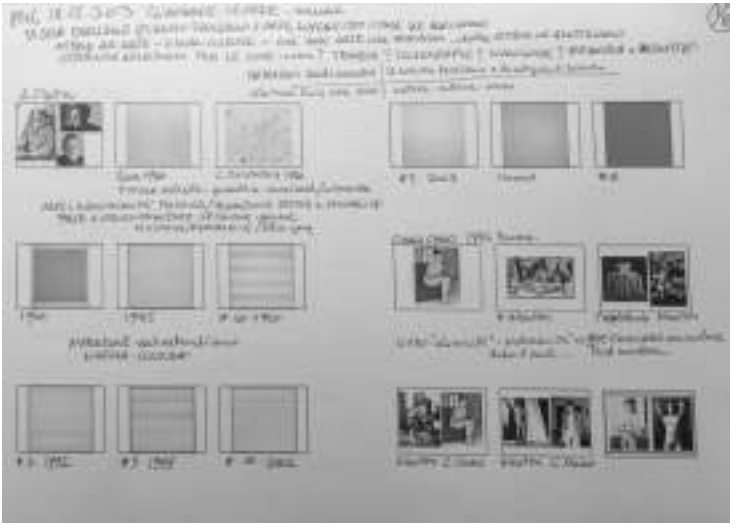


Fig. 1 – Appunti lezione Seminario Permanente del 18/01/13.
Foto dell'autore del saggio.

Nella seconda lezione presa in esame (Fig. 2) del 19 marzo 2014 si hanno tre dipinti di Martin in una slide. Il confronto in questo caso si fa prima con Mondrian e poi con i disegni della calligrafia dello zen giapponese, l'Ensō – pratica che consiste nel tracciare un cerchio in inchiostro in un gesto unico su carta bianca. Il confronto qui permette di esplorare nello specifico il concetto di astrazione come processo sia gestuale sia di sintesi spaziale.

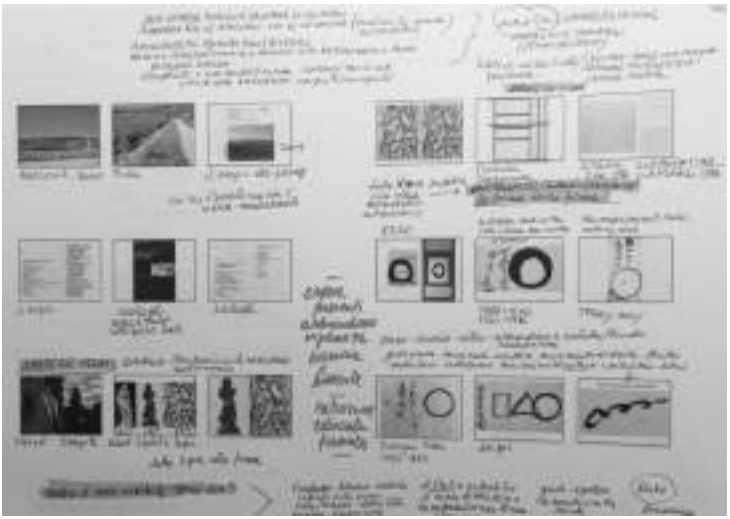


Fig. 2 – Appunti lezione Seminario Permanente del 19/03/2014. Foto dell'autore del saggio.

Nella lezione del 06 novembre 2014 (Fig. 3) Agnes Martin viene inserita in un discorso sul surrealismo, accostandola a Magritte, Dalì, e Ernst, con un focus sulla pratica associativa di – come si legge negli appunti – "*tenere insieme le cose lontane*". Martin non è una surrealista, ma questa dimensione di associazione apparentemente casuale consente di ragionare sulla relazione tra un titolo narrativo – *rose / rosa* – e un'opera completamente anti-narrativa.

Fig. 3 – Appunti lezione Seminario Permanente del 06/11/14.
Foto dell'autore del saggio.

In altre lezioni, come quella del 20 maggio 2014 (Fig. 4) invece si hanno casi di associazioni che esulano dall'universo esclusivamente pittorico o storico artistico con associazioni a *Pensare classificare di* Georges Perec e *Palomar* di Calvino sul tema del pensiero per immagini.

Fig. 4 – Appunti lezione Seminario Permanente del 20/05/14.
Foto dell'autore del saggio.

Nelle lezioni di Pinton non ci sono momenti in cui si "spiega" direttamente il lavoro di Agnes Martin. L'interpretazione del dipinto avviene attraverso una serie di collegamenti con altri quadri, che attivano tematiche e problematiche specifiche e non esaustive. Le quali possono andare dal ruolo del corpo e dell'identità, all'astrazione come processo gestuale fino al problema del rapporto tra la dimensione verbale del titolo e quella visiva dell'opera. Il quadro precedente, anche se non in una cronologia lineare o tematica – funge da passaggio narrativo di *competenza*, preparando la comprensione di determinate questioni sollevate dal quadro successivo che a sua volta potrà riassumere, in un altro passaggio, lo stesso ruolo attanziale di *oggetto di valore d'uso* (Greimas & Courtés 1979; tr.it. 1991).

5. *Narrare, creare associazioni, dare senso*

I processi di narrazione sono centrali nel lavoro educativo e riflessivo di Pinton. Per lui, narrare è un *processo associati-*

vo che collega elementi diversi, spesso distanti, seguendo un ordine non obbligatoriamente cronologico o disciplinare al fine di costruire significato attraverso l'istaurazione di relazioni tra gli oggetti.

> Narrare è un processo associativo, è mettere insieme cose tra loro diverse, a volte lontane e legarle in modo da avere un racconto, in modo che i conti tornino, è dare ordine al caos delle nostre esperienze, è il tentativo di dare senso. Io sono un narratore, non so fare altro che raccontare storie. (Pinton 2014).

Questa dimensione si riflette anche negli appunti degli studenti, incentrati sulla preparazione pratica delle visite guidate, dove riemerge la stessa costruzione del senso per relazione e associazione. In questo caso, tuttavia, i collegamenti si concentrano prevalentemente sulle opere esposte alla PGC. Come, ad esempio, con Frank Stella e Cy Twombly, spesso esposti in prossimità di *Rose*, oppure con *Alchemy* di Jackson Pollock. La costruzione di una competenza narrativa fondata su associazioni e sulla messa in evidenza delle relazioni tra le opere, piuttosto che su una sequenza discontinua di informazioni da riferire davanti a ciascun quadro, appare come un elemento chiave nella formazione proposta da Pinton e come fattore pragmatico nella preparazione della visita guidata da parte della guida in formazione.

Per tentare di spiegarne l'importanza è necessario fare una parentesi sulla *dimensione spaziale* del museo per comprendere le interdipendenze di senso tra gli attori spaziali e quelli educativi.

La Collezione presenta infatti alcune limitazioni logistiche che influenzano l'organizzazione delle attività: gli ambienti ristretti impongono ingressi regolati, impedendo la presenza simultanea di più gruppi nelle stesse sale. Questo rende necessario limitare il numero dei partecipanti e, nel caso di affluenze più ampie, affiancare due guide con percorsi simultanei. Inoltre, la collezione – ben più estesa dello spazio espositivo disponibile – è soggetta a una rotazione semestrale che ne modifica periodicamente la disposizione.

Nonostante questo, lo spazio museale presenta anche alcune caratteristiche peculiari, come la presenza di più ingressi – uno principale e uno dalla *barchessa* – e, essendo

originariamente una dimora privata, una certa permeabilità tra le sale. Nonostante gli spazi presentino una certa idea di allestimento e di sequenzialità consentono tuttavia una circolazione incrociata e la creazione di un percorso personale del visitatore. In altre parole, la dimensione semiotica dello spazio costruisce un *soggetto enunciazionale* (Marrone 2001) del visitatore museale con un certo *poter-fare* relativo alle sue possibilità di movimento. Da questo soggetto enunciazionale si riescono a creare forme di "interrelazione e determinazione" (ivi. p.321) con le forme espressive dell'educazione. In altre parole, questa disposizione dello spazio ha consentito – non in modo causale-behavioristico ma di co-costruzione semiotica – di pensare guide e percorsi narrativi non lineari e aperti; sia *anti-cronologici*, quando era necessario iniziare con più guide, sia *anti-lineari*, quando era necessario ricalibrare il percorso perché la sala successiva era occupata da un altro gruppo.

C'è quindi un rapporto di rinegoziazione tra i diversi soggetti spaziali e educativi. E questo si ritrova, a un altro livello, nei testi di Pinton. Dai suoi appunti (Fig. 5) emerge che la narrazione non è solo una successione di eventi, ma la connessione di elementi diversi in uno spazio *planare*. In Pinton, i concetti di narrazione e orientamento spaziale sono strettamente legati. Se narrare è orientarsi, allora, dal punto di vista educativo, *insegnare a narrare significa anche insegnare a orientarsi*.

Fig. 5 – Appunti, Il Gioco del Mondo. Foto dell'autore del saggio.

6. *Formare un narratore competente*

Riconsiderando la struttura del corso di formazione da una prospettiva narrativa, emerge con chiarezza come l'attenzione sia rivolta all'acquisizione di una *competenza*[9] intesa come *far-saper-essere*, piuttosto che solamente a una *conoscenza* delle collezioni (*far-sapere*) o a una *abilità* operativa nella conduzione della visita (*far-saper-fare*). Nel corso di formazione, l'acquisizione dell'equipaggiamento modale da parte del soggetto – secondo lo schema narrativo della Competenza – avviene attraverso regimi di *aggiustamento* (Landowski 2005; tr.it 2010), grazie all'e-

9 In questo caso si usa il termine *competenza* nella sua accezione educativa, in quanto combinazione di conoscenze, abilità e atteggiamenti appropriati al contesto, che si distingue dalle *conoscenze* (un *sapere*) in quanto fatti, concetti e principi acquisiti attraverso lo studio e l'esperienza e dalle *abilità* (un *saper-fare*) come capacità di applicare le conoscenze per svolgere compiti o risolvere problemi. Cfr. *Raccomandazioni del consiglio del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente*, 189/01 (2018).

sposizione a modalità narrative non lineari, sia sul piano cronologico sia su quello disciplinare – includendo associazioni con altri ambiti del sapere e un'apertura verso una più ampia cultura visuale –. Il soggetto in formazione si *contagiava* così con una pluralità di strategie esplicative di questo genere: dalle letture di Calvino, alle lezioni del seminario, alle visite guidate in museo, in Biennale, in chiese o in musei veneziani. Allo stesso modo l'esposizione al termine del corso, che rappresentava quel passaggio di Performanza, non certificava il congiungimento con un determinato *sapere* trasmesso durante le lezioni, piuttosto con un *saper-fare* un racconto con tutta una serie di collegamenti analoghi a quelli con cui era entrato in contatto.

I regimi di aggiustamento landowskyani si vedono nel fatto che Pinton trasmette una competenza educativa attraverso una struttura per la costruzione delle guide, accettando di fatto il rischio che le guide formate utilizzino contenuti diversi dai propri. Lo scopo formativo per Pinton non è quello di "far realizzare all'altro uno scenario prestabilito nei minimi particolari" (ivi, p.54) in cui si ripetono in museo con i gruppi di alunni gli stessi contenuti che lui ha trasmesso nel corso. In cambio però si può evitare la "sempiterna ripetizione dell'identico" (ivi p.54), formando guide con conoscenze e approcci differenti. Una strategia che permette di valorizzare le "enciclopedie" di ciascuna guida formata, anche per una maggiore efficienza didattica. Una modalità relazionale che si ritrova anche nelle strategie dialogiche adottate con il visitatore, il cui coinvolgimento attivo consente di integrare continuamente nuove porzioni di enciclopedia. Anche una volta completata la formazione, la guida resta infatti aperta a un arricchimento costante, reso possibile proprio dalle relazioni instaurate con il pubblico oltre che dal seminario permanente.

I movimenti *sentiti* per *contatto* nella formazione – alto-basso, dentro-fuori, avanti-indietro – ricordano, ovviamente, i movimenti possibili dell'interpretazione sull'enciclopedia echiana (Eco 1984; Paolucci 2017). *Sapersi-orientare* significa dunque muoversi attraverso queste direttrici. Mentre il *far-saper-orientare* significa *far-vedere* le possibili relazioni che si possono creare tra un elemento e gli altri.

Di conseguenza, dar voce ad Agnes Martin consiste nella sua messa in relazione. Aver visto le possibilità di connessione con gli altri autori consente non tanto di ripeterli ma di saperne creare nuove connessioni in relazione a diverse porzioni di en-

ciclopedia a disposizione dell'individuo. L'opera, anche la più silente, non si esaurisce quindi in una spiegazione singola ma in una molteplicità di contesti e di possibili relazioni tra l'opera, i quadri vicini e la guida con il suo pubblico.

L'obiettivo, riprendendo l'articolazione data da Marrone per la semiotica dell'*expertise*, non è dunque quello di formare uno *specialista*, un conoscitore che ha un bagaglio di conoscenze specifiche. Bensì di formare un narratore *competente* che abbia quelle caratteristiche del *dilettante per professione*. Ovvero "capace di intercedere e tradurre fra un sapere e un altro, una disciplina e l'altra, un linguaggio e un altro, mettendoli ogni volta in relazione, facendoli produttivamente dialogare" (Marrone 2021, p.15). Formare, dunque, un educatore museale che non si limiti ad accumulare conoscenze, ma possieda quella competenza chiave propria di una *testa ben fatta*, più che *ben piena*: la capacità di possedere principi organizzativi che consentano di connettere i saperi e attribuire loro significato (Morin 1999; tr.it 2000).

La competenza esperta di Pinton consiste nell'aver trovato nella visita guidata una forma espressiva efficace per esprimere una certa idea di arte e una certa idea di educazione. Anzitutto perché mantiene una relazione con lo spazio conservandone i caratteri di *planarità* e di movimento secondo molteplici direttrici, negando d'altra parte i caratteri di *linearità* assunti dai musei tradizionali (Zunzunegui 2003; tr.it 2011) ma anche dall'epistemologia accademica. Se questa forma espressiva riesce a tradursi intersemioticamente (Dusi 2000) in altre modalità – come le numerose riflessioni fatte in forma grafica o le lezioni che seppur frontali usavano in maniera elastica l'immagine – trova dei limiti in quei linguaggi nel quale la dimensione lineare è preponderante, quali ad esempio una scrittura teorizzante nella quale Pinton non si è mai voluto cimentare nonostante indubbie capacità intellettuali. Qui il silenzio, rispetto alle forme del discorso scientifico, non è frutto di un *non-saper-fare* a fronte di un *voler fare* – provocando conflitti passionali di frustrazione – bensì di un riconciliante *non-voler-saper-fare*: un rifiuto consapevole delle forme teorizzanti della scrittura saggistica. Un silenzio scelto e voluto perché tale forma lineare perderebbe quel carattere rizomatico del modo di narrare di Pinton, essenziale per formare un narratore competente che sa pensare nello spazio e con lo spazio.

Bibliografia

Dreyfus, H.
1985 *Mind Over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*, New York, Free Press; tr. it. Mangano D. (a cura di) *Dal principiante all'esperto*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2021.
Dusi, N.
2000 Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica. *VS Versus*, *85-86–87*, 3–54.
Eco, U.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino.
Fabbri, P.
1979 Champ de Manoeuvres didactiques. *Le Bulletin du Groupe de Recherche Sémio linguistiques*, *7*(2), 9–14.
2003 Conoscenza tacita e discorsività. In *Elogio di Babele*. Booklet, Milano.
2021 Il linguaggio dell'esperienza nella formazione esperta. In G. Marrone & T. Migliore (a cura di), *La competenza esperta: Tipologie e trasmissione* (pp. 27–35), Meltemi, Milano.
Greimas, A. J.
1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Edition du Seuil, Parigi.
1984 *Sémiotiques figurative et sémiotique plastique* in Actes Sémiotiques Documents 60; tr. it. Semiotica figurativa e semiotica plastica in L. Corrain & M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte: Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991.
Greimas, A. J., & Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Hachette, Parigi*;* tr. it. Fabbri P. (a cura di) *Semiotica, dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano, 2007.
Landowski, E.
2005 *Les intéractions risquées*, In "Nouveaux Actes sémiotiques", 101-103, tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Franco-Angeli, Milano, 2010.
Marrone, G.
2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
2021 Epica della competenza: Introduzione a una semiotica dell'expertise. In G. Marrone & T. Migliore (a cura di), *La competenza esperta: Tipologie e trasmissione* (pp. 7–25), Meltemi, Milano.
Morin, E.
1999 *Une tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée,* Edition de Seiul, Parigi; tr.it. *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano, 2000.
Paolucci, C
2017 *Umberto Eco: Tra ordine e avventura*, Feltrinelli, Milano.

Polanyi, M.
1966 *The tacit dimension*, Smith, Londra.
Schön, D. A.
1983 *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*, London, Temple Smith; tr. it. *Il professionista riflessivo: Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari, 1993.
Zunzunegui, S.
2003 *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica,* Cátedra, Valencia; tr. it. *Metamorfosi dello sguardo: Museo e semiotica*, Nuova Cultura, Roma, 2011.

Miriam Rejas Del Pino*

ABITARE IL MARGINE: EMANCIPAZIONE E SCHERMATURA

1. *Introduzione*

La fotografia può svolgere un ruolo significativo come dispositivo che facilita il riconoscimento di sé e struttura l'alterità, permettendo alle soggettività marginalizzate di diventare visibili. La circolazione di immagini che ritraggono soggettività non normate continua a essere un tema di intenso dibattito oggi, che è declinato poi in vari modi, dal pensiero post-coloniale a quello *queer*, ma anche affrontato dalla teoria dell'arte (Woodall 1997), dalla teoria femminista (Butler 1990; Jones 1992; 2008; Pollock 1988) e dagli studi sul visuale (De Lauretis 1984; 1991; Mulvey 1975), e in questo contesto, la semiotica ha molto da offrire a questi oggetti. Dagli anni Dieci del Novecento alla nascita delle *identity politics*, i soggetti con identità di genere non canoniche (non cisgender, non eteronormate, identità fluide, nomadi e soggettività femminili tra altre) non hanno goduto di una libertà di espressione tale da essere partecipi della sfera artistica collettiva. Se rappresentati/e, lo sono spesso per propria mano, facendo uso soprattutto del dispositivo fotografico. Per questo motivo, le immagini hanno un ruolo fondamentale nella costruzione identitaria dei corpi e possono dar conto dei rapporti di oppressione e di dominazione che li attraversano in un determinato periodo storico. Marcel Bascoulard (1913-1978), artista che ha visto la fotografia come uno strumento di *empowerment*, è stato soggetto a gravi abusi da parte della polizia, che ha distrutto ripetutamente le sue immagini nel tentativo di silenziare questa voce dissonante. Il presente intervento propone un'analisi semiotica su uno degli autoritratti di Bascoulard facendo uso dell'euristica anacronica

* Università Ca' Foscari Venezia. miriamrejasdelpino@gmail.com

per fornire una lettura complementare a quelle avanzate dalle discipline critiche e storiche appena menzionate, che non tengono conto delle logiche del sensibile proprie all'immagine. Questo saggio è guidato da una domanda principale: è possibile, nell'autoritratto fotografico, evadere lo sguardo classificatorio del dispositivo fotografico e affermarsi come alterità?

2. *Fotografare e catturare*

Se, come affermato da molti/e autori/autrici, il dispositivo fotografico può tipicizzare le soggettività non canoniche e 'classificarle' in tipologie, ci si interrogherà sulla capacità delle immagini di 'difendersi' da questo sguardo 'tipizzante'.

Come espresso da teorici e teoriche della fotografia tra cui Susan Sontag (1973) e da mediologi come Paul Virilio (1999), la natura della stessa pratica fotografica sarebbe riconducibile a un gergo di tipo bellico. Sia la fotografia che il cinema sono costruiti e lessicalizzati sul modello delle armi da fuoco: "fotografare significa appropriarsi dell'oggetto fotografato. Significa mantenere un certo rapporto con il mondo che viene vissuto come un rapporto di conoscenza, e quindi di potere" (Sontag 1973, p. 16).

Anche se 'l'arma' fotografica non uccide, l'autrice paragona la fotografia di una persona a un violento atto di stupro: "vederli in un modo in cui non potrebbero essere visti altrimenti è come trasformarli in cose che possiamo possedere in modo simbolico" (Sontag 1973, p. 31). Anche Jack Halberstam e Griselda Pollock (2013) parlano della violenza della fotografia per quanto riguarda i soggetti queer, dove il dispositivo fotografico ha "una capacità di misconoscere e travisare tramite il suo sguardo brutale, alla ricerca della verità, che cancella le sottili differenze tra gli individui e li feticizza come 'tipi'"[1] (Halberstam 2013, p. 96). Di questa relazione ne è dimostrazione diretta il verbo 'to shoot', termine usato per definire l'atto dello scatto, di cui il famoso *Fusil Photographique* ottocentesco ne

1 Si riporta la citazione originale: "The ability to misrecognize and misrepresent; its brutal truth-seeking gaze that obliterates the subtle distinctions between people and fetishizes them as types" (Halberstam 2013, p. 96).

è un chiaro esempio[2]. Questi ragionamenti recenti vedono la sua ragion d'essere nell'uso storico della fotografia, che agli inizi del *medium* è capace sia di strutturare la normatività che di "catturare" quelle soggettività meno comuni, spesso esibite e fotografate nei *freak show* ottocenteschi[3]; la fotografia viene usata anche come strumento di diagnosi, capace di sviluppare un sistema classificatorio e contemporaneamente essere un mezzo di verifica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico (Foucault 1999). Quando soggettività non conformi si espongono allo sguardo pubblico tramite la fotografia viene implicitamente stipulato un 'contratto sociale', in cui individuo rappresentato e osservatore instaurano un particolare regime di visibilità. È in questa relazione "contrattuale", tra le altre cose, dove viene definito il grado di penetrazione del corpo testualmente costruito di chi posa (Chiais 2023). È proprio questo il parallelismo che interessa portare avanti in questo lavoro, ovvero quello tra mostrazione/occultamento del corpo e di visibilità/invisibilità sociale.

3. *Marcel Bascoulard: un corpo protetto*

Marcel Bascoulard ha ridefinito i modelli di genere del suo periodo storico fotografandosi travestito in tradizionali tenute femminili nelle strade di Bourges. Bascoulard realizza una ridotta serie di fotografie di dimensioni appena superiori a 8 per 10 cm durante la sua vita, e le distribuirà spesso a modo di

2 La pistola cronofotografica viene inventata da Etienne-Jules Marey nel 1882 ed è realizzata con un dispositivo rotante capace di scomporre il movimento tramite diverse fotografie scattate a raffica. Questo oggetto nasce originariamente con lo scopo di osservare il volo degli uccelli ma diventa presto una tecnologia di transizione dalla fotografia al cinema delle origini. Un simile apparecchio è quello ideato da Albert Londe; dotato di nove e dodici lenti nelle sue varianti, usato anche per fotografare le crisi isteriche alla Salpêtrière.

3 In quel momento storico, il paradigma fisiognomico e quello frenologico pensano la superficie del corpo come uno specchio diretto della personalità interiore, e questo porta a classificare le varie deviazioni per tentare di comprenderne le implicazioni. Le due discipline, comparative e tassonomiche, cercarono di fissare e sistematizzare un'intera gamma di diversità umana tramite la fotografia (Sekula 1989).

carte-de-visite tra gli abitanti del suo paese[4]. Anche se di ridotte dimensioni, queste immagini presentano problemi teorici di grande complessità: alcune delle sue fotografie saranno qui considerate un laboratorio privilegiato per rintracciare la costruzione di un'identità nomade. Il travestimento di Bascoulard viene definito una mera provocazione sociale dall'autore dell'unica monografia esistente a proposito della sua figura, che relaziona questa pratica alla personalità inquieta e turbolenta dell'artista (Martinat 2014). La ragione di questo apparente 'turbamento' viene attribuito a un evento traumatico risalente all'infanzia, quando la madre di Marcel assassina il padre. Bascoulard, che sceglie di vivere come un *clochard,* è un abile disegnatore che scambia i suoi disegni di paesaggi urbani in cambio di alcuni beni per sopravvivere, tra cui anche le stoffe che in seguito fa cucire a guisa di abiti femminili, e che indossa nelle sue sessioni fotografiche:

> Si je me promène en tenue féminine, c'est que j'est(i) me cette tenue plus esthétique… Pour les besoins de l'art, lorsque je revêts la tenue féminine, je prends avec moi mon appareil photographique et fais des clichés de moi-même par des gens de connaissance. C'est depuis la fin de 1942 que j'utilise de temps à autre des costumes féminins pour me promener à Bourges. (Martinat 2014, p. 43)

A nostro avviso, il travestimento di Bascoulard è tutt'altro che la tendenza di un "soggetto turbato", quanto la messa in

4 Storicamente, le *carte-de-visite* sono destinate a un pubblico medio borghese, che ne fa uso per ritrarsi e darle a modo di bigliettino da visita. Tuttavia, esse diventano uno strumento molto utilizzato anche nei *freak show* ottocenteschi, dove le persone con caratteristiche fisiche "diverse dalla norma" si ritraggono facendo parodia di questi stessi processi normativi di messa in scena del sé. La fotografia inizialmente ha tentato di 'elevare' il soggetto ritratto, anche attestando una determinata appartenenza sociale. Tuttavia questo mezzo ha avuto un ruolo centrale nello studio medico di corpi e soggettività. L'ambiguità risiede nella capacità sia di concepire la fotografia come deposito di un sapere scientifico sia come elemento di spettacolarizzazione dell'eccentrico: Michel Foucault, in *Gli anormali* (1999) dimostra come a partire dal XVIII secolo si creda di poter trovare le cause dell'anormalità tramite un'indagine fotografica. Nei primi anni del Novecento il pubblico dimostra una morbosa attenzione per le persone cosiddette 'freaks' o 'anormali', fatto che si intensifica proprio grazie alla diffusione di immagini come *gadget* o *souvenir*.

scena di una superficie di protezione che diventa a sua volta, superficie di iscrizione di una alterità. Molte delle sue fotografie, scattate da amici sotto sua richiesta, presentano una composizione quasi identica. A eccezione di alcuni ritratti, la maggior parte degli scatti presenta un uomo di corporatura esile e altezza media travestito con indumenti femminili. Dato lo scandalo causato dal suo travestitismo, Bascoulard viene più volte punito dalle forze dell'ordine, rischiando di essere recluso in carcere per alcuni periodi. Patrick Martinat, a cui viene attribuita la 'paternità' della 'scoperta', traccia in modo filologico le vicissitudini dell'artista a partire dai suoi testi e poesie, così come dalle testimonianze di chi lo conobbe. L'autore dedica un capitolo al suo travestimento intitolato *Le déguisement comme provocation*, dove riporta le modalità specifiche di rifornimento e creazione degli abiti, interpretate soltanto come provocazione sociale e come 'deviazione' tipica del 'genio' artistico. Questo approccio filologico e biografico, non privo di problematiche, finisce però per perdere di vista la comprensione delle opere e dei processi artistici di cui il travestimento è fondativo, un'operazione che è alla base dell'ipotesi qui presentata, ovvero, che Bascoulard si costruisca un *sur-corps* di protezione[5]. È possibile pensare, piuttosto, che l'artista si serva degli abiti come di uno strumento di resistenza alla morale e ai costumi dominanti, in particolar modo verso le uniformi degli eserciti durante l'occupazione[6]. Le uniformi sono i dispositivi per eccellenza che rendono omogenei i corpi dei singoli, in un progetto di adesione al corpo sociale dello stato (Craik 2005). È infatti compito dell'abito assimilare – pur mantenendo una chiara divisione fisica – il corpo biologico al corpo sociale (Wilson 1985). Gli abiti, in generale, possono aggiustare le forme del corpo biologico, modificarle e modellarle, così che il rivestimento della persona diventi un'estensione vera e propria del corpo, mettendo in relazione il singolo con il corpo sociale. Bascoulard sovrappone più di venti camicie e sottogonne per aumentare i confini del proprio corpo e donare

5 Prendo questo termine da Stoichita (2019), con il quale l'autore si riferisce all'uso delle armature intese come una sorta di doppio del corpo del guerriero.

6 Questa informazione appare esclusivamente riportata sul più recente catalogo realizzato dalla Galleria che ne detiene l'Estate (Martinat e Voutay 2016).

volume alle forme. Di conseguenza, l'effetto di stratificazione impedisce progressivamente all'abito di aderire al suo corpo. Bascoulard non aderisce nemmeno all'anatomia femminile (Il suo *Me-Carne* rimane 'intatto' nella sua morfologia biologica, nei termini di Fontanille (2004)) quanto piuttosto a modificare il proprio corpo tramite un processo di liberazione da schematismi di genere. È nell'abbigliamento che ritroviamo una prima 'barriera' visiva che protegge dalle ingerenze esterne – nell'immagine, di natura prevalentemente plastica – che ci permette di cogliere il soggetto nella sua messa in discorso visiva. L'abito è in quest'analisi considerato come una soglia che svolge un ruolo centrale nella dicotomia tra *visibilità* e *invisibilità*, due fattori che coinvolgono direttamente il corpo biologico di chi li indossa, che finisce per essere 'inglobato' in una sola unità significante. Come nota Eleonora Chiais:

> Proprio come lo schermo trasparente che rende possibile il dialogo tra la scena dal vero e la proiezione retrostante, anche le coperture del corpo umano rappresentano una soglia. L'importanza della riconoscibilità comunicativa di questa linea di demarcazione basata sull'opposizione tra accessibilità e non accessibilità, o se si preferisce tra *immediato* e *mediato*, è fuor di dubbio (Chiais 2023, p. 17).

È interessante notare non solo come queste coperture corporee investono direttamente il senso della vista e, attraverso delle relazioni dialogiche tra *visibile* e *invisibile,* comportino una vera e propria 'soglia' per lo sguardo, ma anche che esse siano un terreno di negoziazione tra generi:

> Infatti, a seconda dell'interazione che di volta in volta si crea tra corpo, sguardo e contesto, e che cambia al variare delle circostanze enunciazionali, i vestiti assumeranno la funzione di guida per lo sguardo che vi si rapporta evidenziando ciò che si può guardare e ciò che invece si desidera rendere invisibile stipulando con l'osservatore un contratto che prevede il rispetto della volontà dell'osservato (*ivi*, p. 17).

Gli abiti diventano dei deittici capaci di guidare lo sguardo, bloccarlo o condurlo verso altre specificità dell'immagine. In *Pose 4* [Fig. 1], fotografia scattata all'inizio degli anni Settanta, Bascoulard si presenta indossando uno degli abiti in simil-

cuoio che realizza negli ultimi dieci anni della sua vita. Questi abiti risultano come illuminati, e in questo modo la luce può instaurare una dialettica dell'apparire dove le sue condizioni di possibilità si alternano tra il 'mostrarsi' e il 'nascondersi' davanti all'obiettivo fotografico. Su questi elementi visivi concentreremo la nostra analisi.

Elemento mediale necessario alla produzione dello scatto fotografico, la luce stessa può essere sfruttata dagli artisti anche per schermarsi: la luce ha quindi un doppio livello, sia condizione di produzione della fotografia, sia condizione di visibilità. Sappiamo che la luce nella rappresentazione determina dei rapporti privilegiati con lo spettatore, delle volte chiamandolo in causa direttamente (Corrain 1996; 2016; Fontanille 1995). Questa sorta di "estensione immateriale" della propria soggettività nell'immagine tramite la luce, capace di coinvolgere anche l'osservatore, si condensa maggiormente in una specifica iconografia storica che mette in stretto contatto il rapporto tra identità ed esteriorità: i dipinti di corpi corazzati. Victor Stoichita si è recentemente dedicato allo studio di diversi dispositivi di protezione nella pittura dove, tra tanti altri, appaiono le gemme, gli sguardi e le corazze, tutti elementi che come si è appena visto sono relazionati in un certo qual modo con la luminosità e la sua capacità di protezione (2012; 2016; 2019). Tra i tanti dipinti che Stoichita analizza, l'analisi che dedica al dipinto di Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de Medici* (1545) [Fig. 2], oggi conservato alla Galleria degli Uffizi è per noi paradigmatica di un'operazione enunciativa. Questo ritratto è, di fatto, uno dei primi dipinti a mostrare un'armatura da parata in un modo specifico, fatto che segnerà il successo di una tradizione pittorica di corpi corazzati. Nello specifico, ciò che più colpisce nel dipinto è proprio la corazza indossata da Cosimo de Medici, ispirata al celebre ritratto di Carlo V dipinto dal Tiziano – tela di collocazione sconosciuta, noto solo grazie a delle testimonianze grafiche che sono arrivate al giorno d'oggi (Stoichita 2019).

Tramite l'illuminazione concentrata sugli elementi appuntiti si tramuta il valore positivo generalmente associato alla luce in un valore negativo. Il Bronzino, che conosce l'efficacia visiva di questa articolazione materica della pittura e che sviluppa una sua *expertise* a proposito dei dispositivi visivi di difesa, lavora con molta attenzione ai dettagli illuminati, concentrandosi soprattutto sulla definizione degli spiedi e della rondella, princi-

pali esecutori di questa attrazione-repulsione (Stoichita 2019). Lucia Corrain nota come la brillantezza, e dunque le chiazze bianche che si concentrano in certi punti dei dipinti e delle fotografie, siano da definirsi come un effetto che genera una concentrazione:

> La concentrazione o chiusura della luce (e conseguentemente dello sguardo), si genera dall'incontro della luce con il materiale metallico, e si caratterizza per una concentrazione di energia. [...] Una plaga brillante intorno alla quale l'intensità localizzata va progressivamente riducendosi fino a raggiungere l'oscurità: sul bracciale dell'armatura è presente un biancore luminescente, un annullamento delle forme e dei colori: il massimo grado della luminosità del quadro (Corrain 1996, p. 38).

È ancora Corrain a offrire un particolare molto pertinente per questo lavoro: "Questa brillantezza agisce non solo in termini spaziali [...], ma anche sulla visione di colui che guarda la scena. Lo spettatore, infatti, da quella posizione ha una visione non nitida, una visione intaccata dalla troppa luce, qualcosa di percettivamente analogo a un abbagliamento. La troppa luce equivale allora al non vedere" (*Ibid.*). Questo è un elemento chiave per comprendere perché in questo dipinto, come in quasi tutti quelli che ritraggono figure di potere, lo sguardo di colui che osserva l'armatura è uno sguardo attivo che scruta l'immagine, ma è anche uno sguardo sottomesso al declassamento del potere che essa infligge.

Come nota Stoichita, la aggressività ottica di questi elementi dipinti risulta dunque perfettamente calcolata dal Bronzino: se Cosimo de' Medici rivolge lo sguardo verso l'esterno del dipinto, lasciando quindi il lato destro dell'immagine sguarnita ed esposta allo sguardo ostile dei malintenzionati, gli spiedi dell'armatura, direzionate verso l'esterno, sopperiscono a questa mancanza (Stoichita 2019). L'osservatore, infine, anche se libero di ripercorrere la superficie dell'armatura, è tuttavia sottoposto a un duplice 'attacco visivo' provocato dal doppio sguardo delle rondelle dell'armatura e del personaggio ritratto. Si ritiene quindi che, dal momento in cui il "rimbalzo della luce rende un soggetto vittima piuttosto che padrone del suo sguardo" (Bois, Foster e Krauss 2016, p. 735), allora certe immagini mettano in atto una vera e propria dimensione di attacco visivo e di conseguenza di distanziamento tra soggetto che guarda e soggetto

rappresentato. Grazie a questo, le armature passano da essere dispositivi concreti di difesa ad armi di offesa, e si rendono capaci di proiettare verso l'esterno l'ardore e la valenza del guerriero[7] (Bodart 2009).

Nel punto in cui abito e luce interagiscono, si producono appunto degli 'effetti di materia' che donano un aspetto di indurimento e di opacità oppure trasparenza e riflessione a elementi che naturalmente non possiedono queste caratteristiche. Crediamo che l'abito – soprattutto quello 'illuminato' – sia dunque capace di farsi carico di una serie di valori di protezione verso il corpo che lo indossa e può manifestare una vera e propria agentività dell'immagine. I bagliori dell'abito di Bascoulard diventano *punctum* dell'immagine (Barthes 1980): la luce catturata nel suo avvenire nel tempo dell'immagine àncora lo sguardo fenomenologico dello spettatore, aprendo una breccia nella superficie trasparente dello scatto.

4. *Un regime di co-temporalità*

Se si guarda nuovamente il ritratto di Bascoulard si comprende ora come il modo di produzione di un effetto di protezione proprio ai ritratti in armatura può essere compreso in termini operativi ed enunciazionali, e, che nell'unione anacronica con i ritratti di Bascoulard si produce uno scarto di senso. In Bascoulard si riattivano pienamente le strategie semiotiche ed enunciative dell'armatura, stabilendo con alcune opere del Rinascimento, in particolare con quella del Bronzino, un regime di *co-temporalità* (Marin 1984; Mengoni e Vert 2021). In questo senso, se l'armatura è una figura indagata per lo più per vie pittoriche, gli abiti fotografati di Bascoulard ne attivano una serie di tratti mentre ne 'depurano' altri, andando a conformare un discorso metadiscorsivo sulla fotografia stessa. In questo senso si

7 L'idea per cui l'intensità del bagliore è legata a un ardore interiore è stata precisata da Aretin in *Allocution d'Alphonse d'Avalos*, Marquis del Vasto (1540-1541). In una lettera del 20 Novembre 1540 al commendatore di Milano, Aretino nota a proposito dei riflessi sulle armature dipinti dal Tiziano: «Les reflets des plaques à étincellent et foudroient tels quels, et en foudroyant et en étincelant ils blessent les yeux qui les regardent de sorte que ceux ci en deviennent aveugles si ce n'est éblouis» (Bodart 2019, p. 220).

potrebbe dire che questa fotografia è un vero e proprio 'oggetto teorico' (Calabrese 1985; Damisch 1992; Marin 1984), ovvero un "objet matériel et historiquement situé qui est néanmoins aussi l'occurrence d'un paradigme, d'un enjeu théorique qui 'perdure', qui est 'toujours' là" (Mengoni 2016, p. 108). Non solo è un oggetto teorico perché capace di riflettere sulla propria condizione enunciazionale, ma anche perché obbliga l'analista a fare teoria, a comprendere nuovi modi possibili per pensare il rapporto tra storia e teoria. Di fatti, il ruolo delle armature nella performance di genere è storicamente solido, esse hanno contribuito alla definizione della mascolinità egemonica. L'essenza del genere maschile normativo e dominante è per sua natura impenetrabile nella rappresentazione, dunque coperto da una facciata inaccessibile materializzata nelle corazze, mentre al femminile canonico viene riservato un aspetto legato alla flessibilità e alla fluidità dei tessuti che indossa, vaporosi e spesso semi-trasparenti. L'importante ruolo che ha il cuoio sintetico degli abiti di Bascoulard nell'instaurare un dialogo figurale e trans-storico con le armature metallizzate dei sovrani sembra ora evidente, dove esso riesce anche ad aprire a un'ambiguità la connotazione tra femminile e maschile di ogni elemento e a sovvertire il rapporto tra impenetrabilità e penetrazione dello sguardo.

Gli abiti femminili 'oversize' che indossa Bascoulard non mettono in risalto la specificità dell'individuo, ma producono intorno a loro una sfera di generalità e di astrazione delle forme corporee, assumendo una delle tante figurativizzazioni possibili che oscillano costantemente tra il maschile e il femminile e riservando allo sguardo soltanto una zona di indiscernibilità. Gli autoritratti sono per Bascoulard dei luoghi di negoziazione dove i modi "in cui ogni individuo resiste alle normatività costrittive (razza, genere, etnia, età, disabilità) può basarsi su una risignificazione degli stessi processi attraverso cui si marcano le identità, a partire cioè da come ciascun individuo si trova a negoziare le relazioni di potere che ne determinano l'esistenza" (Demaria e Tiralongo 2019, pp. 89-90).

Le armature non sono appunto diretti antecedenti, ma immagini che se unite ai ritratti di soggettività non binarie producono un evento di reciproca trasformazione e leggibilità. Ciò che emerge nelle opere di Bascoulard in relazione ad alcune rappresentazioni di regnanti non è un motivo iconografico, ma

una struttura figurale comune che si articola nuovamente e si rende leggibile grazie e soltanto all'operazione di montaggio. Il *medium* fotografico diventa, per Bascoulard, un canale di indagine conoscitiva della propria immagine tramite il quale offrire diverse configurazioni transitorie della propria apparenza. Gli effetti di materia individuati, causati dalla mediazione della luce tra corpo - abito - dispositivo fotografico produce un vasto oscillare di possibilità, e in questo modo Bascoulard passa dalle varie superfici di 'me' (proposte dalla fotografia) al 'me' come superficie (Nancy 2003).

Bibliografia

Barthes, R.
1980 *La chambre claire: Note sur la photographie*, Seuil, Paris; tr. it. *La camera chiara: Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2003.

Butler, J.
1990 *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Routledge, London and New York.

Bodart, D.
2009 *Le reflex et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitiana del XVI secolo*, in V. Delieuvin, J. Haber (a cura di), *Titien, Tintoret, Veronese: Rivalités à Venise* [Catalogo della mostra, Musée du Louvre, 2009], Hazan, Paris, pp. 216-250.

Bois, Y. A., Foster, H., Krauss, R. (a cura di)
2016 *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna.

Calabrese, O.
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, La Casa Usher, Firenze e Lucca.

Chiais, E.
2023 *Moda e trasparenza*, Mimesis, Milano.

Corrain, L.
1996 *Semiotica dell'invisibile: il quadro a lume di notte*, Progetto Leonardo, Bologna.
2016 *Il velo dell'arte: una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, I libri di Omar, Firenze-Lucca.

Craik, J.
2005 *Uniforms Exposed: From Conformity to Transgression (Dress, Body, Culture)*, Bloomsbury Academic, New York.

Damisch, H.
1992 *Le jugement de Paris*, Flammarion, Paris.
Demaria, C., Tiralongo, A.
2019 *Teorie di genere: Femminismi e semiotica*, Bompiani, Milano.
De Lauretis, T.
1984 *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
1991 *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, in "Differences", 3, n. 2, pp. 1-18.
Fontanille, J.
1995 *Sémiotique du visible: Des mondes de lumière*, P.U.F., Paris.
2004 *Soma et Séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris.
Foucault, M.
1999 *Gli anormali: corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano.
Halberstam, J.
2013 *Queer faces: Photography and subcultural lives*, in N. Mirzoeff (a cura di), *The visual culture reader*, Routledge, London.
Jones, A.
1992 *Feminism, Incorporated: Reading 'postfeminism' in an anti-feminist age*, in "Afterimage", 20, n. 9, pp. 10-15.
2008 *Televisual Flesh: The Body, the Screen, the Subject*, in O. Asselin, J. Lamoureux, C. Ross (a cura di), *Precarious Visualities*, McGill-Queen's University Press, London.
Marin, L.
1984 *Un peintre sous influences: Notes sur De Kooning et la tradition flamanda e hollandaise de peinture*, in Claire Stoullig (a cura di), Willem de Kooning (pp. 95-114), Centre d'art Moderne Georges Pompidou, Paris.
Martinat, P.
2014 *Bascoulard: Dessinateur virtuoso, clochard magnifique, femme inventée*, Les Cahiers Dessinés, Paris.
Martinat, P., Voutay, D.
2016 *Marcel Bascoulard: Un autre monde*, Galerie Christophe Gaillard, Paris.
Mengoni, A.
2016 *Figurabilità, montaggio, memoria. Su un atlante di lavoro di Berlinde De Bruyckere*, in M. Borgherini, A. Mengoni (a cura di), *Sul mostrare*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 78-101.
Mengoni, A., Vert, X. (a cura di)
2021 *Louis Marin: événements de contemporaneité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, Les presses du réel, Dijon.
Mulvey, L.
1975 *Visual pleasure and narrative cinema*, in "Screen", 16, n. 3, pp. 6–18.

Nancy, J-L.
2003 *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
Pollock, G.
1988 *Feminist interventions in the histories of art: an introduction*, in *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, London, pp. 1-24.
2013 *Art in the time-space of memory and migration: Sigmund Freud, Anna Freud and Bracha L Ettinger* in *the Freud Museum, artwriting after the event*, Wild Pansy Press, London.
Sekula, A.
1989 *The body and the archive*, in R. Bolton (a cura di), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, The Mit Press, Cambridge.
Sontag, S.
1973 *Sur la photographie*, C. Bourgois, Paris; tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2008, p. 13, p. 16.
Stoichita, V. I.
2012 *La seconde peau. Quelques observations sur le symbolismo des armures au XVIe siècle*, in *Micrologus: Estremità del corpo / Extremities and Excrescences of the Body*, n. XX, pp. 451-464.
2016 *The perfectible Body: Splendor and Misery of Renaissance Armor*, in "Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via", Campisano Editori, Roma.
2019 *Des Corps: Anatomies, Défenses, Fantasmes*, Droz, Genève.
Virilio, P.
1999 *Stratégie de la déception*, Galilée, Paris.
Wilson, E.
1985 *Adorned in dreams. Fashion and modernity*, Virago Press Limited, London; tr. it. M. Giambò (a cura di), *Vestirsi di sogni: moda e modernità*, Franco Angeli, Milano 2008, p. 16.
Woodall, J.
1997 *Portraiture. Facing the subject*, Manchester University Press, Manchester.

Figura 1: Marcel Bascoulard, *Pose 4*, 27 dicembre 1973, gelatina ai sali d'argento, 8.9 x 12.9 cm © Pinault Collection e Galerie Christophe Gaillard (Paris).

Figura 2: Agnolo Bronzino (Agnolo Di Cosimo), *Ritratto di Cosimo I de' Medici,* 1545, tempera su tavola, 74 x 58 cm © Galleria degli Uffizi (Firenze).

Matteo Maria Paolucci*

ROLAND BARTHES: SUL SILENZIO FOTOGRAFICO, NONOSTANTE TUTTO

Nel presente intervento, prenderemo avvio dalla polemica che il fotografo e saggista spagnolo Joan Fonctuberta ha di recente imbastito nei confronti del celebre saggio di Roland Barthes *La camera chiara*. Da un punto di vista generale, in *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, Fontcuberta avanza numerose perplessità nei confronti della riflessione barthesiana sulla fotografia e sulla sua natura indicale, rilevandone un'inadeguatezza nei confronti delle mutazioni che oggi si prospettano per la fotografia, ad esempio per quanto riguarda i modelli generativi di immagini di intelligenza artificiale. Nel far questo, tra le altre cose, Fontcuberta imputa a Barthes il fatto di aver rivendicato, per i motivi che ricorderemo, una fotografia 'silenziosa'. È questo capo d'imputazione che ci interessa: il nostro proposito, qui, non sarà quello di indugiare in un confronto tra il testo barthesiano e la polemica di Fontcuberta. Piuttosto, a partire dalla critica di quest'ultimo, ci interessa insistere sul ruolo che, più o meno esplicitamente, è possibile vedere attribuito al 'silenzio' in *La camera chiara*. Un tale ruolo, riteniamo, non è stato compreso da Fontcuberta. Questo non vuol dire – è bene precisarlo – che l'inadeguatezza rilevata da quest'ultimo venga meno. Le fotografie generate dall'IA sono interamente disaccoppiate dalla realtà del mondo cosiddetto 'esterno', motivo per cui è difficile, con Barthes, sostenere che esse siano emanazioni del referente. Come è stato di recente ribadito in occasione di una mostra al Jeu de Paume di Parigi centrata proprio sul rapporto tra 'mondo' e 'IA' (Elcott, Trombley 2025), esse non sono immagini del mondo, ma immagini derivate da altre immagini di riferimento codificate e contenute in immensi archivi digitali, la cui qualità dipende proprio dalla qualità e dalla quantità di queste ultime. Dire che il ruolo attribuito al silenzio in *La camera chiara*

* Università degli studi di Milano 'La Statale' – Università degli studi di Bari 'Aldo Moro'; matteo.paolucci@unimi.it

non è stato compreso vuol dire, semmai, non aver compreso la posta in gioco delle ultime pagine scritte da Barthes in vita, non aver colto, cioè, la possibilità che questi avrebbe intravisto negli interstizi del testo fotografico: vuol dire non aver compreso la seduzione che il testo fotografico (di cui Barthes poteva avere esperienza al suo tempo) e il suo 'effetto di silenzio'[1] hanno esercitato sull'intellettuale francese.

Fotografie che parlano

La polemica di Fontcuberta nei confronti di *La camera chiara* di Barthes si basa su quella che il saggista spagnolo chiama 'tirannia della referenza'. A fare problema secondo Fontcuberta è infatti la natura referenziale della fotografia che emerge da questo testo, il suo essere, come si esprime Barthes, «un'emanazione del referente» necessariamente reale e del suo esser stato di fronte all'obiettivo (Barthes 2003: 81). Ricordare ciò che occasiona questo testo di Fontcuberta è essenziale, allora, per capire perché, agli occhi di quest'ultimo, il libro di Barthes faccia problema.

Alla radice della critica di Fontcuberta sta infatti l'archivio fotografico del giornale messicano *Alerta* – un giornale di *nota roja*, ovvero di ciò che in Italia chiameremmo 'cronaca nera' – a cui egli ha avuto accesso. Possiamo provare a descrivere, rapidamente, una tra le molte foto di questo archivio, risalenti per lo più agli anni Sessanta e Settanta, che sono riprodotte nel volume; si tratta di una foto che, a nostro avviso, condenserebbe ed esemplificherebbe il problema di fronte al quale si è trovato Fontcuberta.

L'immagine fotografica in questione ci presenta una giovane ragazza che, ritratta di fronte ad un alto muro di mattoni oltre il quale sembra stagliarsi un cielo piatto ed un albero di cui intravediamo soltanto una spoglia fronda, indica con il braccio destro disteso a mezz'aria, guardando nell'obiettivo, il nodoso tronco dell'albero secco che predomina nella foto. Questa foto mostrerebbe chiaramente i limiti che Fontcuberta rinviene in *La camera chiara*. Limitarsi a dire, di fronte a tale immagine, 'questo

1 La sessione tematica del Convegno in cui questo testo è stato presentato aveva per titolo, per l'appunto, 'Effetti di silenzio'.

è stato', e cioè, ad esempio, 'di fronte all'obiettivo di questa fotografia c'è stata una ragazza che indica un albero ai piedi di un muro di mattoni', finirebbe per mutilare questa fotografia. La tirannia della referenza, sembra dire Fonctuberta, silenzierebbe le immagini fotografiche. Uno dei propositi di *Contro Barthes* è da questo punto di vista quello di rivendicare, per le immagini fotografiche, una parola che l'appiattimento barthesiano sulla referenza sottrarrebbe loro. «Davanti a una fotografia silenziosa, che semplicemente constata che qualcosa è stato, propongo di rivendicare una fotografia che parli e che permetta di essere detta» (Fontcuberta 2023, 129).

Che cosa motiva questa rivendicazione? Per rispondere bisogna farci dare, per così dire, le spalle dall'immagine, abbandonarla per un attimo, far scomparire dai nostri occhi il suo referente, il suo essere indice del soggetto ritratto, e lasciare che la parola scritta ne prenda il posto. Sul retro della foto, ci dice infatti Fontcuberta, troviamo annotata la seguente descrizione: «La piccola Teresa Alemán Valdivia mostra al nostro corrispondente il luogo in cui fu violentata da suo padre il facchino Cipriano Alemán» (Fontcuberta 2023, 112). Il gesto di voltare le spalle all'immagine, rivendicare di poter dire la sua storia, è allora, in questo caso, un modo per non voltare le spalle, se così possiamo dire, al dramma di una vita che invece questa foto sta lì a testimoniare. Senza i 'metadati' del testo scritto, come li chiama Fontcuberta, questa foto non potrebbe a suo avviso *pungere*: solo così essa riacquisterebbe il suo valore, perché la riconsegniamo alla sua storia (Fontcuberta 2023, 112). La possibilità che dal testo fotografico possa sorgere, per chi lo legge, l'esperienza del *punctum* è quindi subordinata, secondo Fontcuberta, all'introduzione di un sapere che concerne l'immagine fotografica. Bisognerebbe introdurre i dati della storia, le sue informazioni, affinché qualcosa possa davvero provocare un *pathos* pungente in chi guarda – affinché l'immagine fotografica non rimanga spettralmente silenziosa. La domanda che tuttavia vorremmo qui porci, per il prosieguo di questo intervento, è la seguente: Barthes ha mai sostenuto il contrario? Ha mai sostenuto, cioè, l'esigenza di una mutilazione della storia a cui appartiene il testo fotografico? L'esperienza del *punctum* che Barthes descrive in *La camera chiara* – è ciò su cui vorremmo insistere nelle pagine che seguono – non si darebbe 'a prescindere dal', bensì *nonostante* il detto del testo fotografico e la sua storia.

'Sta per morire'

Nella prima sezione di *La camera chiara*, commentando la fotografia di James van der Zee di una famiglia afroamericana, Barthes dimostra di avere bene a mente quel che una fotografia può dire. Scrive:

> Lo *studium* è chiaro: io m'interesso con simpatia, da buon soggetto culturale, a ciò che la foto *dice*, giacché essa *parla* […]: essa esprime la rispettabilità, il familialismo, il conformismo, l'indomenicamento, uno sforzo di promozione sociale per arrivare a fregiarsi degli attributi dei Bianchi […]. Lo spettacolo m'interessa, ma non mi 'punge' (Barthes 2003: 44, corsivi nostri).

Com'è noto, ben altri sono gli elementi che, afferma Barthes, danno luogo nella sua visione della fotografia all'esperienza del *punctum*: dapprima le scarpe col cinturino della donna in piedi, in seguito dirà il suo girocollo. Ciò che la foto dice, ciò di cui fa segno, il suo enunciato – non è qui che si colloca, per Barthes, la possibilità del *punctum*. Non è né a livello della comunicazione, né a quello della significazione, per riprendere qui la terminologia del saggio di Barthes *Il terzo senso*, che tale possibilità va collocandosi. Dire questo non vuol dire, se mai vi fosse bisogno di precisarlo, che tale possibilità si collochi a pie' pari fuori dal testo fotografico. È internamente al testo e alla sua articolazione significante che si colloca il fuori-senso, l'ottusità del dettaglio che punge. Ci torneremo nel prossimo paragrafo.

Certo, a differenza del familialismo, dell'indomenicamento e della rispettabilità indicati da Barthes nel caso della fotografia della fotografia di van der Zee, si potrebbe far notare che dell'immagine di Teresa Aléman Valdivia sopra descritta nulla, a livello del suo enunciato, attesti la storia di una violenza. Come abbiamo detto, in effetti, Fontcuberta suggerisce, per il darsi di un *pathos* nello spettatore, l'introduzione di un sapere che riguardi l'immagine. Ed è proprio quanto Barthes dà prova di fare nella seconda sezione di *La camera chiara*. Infatti, commentando il ritratto di Lewis Payne realizzato da Alexander Gardner, Barthes, nell'indicare come *punctum* di questa fotografia il fatto che il giovane 'sta per morire', integra l'enunciato del testo fotografico con un sapere che quest'ultimo non dice (eccezione fatta, forse, per le manette alle mani che, però, non

dicono nulla dell'imminenza dell'esecuzione della condanna a morte del giovane). L'esperienza del *punctum* è, come diremo tra poco, un'esperienza che si offre non già a prescindere dal o grazie al sapere che concerne (direttamente o indirettamente) il testo fotografico, bensì *nonostante* tale sapere. È con questo 'nonostante' che ha a che fare il silenzio di cui stiamo cercando le tracce.

Silenzi spettrali

Che il *punctum* sorga nonostante il sapere del testo fotografico, è quanto aveva colto opportunamente già Derrida nel suo *Le morti di Roland Barthes* quando affermava che la spettralità della singolarità del dettaglio che origina il *punctum* si colloca internamente al gioco di composizione dell'opposizione, soltanto apparente, dei concetti di *studium* e *punctum*:

> il "fuori campo sottile" del *punctum*, il suo essere fuori codice […] si compone con il campo 'sempre codificato' dello *studium*. Gli appartiene senza appartenergli, è insituabile, non si iscrive mai nell'oggettività omogenea del suo spazio incorniciato ma la abita, o piuttosto la ossessiona: questo insituabile situarsi è ciò che dà luogo allo spettro (Derrida 2005, 60).

Pur nella sua insituabilità, è nell'oggettività omogenea dello spazio del testo fotografico che si colloca il *punctum*. Lo spazio da esso abitato/ossessionato è e rimane interno all''eccedenza visiva' propria della fotografia e della sua alta densità figurativa (Mangano 2018, 67). Come anticipato nel paragrafo precedente, non è né alla comunicazione, né alla significazione dell'immagine fotografica che bisogna guardare per individuare l'ambito del *punctum*. Non è alla sua ovvietà che bisogna rivolgersi, bensì alla sua 'ottusità', alla sua 'significanza' (Mangano 2018, 67.). È dagli interstizi di quella stessa articolazione che ne fa una *totalità* significante, che sorgerà di volta in volta (cioè singolarmente) la possibilità, per la fruizione del testo fotografico, del *punctum*. È, come detto, *nonostante* il *tutto* del testo fotografico che il *punctum* sorge.

Parlare di un 'rivolgersi' all'ottusità, come abbiamo appena fatto, è – precisiamolo – forse improprio, dato che, dichiarata-

mente, essa è per Barthes ricevuta da chi guarda proprio nell'atto di lettura («mentre leggo», scriveva in *Il terzo senso*: Barthes 1985, 43). Se il guardare, come ricorda Dario Mangano, «è un fare cognitivo che si avvale di saperi, di aspettative irriflesse, spingendoci a riconoscere quello che vediamo» (Mangano 2018, 65), con il *punctum* è di un inciampo, di uno scivolamento di questo fare che si tratta. Qualcosa nel corpo dell'immagine fotografica interrompe questo fare, qualcosa che non si presenta se non come una discontinuità che rende sincopato o sospeso il riconoscimento e la descrizione in cui, pur tuttavia, interviene (il girocollo della donna in piedi nella foto di van der Zee, ad esempio, interviene come una sospensione all'interno del riconoscimento della rispettabilità, del familialismo, ecc.). Si tratterebbe di una sincope che, riteniamo, non abita soltanto il livello compositivo, e cioè il lato della posizione attanziale dell'*Operator*, se è vero che questi, per la densità figurativa propria di una fotografia, non può mai averne sotto controllo tutti i dettagli, bensì anche il livello della visione da parte dello *Spectator*, nella misura in cui lo scivolamento a cui dà luogo il *punctum* (che anzi coincide con l'aver luogo di questo scivolamento) frammenta – vorremmo dire: 'silenzia' – il sapere, la descrizione, la classificazione e il riconoscimento comportati dallo *studium*. La totalità descrivibile, riconoscibile e classificabile è bucata dal suo interno. 'Puro artificio dell'evento fotografico' (Fried 2005: 546), il *punctum* attesta l'ingovernabilità del corpo dell'immagine fotografica, la sua ingovernabile frammentazione. Non è d'altronde su un tendaggio *frammentato* da uno spiraglio di luce che, con la riproduzione della polaroid di Daniel Boudinet, si apre *La camera chiara*?

Diversamente da Fontcuberta, che rivendica contro una fotografia silenziosa una fotografia che parla, Barthes sembra rivendicare, più o meno esplicitamente, un silenzio che bucherebbe da dentro il testo fotografico. Negli interstizi di significanza della significazione di quest'ultimo, si annuncia la possibilità stessa, che Barthes già riscontrava nello haiku giapponese, di una sospensione o di una fine del linguaggio descrittivo. A nostro parere, ciò che interessa a Barthes non è tanto rivendicare una presunta integrità della singolarità che la referenza fotografica ci restituisce, quanto gli effetti a cui darebbe luogo la riscrittura della realtà nell'immagine fotografica. A sedurre Barthes è un silenzio che il testo fotografico non dice, ma produce come suo effetto.

Viva immobilità

Di recente, in ambito italiano, è stata avanzata una tesi interpretativa della filosofia francese del Novecento secondo cui quest'ultima sarebbe stata un «tentativo di pensare come liberarsi del linguaggio attraverso il linguaggio» (Cimatti 2023: 11)[2]. Nel caso di Barthes, il luogo in cui forse questo tentativo è enucleato in maniera più esplicita è la celebre *Lezione* inaugurale al Collège de France. Com'è noto, la letteratura veniva qui pensata come un modo per 'truffare' la lingua e il suo carattere fascista, «non già», affermava il semiologo francese, «attraverso il messaggio di cui essa è lo strumento, ma attraverso il gioco delle parole di cui essa è il teatro» (Barthes 2001: 180). Secondo Felice Cimatti (Cimatti 2023: 293), che ha proposto la tesi appena ricordata, *La camera chiara* costituirebbe uno 'sviluppo' di questa posizione, nella misura in cui, ci sembra di poter così chiarire, l'articolazione del suo testo da parte di una fotografia non vede l'accento posto tanto sul rimando della significazione, quanto piuttosto sul gioco compositivo dei suoi elementi in cui si annida il *punctum*. Quest'ultimo apre, internamente alla significazione, uno spazio di significanza in cui il rimando segnico è messo in scacco. È vero, certo, che in *La camera chiara* il dominio della referenzialità dell'immagine fotografica svolge un ruolo dominante; ciò nonostante, internamente a (o 'nonostante') questa referenzialità, qualcosa del soggetto rappresentato (un frammento nel testo fotografico) si impone nella sua assoluta singolarità di significante senza significato. Sorgendo da quell'insituabile fuori-testo interno al testo fotografico in cui lo *studium* cede, scivola, non ha più presa, l'esperienza del *punctum* permetterebbe di andare oltre la questione della natura segnica della fotografia (si veda anche Mangano 2018: 63).

Andare oltre la natura segnica, di rimando, della fotografia vuol dire forse consacrarla ad un'immobilità. È Barthes stesso, a ben vedere, a parlare a proposito della fotografia (e, altrove, dello Haiku) di un''immobilità viva'. La sincope del *punctum* nello *studium* è il luogo dove si produce questa immobilità. Facendo fare '*tilt*' (Barthes 2003: 50), trasmet-

2 Di un lavoro 'contro il linguaggio', aveva già parlato, in riferimento all'opera di Roland Barthes, James Michels nel suo articolo *Roland Barthes: Against Language*, cfr. Michels 1995.

tendo un *satori*, il frammento del testo fotografico in cui si annida il *punctum* sospende il linguaggio verbale con cui ci rivolgiamo alla fotografia, nella misura in cui sospendendo la classificazione e la descrizione, sospenderebbe il rappresentare, da parte di una fotografia, qualcos'altro per un soggetto sotto un certo rispetto. Pervertendo quel 'fare cognitivo' di cui abbiamo fatto menzione in precedenza, si potrebbe dire che il *punctum* è come quel «bianco che cancella in noi il regno dei Codici» (Barthes 1984, 87), di cui parla Barthes a proposito del *satori* e dello Haiku in *L'impero dei segni*. Tanto nel caso della fotografia quanto in quello dello Haiku, l'immobilità viva del frammento che mi punge – 'immobilità' perché, come detto, sottratta al rimando segnico, 'viva' perché, appunto, trafigge e affetta chi guarda la foto – produce un *tilt* che condurrebbe a quella che Barthes considera come la fine di ogni linguaggio (verbale), una fine resa da espressioni – «È questo, è così», «è esattamente questo!», o, ancora più radicalmente, «tale!» – che ricorrono in maniera quasi identica sia ne *La camera chiara*, sia ne *L'impero dei segni* (Barthes 1984, 98; 2003, 108).

'Liberarsi del linguaggio (verbale) attraverso il linguaggio' (fotografico nel caso della fotografia, poetico nel caso dello Haiku), diceva Cimatti: il *tilt* del *punctum* detronizza, se così possiamo dire, il linguaggio verbale[3] dallo statuto metalinguistico che, in particolare nelle ricerche degli anni Sessanta, aveva condotto Barthes a riconoscervi l'unica possibilità di descrizione di tutti gli altri linguaggi – facendo, di fatto, della semiologia una 'translinguistica' (Dondero 2020, 127-128). Lo spettro del *punctum* che infesta il testo fotografico fa dunque tacere il linguaggio verbale, lo silenzia.

3 Non è questa la sede, evidentemente, per fare ipotesi circa la possibilità, data questa che abbiamo chiamato una 'detronizzazione' del linguaggio verbale, di un eventuale sviluppo (mai avvenuto, anzitutto per l'improvvisa morte) da parte di Barthes del differente funzionamento del linguaggio verbale rispetto a quello visuale. Ci limitiamo a ricordare, però, che sta proprio qui, in questo differente funzionamento, la distanza che separa le riflessioni sull'immagine fotografica di Barthes da quelle della semiotica tensiva dell'enunciazione. Cfr. su quest'ultimo punto Dondero 2017.

Escrizione e fraseggi fotografici

Possiamo allora iniziare ad avviarci alla conclusione, ricordando che, come scrive Julia Ponzio nel saggio *Il ritmo e le nuances: la dimensione musicale del testo in Roland Barthes*, il *tilt* dello Haiku e del testo fotografico si costituirebbe, da un lato, nel rapporto del testo con il corpo vivo inscritto in esso dalla posa o dalla parola poetica, dall'altro nel rapporto interno degli elementi testuali tra di loro. Ciò su cui Ponzio richiama l'attenzione è il fatto che, ad entrambi i livelli di questi due rapporti, «il *tilt* è determinato da un vuoto, da un'articolazione che invece di scavare un fosso fra due elementi li mette in rapporto» (Ponzio 2005: 78). Questa articolazione, in quanto *rapporto*, non è semplicemente una giustapposizione, una addizione di elementi che preesistono al rapporto: questi ultimi traggono la loro consistenza ontologica, per così dire, proprio grazie al rapporto, alla loro composizione, alla scansione ritmica della loro posizione nel testo. Questo ritmo dell'articolazione del vuoto al cuore dello Haiku e della fotografia fa di essi una 'scrittura', nella misura in cui a fondarla come tale non è il riferimento semantico degli elementi ad un loro significato, quanto piuttosto la loro composizione (Ponzio 2005: 79).

Centrata sulla composizione degli elementi, sottratta alla significazione dal vuoto che ne articola gli elementi, la foto*grafia* con cui Barthes si è confrontato nel suo ultimo testo è forse allora ancora più precisamente definibile come una 'escrizione', per usare la terminologia del filosofo Jean-Luc Nancy. È cioè una scrittura che si distanzia dalla significazione e che lo fa «nel gioco di uno spaziamento in-significante» (Nancy 1995, 59). Questo gioco compositivo – questo vuol dire qui Nancy con 'spaziamento' – libera il senso degli elementi dalle maglie della significazione, abbandonandoli alla loro singolare estensione significante (Nancy 1995, 59). Li abbandona, cioè, alla loro corporeità significante. Questa singolarità del corpo del significante che, come detto, rende sincopato il riconoscimento dello *studium*, «non deriva né dall'identificazione né dalla significazione […], si sostiene solo da sé, nell'immagine e in quanto immagine» (Nancy 2007, 42)[4]. Si

4 Qui, tuttavia, Nancy parla in maniera vaga di 'immagine' e non di 'immagine fotografica'. Proprio in ragione di questa vaghezza, riteniamo non sia fuorviante importare nel nostro discorso questa considerazione del filosofo francese.

potrebbe dire, per rimanere nella dimensione musicale del testo evocata da Ponzio, che la scrittura fotografica metta in gioco il suo senso attraverso un 'fraseggio', piuttosto che attraverso una significazione, se con 'fraseggio', ancora con Nancy, intendiamo la singolarità dell'*articolazione* da parte di una scrittura del suo senso attraverso la corporeità significante dei suoi elementi (Nancy 2003, 184). Il *punctum* sottolinea il vuoto al centro dell'articolazione del testo nel momento in cui sottrae la corporeità significante al suo significato, abbandonandola alla sua estensione. A fare 'senso' nel testo fotografico è questa corporeità abbandonata sul e al limite stesso di una scrittura. Per questa ragione il senso di un'immagine fotografica non è semplicemente iscritto in esso: è 'escritto'. È questa natura escrittiva del senso in una foto a rendere conto dell'insituabilità del *punctum* descritta da Derrida. Il corpo degli elementi che lo articolano apre nel testo fotografico un interstizio in cui nulla viene comunicato o significato, se non un *tilt* che sottrae il linguaggio verbale dalle sue pretese totalizzanti di classificazione, di riconoscimento. Ciò che viene quindi aperta è quindi la possibilità di un silenzio.

Questo spiega forse, in conclusione, il motivo per cui Barthes, in *La camera chiara*, ci è sembrato rivendicare un silenzio della fotografia; non per una questione di discrezione, ma di 'musica', (Barthes 2003: 56): per 'vedere' bene una fotografia, diceva, «è meglio alzare la testa o chiudere gli occhi» e, si potrebbe aggiungere, lasciarne risuonare il silenzioso fraseggio.

Bibliografia

Barthes, R.
1970 *L'empire des signes*, Skira, Paris; tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984.
1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.
1981 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris; tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.
Cimatti, F.
2023 *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, Il nuovo melangolo, Genova.
Derrida, J.
2003 *Les mortes de Roland Barthes*, in Id., *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris; tr. it. *Le morti di Roland Barthes*,

in Id., *Ogni volta unica, la fine del mondo*, Jaca Book, Milano 2005.

Dondero, M. G.

2017 *Barthes entre sémiologie et sémiotique: le cas de la photographie*, in J.-P. Bertrand (a cura di), *Roland Barthes. Continuités*, Christian Bourgois, Paris.

2020 *Les langage de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Harmann, Paris; tr. it. *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai Big Visual Data*, Meltemi, Milano 2020.

Elcott, N. M., Trombley, T.

2025 *L'imagerie créée par IA, ou la fin del photographie et les potentialités de la spécifité latente*, tr. fr. di N. Vieillescazes, in A. Somaini (a cura di), *Le monde selon l'IA. Explorer les espaces latents*, JBE Books/Jeu de Paume, Paris, pp. 152-167.

Fried, M.,

2005 *Barthes's* punctum, in *Critical Inquiry*, n. 31, 539-574.

Fontcuberta, J.

2023 *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, Mimesis, Milano-Udine.

Mangano, D.

2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.

Michels, J.

1995 *Roland Barthes: Against Language*, in *ETC: A Review of General Semantics*, Vol.52, n.2, pp. 155-173.

Nancy, J.-L.

1992 *Corpus*, Éditions Métailié, Paris; tr. it. *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995.

2001 *Répondre du sens*, in Id. *La pensée derobée*, Galilée, Paris; tr. it. *Rispondere del senso*, in Id., *Il pensiero sottratto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

2003 *L'image – Le distinct*, in Id., *Au fond des images*, Galilée, Paris; tr. it. *L'immagine – il distinto*, in Id., *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio 2007.

Ponzio, J.

2005 *Il ritmo e le nuances: la dimensione musicale del testo in Roland Barthes*, in Ead., *Il ritmo della scrittura. Tempo, alterità e comunicazione*, Schena Editore, Fasano.

Eleonora Chiais*

RIVESTIMENTI PARLANTI: ALLA RICERCA DI UNA MODA SILENZIOSA

1. *Introduzione*

La capacità del corpo rivestito di trasmettere un messaggio, e dunque di *parlare*, è indubbia. L'abito parla e parla sempre: lo fa quando dimostra una volontà performativa (si pensi all'abito da sposa) ma anche quando suggerisce un'appartenenza (si pensi alle divise militari e s'immagini la differenza comunicativa di questa combinatoria di tessuti e distintivi in tempi di pace o in tempi di guerra), parla – infine – quando indica un ruolo sociale (il camice bianco del medico, la toga del giudice…). Ma il rivestimento del corpo biologico che diventa parte del tessuto sociale è un'entità parlante anche, e forse soprattutto, quando sembra tacere. Il silenzio nella moda, infatti, è solo un diverso regime di enunciazione che forse può apparire come più sottile ma che, nell'economia comunicativa del sistema, non è certamente meno efficace. Fin da Veblen (1899) sappiamo infatti che ogni rivestimento è una presa di posizione nello spazio sociale: dice chi siamo, chi vogliamo essere, a chi ci rivolgiamo ma anche, contemporaneamente, chi escludiamo dal nostro campo di senso. Nella maggior parte delle culture l'abito rappresenta il primo strato di significazione che il soggetto indossa per accedere alla dimensione collettiva. Gli abiti, ricorda Breward (1995), diventano il lasciapassare che permette l'ingresso nella dimensione simbolica della vita condivisa e – contemporaneamente - il filtro attraverso cui l'individuo diventa leggibile agli occhi degli altri. Abiti e accessori, insomma, non sono mai meri ornamenti bensì piuttosto dei dispositivi culturali che regolano la visibilità, autorizzano l'identità e veicolano diverse

* Università di Torino. eleonora.chiais@unito.it

tipologie di norme (di genere, di classe, finanche "di tempo" che è la caratteristica principale della moda data la sua oscillazione ciclica). Se si è concordi, dunque, nell'immaginare il vestito come l'interfaccia principale attraverso cui il soggetto si costituisce come figura sociale leggibile, negoziando continuamente il proprio posto nel mondo, allora non stupirà constatare che anche il più semplice dei vestiti è, in fondo, un dispositivo enunciativo. Una certa somiglianza tra la persona sociale e quella che potremmo definire la "persona vestimentaria" (vale a dire il corpo rivestito inserito nel contesto pubblico e da questo interpretabile) è suggerita dalla stessa etimologia del termine "persona" che, derivata dal latino *personare*, "suonare attraverso", ci propone l'individuo come una maschera amplificante, una connessione attraverso cui il soggetto si fa udire dal mondo: come il volto è ciò che si mostra (la prima e la più importante interfaccia comunicativa), il vestito è ciò che attribuisce una voce al corpo nello spazio sociale. La persona, dunque, non è solo l'essere umano, ma l'essere sociale: una figura significante che si carica di una capacità comunicativa proprio attraverso l'abito che ne è la forma visibile. Vestirsi, quindi, è un atto di parola, anche in assenza di voce: è una dichiarazione posizionale, un atto performativo che modula il volume e il timbro dell'identità. Più che un semplice gesto funzionale, il rivestimento corporeo è – insomma - una strategia di soggettivazione che segna il passaggio dall'organico al culturale, dall'indistinto al codificato. In questo senso l'abito è anche una forma di scrittura e presentandosi come un testo inscritto sulla pelle può essere letto ma anche frainteso, censurato o amplificato. In questo senso ogni scelta estetica (da quella più opulenta a quella più sobria) partecipa a una grammatica sociale del corpo che, in quanto tale, diventa significato e significante insieme.

A partire da queste considerazioni inziali l'articolo che segue si propone di andare alla ricerca delle forme contemporanee di moda "silenziosa" per riflettere sulle modalità tramite le quali la sottrazione, la discrezione e la sobrietà possano produrre senso, potere e soggettività. Prima di arrivare alla moda silenziosa, però, sarà opportuno interrogarsi velocemente sull'intera gamma di suoni e rumori che possono essere veicolati tramite il sistema del rivestimento del corpo.

2. *Il rivestimento come soglia (anche acustica)*

Come già sostenuto altrove (Chiais, 2021), nel rapporto tra corpo e abito si manifesta una soglia semiotica attiva: il rivestimento non solo protegge, ma seleziona, mostra, nasconde, disciplina. L'abito, in questo senso, è allo stesso tempo ciò che separa ma ciò anche connette il corpo individuale al corpo sociale proponendosi come un dispositivo di "messa in forma" del soggetto. Questa soglia produce senso lungo due assi principali, da un lato l'asse che potremmo definire "materiale" (fatto di tessuti, tagli, colori); dall'altro lato l'asse "simbolico" dove invece agiscono appartenenze, ruoli, narrazioni, storie. Il vestito – come insegna Roland Barthes (1967) - non nasconde ma semantizza anche se questa attribuzione di significato riguarda in primo luogo il dialogo sociale giacché, come ricorda Marsciani (2008), il corpo è il centro di tutte le scene possibili ma è solo attraverso lo sguardo che lo osserva che queste scene diventano leggibili. L'abito, dunque, parla al posto del soggetto utilizzando dei registri che vanno decifrati. Come riuscire in questo, spesso complicato, percorso di decodifica?

Gli abiti, intesi come codici visivi stratificati, costituiscono una forma di comunicazione non verbale che attraversa culture, epoche e contesti sociali, attribuendo al sistema dei rivestimenti del corpo il ruolo di veri e propri "testi indossabili". Ovviamente, parafrasando Segre Reinach (2011), questi *testi à-porter* appartengono a generi diversi. Nei costumi tradizionali, per esempio, si cela una narrazione collettiva: la ciocia o il dirndl, l'hanbok o l'hanfu incarnano la memoria storica, l'identità etnica e le strutture simboliche di una comunità. Indossare una tunica boubou africana o un abito tirolese non significa soltanto coprirsi, significa *performare* un'appartenenza, rendere visibile un patrimonio culturale spesso trasmesso per via rituale. All'estremo opposto, ma con analoghe funzioni, si colloca – come già ricordato – l'abbigliamento professionale, che codifica status, ruoli e aspettative sociali. Il tailleur, la toga, il camice o l'uniforme operano come *marcatori di funzione* che legittimano l'individuo nel suo ruolo istituzionale, veicolando messaggi di competenza, autorità o neutralità. In entrambi i casi, tradizione e funzione si incontrano in un'estetica che parla prima ancora della voce, trasformando il corpo in superficie narrativa, il tessuto in un linguaggio e – di conseguenza – l'abito in una dichiarazione, un discorso.

3. *Il tono di voce dell'abbigliamento*

Come sarà chiaro alla luce di quanto accennato finora, le oscillazioni acustiche prodotte da simili rappresentazioni coprono uno spettro di suoni piuttosto ampio. Ci sono infatti abiti che gridano e abiti che sussurrano e, se gli uni esibiscono, dichiarano, protestano, gli altri scelgono un tono talvolta impercettibile ma che rappresenta comunque un enunciato. È interessante, a questo punto, riflettere sul fatto che il tono di voce dei diversi pezzi di abbigliamento non è mai dato né è immodificabile ma piuttosto si presenta come oggetto di una costante oscillazione. Si pensi, per esempio, ai cosiddetti "abiti della protesta" dalla minigonna femminista al velo riappropriato, fino al caso recente di *#DoNotTouchMyClothes*[1]. Si tratta, indubbiamente, di abiti concepiti lontano dalla dimensione della opposizione vera e propria (il velo, per esempio, fa parte del novero degli abiti tradizionali di svariate culture) ma che, entrando nella dimensione della "lotta sociale", vengono risemantizzati con il dichiarato intento di *fare rumore* per generare potere e coscienza. Protestare con un abito rappresenta la volontà di costruire un testo visivo che contesta altri testi, norme, stereotipi, gerarchie. L'esempio delle "political t-shirt" è, in questo senso, emblematico[2]. La più semplice delle magliette, nata come *bachelor suit* all'inizio del Novecento e consacrata simbolicamente da Francis Scott Fitzgerald nel 1920, si è trasformata da un indumento pratico e informale (pensato per scapoli poco pratici di ferro e assi da stiro) in una vera e propria "divisa simbolica" grazie anche alla mediazione culturale di icone come Marlon Brando e James Dean negli anni Cinquanta. La sua semplicità ne ha favorito l'appropriazione da parte dei giovani come segno di ribellione, dando avvio alla lunga storia della *political t-shirt*. In questo spazio simbolico ecco, quindi, che il capo più semplice del guardaroba si carica di senso, diventando come sostiene Calefato (2021, p.178) "scudo e arma", veicolo di messaggi sinteti-

1 La campagna social *#DoNotTouchMyClothes* è stata lanciata online nel 2021 per condividere sul web scatti nei quali le donne afghane indossavano abiti tradizionali del loro paese per mostrare un Afghanistan molto distante, dal punto di vista vestimentario, da quello imposto dalle leggi talebane promulgate nello stesso periodo.

2 Per un approfondimento su questo tema si rimanda a due lavori precedenti Chiais 2012 e Chiais 2023a.

ci ma potenti che la trasformano in simbolo, in "catalizzatore di appartenenze ideologiche" capace di condensare slogan e dottrine in segni visivi che strutturano una nuova identità collettiva. E gli esempi, in questo senso, sono numerosi. Quel che vale la pena di sottolineare è, però, un aspetto più generale e che esula dai casi specifici: l'abito non si limita a coprire o a ornare ma si propone sempre come un luogo di negoziazione culturale, uno spazio di costruzione dell'identità rendendo il guardaroba (individuale e collettivo), il territorio privilegiato per un attivismo sfaccettato che può essere "semplicemente" estetico ma che può anche trasformarsi in dichiarazione politica e sociale.

4. *La moda sussurrata*

Se ci si è interrogati finora sulle possibili declinazioni degli abiti capaci di veicolare un messaggio "rumoroso" sarà altrettanto interessante, come già accennato fin dalle battute iniziali di questa riflessione, domandarsi se è possibile immaginare una moda silente. Certamente esistono, immaginari contraltari degli abiti urlati, alcuni rivestimenti del corpo che scelgono un tono di voce quantomai basso. Abiti minimali, forme basiche e materiali neutri appaiono, in una lettura che si vuole acustica del sistema della moda, come meno rumorosi di quanti sono stati analizzati precedentemente ma, anche qui, il silenzio ben lungi dal proporsi come una comunicazione di grado zero è, al contrario, piuttosto denso. Si tratta infatti di un silenzio performativo, che può assumere diversi significati capaci di spaziare dalla "semplice" discrezione a un evidente rifiuto della spettacolarizzazione ma può anche proporsi come la divisa di un'élite capace di veicolare il proprio status utilizzando un sistema di copertura che diventi immediatamente simbolo di un potere sottotraccia. Non urlare, nel caso della moda, non significa non agire ma piuttosto – come si vedrà – la volontà di posizionarsi consapevolmente all'interno di quelli che Calefato (2016) definisce *fashionscapes* vale a dire spazi fluidi, ibridi e stratificati che si configurano come "nuovi" rispetto alle classiche piramidi sociali di eredità simmeliana.

Alcuni esempi concreti di queste nuove forme di posizionamento aiuteranno a comprendere meglio ciò di cui stiamo parlando. Il primo caso è quello del minimalismo. Considerata come

una risposta visiva e culturale agli eccessi del consumismo fin dagli anni Novanta, la moda *minimal* propone l'essenziale come segno prediligendo linee pure, volumi semplici e palette cromatiche quantomai ridotte. L'eleganza (vale a dire, come ricorda l'etimologia del termine, la "capacità di saper scegliere"), risiede qui nell'essenzialità che altro non è se non una costruzione silenziosa della differenza. Il *minimal*, in questo senso, non è assolutamente assenza di segno ma piuttosto controllo del segno. Il corpo che sposa la moda minimalista non sceglie di tacere ma – all'opposto – decide di parlare in modo sobrio chiedendo, proprio per questo, di essere ascoltato con maggiore attenzione. L'eleganza *minimal-chic* è una scelta estetica che si traduce in una postura quasi etica indicando nella pratica della *non ostentazione* una nuova forma di privilegio. Ma c'è un'ambiguità. Il minimalismo, infatti, può essere letto sia come espressione di una sobrietà democratica sia, contemporaneamente, come una forma sofisticata di esclusione: nella sua apparente neutralità, il *minimal* crea gerarchie sottili ed estremamente difficili da decodificare esternamente.

Leggermente diverso è, invece, il caso del *normcore.* Nato, etimologicamente, dalla crasi ossimorica tra "normal" e "hardcore" questo stile definisce l'estetica di un "ordinario esasperato" che sceglie e pratica l'idea di apparire *normale* per essere *unico* sostanzialmente rinunciando allo stile *mainstream* per diventare stile autonomo[3]. In questo senso, il *normcore* è un atto ironico e metalinguistico perché sottintende la consapevolezza di una scelta semplice trasformando quella che potrebbe essere letta come una *maschera dell'assenza* (tipicamente un abbigliamento anonomo composto da jeans, felpe e sneakers basic) in un'estetica dell'equilibrismo scegliendo la quale il soggetto si mostra attraverso la sua volontà di non mostrarsi. Risultato? Il messaggio passa comunque.

Il terzo e ultimo esempio di moda sussurrata è quello fornito dal cosiddetto *quiet luxury* che si presenta come silenzioso fin dal suo nome. Questo caso è molto interessante perché rappresenta la più recente articolazione del potere estetico nella moda

3 In questo senso l'estetica *normcore* ha molti punti in comune con la definizione che Proni (2019, p. 18) propone del dandy descritto come "un idioletto temporaneo e un'opera d'arte: la sua immagine personale viene offerta, per essere decodificata, ai pochi che la apprezzano".

declinandosi su una raffinatezza *no-logo* all'interno della quale, in un'epoca storica caratterizzata dall'ostentazione e della spersonalizzazione (veicolate, in egual misura, dalle catene di *fast fashion* e dei grandi e potentissimi gruppi del lusso internazionale), a parlare sono i materiali eccellenti e i tagli perfetti. Il *quiet luxury* è centrale nel discorso che si sta facendo in questa sede anche perché sembra segnare un ritorno a un lusso antico che non mostrandosi si fa segno dell'élite. Nel *quiet luxury*, il valore non è nel visibile né nell'esibito bensì, al contrario, in qualche dettaglio che è riconoscibile (e dunque interpretabile) solo da un piccolo gruppo di consapevoli adepti. In questo stile, possiamo dire, si propone una forma di distinzione semiotica basata sull'invisibilità apparente nella quale il messaggio comunicativo e appena sussurrato e diventa intellegibile solo da chi è in grado di decodificare il codice. In questo senso, il *quiet luxury* rappresenta uno dei punti apicali del sistema moda contemporaneo perché si tratta di uno stile che non si limita alla commercializzazione e al consumo di oggetti ma trasforma l'intero meccanismo in un consumo di segni nel senso di Baudrillard (1968) nonché, parafrasando Bourdieu (1979), in una forma di capitale simbolico che passa per il gusto e si traduce in potere.

5. *Conclusione*

Il silenzio estetico del minimalismo, del *normcore* e del *quiet luxury* può assumere – come abbiamo visto nelle righe precedenti - le forme di un rifugio simbolico muovendosi, come ogni dispositivo semantico, su un crinale ambivalente. Un medesimo outfit, così, può essere letto da alcuni come il simbolo di una sottrazione consapevole e, da altri, come un veicolo di chiusura elitaria, come il segno di una sofisticata strategia di distinzione. In questo senso, la domanda centrale in una riflessione sulla moda silente non è tanto *che cosa* comunichi la moda silenziosa, ma piuttosto *chi* possa permettersi di abitare il silenzio vestimentario. Il corpo precario, marginalizzato è libero di scegliere la discrezione estetica? O il diritto al silenzio – come d'altra parte quello alla trasparenza[4] o all'invisibilità – resta un privilegio

4 Per approfondire le implicazioni etiche della trasparenza nella moda si rimanda a Chiais (2023b).

riservato a pochi? Le immagini delle vedove di Vrindavan costrette al bianco del lutto con la sola eccezione della loro partecipazione alla festa di Holi ci ricordano che anche la nudità simbolica può essere imposta e che dunque parlare, o tacere, attraverso il corpo vestito è sempre un atto politico, libero o imposto che sia.

L'abbiamo detto all'inizio di questa riflessione ma val la pena di ricordarlo ora, in conclusione, l'abito non è mai un semplice involucro funzionale ma si presenta piuttosto, in ciascuna delle sue modulazioni acustiche, come un enunciato e un gesto retorico nonché, evidentemente, come un linguaggio che può urlare, bisbigliare o addirittura scegliere il silenzio come figura espressiva. Stili esplicitamente "sottotono" come il minimalismo, il *normcore* e il *quiet luxury* considerati qui diventano allora strumenti di articolazione del potere e della soggettività, pratiche di controllo sulla voce visiva del corpo. In definitiva, l'apparente neutralità degli abiti sobri o invisibili rappresenta effettivamente una finzione carica di senso che si declina su una forma comunicativa raffinata e densa di livelli di lettura, che merita di essere indagata non come vuoto semantico ma come superfice performativa. Lungi dall'essere assenza, insomma, il silenzio della moda si configura piuttosto come un allettante invito rivolto all'analista che è chiamato a decifrare il visibile proprio a partire da ciò che si sottrae allo sguardo.

Bibliografia

Barthes R.
1967 *Système de la Mode*, Éditions de Seuil, Paris; tr.it. *Sistema della moda*, Mimesis, Milano-Udine, 2024.
Baudrillard J.
1968 *Le Système des Objets*, Gallimard, Paris; tr.it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972.
Bourdieu P.
1979 *La distinction, critique sociale di jugement*, Les Editions de Minuit, Paris; tr.it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 1983.
Breward C.
1995 *The Culture of Fashion*, Manchester University Press, Manchester - New York.

Calefato P.
2016 *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*, Costa & Nolan, Genova.
2021 *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Carocci, Roma.
Chiais E.
2012 *Minigonna: da abito del dissenso a divisa per Veline Appunti semiotici sulle oscillazioni obbligatorie dell'orlo in «Lexia»*, Vol. 13-14 (2012), pp. 337-351.
2021 *M¥SS KETA come persona collettiva: Fenomenologia di una maschera in occhiali, veletta e CAPSLOCK* in Ponzo J. Vissio G. (a cura di), *Culture della persona: itinerari di ricerca tra semiotica, filosofia e scienze umane*, Accademia University Press, Torino.
2023a *Political t-shirt: un capo simbolo da Vivienne Westwood a Maria Grazia Chiuri* in «ZoneModa Journal», Vol.13 n.2 (2023), pp. 79-89.
2023b *Moda e trasparenza. Regimi discorsivi e dialettiche tra sguardi,* Mimesis, Milano-Udine.
Marsciani F.
2008 *"Il Corpo" in Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto.* A cura di Demaria, C. e Nergaard, S. McGraw-Hill, Milano.
Proni G.
2019 *Chiome a confronto Analisi semiotica delle acconciature di Donald Trump e Kim Jong-un* in «Ocula», Vol.20 (ottobre 2019), pp. 1-32.
Segre Reinach S.
2011 *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato*, Laterza, Bari.
Veblen T.
1899 *Theory of the leisure class, Allen & Unwin, London; tr.it. La teoria della classe agiata*, Einaudi, Torino 1981.

Bianca Terracciano*

IL SILENZIO DELLA STAND-UP: FORZA ESPRESSIVA E SOVVERSIVA

1. *Stand-up comedy, comicità e umorismo*

Il silenzio può essere fragoroso e deflagrante quanto le risate che provoca. Il fenomeno ricorre nella stand-up comedy, il cui silenzio comico, con la sua forza espressiva e sovversiva, intendo esplorare qui, attraverso l'analisi semiotica di alcune performance selezionate nello scenario internazionale. Non è mia intenzione proporre un'apologia di un silenzio imperfetto (Volli 1991), né ridurre la risata a un semplice effetto soggettivo (Barbieri 2020). Una semiotica della risata non può fondarsi unicamente sul pubblico-enunciatore e sulle sue costruzioni narrative in cui la langue si fa parole.

La stand-up comedy è considerata una delle forme più universali e significative dell'umorismo contemporaneo (Mintz 1985, p. 71), poiché appare spontanea e per questo adatta a instaurare una relazione con il pubblico. La sua peculiarità consiste nell'assenza di scenografia e di quarta parete: lo spazio scenico è occupato unicamente dalla presenza comica dell'artista. In genere, non si indossano costumi – al contrario dei clown – e l'abbigliamento da comedian si distingue per un deliberato disinteresse verso il dress code, le tendenze e il buon gusto, incarnando una sorta di "anti-moda".

La performance si svolge al centro del palco, davanti a un sipario o uno sfondo (spesso un muro di mattoni, per evocare l'estetica del club underground), in piedi, in costante presenza del pubblico, il cui feedback è necessario all'efficacia narrativa.

Chi fa stand-up è al contempo istanza autoriale ed enunciazionale che si misura con i frame dominanti; la focalizzazione metasemiotica sulle norme ne è una dimensione costitutiva. Si

* Sapienza Università di Roma. bianca.terracciano@uniroma1.it

tratta di una narrazione della miseria quotidiana, che riflette sulle gabbie dei paradossi sociali e sull'impossibilità di liberarsene con un atto eroico (Eco 1984). È in questo punto che si manifesta la sua carica sovversiva, in contrasto con l'impianto più neutro del cabaret tradizionale.

Lo spettacolo di stand-up comedy è segmentato in routine, la cui struttura sviluppa una micronarrazione riassunta dal titolo che, secondo il comico Filippo Giardina[1], deve racchiudere un paradosso. I temi trattati favoriscono un processo di identificazione; attraverso una performance fortemente corporea e sonora, si genera un contagio patemico che attiva la condivisione di una porzione di enciclopedia. Potremmo dire che si genera nel pubblico una prensione molare (Geninasca 1992, p. 7) che fa captare il senso per immedesimazione, innescando la risata perché si è vissuto qualcosa di simile. È qui che il silenzio irrompe come massima perturbazione della situazione comica e propone prospettive parallele che riflettono questioni politiche e sociali da sovvertire.

Dati questi elementi, seguendo Eco (1984), mi propongo di analizzare "gli interstizi tra le strutture narrative e discorsive" della stand-up comedy, al fine di sistematizzare le modalità attraverso cui il silenzio costruisce un dialogo implicito con il pubblico, stabilendo un terreno comune essenziale alla ricezione dell'umorismo.

La stand-up comedy è un sottogenere della comicità, quest'ultima oggetto di ricerca di lunga tradizione di studi semiotici, anche per il suo statuto di termine ombrello che comprende diverse polarizzazioni, come umorismo e ridicolo. Manetti (2005) richiama la poetica aristotelica per analizzare il ridicolo (to *gheloion*), secondo cui la risata è innescata da un errore (*hamartēma*) innocuo (*anodynon*), che non provoca danno (*ou phthartikon*), ma suscita vergogna poiché intaccato da una deformità (*aischos*). Il punto chiave risiede nello scarto rispetto ai canoni, che genera l'effetto di straniamento per cui si percepisce il ridicolo. Come nota Propp nella sua opera postuma *Comicità e Riso* (1976), le deformazioni che producono il riso possono riguardare il corpo, l'abbigliamento, i comportamenti. Si tratta di deviazioni da "un sistema di differenze su cui è fondato l'ordine

1 Podcast *Muschio Selvaggio*, 4 novembre 2024: https://youtu.be/d57CbMp2daQ?si=E8xnF3auZJh-criT

culturale", attivabili anche tramite somiglianze (es. gemelli) o analogie (persona-cosa, persona-animale) (Vitiello 2025).

Il ridicolo articola due forme di scarto, secondo Pirandello (1908) una cognitiva – l'"avvertimento del contrario", il comico – e una patemica – il "sentimento del contrario", l'umorismo. In Freud (1927), la comicità si configura in forma di economia psichica all'interno del processo ideativo (*catessi*), mentre l'umorismo si manifesta come un trionfo del narcisismo in cui ci si appaga facendo ridere (Manetti 2005).

Eco (1984) distingue tra comicità che implica la rottura di un frame comunicativo, come accade nello slapstick, genere basato sulla sofferenza fisica, sull'ilarità innescata da assurdi incidenti di percorso, e l'umorismo, un "sentimento del contrario" in cui la critica sociale si attua facendo sentire e patire, non solo ridere.

L'umorismo della stand-up comedy non dipende, come nello slapstick, da travestimenti o prove fisiche estreme, ma da una frontalità discorsiva in cui emerge la padronanza di spazio – il palco – tempo – il ritmo – e persone – io-voi/noi-loro, cioè comedian e pubblico, forma di vita a cui appartengono vs Opponenti.

Analogamente allo slapstick, la stand-up è un esempio di auto-ironia finzionale convogliata al pubblico con performance immersive dove i/le comedian mediano tra elementi sovversivi e pattern normativi, trasformando la struttura narrativa per incorporare una realtà non conforme. Il quotidiano viene così "straniato", reso sorprendente per mediare con i tabù culturali e delineare i confini del socialmente accettabile.

2. *Cosa fa ridere?*

Nell'universo semantico del comico troviamo concetti affini come riso, grottesco, parodia, satira, arguzia, fino a figure strutturali come il carnevale, inteso come *sottosopra* e mascheramento, o anche come forma di rivoluzione simbolica.

La comicità è un genere artistico che comprende un'estetica e una metafisica: interroga il mondo, sovverte l'ordine, ribalta i valori attraverso il riso.

Cosa fa ridere? Sicuramente, una violazione di una regola a cui assistiamo senza prenderne parte, meglio se compiuta da qualcuno che appare sottovalutabile, perché – dice Eco (1983) – non deve innescarsi alcun sentimento di empatia.

L'effetto comico si realizza violando le massime di Grice, spiega Eco (ivi, p. 367) con alcune battute d'esempio riportate di seguito. Se la massima della quantità invita a economizzare l'informazione e ad attenersi alla situazione di scambio, l'effetto comico scaturisce dalla sua applicazione paradossale: "Scusi, sa l'ora?" "Sì." Passando alle massime della qualità, Eco (ivi, p. 368) riporta i seguenti scenari:

> a) non dire ciò che credi sia falso. Situazione comica: Mio Dio ti prego, dammi una prova della tua inesistenza!"; b) non dire ciò per cui non hai prove adeguate. Situazione comica: "Trovo il pensiero di Maritain inaccettabile e irritante. Meno male che non ho mai letto nessuno dei suoi libri!" (affermazione di un mio professore di università, personal communication, febbraio 1953).

La terza massima di Grice riguarda la relazione di pertinenza con il contesto di comunicazione ed Eco (ivi, p. 368) cita Totò: "Sa guidare un motoscafo?" "Perdinci e poi perbacco! Ho fatto il militare a Cuneo!".

In merito alle massime della maniera o del modo per cui è necessario esprimersi con chiarezza e prediligere semplicità e brevità, evitando ambiguità, l'effetto comico è assicurato dal parlare a monosillabi o da fare giri di parole per esprimere un concetto semplice.

Secondo Paolucci (2017) "il Riso è una delle nozioni più importanti all'interno dell'opera di Umberto Eco" perché "è legato a un divenire-basso di ciò che è alto" e mette "*in discussione l'Ordine esistente col suo sistema di valori*". Lo stesso Eco (1963) ci avverte che "l'Ordine o lo si ride dal di dentro o lo si bestemmia dal di fuori; o si finge di accettarlo per farlo esplodere, o si finge di rifiutarlo per farlo rifiorire in altre forme, o si è Rabelais o si è Cartesio".

Prima del riso c'è il silenzio: manipolabile, espressione di tensione, a cui si alterna il suo rilascio ilare.

Il discorso umoristico è una costruzione veridica, poiché crea l'illusione che le battute siano spontanee per via di una recitazione iperrealistica.

Nella stand-up comedy il silenzio viene enunciato e assume un potere metalinguistico e meta-riflessivo, perché dà voce alla riflessione sulle sceneggiature sociali di chi fa stand-up comedy, correlando l'effetto comico al suo vissuto per diventare sia

vittima che carnefice. In effetti, la satira è connessa alla libertà di espressione, garantita dall'articolo 21 della Costituzione e, come emerge a più riprese nella serie animata *Il Baracchino* (Prime Video, 2025), che simula un documentario sulla stand-up, chi fa questo mestiere cerca di dire la *propria* verità senza filtri. Paradossalmente la satira, in quanto declinazione peculiare del diritto di critica, non ha l'obbligo di rappresentare i fatti in modo veridico: può enfatizzarli, deformarli, esprimere un giudizio soggettivo su persone e situazioni. Tuttavia, la satira deve essere coerente con il suo intento critico senza scadere nell'insulto gratuito.

La comicità si muove su un equilibrio sottile tra funzione catartica e potenziale anestetizzante: da un lato, affronta temi scomodi come le disuguaglianze sociali, offrendo distanza emotiva e sollievo; dall'altro, la risata può neutralizzare l'indignazione, rendendo accettabili condizioni disagevoli. Così, mentre la comicità può fungere da strumento di resistenza, esiste anche il rischio che la leggerezza della rappresentazione attenui il senso critico del pubblico.

Chi pratica la comicità incarna una duplice natura, infraumana e super-umana, che destabilizza l'ordine mediante la sua incapacità apparente e la sua ironia dissacrante.

3. *Tre tipi di silenzio comico*

Nella teoria cibernetica, un discorso verbale è considerato un processo stocastico, in cui, per entropia, è prevedibile il grado di comparsa e ridondanza degli elementi che si succedono in una serie di stati, così come il grado di informazione ricevuta durante tale processo, a cui vengono attribuite proprietà simili a una catena di Markov (Manetti 1976a, p. 143).

Chi fa stand-up comedy interviene nella dimensione linguistica, inserendo o elidendo un elemento della catena markoviana degli stati attesi di una storia – iniziali, intermedi, finali – che dovrebbe evolvere secondo uno schema prevedibile, ma, per ottenere l'effetto comico subisce uno scarto e tradisce le aspettative sul senso per forzare l'interpretazione (non aberrante) attraverso uno stratagemma performativo ricorrente: *punchline → silenzio → forzatura del feedback ilare.*

È come avere una griglia di interpretazione del mondo che consente la produzione di due piani semantici diversi, i cui riferimenti contestuali variano in relazione allo Zeitgeist e alla forma di vita messa in scena.

La stand-up, oltre a essere metadiscorsiva, è codificata a partire da un metalinguaggio performativo. All'interno delle routine sono incassate una serie di battute:

– le *set-up* line, che informano sul contesto;
– le *punchline*, che mirano allo scroscio di risa;
– le *tagline*, che sottolineano l'elemento comico;
– le *oneliner*, che condensano il senso in una sola battuta.

Il silenzio comico, le punchline e la loro coesistenza plurivoca di segni determinano una collisione di universi di senso mediante inversioni paradigmatiche e sintagmatiche, come, ad esempio, il passaggio dall'ordinarietà allo straniamento. Quest'ultimo, come osserva Manetti (ivi, p. 136), modifica i rapporti tra i segni e i loro oggetti, e tra l'organizzazione segnica e sé stessa.

Il silenzio è codificato nella configurazione ritmica della stand-up comedy nei termini di una "micro-struttura" interna a un "gruppo ritmico", definito da Ceriani (2001, p. 105) come "un'unità di informazione delimitata da due intervalli, contenente uno schema minimo trifasico, atto a descrivere una curva, ascendente al momento dell'impulso incoativo, durativa al momento di tensione culminante, e discendente nella fase di distensione". Uno schema che sul piano del contenuto corrisponde all'alternanza di tensione e distensione connotata in maniera euforica se il Programma Narrativo di base di chi fa stand-up – far ridere – si realizza. Il gruppo ritmico della stand-up include il silenzio discorsivo investito da un'attesa narrativa (*ibidem*). Pause e silenzi modulano l'intensità del ritmo delle battute, descritto da una curva il cui apice corrisponde al congiungimento con la risata, ossia alla rottura del silenzio.

Il silenzio può essere incoativo, cioè, precedere l'inizio di una nuova routine, o terminativo in quanto completamento della punchline, o durativo se rappresenta il momento comico vero e proprio. Indi il silenzio, a seconda del suo posizionamento prima o dopo una battuta, assume i tre modi di esistenza semiotici del congiungimento con l'Ov risata: virtuale quando silenzio che precede, attualizzato se terminativo, realizzato se durativo.

Il silenzio si manifesta discorsivamente in tre forme: pausa, silenzio performativo, silenzio del pubblico.

Iniziamo dall'ultimo citato: il silenzio del pubblico è una sanzione negativa esercitata dal Destinante che vuole essere intrattenuto. Nel video "I Brought Silent Mimes To a Comedy Show!" realizzato nel 2024 dai content creator *4fun* viene mostrato uno scherzo a Jay Hewlett, stand-up comedian, il cui pubblico è sostituito da mimi: si dimostra così il ruolo attanziale, enunciazionale e attoriale del pubblico come elemento necessario alla riuscita dello spettacolo, proprio attraverso la decodifica aberrante del suo comportamento, vale a dire il silenzio della non risata che assume una connotazione negativa.

Dall'ultimo tipo passiamo al primo, vale a dire quando il silenzio si manifesta come pausa per descrivere il momento immediatamente precedente alla punchline; è il trigger della risata, il punto di massima compressione ritmica, che serve a far arrivare più potente il colpo umoristico. Possiamo riconoscere alla pausa un'aspettualizzazione incoativa, poiché il suo senso risiede nella creazione di attesa e curiosità nel pubblico, costruendo tensione a cui segue distensione. La corretta scansione accento/pausa determina l'efficacia discorsiva anche nella sua dimensione sensorio-motoria. La pausa iterativa, invece, dura il tempo necessario affinché la risata raggiunga il suo picco, seguita dalla ripresa della parola da parte del/della comedian. Manetti (1976b, p. 75), descrivendo performance clownesche, osserva che la pausa può accompagnare atteggiamenti tanto trionfali quanto d'umiltà. Chelsea Peretti, nello special del 2011 "Come On, Who Cares", utilizza la pausa-silenzio come riflesso del dissenso. Nel suo pezzo affronta i diversi livelli di giudizio sull'apparenza femminile, in particolare su una donna percepita come "esotica" nel contesto nazionale in cui vive. Apre lo spettacolo chiedendo "State giudicando il mio livello di attrattività?" a cui segue una lunga pausa, che innesca la risata per sottovalutazione/superiorità: la comica si espone fin da subito come corpo oggettualizzato dagli sguardi altrui. Da qui seguono battute sulle sue origini ebraico-italiane tra cui "I'm Jewish and Italian, and I lucked out and got the nose of both cultures."

O ancora, sulle dinamiche di genere: "Sex was so exciting at first, wasn't it? You're like, 'Whoa, something's in me!'".

Qui la pausa non si colloca dopo la domanda, perché Peretti non vuole che il pubblico ricordi davvero le prime volte. La punchline è "Whoa, qualcosa è in me", che de-erotizza la situazione, collocandola ai limiti del grottesco. Prosegue: "And

then it slows down, people try to jazz it up. Some people talk during sex. I like to be pretty much dead silent". Qui c'è una pausa breve, poiché la punchline è: "that's my comfort zone", per evidenziare un atteggiamento trionfale. A questo punto, le battute si frammentano, perché Peretti vuole parcellizzare il messaggio femminista, rendendo paradossale la sintassi del sesso occasionale, che viene presentato come contropartita di una cena offerta.

Osserviamo l'organizzazione ritmica di line e pause: alla setup line "But then once in a while, sometimes I will be like" segue una pausa interlocutoria che precede la tagline "Thank you for dinner". Alla pausa segue l'oneliner "Just to be a lady and show some gratitude" che marca l'atteggiamento di falsa modestia femminile per lasciare spazio a una più trionfale punchline "at the appropriate time", dove la pausa innesca le risate di chiusura della routine.

Qui Peretti utilizza la figura retorica dell'antifrasi, riportando alla lettera lo stereotipo patriarcale della donna mite, "appropriata", che "sa stare al suo posto".

Comiche femministe come Chelsea Peretti modulano il silenzio in modo strategico come una pausa consapevole che costringe il pubblico a confrontarsi con i tabù patriarcali, invitandolo a fare inferenze abduttive e impegnarsi attivamente nella performance. Il silenzio, in questo caso, è metonimico perché coincide con l'arma degli oppressori (il controllo, il non detto), ma la sua polarità viene rovesciata.

L'esplicitazione del senso di ribellione avviene tramite espressioni facciali e linguaggio del corpo, il cui scopo è mettere a nudo il mondo e i suoi atti non-umani disforici. Il tempo comico di Peretti si trasforma così in cronotopo (Bakhtin 1986): un'unità spazio-temporale definita dall'opposizione tra mondo proprio e mondo altrui, che organizza l'enunciazione e la ricezione in chiave etico-politica.

La seconda forma di silenzio è quella performativa, in cui il silenzio coincide con la punchline, la battuta che colpisce. Se l'innesco della risata in genere è una forma di scarto rispetto al regolare ordine delle cose, qui il silenzio assume una funzione metadiscorsiva: riflette sullo statuto del ritmo nella stand-up comedy e crea un paradosso, sovvertendo le sue regole codificate di composizione comica, ben consolidate nella scena internazionale.

Un buon esempio è il primo pezzo di stand-up comedy di Stefano Rapone dal titolo "Comico non sa cosa dire", registrato nel dicembre 2021, in cui il pubblico ride già dal primo, esitante "salve", grazie alla grana della sua voce, che lo rende il maestro dell'impaccio studiato.

Rapone, mentre tiene stretto e vicino alla bocca il microfono con il filo – da stand-up "classica" – e, al contempo, gioca con l'asta che usa come "supporto", si schernisce e prega le persone presenti di abbassare le aspettative, sostenendo di soffrire di stress post-traumatico causato dalle molestie di un pubblico. Così dichiara fin da subito la struttura del pezzo: una serie di fallimenti a cui seguiranno risate di compassione. Lo spettacolo sarà scandito da "momenti di silenzio imbarazzato", colmati da colpi di tosse, e accompagnati da emozioni quali impazienza, depressione, pena, tristezza.

Rapone attacca le convenzioni, valorizzando il disagio che provocano, elevando il silenzio imbarazzante a sua cifra stilistica.

Il culmine si dovrebbe raggiungere se una donna deciderà di consolarlo con favori sessuali, la ragione per cui continua, sera dopo sera, a umiliarsi su un palco. E qui arriva un silenzio lungo 90 secondi, durante cui lo stand-up comedian cerca disperatamente di incrociare lo sguardo di una donna compiacente, senza successo.

Poi tossisce. Un dettaglio solo apparentemente casuale, in realtà perfettamente inserito in quei momenti in cui la comicità si intreccia, ancora una volta, con la letteratura: proprio come nella scena di *Utopia*, in cui Thomas More non riesce a cogliere le coordinate dell'isola descritte da Raffaele Itlodeo a causa di un marinaio che, all'improvviso, tossisce alle loro spalle.

L'interferenza crea un cortocircuito e offre un nuovo punto di vista sulla realtà. La tosse di Rapone è una rottura che genera opportunità e offre un punto di vista rinnovato dalla crisi. Il silenzio di Rapone riempie quello che Louis Marin, nel suo *Utopiques: Jeu d'Espaces* (1973), chiama il "vuoto della risoluzione storica di una contraddizione". L'utopia, in altre parole, non è qualcosa di realizzabile, ma un'idea che ci costringe a immaginare alternative.

Rapone, direbbe Eco (1963, p. 90), attua "una maieutica dei possibili", risemantizzando la struttura della stand-up comedy. Il silenzio di Rapone ha forza perlocutoria perché produce effetti quali risate e riflessioni, nonché illocutoria, in quanto fun-

ge da protesta contro pratiche sociali aberranti a livello micro, o macro, come evidente in altri suoi pezzi riferiti a populismo e neofascismo. Le sue istruzioni denotano una volontà di "autoriparazione", un volersi giustificare, ma connotano un voler ironizzare sui tempi comici e sul fallimento performativo. Rapone, a mo' di Giano Bifronte, incarna entrambi i ruoli tematici dei clown: è al contempo Augusto, il comico, nel suo umiliarsi, ma anche il partner che inganna, trasformando il pubblico in clown, poiché sono le loro risate a realizzare il contagio comico di chi guarda in differita. Come il clown Rapone è inelegante, indossa scarpe colorate – segno tipico dell'individuo medio, secondo Manetti (1976b, p. 79) –, calzini di dubbio gusto, pantaloni fuori moda, e invece della giacca sgargiante indossa sempre una felpa con cappuccio e zip – ne ha a decine, tutte uguali –, capo prediletto dal medioman.

Al silenzio è dunque delegato un senso implicito, da inferire attivamente. Il silenzio di Rapone ha carattere bi-isotopico come tutte le situazioni comiche inquanto sottintende livelli paralleli di classemi e di griglie di lettura della realtà.

Il primo livello rientra nella dimensione astratta del senso assunto dal silenzio – il non sapere cosa dire – e la risata di imbarazzo del pubblico che sanziona il comedian impacciato. Poiché il silenzio è in realtà la punchline, il secondo livello isotopico si configura come concreto, nella direzione di un "senso apparentemente aggiuntivo e parassitario" (Manetti, Violi 1977, p. 3) che determina l'effetto comico e le risa di apprezzamento dell'audacia di chi sale sul palco per stare zitto. Difatti, la cifra comica di Rapone è metonimica perché sovverte le attese del contesto, negando i canoni della stand-up comedy, diventando al contempo causa ed effetto del riso. Non a caso l'etimologia di metonimia rimanda allo "scambio di nome", in questo caso sostituzione di ruolo e di senso comico. Emblematica la sua oneliner: "Ora ci starebbe bene una battuta".

Rapone, grazie al tono di voce e alla gestualità, rende comiche anche le set-up line – gli enunciati introduttivi che dovrebbero solo fornire il contesto della battuta – soprattutto perché viola le massime della maniera di Grice esprimendosi a singhiozzo.

Oneliner e punchline sono dunque caratterizzate sia "da una forte economia e da una altrettanto forte densità di significazione", dove l'omofonia tra silenzio del fallimento e silenzio comico regola l'ambiguità del senso veicolato dalla routine di

Rapone determinando un "effetto di senso particolare [...] per cui due significati distinti si alternano e si scambiano dissolvendosi uno nell'altro" (ivi, p. 4).

Se nelle altre performance analizzate si sottolinea la punchline con un sorriso, la serietà e il silenzio di Rapone creano uno scarto tale da ridefinire il nucleo semico della stand-up.

Si configura così una composizione narrativa di tipo abduttivo, in cui la stand-up comedy unisce due dimensioni apparentemente distanti ma profondamente connesse: da un lato, l'*amusement*, ovvero il piacere ludico e condiviso dell'umorismo, dall'altro, il *musement* peirciano, inteso come processo speculativo, immaginativo, capace di tessere connessioni nuove e inattese tra segni, mondi e significati (Wirth 1997).

In questa logica, il silenzio non è semplice sospensione dell'enunciato, ma catalizzatore di senso, pausa attiva in cui l'immaginazione del pubblico viene sollecitata a formulare ipotesi, interpretazioni, deduzioni: il silenzio diventa inferenziale, aperto, creativo.

4. *Pensare il silenzio nella stand-up comedy: un mapping semiotico*

Il silenzio comico può essere rappresentato su un mapping semiotico, strumento scelto per rendere conto anche degli incroci tra le valorizzazioni assunte dai vari utilizzi del silenzio comparando diversi stili di stand-up comedy riferiti a casi specifici.

Il silenzio è metafora dell'estremo poiché acquisisce un potere trasformativo nel suo essere inaspettato: fa riflettere, destabilizza, apre a uno slittamento di prospettiva. In questo quadrante si posiziona il silenzio di Rapone, il cui valore è utopico in quanto attualizza un cambiamento esistenziale relativo a un progetto puntuale.

Il suo contrario è la distopia, termine nella cui radice si cela il rovesciamento realizzato dallo stand up comedian americano Tony Hinchcliffe durante una sua performance in occasione della campagna elettorale di Trump per le elezioni 2024. Hinchcliffe non può (ancora) dire esplicitamente di voler "liberarsi" dei latinos residenti in Texas, così opta per un gesto muto, mima un muro con le mani, usando un silenzio che assume una connotazione violenta, orientata all'emarginazione.

Nel quadrante critico compare Kevin Hart, noto per il ritmo serrato dei suoi pezzi, quasi senza pause; dunque, in contraddizione con Rapone perché il silenzio assume la funzione dell'attesa, come da manuale, delle risa del pubblico.

In complementarità con Rapone c'è invece Edoardo Ferrario, in particolare nel podcast "UOM – Un'ora muti", che nega il dover parlare per contratto comunicativo, per copione: il silenzio assume qui una valenza ludica. Al centro del mapping si colloca Chelsea Peretti, le cui pause marcano vincoli di genere e culturali, oppure formulano un dissenso deliberato, punteggiato da scelte femministe.

Fig. 1. – Mapping del silenzio nella stand-up comedy (mia elaborazione).

Sull'asse orizzontale, versante del paradosso, troviamo il comedian britannico Stuart Lee, a metà tra i quadranti utopico e ludico, perché, in una performance del 2022, sanziona con umorismo surreale Ricky Gervais e la sua comicità ormai asservita alle dinamiche dell'entertainment generalista. Lee ridicolizza l'autoproclamata unicità di Ricky Gervais nel "dire l'indicibile", nonostante il suo ruolo da protagonista su Netflix e nei grandi teatri. Se fosse davvero così, osserva Lee, Gervais sarebbe afono, salvo emettere qualche rantolo. La parodia di Lee consta di cinque minuti di pause, smorfie, e rumori buffi, che incarnano un silenzio comico paradossale con fini morali.

Il silenzio, dunque, seguendo l'asse verticale *scelta/vincolo* può essere una scelta espressiva legata a identità e ribellione (Rapone), o a un non poter dire che comunica violenza e sopraffazione (Hinchcliffe), oppure un esito interstiziale della grammatica della stand-up comedy (Hart), o, ancora, al paradosso di un formato comunicativo vincolato a un copione (Ferrario). Il cerchio si chiude con il dissenso moralizzatore di Lee e Peretti, che, in modo diverso enunciano l'indicibile, silenziando ciò che invece andrebbe detto per etica.

Nei quadranti della stand-up comedy americana il silenzio appare come uno strumento utilitaristico, usato in modo *banale* per "non dire l'indicibile" o per rispettare i turni di parola, mentre in quelli di Rapone, Lee e Ferrario assume una valenza esistenziale, affermando una soggettività autentica fondata sulla rottura delle pratiche comunicative (si veda il colpo di tosse di Rapone).

Come affermano Paolucci e Caruana (2020), la comicità svolge una funzione sociale: crea e consolida legami, disegna comunità di senso fondate sulla condivisione di valori, paradossi, traumi e ironie.

La diffusione crescente in Italia della stand-up comedy – anche grazie a Rapone e alla "scuola romana" – ne testimonia l'efficacia come forma discorsiva popolare al contempo sofisticata, capace di articolare identità complesse.

Seguendo Provine (2000), si evince che il silenzio assume la funzione di punteggiatura sociale: intervalla la risata, struttura il ritmo dell'interazione, esplicita il sentire comune riflettendo le tensioni, le contraddizioni e i desideri nelle dinamiche socioculturali e politico-economiche.

In tale prospettiva, si rivela anche un aspetto tecnico-fenomenologico dei processi comici, ovvero la loro struttura profonda, articolata secondo due operazioni fondamentali già individuate dalla psicoanalisi e dalla retorica: la traslazione del senso da un elemento a un altro, e la condensazione di più significati in una sola immagine, gesto o battuta.

Entrambe le operazioni si ritrovano nel silenzio comico poiché sposta il baricentro della battuta sull'attesa e sull'ascolto, e racchiude in sé il non-detto, l'allusivo, l'ambiguo, lasciando il pubblico a completarne il senso, soprattutto quando la parola vacilla nelle stagioni più oscure dell'umanità e il dire si fa sempre più fragile.

Bibliografia

Bakhtin, M.,
1986 *The problem of speech genres*, in *Speech genres and other late essays*, University of Texas Press, Austin, pp. 60-102.
Barbieri D.,
2020 *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale*, Società Editrice Esculapio, Bologna.
Ceriani G.,
2003 *Il senso del ritmo*, Meltemi, Roma, Nuova edizione 2020.
Eco U.,
1963 *Diario minimo*, Bompiani, Milano.
1983 *Il comico e la regola*, in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano.
1984 *The frames of comic 'freedom'*, in Sebeok T. (a cura di), *Carnival!*, De Gruyter Mouton, Berlin New York.
Floch J.M.,
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, PUF, Paris; tr. it. *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, FrancoAngeli, Milano 1992.
Freud S.,
1927 *L'umorismo*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, edizione italiana 1969.
Geninasca J.,
1992 *"Testo e immagine"*, in *Documenti di Lavoro*, Centro internazionale di Semiotica e di Linguistica dell'Università di Urbino, nn. 212-213, marzo-aprile, pp. 1-29.
Manetti G.,
1976a, *"Per una semiotica del comico"*, in "Il Verri", a. XX, n. 3, pp. 130-152.
1976b *"Comicità strutturale del clown"*, in "Dismisura", 20/26, pp. 72-86.
Manetti G., *Non dice ciò che dice. Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea*, in Mosetti Casaretto F. (a cura di),
2005 *Il riso. Atti delle Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 15–30.
Manetti G., Violi P.,
1977 *"Grammatica dell'arguzia"*, in "Versus", n. 18, pp. 3-16.
Marin L.,
1973 *Utopiques: Jeux d'espaces*, Minuit, Paris.
Mintz L.E.,
1985 *"Standup Comedy as Social and Cultural Mediation"*, in "American Quarterly", n. 37, p. 71.
Paolucci C.,
2017 *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, Feltrinelli, Milano.

Paolucci C., Caruana F.,
2020 *"Riso e Logos. Il riso semiotico come protolinguaggio, tra emozioni e socialità"*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", DOI: 10.4396/SFL2019I8.
Provine R.R.,
2000 *Laughter: a scientific investigation*, Faber and Faber, London.
Pirandello L.,
1908 *L'umorismo*, Rocco Carabba Editore, Lanciano.
Propp V.I.,
1976 *Problemy komizma i smekha*, Iskusstvo, Mosca; tr. it. *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 1988.
Vitiello G.,
2025 *Joker scatenato: Il lato oscuro della comicità*, Feltrinelli, Milano.
Volli U.,
1991 *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
Wirth U.,
1997 *Discorsive stupidity: Abduction and comic in Monty Python's Flying Circus; From Peirce to Freud*, in Nöth W. (a cura di), *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston.

Giuditta Bassano*

IMMAGINI NELLA VOCE. RILIEVI SUL SILENZIO E ALTRE QUESTIONI DEL RACCONTO AUDIO

Pause, silenzi e racconto audio

Nel 2025, molti in Italia ascoltano comedy show come *Tintoria*[1], altri notiziari "di nicchia" come *Radio3Mondo* o *Today* di BBC Radio 4 – tutt'altro che di nicchia in UK e altrove. In treno, in auto o a casa, si segue un podcast su un tema caro o si resta rapiti da una storia inattesa, magari su consiglio di qualcuno. Si tratta di esperienze comuni, ripetute, che inducono via via una competenza sui registri, i formati e molte altre regolarità più minute del racconto vocale audio[2]. Ad esempio è chiaro che in questo tipo di testi la punteggiatura si traduca in pause. Le pause cioè scandiscono il discorso, lo rendono intelligibile proprio come avviene con i segni ortografici nella pagina scritta; spesso, in certe trasmissioni o podcast si apprezza quanto spazio ci sia lasciato 'per respirare', per comprendere in modo disteso la portata di un ragionamento, la sensibilità di un'opinione. In alcuni generi al contrario la scansione è dedita a produrre un preciso ritmo serrato: le pause lo 'scolpiscono' e lo sostengono. Nei format connotati in senso patemico, soprattutto rispetto alle inchieste e ai documentari, il silenzio è consumata marca semantica ora di pathos, ora di raccoglimento, ora di mistero[3].

* LUMSA Roma. g.bassano@lumsa.it

1 Di Tinti e Rapone, comici e fumettisti; nato nel 2018, si ascolta su *Spotify* o *Youtube*.

2 Per ragioni di spazio, non possiamo discutere l'orizzonte contemporaneo delle pratiche di ascolto di testi narrativi audio, in cui la radio non è più separabile a priori dalla fruizione di un podcast. Tralasciamo tra l'altro del tutto gli audiolibri.

3 Sono osservazioni banali per i testi audiovisivi, non scontate per i testi audio. Una panoramica generale è in Spinelli, Dann (2019).

Nella radio parlata, ma anche nei podcast, a volte può succedere che il silenzio si trasfiguri in rumore: fruscii, sobbalzi, crepitii, piccole interferenze che non sono semplici accidenti tecnici, ma tracce che portano sulla delicata trama fàtica del contatto tra voce narrante e posizione enunciataria. Una trama che veicola il cognitivo primariamente attraverso il sensoriale, o meglio, il corporeo tout court. Il che porta anche ad avanzare qualche altro rilievo, pur provvisorio. Per esempio, sembra plausibile distinguere il piano dell'enunciato del racconto audio da quello dell'enunciazione. Tra i silenzi enunciativi ascriveremmo gli attimi di esitazione, gli indugi, i momenti in cui il pensiero del narratore o speaker – o di un altro personaggio – prende forma, in un monologo come in un dialogo. Molto diverse sono le pause programmate, costruite ad hoc per regolare l'andamento 'armonico' del racconto. La stessa differenza può essere estesa al piano enunciazionale. Da una parte infatti riconosciamo disturbi e vuoti[4] causati da "silenzi d'antenna" – piccole crisi che separano, su questo specifico aspetto, la diretta radiofonica dalla colonna sonora dei podcast, ottimizzata in postproduzione –; dall'altra, l'enunciatario si adegua alle pause imposte dalla struttura del palinsesto o del podcast, cioè alle cesure che usano il silenzio per codificare una soglia preprogrammata. Più in generale, sembra valere un'omologia inversa rispetto agli studi di Chion sulla musica trasmessa alla radio. Chion rifletteva sul fatto che la radio ha contribuito a istituire una sorta di «continuum musicale naturalizzato» (Chion 1994, p. 46). Mentre nell'arco di molti secoli, in Occidente, la musica è valsa come 'evento' con un inizio e una fine chiare, negli ultimi settant'anni la trasmissione radiofonica ha dato vita a uno scenario opposto. La radio ha 'creato' un *flusso musicale ininterrotto*, per cui fenomenologicamente è più plausibile pensare a noi stessi come ascoltatori che iniziano l'ascolto, piuttosto che concepire una musica come fenomeno che avrebbe una durata terminativa (cfr. anche Barbieri 2007). Al silenzio accade forse il contrario: in radio e nei podcast il silenzio si riforma come articolato, gestito, parametrato. In questo senso, le sintassi espressive del racconto sono-

4 Note rinverdite dall'esperienza con qualsiasi app di messsaggistica gratuita: esperiamo di continuo messaggi vocali in cui la voce dell'interlocutore si abbassa, si interrompe, è disturbata da sovrapposizioni o fornisce impressioni sul luogo e le circostanze enunciazionali.

ro cieco sono anche – e forse soprattutto – forme espressive di risemantizzazione del silenzio, e la loro genealogia discende in parte, ci pare, dai linguaggi cinematografici. Aspetto che conduce a un altro problema[5].

La spazializzazione della scena nel racconto audio

In assenza di una colonna visiva, il racconto sonoro sfrutta i suoni, e il silenzio, in un senso figurativo peculiare e diverso da quello del cinema. Spaziante sottolinea per esempio come l'unico residuo dell'effetto di iconicità del cinema, nei racconti sonori, sia a carico dei suoni ambientali (cfr. Spaziante 2013). D'altra parte, si può condividere l'osservazione di Chion (1990, p. 35) per cui il "valore figurativo" della cosiddetta rumoristica è – in senso medio – più indefinito di quello di qualsiasi figura visiva: tanto al cinema che in un podcast uno stesso suono potrà essere usato per raffigurare l'idea di un'anguria schiacciata in un documentario sull'agricoltura rurale o qualcosa di drammatico come il suono di un proiettile in un reportage di guerra. Il che vale anche per i 'rumori' che derivano dagli strumenti musicali: il *ride* di una batteria può servire alla perfezione per simulare il suono di un campanello, per sancire enunciazionalmente la fine di una scena o per accompagnare in un crescendo una parte verbale (Arnheim, *op. cit*., pp. 38-43). Per quanto riguarda il silenzio, in accordo con quanto detto sopra, in radio e nei podcast esso funziona come nel cinema "per contrasto, cioè come negatività di suoni appena uditi – o virtualmente immaginabili" – (Chion, *op. cit*. p. 72). Ma la questione si fa più spinosa con un altro paragone filmico. Chion aggiunge che spesso il concetto di silenzio è grammaticalizzato non dall'assenza di suoni, ma dall'espressione di "rumori che sono udibili solo quando tutto il resto tace", come "i versi di animali in lontananza o il ticchettio di una sveglia". Si tratta evidentemente di un problema di profondità spazializzante, che richiama la questione del rapporto tra scena e sfondo sonoro. Nei podcast e nella radio, è molto più

5 Questa non è una riflessione innovativa, rispetto senz'altro alla nascita del cinema sonoro. La brevità di queste note ci costringe a tralasciare d'altra parte i rapporti tra racconto audio, radiodramma e teatro: cfr. Arnheim (1979).

complesso, vorremmo sostenere, riconoscere questa costante. In moltissimi racconti sonori, infatti, si possono dare musiche e rumori che *da soli* costituiscono una *scena*: ad esempio una sequenza è occupata solo da un motivo musicale, o da un rumore di passi sulla ghiaia, o da un brusio di voci sovrapposte, senza che sia possibile percepire la preminenza di alcuna. Ne risulta così indebolita l'idea di *figure* e *sfondi* sonori (Shafer 1977, p. 212), modellata presupponendo sempre l'interazione tra sonoro e qualche dato visivo, oppure efficace per una semiotica esclusivamente musicale o esclusivamente acustica (crf. Jacoviello 2013; Lombardo, Valle 2024).

Prendiamo come esempio "Datemi un mantello", breve docuinchiesta narrata dallo scrittore Silvestro Ferrara, tipico testo in podcast e non tra i più complessi per trama e sound design[6]. La storia è basata su interviste a 'veri supereroi italiani', ovvero persone che nel tempo libero, o a tempo pieno, agiscono mascherate 'difendendo', a vario titolo, la cittadinanza del territorio dove vivono. L'eccentrico tema è sviluppato integrando sia la musica sia i suoni ambientali, e i supereroi di cui si parla divengono personaggi, rilasciano infatti lunghe interviste, montate in forma di monologhi, in cui spiegano il senso delle loro scelte. Si fa un uso ingegnoso anche di brevi dichiarazioni di persone comuni, ora interessate dall'azione benefica di un supereroe, ora abitanti della stessa città a cui Ferrara ruba qualche impressione su queste figure insolite[7]. Le parti degli attori – Ferrara che narra; i supereroi che si raccontano; i testimoni 'comuni' – sono segnalate per la maggior parte da forme esplicite. Ferrara ha una voce più alta, e parla sullo sfondo di una colonna musicale 'd'atmosfera'. I supereroi hanno toni più bassi, quasi sussurrati, e parlano sempre nel contesto ricostruito di interviste in esterna, per cui si odono auto che sfrecciano,

6 "Datemi un mantello", S. Ferrara, 2014-2018, "Tre soldi, Radio3", in cinque episodi di 15', è lo sviluppo di un saggio sui *real life superhero* (Ferrara 2012). www.raiplaysound.it/playlist/datemiunmantello-viaggiotraisupereroiitaliani.

7 Potremmo indulgere su un'altra accezione di silenzio, pur più traslata, perché il racconto audio permette di narrare fatti straordinari, liberando l'immaginazione degli ascoltatori dagli effetti, magari comici o grotteschi, che potrebbero essere suscitati dal vedere i supereroi – per necessità, se ripresi con una telecamera, in maschera, pena lo svelamento della loro 'altra vita' –.

cinguettii di uccellini, voci infantili, ecc. Ora, però, questo sfondo sonoro è del tutto versatile: in certi momenti scompare, in altri monta fino a diventare protagonista del racconto. A volte, cioè, il semplice paesaggio sonoro in esterna – fatto come detto di cinguettii, motori, passi – è l'unica cosa che udiamo, configurando una specie di connotazione 'naturalizzante' a tutta la vicenda. Connotazione che ha un effetto patemico molto preciso: ci segnala che i superoeroi sono persone reali, che vivono in veri contesti urbani, in mezzo a vere comunità, aumentando il carattere straniante dei loro racconti su scippi sventati e armi a corredo del costume[8]. Inoltre il narratore si sdoppia grazie agli effetti acustici: c'è un Ferrara con un tono più basso, in qualche modo più prossimo allo spazio intimo dell'intervista, e c'è un Ferrara con il ruolo di 'voce-cornice', con un tono più alto e più impostato, che indulge nelle riflessioni più complesse, spesso in apertura e chiusura dell'episodio. Lo schema diegetico resta invece piuttosto elementare: per comprendere il senso della storia dobbiamo capire che si susseguono e si intrecciano due débrayage, due mondi. Nel primo l'eroe dell'inchiesta, cioè Ferrara, riflette tra sé sul senso di questo insolito fenomeno; nel secondo Ferrara si mette in viaggio per recarsi nelle città italiane dove i suoi interlocutori parlano in esterna. Tutto questo pare avere alcune implicazioni teoriche. Vorremmo ricordare come Omar Calabrese, riflettendo sul lavoro di Thürlemann, si fosse sforzato di ipotizzare un modello dello spazio nei testi planari. Calabrese partiva dalla proposta di uno spazio della rappresentazione, da distinguere da uno rappresentato, e lo duplicava, aggiungendo altri due piani (1987, p. 162). Proponeva cioè di pensare: 1. a una spazialità dentro il quadro, come profondità prospettica; 2. a una spazialità come relazione tra quadro e suo "aldiquà", cioè l'aggetto tanto sfruttato nel trompe-l'oeil; 3. allo spazio topologico inquadrato dalla cornice; 4. e infine allo spessore, cioè alla superficie materica del quadro.

Possiamo spingerci a una comparazione con i testi del racconto radiofonico e in podcast. L'altezza del suono qui diventa l'elemento che prende in carica gli effetti prospettici di tipo 1; l'allontanamento/avvicinamento alla sorgente sonora quello che

8 Un effetto ossimorico netto ottenuto con un espediente elementare; molto frequentato, piuttosto, in discorsi artistici come quello di certa videoarte.

traduce gli effetti di tipo 2, mentre è più problematico (ma non privo di plausibilità) parlare della sovrapposizione tra materie sonore nel senso della spazialità 4 . Evidentemente, i problemi locali riguardano in massima parte il concetto di topologia, cioè la spazialità 3 di Calabrese. Inoltre, si può notare che gli spazi 2 e 3, cioè lo spazio in aggetto e quello topologico, cooperano, in senso visivo, quando la rappresentazione mette in scena più piani narrativi. Il concetto di "incassamento" diegetico genettiano (Genette 1972), elaborato in ambito narratologico e poi trasferito praticamente intatto all'analisi degli audiovisivi, riceve cioè a volte nei testi planari una rappresentazione geometrica esplicita: è la *mise en abyme* nel suo senso classico, quella per cui dalla cornice del rappresentato vediamo staccarsi una cornice interna, in senso topologico (3), e l'effetto tridimensionale che ne deriva (spazialità 2), permette di comprendere la natura del procedimento. Questa struttura geometrica visiva dell'incassamento, che si manifesta appunto in qualche caso, nei testi planari, ma che viene assimilata a tutte le altre forme di débrayage, di norma più complesse e graduali, esplicita di fatto un modello cognitivo di fondo. Ereditando la metafora di Genette la semiotica ha ereditato anche uno schema modellizzante forte, che fonda nella visualizzazione di uno spazio topologico la propria intellegibilità. In altre parole, sia molte ricerche classiche sia alcune delle più pioneristiche sul concetto di enunciazione (Casetti 1986; Fontanille 1989) fanno riferimento all'idea spaziale e visiva di livelli, in base alla categoria esterno/interno e/o a quella superiore/inferiore. Questo non fa problema rispetto a tutti i testi verbali, audio o verbo-visivi, ma è invece discutibile nel caso dei linguaggi che si basano solo su sostanze sonore e pone questioni anche rispetto ai racconti audio, che hanno, da una parte, la 'regia' del linguaggio verbale e altri caratteri comuni con il sincretismo di sostanze degli audiovisivi, ma che, dall'altra, non convocano elementi visivi. Appare chiaro che *solo il riferimento topologico visivo permetta di concepire un numero plurale di piani narrativi di origine del suono indipendenti*. Nel montaggio del racconto audio l'avvicendarsi di sostanze diverse (musica, rumori ambientali, voci) può dare sì il senso degli stacchi tra piani narrativi, anzi come abbiamo visto lo fa in modo abbastanza semplice, ma il rapporto di *successione* domina e sovrasta quello di *consequenzialità*. Questo elemento è presente anche in moltissimi testi audiovisivi, si può prendere

come esempio il cinema di David Lynch, ed è comune anche nella letteratura, come mostra il più importante romanzo di Don De Lillo, *Underworld*, nel quale solo con estrema fatica, progressivamente, si riesce a ricomporre un impianto generale, basato sulla presenza di due narratori e su una struttura circolare. Ma quando c'è un elemento visivo, esso organizza una tenuta logica d'insieme che viene meno nel racconto audio, e lo stesso vale per la natura spaziale della pagina scritta, che permette di tornare indietro, fare confronti, lasciare orecchie e appunti. Nei podcast sul genere di "Datemi un mantello", l'incassamento dei livelli si trasforma piuttosto in una specie di *struttura a sacca*, o a *sacche*: una voce narrante (spesso anticipata e seguita da un'ulteriore voce cornice, in funzione di soglia genettiana) costituisce una qualche linea spaziale, e tutte le ulteriori immersioni nel racconto, private di ancoraggi spaziali visivi, danno l'idea di un calare profondo in un complesso e stratificato piano diegetico. Il finale del racconto 'sigilla', o 'richiude' la struttura spaziale, fornendo un'ultima risalita alla linea della voce narrante e eventualmente a quella ancora più esterna della cornice.

Attore e silenzio visivo

Diciamo ora qualcosa delle voci di Ferrara e dei suoi supereroi. Fin dai primi minuti emerge infatti una postura che accentua la propria rilassatezza, per non dire una qualche sciatteria, come un accento patemico di rassegnazione. Ferrara non dissimula la coloritura diatopica di un italiano della zona di Taranto, il tono è piatto, il respiro regolare, le pause generose, il tono frastico discendente, molte consonanti articolate a labbbra semichiuse. La voce è del tutto priva di entusiasmo, tensione o vivacità. Si ha così una sorta di lento e flemmatico 'narratore della domenica', incurante degli effetti del suo racconto, sospettabile di stare leggendo per tutto il tempo uno script su pagina. Ricercata o meno, persino del tutto involontaria, questa voce dà un carattere peculiare al punto di vista sulla storia che conduce, porgendolo anche all'enunciatario che la assume. Ovvero quello di una neutralizzazione timica totale: se qualcuno debba, possa, intenda giudicare i supereroi che si raccontano, questo non è Ferrara, e con lui, nemmeno chi è all'ascolto. Più in generale, attraverso le sue isotopie espressive, è una voce in grado di

instaurare e mantenere un'atmosfera 'dereale' ed esteticamente disimpegnata. Un atteggiamento che fa da contraltare alle impressioni che si ricevono dalle voci dei supereroi. Si tratta di toni molto più gergali, timbri spesso rigidi, coloriture emozionali – uno degli intervistati è un "supereroe romano che sta finendo le scuole superiori". Voci sempre marcate per la connotazione diatopica – gli eroi sono crotonesi, chietini, romani, fiorentini e bergamaschi – ma in più anche esitanti, impastate dall'imbarazzo, o goffe in certe confidenze orgogliose – "mi ha intervistato Lucignolo" o "hanno fatto una mostra di beneficienza su di me" ecc. Data la brevità del format – i supereroi parlano per non più di otto minuti – emergono impressioni fugaci, certo, ma icastiche. Immagini di buontemponi o fanatici sicuritari, di un candore abbagliante e di un'altrettanta concisa alienazione, forse colti nel memorabile apice di celebrità di un'esistenza ordinaria. Impressioni che, come indicato alla nota 7, *supra*, non fanno rimpiangere il 'silenzio visivo' del racconto audio, ma anzi ne colgono la 'compassione estesica', accogliendola con gratitudine. Barthes (1982, p. 246) ascriveva all'ascolto della voce un plesso di effetti: un'indicazione sullo "stato" (possiamo supporre che si riferisse a impressioni sull'età, sul genere, sulla salute, magari sullo stato emotivo), la trasmissione di "un'immagine del corpo" e "al di là di questa tutta una psicologia (si può parlare di voce calda, bianca ecc.)"[9]. Per parte sua, probabilmente inconsapevole di dare vita a una contraddizione, Arnheim (1979, p. 109) rilevava, da una parte, che l'ascoltatore radiofonico riceveva dalla voce dello speaker "*immagini* interamente compiute[10] *di una persona*[11]", dall'altra, che il racconto "sonoro cieco"

9 Cfr. anche Barthes 1973 (p. 66).

10 Tanto che se poi si vede un'intervista in cui appare una speaker alla cui voce ci si è abituati, "queste persone spesso non corrispondono all'idea che uno se n'è fatta" (*ibid.*). Così anche Chion (1982, p. 150), che evidenzia poi l'effetto correlato, cioè la stonatura di alcune voci di divi del muto, udite per la prima volta, "rispetto al binomio voce-corpo che quei film facevano immaginare".

11 Le Breton (2011, p. 256) ricorda le note di Veinstein (2002), noto giornalista radiofonico, sul disagio per la propria voce registrata. Un senso di alterità radicale, per cui nella conduzione, per anni Veinstein aveva dovuto 'calarsi in una voce altra' – "je me suis installé dans une voix". Veinstein non riconosce come 'sua' la voce che egli stesso ha prestato alle interviste radiofoniche – effetto comunissimo quando si riascoltavano stralci della propria voce registrata, in parte mitigato,

fosse un racconto di eventi potenziato dall'assenza di qualunque elemento visivo, per esempio i dettagli fisiognomici dei personaggi: "l'azione appartiene all'essenza del suono, ed è più facile trasmettere all'orecchio le impressioni di un accadere che non di una situazione statica" (*ibid*., p.129).

Ci pare che negli studi sulla voce l'interesse per la sua 'transitorietà' prevalga in larga parte sulla sua consistenza fenomenologica[12]. Eppure sono molti i precedenti di una prospettiva di tutt'altro genere sulla vocalità umana. Poco dopo l'invenzione del fonografo, nel 1877, a Parigi nasce per esempio l'"Archive de la parole", un esperimento del linguista Ferdinand Brunot, deciso a consegnare alle generazioni future la traccia viva della lingua parlata. Brunot campionò centinaia di voci diverse, anche in *argot* e in francesi dialettali, consacrando il valore delle identità corporee e personali dentro la voce. Osserva Bologna (2022, p. 129) che in molte culture i livelli, i timbri, i registri e le impostazioni delle voci individuali possono farsi stereotipi sociali, evocando un'appartenenza, una funzione, una condizione. Tra i Wolof senegalesi il nobile parla con voce bassa, lenta, concisa; il *griot*, di una casta inferiore, adotta un timbro alto, rapido, sovrabbondante. Il timbro è il fondamento su cui si costruisce lo stile di una voce, l'unica impronta capace di fissarsi nella memoria, contenendo gli elementi più irriducibili della corporeità vocale[13]. Eppure, la voce è sempre voce dell'Altro: vi agiscono stilemi e censure culturali, le norme che ne assicurano la 'giustezza' discorsiva (*ibid*., p. 132); si comprende in effetti bene lo straniamento di Veinstein rispetto alla propria voce, *cfr.* nota 11. Non è forse vero, si chiede l'antropologo, che anche la cultura occidentale ricorra a una ricchissima "metaforica impressionistica – voce calda, bianca, ruvida, vellutata – pur priva di una "nomenclatura scientifica che le corrisponda"? Potremmo allora provare a tradurre in modelli della disciplina questi

---

negli ultimi anni, dalla frequentazione dei propri messaggi vocali –. Ma più radicalmente, l'autore azzarda di aver dovuto *fingersi qualcun altro* parassitando quella Altra voce.

12 Con eccezioni che però non coincidono del tutto con una prospettiva semiotica, cfr. Fonagy 1983, Cardona 1976, Derrida 1972, Zumthor 1983.

13 Citando Barthes anche Cavarero coglie un punto decisivo: "la *grana* si riferisce a una *fisica* della voce, da intendersi come "il modo in cui la voce sta nel corpo – o in cui il corpo sta nella voce" (2003, p. 22).

effetti di senso impressionistici, quelle *immagini di una persona* di cui parla Arnheim e le impressioni annotate da Barthes. Si tratterebbe, crediamo, di situarci nell'area di una serie di formanti figurali, che filtriamo in base a categorie semantiche ad ampio spettro.

Formanti e categorie semantiche di una semiotica verbale-vocale

Per tentare una tassonomia provvisoria di ciò che chiamiamo formanti espressivi della voce verbale spontanea, potremmo partire da pochi assi, che non descrivono soltanto un suono ma modi di occupare il corpo e piegarlo alla vocalità. C'è il rapporto con la bocca, che può essere occlusa o aperta al passaggio, dando luogo a voci limpide e agili o, al contrario, impastate e goffe; c'è la collocazione e 'l'ingombro' dell'aria nelle cavità del corpo, che distingue il peso grave e massiccio di certe emissioni dalla leggerezza quasi fioca di altre; c'è la forma o deformazione orale, che si modula in voci piene o in sibilanti o arrotate; c'è l'intensità, che determina l'altezza o la bassezza di un timbro; e infine c'è il colore, accentato o anonimo. In un breve elenco:

i) Passaggio: voce sciolta/legata; agile/impastata ecc

ii) Risonanza nel corpo: voce alta/bassa; nasale/gutturale/profonda/di testa/strozzata ecc

iii) Filtro: formante/deformante (il mondo di tutti i difetti di pronuncia, dal rotacismo al sigmatismo ect)

vi) Forza: voce protesa/riflessa; vocione/"trombone"/urlata vs bisbigliante, sussurrante, flebile ecc

v) Diatopia: voce colore/incolore; accentata/anonima ecc

Da questi assi nascono com'è prevedibile differenze infinite. Ma quello che ci interessa, semioticamente, è la corrispondenza con un piano del contenuto. Allora possiamo proporre che a questi fasci di formanti nell'ascolto si facciano corrispondere delle impressioni pragmatiche, cognitive e passionali. Così, sul piano pragmatico, la voce può essere arrochita o affievolita, sommessa o squillante, grave o pastosa, piena o piatta, penetrante o opaca. Sul piano cognitivo può apparire metallica o intonata, vellutata o virile, naturale o artefatta, angelica o diabolica. E sul piano patemico può farsi afflitta o appassionata, beffarda o compassionevole, melliflua o sgarbata, tremante o risoluta, lan-

guida o feroce[14]. Nessuna di queste categorie semantiche è mai esclusiva a priori, ed è chiaro che una voce possa impressionarci per le ardue caratteristiche con cui pragmaticamente si emette, come per la sua neutralità patemica (Ferrara di cui abbiamo parlato) o ancora per la sua educata intonazione cognitiva. Più spesso, per più di queste cose alle stesso tempo. Resta il fatto che quando ascoltiamo una voce sconosciuta, ma più in generale qualsiasi voce, incluse le amate – a certe condizioni – non sembra mettersi in moto un qualche riconoscimento indiziario, come se raccogliessimo frammenti sparsi di identità da ricondurre *a qualcuno*. Sembra piuttosto plausibile che la voce che ascoltiamo *sia qualcuno*, che la riceviamo cioè in un'interrelazione già compiutamente semiotica con l'Altro. Che questo dialogo sia già un far significare l'Altro, in modo non meno intenso e completo di quanto accade di fronte a un volto, o a un corpo di qualcuno. Consapevoli che queste brevi note riaprono forse anche a una riflessione più ampia sul concetto di attore, ci riserviamo di espanderle altrove proprio in questa prospettiva.

14 Un elenco provvisorio da Zingarelli, Sabatini Coletti e GRADIT in ed. recenti. *Effetti pragmatici*: arrocchita, affievolita, atona, alterata, altisonante, sommessa, smorzata, soffocata, debole, esile, tenue, morbida/ruvida, fievole, squillante, sottile, sforzata, flessibile, forte, grave, cavernosa, chiara, gutturale, alta/bassa, acuta, stridula, vibrante, modulata, nasale, piana, strascicata, spiegata, robusta, rauca, profonda, roca, poderosa, cadenzata, uniforme, tonda, possente, piena/piatta, penetrante, pastosa, impastata, strozzata, opaca. *E. cognitivi*: delicata, metallica, saggia, sepolcrale, affinata, intonata, chioccia, belante, artefatta, monotona, umile, avvinazzata, baritonale, sopranile/tenorile, bella/brutta, bianca, stentorea, pacata, contenuta, discreta, cantilenante, carezzevole, contraffatta, argentina, cristallina, dimessa, estesa, ecunoide, femminea/maschia, fessa, fotogenica, scialba, gradevole/sgradevole, impersonale, melodiosa, infantile, innaturale/naturale, trattenuta, virile, volgare, impostata, tonante, spezzata, stonata, ottusa, insinuante, querula, flautata, vellutata, dolce, limpida, fresca, aggraziata/sgraziata, angelica/diabolica, celestiale, robotica, autoritaria, metallica. *E. patemici*: affaticata, lamentosa, afflitta, amorevole, appassionata, astiosa, cupa, distesa, trepidante, calda, calma, grossa, imperiosa, imponente, implorante, zuccherosa, commossa, esitante, beffarda, tremenda, compassionevole, concitata, irosa, irritata, piagnucolosa, sguaiata, sdegnata, sconvolta, sferzante, soave, minacciosa, sensuale, suadente, sgarbata, spaurita, stizzosa, supplicante, tremante, rotta, triste, stridente, velata, ironica, languida, melliflua, tranquilla, aspra, stanca, risoluta, agonizzante, secca, sicura.

Bibliografia

Arnheim, R.
1979 [1936] *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, Carl Hanser Verlag, München; tr. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Editori Riuniti, Roma 2003.
Barbieri, D.
2007 "Quando Mozart faceva piano bar. Appunti per una sociosemiotica dello sfondo", E/C, www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=377.
Barthes, R.
1973 *Le plaisir du texte* , Seuil, Paris; tr. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.
1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III,* Seuil, Paris; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.
Bologna, C.
(1992) 2022 *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella, Roma.
Calabrese, O.
1987 "Problèmes d'"enonciation abstraite", in *Actes Sémiotiques*, 44; tr. it. "Problemi di enunciazione astratta", in Corrain, L., Valenti, M., a cura, Esculapio, Bologna 1991, pp. 161-164.
Casetti, F.
1986 *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano.
Cardona, G.
1976 *Introduzione all'etnolinguistica*, Il Mulino, Bologna.
Cavarero, A.
2003 *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
Chion, M.
1982 *La voix au cinéma*, L'Etoile, Paris; tr. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991.
1990 *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris; tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.
1994 *Musiques, médias et technologies*, Flammarion, Paris; tr. it. *Musica, media e tecnologie*, Il Saggiatore, Milano 1996.
Derrida, J.
1972 *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris.
Ferrara, S.
2012 *Supergiusti, supertosti, superveri. Alla scoperta dei supereroi faida-te*, CaratteriMobili, Bari.
Fonagy, I.
1983 *La vive voix*, Payot, Paris.
Fontanille, J.
1989 *Les espaces subjectives. Introduction à la semiotique de l'observateur*, Hachette, Paris.

Genette, G.
1972 *Figures III*, Seuil, Paris; tr. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1976.
Jacoviello, S.
2012 *La rivincita di Orfeo: esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Mimesis, Milano-Udine.
Le Breton, D.
2011 *Eclats de voix: Une anthropologie des voix,* Métailié, Paris.
Lombardo, V., Valle, A.
2024 *Audio e multimedia*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna.
Shafer, R. M.
1977 *The tuning of the world*; tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-LIM, Milano 1985.
Spaziante, L.
2013 "Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà", in Magaudda, P., Santoro, M., a cura, *I sound studies e lo studio delle culture sonore*, "Studi culturali", Anno X, n. 1, Il Mulino, Bologna, pp. 37-52
Spinelli, M., Dann, M.
2019 *Podcasting. The Audio Media Revolution*, Bloomsbury, London.
Veinstein, A.
2002 *L'interviewer*, Calmann-Lévy, Paris.
Zumthor, P.
1983 *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris; tr. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984.

Carlo Alberto Bondi*

L'UTILIZZO STRATEGICO DEL SILENZIO NEL PODCASTING

1. *I radio documentari e il silenzio*

Le tecnologie auricolari del contemporaneo permeano in maniera sempre più invasiva i nostri ambienti di vita, consolidando un consumo individualizzato e in mobilità (Locatelli 2023, p. 208). L'ascolto di suoni riprodotti, come musica e podcast, è in grado di riorganizzare la nostra stessa esperienza sociale e dei luoghi che viviamo. Una conseguenza rilevante di queste trasformazioni, riguardante la nozione di *sonorità*, è l'abbattimento delle barriere tra ciò che è sentito come rumore e ciò che è considerato musica (Kahn 1999). Negli ambienti mediali, quindi, ogni suono diventa significativo, compreso il rumore o il fruscio di fondo e persino il silenzio. Questa consapevolezza è spesso sfruttata nel processo creativo dei podcast. D'altronde, nei racconti sonori è raro trovare una eliminazione del suono poiché il silenzio viene sempre riempito da diversi ingredienti sonori: musica, suoni ambientali o rumori.

La ragione per cui musiche e suoni ambientali sono entrati così prepotentemente all'interno delle produzioni podcast è di natura storica ed è da rintracciare nella loro sempre più esplicita discendenza con i documentari radiofonici (Lupo 2019, p. 59) sorti intorno agli anni cinquanta, almeno per quanto riguarda i generi di giornalismo investigativo e inchiesta o quelli di storytelling tematico e approfondimento. A questo proposito, si deve ricordare che nel 1951 avviene una rivoluzione tecnologica importantissima per il mondo della radio: l'ingegnere polacco Stefan Kudelski brevetta un registratore portatile che chiama "nagra". La radio, grazie a questa innovazione tecnica, può uscire per la prima volta dagli studi radiofonici e riportare dentro

* Università degli studi di Palermo. carloalberto.bondi@unipa.it

il registratore il suono. Si verifica, in questo modo, la nascita di un nuovo linguaggio che utilizza il suono come strumento narrativo. Bisogna tenere presente che il medium radiofonico prima dell'invenzione del "nagra" era fatto esclusivamente da voci e musiche, non c'era spazio per i momenti vuoti o le pause. Basti pensare che il rumore di fondo, causato dalla ripresa microfonica del silenzio compiuta all'interno di uno studio di registrazione, all'epoca era considerato il maggior nemico della radio (De Benedictis 2005, p. 66). Grazie all'utilizzo del registratore portatile sono stati realizzati documentari radiofonici che sono diventati dei pilastri della radio, uno di questi è *Clausura*[1] di Sergio Zavoli, eseguito nel 1957, dove un microfono entra in un monastero di carmelitane scalze. Il cronista romagnolo, consegnando il registratore alla madre superiora, documenta i momenti più significativi di una giornata qualsiasi: i canti, le preghiere, le letture, i suoni e soprattutto i silenzi, dalla sveglia al pasto serale fino ad arrivare al riposo notturno. Il racconto del silenzio, attraverso i rumori del monastero, è dirompente ed è diventato uno standard per chi vuole avvicinarsi alla narrazione radiofonica della realtà.

2. *Gli usi del silenzio nei podcast*

Molti podcast oggi, specialmente quelli prodotti da RaiPlay Sound, la piattaforma digitale della Rai dedicata all'ascolto in live streaming e on demand, si ispirano ai documentari radiofonici e al loro modo di trattare il silenzio per mezzo dei suoni ambientali. Un primo esempio è senz'altro *Il sottosopra* realizzato nel 2018, da Gianluca Stazi e Giuseppe Casu. Il podcast è prodotto dal programma *Tre soldi* di Radio 3 ed è un viaggio sonoro nelle miniere della Sardegna sud-occidentale. Anche in questo caso c'è un enorme utilizzo del silenzio, riempito sia dai suoni della natura sia dai suoni raccolti nelle miniere abbandonate. Tutti questi rumori procedono per decine di secondi indisturbati all'interno del racconto sonoro, occupando i momenti in cui la voce non è presente. Un altro podcast che lavora in questo modo è *Antennae* (RaiPlay Sound 2022), un progetto

1 Disponibile online su Rai Teche al seguente link: https://www.teche.rai.it/1957/12/clausura/.

ideato e curato da Francesca Berardi. Qui i suoni ambientali sono i veri protagonisti del racconto e offrono l'occasione per parlare di legami, rivoluzioni, lotte e luoghi interdetti. *Il sottosopra* e *Antennae* sono particolarmente significativi perché riscoprono la potenza dei primi radio documentari, impiegando allo stesso modo i suoni ambientali, cioè come strumento principale per raccontare una storia. Il silenzio è utilizzato allora in modo naturalistico per rendere riconoscibili i luoghi di cui si sta parlando. Infatti, le lunghe pause presenti nei racconti sonori sopra citati sono riempite di rumori diegetici che servono per fornire ulteriori dettagli all'ascoltatore, necessari dal punto di vista comunicativo, per creare degli effetti di reale.

Una seconda funzione del silenzio, associato ad altri materiali sonori, è quando viene impiegato in maniera funzionale, come sostiene Angela De Benedictis nel suo libro *Radiodramma e arte radiofonica* (2005, p. 66), ovvero come criterio di segmentazione e delimitazione del discorso. Questo uso dei suoni ambientali, spesso extradiegetici e inseriti in fase di montaggio, serve per ritmare e punteggiare il parlato e lo si può ritrovare, ad esempio, nel podcast Original RaiPlay Sound *L'ultimo tiro* (2024). Un racconto sonoro basato su storie di sportivi che non si sono arresi a un destino di sconfitta. Nel primo episodio, al minuto 06:01, la pausa di cinque secondi che interrompe il discorso del narratore è accompagnata dal rumore di un tuono. In questo caso l'interruzione dello *speech* serve per segmentare il discorso e svolgere una funzione di interpunzione. Non solo, tenendo in considerazione l'organizzazione narrativa del testo, la sospensione è anche la manifestazione a livello di superficie di una trasformazione che avviene a livello profondo del percorso generativo del senso: grazie a questa pausa, se si ascolta per intero il podcast, si può capire che l'equipaggiamento modale del soggetto cambia; quindi, il programma narrativo da attualizzato diventa realizzato. Allo stesso tempo, considerando lo schema narrativo canonico, si supera la fase della competenza e si entra a piedi pari nella fase della performanza, ovvero la finale olimpica. È abbastanza comune imbattersi nei rumori che riempiono i silenzi funzionali. Si possono ritrovare anche nella quarta puntata del podcast *Le Grandi Famiglie Italiane* (RaiPlay Sound 2025). Qui l'effetto sonoro di una bolla prodotta sott'acqua segnala un cambiamento temporale o spaziale. Si passa così da un contributo audio d'archivio a un altro, da una vecchia

intervista di Giangiacomo Feltrinelli a una recente affermazione di Inge Feltrinelli. Questi rumori di punteggiatura sono stati individuati anche da Lucio Spaziante in *Homecoming* (Gimlet Media 2017), un podcast drammatico la cui trama rientra nel genere *thriller* fantascientifico:

> para marcar las pausas entre las distintas secuencias, con los relativos cambios espacio-temporales, se utiliza un breve ruido, siempre el mismo, descriptible como un rápido crescendo de volumen, similar al sonido de succión o a una ola de mar, bruscamente interrumpido (Spaziante 2025, p. 74).

Allo stesso modo di un flash luminoso in televisione, il suono di un'onda marina in *Homecoming* diventa una sorta di punteggiatura, "un codice ripetuto e riconoscibile", che serve per indicare la pausa tra due sequenze diverse o per "segnalare un cambiamento che si rivelerà, da un punto di vista temporale, un salto in avanti di qualche anno rispetto all'intervista iniziale" (Spaziante 2025, p. 75).

Infine, un ulteriore uso dei suoni che riempiono i silenzi è quello suggestivo. I podcast che utilizzano una strategia di questo tipo considerano la pausa, o meglio l'attesa[2], come momento incoativo di moltissime passioni[3]. In particolar modo nei podcast di giornalismo investigativo e inchiesta – denominati anche *true crime* – l'attesa è vista come disforica poiché è dominata dal timore e dal sospetto. Il timore, quindi, come afferma Isabella Pezzini in *Le passioni del lettore* (1998), si presenta come un punto di sospensione all'interno di un concatenamento narrativo nel corso del suo svolgimento e a monte della sua conclusione. È interessante indagare quest'ultimo utilizzo strategico del silenzio attraverso gli strumenti dell'analisi della conversazione (Clayman, Heritage 2010; Fele 2007), privilegiando

2 Come ricorda Greimas (1984, p. 219; Fontanille, Greimas 1996) l'attesa deve essere considerata come una tensione provata a livello discorsivo da un *soggetto di stato* dinanzi a un programma narrativo tradizionale qual è il voler essere congiunti con un *oggetto di valore*.

3 A questo proposito, l'analisi semiotica di Gianfranco Marrone in *Estetica del telegiornale* (1998, p. 180) mostra come ogni telegiornale, per produrre una tensione patemica, manda in onda dei servizi con il chiaro obiettivo di riempire l'attesa. Con le dovute proporzioni da fare, l'idea è quindi quella di considerare l'uso suggestivo del silenzio nei podcast come l'attesa nei telegiornali.

l'aspetto relazionale del rapporto tra parola e silenzio. L'analisi della relazione tra i turni di parola dei partecipanti, applicata al contesto di interazione dei podcast *true crime*, può svelare i meccanismi con cui si enfatizza il valore della pausa per ottenere un effetto di senso di sospetto, simile a quello veicolato in alcune situazioni durante l'interazione in tribunale. Molto spesso il silenzio in tribunale fa subito pensare a quando l'imputato, per non aggravare la sua situazione, si avvale della facoltà di non rispondere. In verità esso può essere impiegato strategicamente anche in altre situazioni, sicuramente meno note. Ad esempio, nel libro *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani* (1997), Sandra Cavicchioli, Giolo Fele e Pier Paolo Giglioli mostrano diversi casi in cui:

> Il pubblico ministero può anche sfruttare il silenzio in modo da "esporre" la risposta dell'interrogato: in questo modo non solo marca la fine di un "giro" di interrogazione, ma lascia il tempo ai membri del tribunale di porre attenzione alla risposta appena fornita, che in questo modo si trova quasi a "galleggiare" come eco nel silenzio dell'aula, esposta appunto alla valutazione ponderata del pubblico presente […] Il silenzio può essere un oggetto interazionale per nulla "oggettivo" e "neutrale", ma plasmabile e manipolabile, in questo caso per le strategie di discredito dell'interrogante nei riguardi dell'interrogato (Cavicchioli, Fele, Giglioli 1997, p. 154).

Se si analizza la conversazione all'interno del contesto di interazione dei podcast *true crime*, si può notare come il silenzio, riempito da suoni, spesso è impiegato dal narratore allo stesso modo di come viene utilizzato dal pubblico ministero nell'interazione in tribunale. Per mostrare il simile funzionamento dell'attesa si prenderà come riferimento *Serial* (The New York Times 2014). Il racconto sonoro, ideato dalla giornalista e conduttrice radiofonica Sarah Koenig, è diventato il primo podcast *mainstream* ed è stato preso come punto di riferimento da tanti podcaster in tutto il mondo che sembrano seguire consapevolmente il suo stile narrativo (Bonini, Perrotta 2023, p. 68). Prendere come caso di analisi Serial significa allo stesso tempo riflettere su concetti applicabili e riconoscibili ai podcast *true crime* più in generale. Uno dei silenzi più significativi della prima stagione si presenta nell'episodio nove al minuto 04:17. Sarah Koening, autrice e narratrice del podcast, sta intervistando telefonicamente

Laura, una testimone, e si domanda come abbia fatto la polizia a non accorgersi dell'assenza della cabina telefonica nei pressi di Best Buy[4]. Per questo motivo chiede alla testimone se è certa nel confermare che non ci sono telefoni in quel luogo.

> L: [@hhhh °hhhh] Yeah, I dunno why they wouldn't check it but there's no pay phone there man.
> S: You're sure?
> L: I'm positive.
> (10.0)
> S: So, that's thing one. Thing two I learned, it also relates to this 2:36 call.
>
> Traduzione:
> L: [sospira] Sì, non so perché non l'abbiano controllato, ma non c'è un telefono pubblico lì, amica.
> S: Sei sicura?
> L: Sono sicura.
> (10.0)
> S: Allora, questa è la prima cosa. La seconda cosa che ho imparato riguarda anche la chiamata delle 14:36.

Laura risponde affermativamente alla domanda di Sarah e questa volta la narratrice, prima di riprendere la parola, fa una pausa molto lunga, di addirittura dieci secondi per poi andare avanti con le indagini. Questi dieci secondi, come al solito, sono riempiti da una musica che gradualmente diventa sempre più forte. Esattamente come nei casi analizzati da Cavicchioli, Fele e Giglioli l'interruzione dello *speech* segue la risposta ed ha la funzione di esporla. Essa, in questo modo, rimane disponibile alla valutazione ponderata non più della corte ma degli ascoltatori. È una tecnica che l'autrice, nell'episodio nove, intitolato non per caso *To be suspected*, utilizza più volte a distanza di pochi minuti e che contribuisce a evidenziare la problematicità della risposta che Laura ha dato.

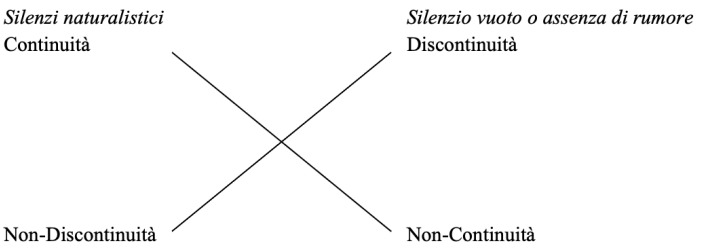
In seguito, l'esempio è utile per riflettere sui movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte dell'ascoltatore. In particolare, *Serial* attraverso l'attesa introduce dei segnali testuali, dei veri e propri segnali di suspence direbbe Umberto Eco (1979). Questi permettono all'ascoltatore di uscire dal testo e azzardare previsioni che abbiano una minima probabilità di soddisfare

4 Best Buy è il più grande rivenditore di elettronica negli Stati Uniti

il corso della storia. L'ascoltatore Modello è quindi chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. Soltanto dopo aver ascoltato si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione. Nel caso appena analizzato il testo verifica l'ultima anticipazione dell'ascoltatore, ovvero il suo sospetto, grazie al commento di Sarah Koenig, la quale, dopo l'interruzione, riprende la parola affermando che l'assenza della cabina telefonica è la prima cosa che non quadra nella vicenda dell'omicidio di Hae. Ancora una volta l'esempio mostra come il silenzio nei podcast può diventare segno di sé stesso per significare tacendo o dire senza parlare. In tal senso esso deve essere compreso come spazio fondativo del dire, come qualcosa che costantemente lo interroga e lo mette in crisi.

3. *Flussi e frizioni*

Si è arrivati così a classificare tre tipologie di silenzi che caratterizzano il racconto sonoro: silenzi naturalistici, silenzi funzionali e silenzi suggestivi. Si può provare ad articolare meglio la questione considerando se e in che modo le pause, o le attese, siano in grado di favorire o interrompere il flusso complessivo del racconto, la diegesi della puntata. Per farlo si prenderà come riferimento la categoria che oppone continuità e discontinuità:



Nel caso in cui il silenzio viene utilizzato in modo naturalistico si è di fronte a un rafforzamento di un effetto-totalità. Le lunghe pause riempite di rumori diegetici, oltre che fornire dettagli utili all'ascoltatore per creare degli effetti di realtà, sono strettamente correlate con i segmenti vocali che le precedono o

le seguono. È una soluzione che permette ai suoni ambientali di ancorarsi e diventare un tutt'uno con la voce, in maniera tale da permettere lo scorrere fluido della traccia audio.

L'assenza di rumore o il silenzio "vuoto" – ovvero il silenzio pulito della registrazione in studio prima che si inizi a parlare – rappresenta, invece, un rafforzamento dell'effetto-unità. Questa eliminazione del suono, come già accennato nell'introduzione, non è per nulla comune e si ritrova soltanto nella apertura o chiusura (discontinuità) di una traccia audio. In maniera ancora più forte dei titoli di testa o di coda (Giannitrapani, Marrone 2020, p. 143), essa si comporta come una cornice, chiude o apre simmetricamente il testo, marca l'entrata o l'uscita dal mondo narrativo e gli stessi confini dell'episodio. È infatti nel passaggio tra un episodio e l'altro che si percepisce l'assenza di interferenze o di suono non intenzionale. Si tratta quindi di una condizione di base necessaria per la chiarezza dell'audio e per permettere al silenzio significante di emergere quando desiderato. Quello che qui si è definito "silenzio vuoto" è molto simile al silenzio descritto da Rocco Maugeri nel suo articolo *Semióticas acusmáticas: escucha, cuerpo y propioceptividad en el podcast de ficción*, pubblicato recentemente sulla rivista deSignis:

> Recorremos arriba y abajo el espacio de la página y pinchamos el primer capítulo de la serie. Hay una pausa de silencio que nos atrapa, pero hacia adentro del espacio sonoro, como un ruido blanco al fondo del campo, una suerte de ola de frecuencia rasgada sin una tonalidad o foco preciso. Desde ese espacio difuso surge progresivamente una voz atemperada, elegante y cortés, me aconseja ponerme auriculares de cierta calidad (Maugeri 2025, p. 61).

Si tratta quindi di una pausa di silenzio, un rumore bianco, una sorta di frequenza senza una tonalità o focalizzazione precisa che intrappola l'ascoltatore verso l'interno dello spazio sonoro sigillandolo dentro i suoi margini.

Ci sono poi i termini negativi, in cui una pausa marcata non conclude affatto il flusso della narrazione ma, come si è visto precedentemente, viene strategicamente usata per determinati scopi. I silenzi suggestivi, ad esempio, introducono una sospensione dello *speech* che poi riprende dopo qualche secondo (non discontinuità). Si interrompe il flusso della narrazione per creare un accumulo di tensione che ha ricadute patemiche. Si è visto,

infatti, come il timore nei podcast *true crime* sia da intendersi come un punto di sospensione all'interno di un concatenamento narrativo. I silenzi suggestivi, quindi, negano la chiusura del racconto, ne marcano una sospensione, permettono all'ascoltatore di uscire dal testo e azzardare previsioni che soltanto il futuro svolgimento della vicenda narrata potrà soddisfare oppure no.

In altri casi i rumori o i suoni ambientali che riempiono le pause introducono una frattura più forte rispetto al caso precedente (non continuità) e servono per segmentare il discorso e svolgere una funzione di interpunzione efficace per distinguere nettamente due zone testuali diverse. Si sta parlando chiaramente dei silenzi funzionali, i quali sono in grado, per esempio, di segnalare il passaggio tra due sequenze diverse o tra due fasi dello schema narrativo canonico.

4. *Il tempo giusto*

L'ultima osservazione che si potrebbe fare è se i silenzi nei podcast devono avere un tempo giusto per riuscire a significare. Per rispondere a questa domanda è necessario far riferimento a Paolo Fabbri (2017), il quale ha studiato le immagini giuste. Da un punto di vista semiotico, esse traggono la loro forza oltre che il loro significato non dalla verità ma dalla giustezza, dall'appropriatezza. In sintesi, alle immagini non va applicata la dicotomia 'vera' o 'falsa' ma piuttosto 'giusta' o 'sbagliata'. Per questo motivo ci sono immagini appropriate o immagini inappropriate, giuste o sbagliate. Il fatto che siano vere o false non è pertinente perché riguarda un altro regime discorsivo, quello denotativo. Se si applicano le riflessioni di Fabbri all'idea del tempo giusto allora occorre interrogarsi *quando* si può stabilire il riconoscimento di un funzionamento del silenzio. Si deve insomma lavorare sull'affidabilità, sull'appropriatezza. Bisogna cercare quindi il tempo giusto e non soltanto un tempo, un silenzio. E il silenzio giusto va costruito e riconosciuto come appropriato, e può così diventare efficace o inefficace. La forza della pausa sta nell'essere "appropriata" alle circostanze e nell'appropriarsi dei suoi effetti. Anche il tempo della pausa in *Serial* è questione di appropriatezza: è appropriato sia perché inserito in una circostanza, l'analisi della relazione tra i turni di parola dei parlanti, sia perché posizionato subito dopo la risposta della testimone,

così come accade con il silenzio in tribunale, e quindi capace di appropriarsi di un effetto: destare sospetto. Così come è appropriata la pausa che dura cinque secondi nel podcast *L'ultimo tiro* perché riguarda l'articolazione e la scansione del racconto. E infine sono giusti i lunghi silenzi, che arrivano a durare anche più di 60 secondi, presenti nei podcast che si ispirano ai radio documentari perché fanno immergere l'ascoltatore nel suono naturale degli spazi di cui si sta parlando contribuendo attivamente alla prosecuzione della storia. Sarebbe, invece, inappropriata una pausa di cinque minuti perché non tollerabile, soprattutto se si tratta dei podcast *true crime* e il silenzio si inserisce all'interno di una conversazione che ha a che fare con la comunicazione in ambito ordinario.

Bibliografia:

Bonini, T., Perrotta M.
2023 *Che cos'è un podcast*, Carocci, Roma.
Cavicchioli, S., Fele, G., Giglioli, P.P.
1997 *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani*, Il Mulino, Bologna.
Clayman, S., Heritage, J.
2010 *Talk in Action. Interactions, Identities and Institutions*, Wiley-Blackwell, Hoboken.
De Benedictis, A.
2005 *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino.
Eco, U.
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
Fabbri, P.
2017 *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Mimesis, Milano.
Fele, G.
2007 L'analisi della conversazione, Il Mulino, Bologna.
Fontanille, J., Greimas, A.J.
1996 *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo,* Bompiani, Milano.
Giannitrapani, A., Marrone, G. (a cura di)
2020 *Forme della serialità. Oggi e ieri*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.
Greimas, A.J.
1984 *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano.

Kahn, D.
1999 *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, The Mit Press, Cambridge.
Locatelli, M.
2023 *Suono e sonoro* in R. Eugeni (a cura di), *Il primo libro di teoria dei media*, Einaudi, Torino.
Lupo, L.
2019 *Podcasting. La radio di contenuto ritorna sul web*, Meltemi, Milano.
Marrone, G.
1998 *Estetica del telegiornale*, Meltemi, Roma.
2022 *Stratagemmi / Roland Barthes e il Neutro*, Doppiozero.
Maugeri, R.
2025 *Semióticas acusmáticas: escucha, cuerpo y propioceptividad en el podcast de ficción*, in C. Lacalle, N. Dusi (a cura di), *Mutaciones narrativas de la contemporaneidad y nuevas serialidades*, deSignis.
Pezzini, I.
1998 *Le passioni del lettore: saggi di semiologia del testo*, Bompiani, Milano.
Spaziante, L.
2025 *Adaptación y comparación entre podcasts y series de televisión: el caso Homecoming*, in C. Lacalle, N. Dusi (a cura di), *Mutaciones narrativas de la contemporaneidad y nuevas serialidades*, deSignis.

Marianna Boero*

ESPRESSIONI DEL SILENZIO NEL LINGUAGGIO PUBBLICITARIO

Introduzione

Questo studio si propone di indagare le diverse tipologie e funzioni del silenzio nella pubblicità, muovendo dall'ipotesi che esso non rappresenti un'interruzione del flusso comunicativo, ma una forma espressiva autonoma, dotata di una propria grammatica e di una molteplicità di forme di manifestazione. Sebbene ancora poco esplorato negli studi semiotici sulla pubblicità, il silenzio si rivela una presenza costante all'interno di quest'ultima, al punto da poter essere considerato un'unità significante a pieno titolo, parte integrante del tessuto segnico entro cui si inscrive. Il silenzio, infatti, non si limita a essere una pausa tra le parole, ma valorizza la componente non verbale della comunicazione, esprimendosi attraverso la gestualità, la prossemica, il linguaggio del corpo. Il lavoro si articola in due direzioni principali. In primo luogo, viene proposta una ricognizione teorica preliminare – da intendersi come traccia aperta e integrabile – volta a delineare i tratti di una semiotica orientata allo studio del silenzio in ambito pubblicitario. In secondo luogo, si riflette su una possibile classificazione delle diverse forme del silenzio nella pubblicità, al fine di esplorare la varietà delle sue manifestazioni e le funzioni che esso può assumere nell'ambito del discorso di marca.

Il silenzio nella comunicazione e nella pubblicità: stato dell'arte

Gli studi sull'uso del silenzio nella pubblicità si sono concentrati principalmente sulle immagini, sul suono, sul colore, sulla

* Università di Teramo; mboero@unite.it

musica, elementi significativi ma non sufficienti a descrivere le diverse e numerose articolazioni del silenzio, che riguardano anche il piano discorsivo e semio-narrativo della testualità pubblicitaria. Per provare a definire il perimetro teorico in cui collocare queste riflessioni, è utile partire dall'individuazione di tre filoni di ricerca, che consentono di riorganizzare e riordinare i diversi contributi sul tema: lo studio del silenzio nel quadro degli studi sulla comunicazione; lo studio del silenzio in ambito semiotico; lo studio del silenzio in pubblicità.

(i) Per quanto riguarda *lo studio del silenzio da un punto di vista comunicativo*, ricordiamo i lavori fondativi di J. Thomas Bruneau e J. Vernon Jensen. In *Communicative Silences: Forms and Functions* (1973), Bruneau ha indagato la dimensione comunicativa del silenzio, analizzando il manifestarsi del fenomeno nei processi di codifica e decodifica dei messaggi nell'ambito dell'interazione quotidiana. Rifacendosi alle ipotesi avanzate dalla psicolinguistica, l'autore sostiene che il silenzio può essere usato dal parlante per ricercare i termini o le espressioni più adeguate al proprio discorso (fase di codifica) oppure, qualora sia manifestato dall'ascoltatore, per favorire il processo di ricezione del messaggio (fase di decodifica). Il silenzio in altri termini può divenire un mezzo che consente agli interlocutori di interrogarsi su ciò che è stato detto o si sta dicendo durante la conversazione, oppure che favorisce la presa di decisioni e che permette altresì di avanzare giudizi e ipotesi riguardo ai possibili significati del messaggio o alla personalità dei partecipanti. Infine, lo studioso attribuisce al silenzio la capacità di evocare o esaltare stati d'animo o emozioni, quali, per esempio, l'amore, la rabbia, la sorpresa, la paura, il disagio. Analogamente, Jensen, in *Communicative Functions of Silence* (1973), individua una serie di funzioni comunicative del silenzio, alcune delle quali in antitesi tra di loro. Secondo lo studioso, esso può incoraggiare o al contrario ostacolare le relazioni interpersonali; può commuovere o rivelare indifferenza; può esprimere sentimenti negativi o positivi; può essere rivelatorio o al contrario celare qualcosa; può manifestare un atteggiamento riflessivo.

Altre importanti acquisizioni provengono dalla pragmatica della comunicazione: ogni comportamento, in una situazione interattiva, comunica qualcosa, per cui, tanto le parole quanto il silenzio si fanno carico, pariteticamente, dello stesso valore di

messaggio. Al riguardo, già John Austin (1962), con la sua teoria degli atti linguistici, affermava che un tipo particolare di questi ultimi potesse essere effettuato anche senza dire nulla, per cui il silenzio dispone di una forza illocutoria (dice) e di un effetto perlocutorio (fa), esattamente come la parola. Inoltre, occorre citare l'opera di Watzlawick, Beavin e Jackson, *Pragmatica della comunicazione. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi* (1967; tr. it. 1971, p. 44), in cui si legge che il primo "assioma 'metacomunicazionale' della pragmatica della comunicazione" è dato dal principio secondo cui "non si può non comunicare".

(ii) Per quanto riguarda *lo studio del silenzio in ambito semiotico* – che può essere inteso come una delle sottoarticolazioni del filone precedente –, alcuni spunti sono rintracciabili nei contributi di Roland Barthes, Fernando Poyatos, Umberto Eco e Jurij Lotman.

Barthes considera il silenzio e il "tacere" (sileo et taceo) tra le figure del Neutro. Nella sua *Leçon inaugurale al Collège de France* (1977), afferma che la lingua obbliga a parlare, mentre il Neutro rivendica il diritto al silenzio. Per Barthes, la scrittura è una forma indiretta di espressione, un modo per eludere la parola diretta, e dunque una forma di tacere. Il silenzio si configura così come un elemento ambivalente: da un lato, sfugge ai paradigmi della comunicazione ordinaria; dall'altro, si cristallizza in segno e viene assorbito dal sistema. Il tacere della scrittura, in opposizione al "rumore assordante" del discorso dominante, assume un valore critico e sovversivo, opponendosi alla doxa e all'ideosfera pervasiva.

Poyatos (1980) si è soffermato invece sulla struttura semiotica del silenzio identificando tre categorie fondamentali: i silenzi situazionali, privi di aspettative di risposta, non decodificabili come elementi segmentali del discorso (Sign Proper); il silenzio come assenza inattesa di risposta, che comunica attraverso la propria mancanza (Zero Sign); il silenzio che estende o integra l'attività verbale, fungendo da elemento complementare all'interazione comunicativa (Carrier). Questa classificazione evidenzia come il silenzio possa agire nel discorso sia come elemento contestuale, sia come costrutto dotato di significato autonomo.

Eco ha più volte sottolineato la rilevanza del silenzio, definendolo "uno dei problemi etici che ci si pone" e, al tempo

stesso, "un problema semiotico" da affrontare attraverso lo studio delle sue funzioni nei diversi sistemi comunicativi (2011, p. 215). Nel capitolo *Veline e silenzio*, all'interno del libro *Costruire il nemico e altri scritti occasionali* (2011, p. 207), parla della censura, dell'invito a coprire, a far scomparire, soprattutto con riferimento ai giornali, dal passato al presente: "Se la velina del passato diceva: 'Per non creare comportamenti devianti, non bisogna parlarne', la velina del presente dice: 'Quindi, affinché non si parli di comportamenti devianti, si deve parlare moltissimo di altre cose'" (*ivi*, p. 209). Riflettere semioticamente sul silenzio, per Eco, significa anche restituire dignità comunicativa a forme marginali o trascurate, come il mormorio, da lui definito come mezzo di comunicazione fondamentale e attendibile.

Lotman, pur non dedicando studi sistematici al silenzio, ne fa un uso strategico come figura discorsiva. La sua "strategia del silenzio" si traduce nel mascheramento dei messaggi attraverso un linguaggio apparentemente scientifico: un tacere che dice, una comunicazione indiretta dell'indicibile. In *La caccia alle streghe. Semiotica della paura* (1998), evidenzia come nei momenti di crisi sociale la comunicazione si faccia opaca e il silenzio diventi luogo di psicosi collettive, alimentate da voci anonime e indistinte. In *Il progresso tecnico come problema culturologico* (1988), l'autore analizza il meccanismo attraverso cui la società crea un capro espiatorio, un soggetto sociale prima silenziato e poi esposto in modo persecutorio. Attraverso questi testi, Lotman affida alla semiotica non solo l'analisi, ma anche la testimonianza di un'esperienza vissuta: quella della soggettività censurata e della resistenza culturale della scuola tartuense (Gherlone 2014).

Sempre in relazione agli studi semiotici sul silenzio, si segnala, inoltre, l'atelier dedicato al silenzio tenutosi nell'ambito del convegno dell'AISS *Il senso delle soggettività*, nel quale diversi contributi hanno esplorato le molteplici articolazioni del silenzio in contesti differenti (Del Marco 2013).

(iii) Per quanto riguarda infine *lo studio del silenzio con riferimento alla pubblicità*, il numero di contributi risulta più esiguo. Douglas Olsen, nel saggio *Observations: The Sounds of Silence: Functions and Use of Silence in Television Advertising* (1994), analizza l'impiego del silenzio nella pubblicità televisiva, notando come la letteratura sul tema sia limitata

rispetto agli studi sulla componente musicale. L'autore osserva che l'assenza di musica può avere effetti positivi nei messaggi che richiedono un alto coinvolgimento cognitivo, migliorando la memorizzazione delle informazioni verbali. Olsen individua diverse funzioni del silenzio: attirare l'attenzione, favorire la riflessione, generare destabilizzazione, evocare emozioni. In un contesto audiovisivo dominato da stimoli sonori costanti, il silenzio agisce come elemento di rottura capace di focalizzare l'attenzione e facilitare la comprensione. Esso può inoltre guidare la concentrazione su specifici contenuti del messaggio, riducendo la distrazione data da elementi iconici marginali. Olsen evidenzia anche il potenziale del silenzio nel generare disagio, come strategia psicologica utile a stimolare una reazione comportamentale, ad esempio in spot rivolti a guidatori imprudenti, dove la sospensione sonora può rafforzare l'impatto emotivo e spingere all'azione. Il silenzio, infine, può evocare emozioni tanto positive quanto negative, spaziando dalla serenità all'ansia.

Lorenzo Marini, art director, nel volume *Questo libro non ha titolo perché è scritto da un art director* (1996), illustra la propria scelta creativa nel caso Agnesi, ispirata da Gillo Dorfles (1980), che in *L'intervallo perduto* auspicava il recupero della pausa come momento ricettivo, e da Thomas McElligott, fautore del silenzio pubblicitario quale alternativa all'eccesso verbale. Per rilanciare il marchio Agnesi, assente da anni dal panorama mediatico, Marini opta per uno spot completamente muto, in contrasto con il rumore generale degli altri spot, affidando al contesto la funzione comunicativa: "Tutti gli altri spot attorno al nostro sarebbero diventati normali, il nostro silenzio l'eccezionale" (Marini 1996, p. 74). La strategia si rivela efficace: dopo 30 giorni, il brand si colloca al terzo posto nel ricordo spontaneo dei consumatori, dopo Barilla e Buitoni.

In ambito internazionale, la riflessione sul silenzio pubblicitario è più sviluppata e spazia dal marketing alle strategie di branding. Si segnala, tra gli altri, lo studio *Silence in the consumer experience* di Nohemié Dehling (2023), che indaga il ruolo del silenzio nella costruzione dell'esperienza del consumatore. Altri studi hanno, invece, un carattere applicativo: sono rivolti agli esperti del settore e indicano ad esempio come creare un *silent ad* di successo.

Forme del silenzio nella pubblicità: spunti per uno studio semiotico

Ai fini degli obiettivi di questa ricerca occorre ipotizzare un quarto ambito di studio, che possa unire i tre campi di ricerca descritti e orientarsi allo *studio del silenzio in pubblicità dal punto di vista semiotico*.

A tal proposito, si evidenzia la quasi totale assenza di studi o indagini applicative. Il contributo più significativo in questa direzione è quello di Santambrogio (1999), che propone una tassonomia delle possibili forme in cui il silenzio si declina in relazione ai codici di base impiegati dalla pubblicità: il silenzio iconico, il silenzio verbale, il silenzio sonoro e il silenzio ridondante. Non tutte le tipologie di silenzio presenti nei testi pubblicitari si prestano a una rigorosa classificazione: in alcuni testi coesistono più tipologie, in altri il silenzio si manifesta in forma integrale, oppure parziale, in altri è difficilmente identificabile.

Il silenzio *iconico* consiste nell'assenza del prodotto nella rappresentazione visiva. In questo caso, l'efficacia del messaggio si fonda su elementi estranei al bene pubblicizzato e sulla forza del marchio, capace di fungere da unico punto di riferimento per il ricevente. Si tratta di una strategia particolarmente diffusa presso le aziende con una forte identità e notorietà consolidata, che possono permettersi di ricorrere a una comunicazione ambigua, allusiva e fortemente interpretativa. Ne è un esempio la pubblicità BMW apparsa nel 1998 su *Newsweek*, in cui l'oggetto del messaggio non viene rappresentato, ma resta evocato attraverso una sapiente combinazione cromatica e la sola presenza del marchio, sufficiente a garantire il riconoscimento del brand.

Anche sul piano *verbale*, il silenzio può giocare un ruolo determinante. L'assenza, totale o parziale, del linguaggio scritto o orale – sia nella pubblicità a stampa che in quella audiovisiva – è funzionale a una comunicazione più essenziale, dove la centralità del messaggio è affidata all'impatto visivo del prodotto stesso. In alcuni casi, l'icona dell'oggetto pubblicizzato diventa l'unico referente semantico, in grado di veicolare l'intero significato dell'annuncio, come dimostrano molte campagne di marchi di lusso, tra cui Chanel, che rinunciano completamente a ogni componente testuale.

Il silenzio *sonoro*, ovvero la rinuncia deliberata alla componente acustica, rappresenta un'altra modalità con cui la pubbli-

cità può sorprendere e coinvolgere il ricevente. In un contesto audiovisivo dominato dal rumore e dalla sovrabbondanza di stimoli, l'assenza di suono si impone come una rottura percettiva, in grado di catturare l'attenzione e generare una risposta emotiva intensa. Questa scelta, lontana dalle convenzioni del mezzo, attiva meccanismi di riflessione e profondità, spingendo lo spettatore a concentrarsi sul messaggio in modo più consapevole.

Vi è infine una forma paradossale di silenzio, definibile come silenzio *ridondante*, che emerge in risposta all'eccessiva pressione comunicativa a cui il consumatore è costantemente sottoposto. L'iperstimolazione mediatica, infatti, rischia di rendere inefficaci i messaggi, che si confondono nel rumore generale, favorendo una fruizione superficiale. In tale scenario, il silenzio diventa un elemento distintivo e di rottura, capace di restituire al messaggio pubblicitario la sua unicità e la sua efficacia.

Sotto il profilo semiotico, le diverse forme di silenzio analizzate rivelano differenti strategie enunciative da parte dell'emittente. Esse instaurano un rapporto dinamico con il pubblico: a volte fondato sulla fiducia e sul riconoscimento implicito della marca, altre volte sulla sollecitazione emotiva, oppure sulla necessità di stimolare l'interpretazione attiva da parte del destinatario. Il silenzio può assumere inoltre funzioni informative, laddove comunichi qualità fisiche del prodotto – come nel caso di un elettrodomestico o di un'auto particolarmente silenziosi – o connotative, qualora sia impiegato per evocare emozioni positive o negative, come serenità, tensione o sorpresa. Infine, può rivestire un ruolo metacomunicativo, configurandosi come pausa strategica che precede (valore cataforico) o segue (valore anaforico) momenti chiave del discorso pubblicitario.

Il silenzio in pubblicità si manifesta, dunque, in molteplici forme: è possibile costruire una tassonomia delle sue occorrenze e delle sue funzioni? Per rispondere a questo interrogativo, può essere utile partire dalla classificazione proposta da Santambrogio, selezionando e organizzando un corpus di testi sulla base delle diverse caratteristiche e funzioni individuate. Una volta effettuata questa sistematizzazione, ai fini di un'analisi semiotica, occorre tuttavia spostare l'attenzione dalle *funzioni del testo* alle *funzioni all'interno del testo*, prendendo in considerazione non tanto il contesto d'uso e le diverse funzioni, quanto le dinamiche interne al messaggio e i suoi effetti enunciativi. Questo

spostamento consente di indagare il silenzio come fenomeno semiotico complesso, articolato in una pluralità di forme e valori.

Dal punto di vista narrativo, richiamando la semiotica strutturale greimasiana (Greimas 1970), il silenzio si può configurare come attante, assumendo le funzioni di adiuvante o opponente all'interno del programma narrativo. Il silenzio, infatti, può accompagnare, sostenere o ostacolare un'azione; può essere uno spazio d'attesa o una cesura significativa. Nei dialoghi tra i soggetti, il silenzio può rappresentare una pausa che invita alla cooperazione, un gesto congiuntivo che facilita l'interazione, crea complicità, o al contrario un segnale disgiuntivo che interrompe, segnala un disagio, una distanza. Può essere un oggetto di valore, quando il Soggetto desidera ottenere silenzio, fuggire dal rumore. Nei testi pubblicitari questa aspirazione può manifestarsi sia all'interno delle dinamiche intersoggettive (dialoghi fatti di sguardi, gesti, interazioni implicite), sia come valore esistenziale del Soggetto stesso (contemplazione, ritorno alla natura, spiritualità).

In termini patemici, il silenzio può essere il segnale di una "disposizione" (Fontanille 1993; tr. it. 2001), cioè una condizione preliminare all'emergere di stati affettivi più complessi – malinconia, nostalgia, vergogna, ma anche attrazione, gelosia, rabbia. Esso può nutrire una passione, fondarsi su una passione o produrre una passione. Basti pensare al silenzio del taciturno, dell'offeso, dell'innamorato, dell'indifferente: tutte queste figure delineano ruoli soggettivi riconoscibili nei testi pubblicitari.

Il silenzio può essere tematizzato e figurativizzato, rappresentato attraverso posture, gesti, sguardi. Gli sguardi silenziosi tra personaggi o tra personaggio e spettatore possono diventare figure fortemente connotate, in grado di generare complicità o distacco. Può manifestarsi come cancellazione della parola (censura, omissione), ma anche come un'esaltazione della componente non verbale della comunicazione, che invita alla riflessione, stimola la partecipazione interpretativa, sollecita letture profonde e soggettive. In questo senso, il silenzio apre spazi di ambiguità, di polisemia, ma anche di intensificazione del senso. Può agire come snodo drammatico, come pausa strategica, come elemento tensivo che genera suspense, per disattendere o confermale le ipotesi del lettore.

Dal punto di vista dell'aspettualità, è possibile distinguere tra silenzi durativi – come quello della natura o dello sfondo – e

silenzi puntuali, come un'interruzione improvvisa che modifica la dinamica del discorso. Il silenzio può, inoltre, assumere la forma dell'attesa (come accade nelle pubblicità natalizie, dove l'atmosfera rarefatta anticipa un'emozione), può agire come sfondo percettivo, può coincidere con una presenza che parla attraverso l'assenza, o ancora può configurarsi come interdizione, come atto di cura verso l'altro, come traccia di una passione vissuta o trattenuta. All'interno della tassonomia proposta da Floch (1990) sulle filosofie della pubblicità, il silenzio trova spazio non solo nelle strategie "mitiche" e "oblique" – dove i livelli di lettura si moltiplicano – ma può essere impiegato anche in pubblicità "referenziali" o "sostanziali", lasciando che a parlare siano le qualità tangibili del prodotto, la materia, il design, l'assenza di rumore (si pensi alla pubblicità degli elettrodomestici o delle auto elettriche).

Infine, in una prospettiva di semiotica della cultura, il silenzio assume valori diversi a seconda dei contesti sociali e culturali. Può essere percepito come segno di saggezza e consapevolezza, oppure come sintomo di imbarazzo, di esclusione o di protezione. Le passioni e i valori collettivi influiscono dunque sulle modalità di interpretazione e produzione del silenzio. Come scritto da Battistini (2013), riprendendo un suggerimento di Marrone (2010), si può parlare allora di una vera e propria "invenzione del silenzio", intesa sia come riscoperta di un valore perduto e desiderato, sia come produzione di qualcosa di nuovo, legato alla costruzione di una specifica identità sociale e comunicativa.

Conclusioni

Il silenzio in pubblicità è sempre strategico, carico di valori, emozioni, intenzioni. È un linguaggio con una sua grammatica, uno strumento che, proprio attraverso la sua apparente assenza, intensifica la forza comunicativa del messaggio. Come emerso dalla ricognizione svolta, la sua funzione risulta tutt'altro che marginale o accessoria, e deve essere integrata nell'analisi delle diverse forme di testualità pubblicitaria al pari di qualsiasi altra unità significante. Quanto proposto rappresenta solo l'avvio di un percorso di ricerca più ampio, che merita ulteriori approfondimenti e un'analisi più capillare. Sarà utile, in prospettiva, condurre studi di caso mirati per individuare tendenze ricorrenti e differenziali tra

generi pubblicitari e piattaforme comunicative, estendendo l'osservazione anche agli altri canali del discorso di marca, dai luoghi di vendita alle nuove forme di presenza sui social media.

Bibliografia

Austin J. L.
1962 *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets.
Barthes, R. (a cura di A. Ponzio)
2022 *Il neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Mimesis, Milano.
Battistini, E.
2013 *L'invenzione del silenzio come logica culturale di costruzione identitaria*; V. Del Marco (a cura di) *Laboratorio due. Soggettività e forme del silenzio*, *E|C* Serie speciale, Anno VII, vol. n. 15/16, 2013, pp. 2-7.
Bruneau, T.J.
1973 *Communicative Silences: Forms and Functions,* in "Journal of Communication", 23, pp. 17-46.
Dehling, N.
2023 *Silence in the consumer experience: A conceptualization and research agenda*, in "Journal of Business Research", 65.
Del Marco, V. (a cura di)
2013 *Laboratorio due. Soggettività e forme del silenzio*, *E|C* Serie speciale, Anno VII, vol. n. 15/16, 2013.
Dorfles, G.
1980 *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino.
Eco, U.
2011 *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano.
Floch J. M.
1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les strategies*, PUF, Paris.
Fontanille, J.
1993 *Le schéma des passions*, "Protée", XXI, n.1; tr. it. *Lo schema passionale canonico*, in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, 2001, pp. 250-263.
Gherlone L.
2014 *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman,* Mimesis, Milano.
Greimas, A. J.
1970 *Du sens*, Seuil, Paris (trad. it. *Del Senso*, Bompiani, Milano, 1996).

Jensen, J.V.
1973 *Communicative Functions of Silence*, "ETC: A Review of General Semantics", 30, pp. 249-257.
Lotman, J. M.
1998 *Ochota za ved'mami. Semiotika stracha*, in "Trudy po znakovym sistemam", vol. 126; tr. it., *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, in "E|C", 2008).
Lotman, J.M.
1988, *Tejnicheskii progress kak kul'turologuicheskaia problema* in "Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam", n. 22; trad. ing. *Technological Progress as a Problem in the Study of Culture*, in "Poetics Today", vol. 12, n. 4, 1991.
Marrone, G.
2010 *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
Marini, L.
1996 *Questo libro non ha titolo perché è scritto da un art director*, Lupetti, Milano.
Marrone, G.
2010 *Il discorso di marca*, Laterza, Roma-Bari.
Olsen, D.G.
1994 *Observations: The Sounds of Silence: Functions and Use of Silence in Television Advertising*, in "Journal of Advertising Research", Sep./Oct., pp. 89-95.
Poyatos, F.
1980 *Interactive Functions and Limitations of Verbal and Nonverbal Behaviors in Natural Conversation*, in "Semiotica", 30:3/4, pp. 211-244.
Santambrogio, A.
1999 *Silenzio. Parla Don Giovanni. Tipologie e funzioni del silenzio nella pubblicità televisiva e a stampa*; R. Eugeni, A. Fumagalli (a cura di), *Semiotica della pubblicità: metodi, teorie, storie*, EDUCatt Università Cattolica, Milano.
Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson D. D.,
1967 *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, W. W. Norton & Company; tr. it. *Pragmatica della comunicazione. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971.

Stefano Lombardi Vallauri e Marco Spagnolo*

POLIFONIA, STRATI SEMIOTICI E SILENZIO NELLA PUBBLICITÀ TELEVISIVA

1. *Introduzione*

L'interesse musicologico per un'indagine sul silenzio nella pubblicità televisiva si inscrive, per gli autori del presente articolo, in un più vasto ambito di ricerca dedicato allo studio della musica e del suono nell'audiovisivo. Lo spot pubblicitario, infatti, per la sua costitutiva densità – caratteristica che lo accomuna alle diverse forme brevi della comunicazione audiovisiva (Pezzini 2002, pp. 7-8; Spaziante 2005, pp. 153-177; Saba 2006, pp. 166-167)[1] – si presta bene, in generale, a esemplificare le possibili interazioni che le componenti sonore hanno con gli altri strati semiotici presenti nell'artefatto multimediale.

In tale prospettiva, considerare il silenzio significa solo apparentemente adottare un punto di vista eterodosso, dato che l'assenza di suono, in modi diversi ma tutti probanti, è parte costitutiva della musica, per almeno due ragioni: in tutte le opere musicali, il silenzio è elemento imprescindibile che consente l'articolazione degli eventi nel tempo (fraseggio, sintassi, demarcazione formale); nelle opere musicali in cui più parti risuonano simultaneamente, il silenzio è implicato nelle dinamiche che governano il sovrapporsi e l'avvicendarsi delle parti stesse all'interno dell'ordito polifonico[2].

* Università IULM di Milano, stefano.vallauri@iulm.it; I.I.S. Galileo Galilei di Crema, spagnolomarco.78@gmail.com

1 Sull'analisi dello spot pubblicitario, cfr. anche Peverini 2012, pp. 34-66.

2 Riprendendo la distinzione usata da Mattia Merlini nel saggio Per una tassonomia dei silenzi musicali (Merlini 2025, pp. 171-184.) diremmo che il primo tipo rientra nei silenzi orizzontali, riguardanti la diacronia; mentre il secondo, nei silenzi verticali, riguardanti cioè la

Quest'ultimo aspetto risulta centrale per il discorso che intendiamo sviluppare nel presente contributo. Coerentemente con la tradizione di studi sull'audiovisivo, interpretiamo come analoga alla polifonia[3] la densità sul piano della stratificazione di eventi distinti che caratterizzano anche lo spot pubblicitario. Tuttavia, al fine di mettere in risalto il silenzio, dopo aver presentato uno schema, virtualmente esaustivo, dei canali comunicativi potenzialmente coinvolti in uno spot pubblicitario, proporremo l'impiego del neologismo "polisiopia" per illustrare i momenti di silenzio che sono presenti nei canali comunicativi che compongono, nel suo decorso, l'intreccio audiovisivo[4].

Prima di presentare la proposta rendiamo conto, seppur velocemente, degli studi sul silenzio nella pubblicità, per meglio contestualizzare il nostro contributo.

2. *I silenzi nella pubblicità*

Se si rileggono, alla luce di ricerche successive sulla relazione tra silenzio e pubblicità, i saggi di Douglas Olsen (Olsen 1994; 1995)[5] – spesso citati come primi in ordine di tempo quando si riflette sul tema – emerge chiaramente quanto essi, sebbene concepiti nell'ambito disciplinare specifico del marketing, oltre che contenere *in nuce* elementi sviluppati da altri studiosi in seguito, offrano spunti utili per inquadrare in generale l'argomento qui in esame.

---

stratificazione della musica. Rimandiamo al saggio di Merlini anche per la bibliografia sulla tematica del silenzio in musica.

3 Nel gergo degli studi, in realtà, si parla di "contrappunto audiovisivo" (Chion 1990; tr. it. 2017, pp. 47-49), ma occorre precisare che, in musica, il contrappunto è la disciplina che regola grammaticalmente certe precise relazioni polifoniche, mentre la categoria che designa in quanto tale la sovrapposizione di strati sonori plurimi simultanei non è il contrappunto, è la polifonia.

4 Il termine "polisiopia" è stato coniato da Stefano Lombardi Vallauri nel saggio *Polifonia, polisiopia audiovisiva* (Lombardi Vallauri 2025).

5 Il primo saggio esamina il silenzio nell'ambito dello spot televisivo e si basa sui dati forniti da un sondaggio somministrato a direttori creativi di agenzie pubblicitarie in Canada e negli Stati Uniti; il secondo saggio si basa sui dati ricavati da un test sperimentale condotto su studenti universitari e si occupa del silenzio nello spot radiofonico.

Un primo aspetto, solo apparentemente marginale, è desumibile dagli esordi dei due saggi di Olsen in cui egli constata che le ricerche che lo hanno preceduto si sono occupate del funzionamento della musica nella pubblicità, trascurando l'importanza del silenzio[6]. Tale circostanza rimanda innanzitutto – accettando se non un'eguaglianza, quanto meno una perspicua analogia tra il silenzio e il vuoto – a un dato più ampio, culturale: l'attitudine, generalmente parlando, a prestare attenzione al pieno anziché al vuoto; al pieno e non anche alla relazione intrinseca che quest'ultimo ha con il vuoto[7].

D'altra parte, i testi di Olsen evidenziano un altro dato, sempre di carattere generale: anche se in un secondo momento, il vuoto – il silenzio – almeno in determinati contesti, assume valore[8], assurge a tema e viene esplorato, preso in esame, come attesta lo stesso interesse dello studioso canadese per l'argo-

6 Olsen osserva, in entrambi i saggi, che in alcuni studi che analizzano il ruolo della musica negli spot sono presenti comunque, indirettamente, prove della possibile efficacia del silenzio nelle pubblicità. Gli studi citati da Olsen a questo proposito sono i seguenti: Kellaris, Cox e Cox 1993 (cfr. Olsen 1995, p. 30) e Gorn, Goldberg, Chattopadhyay e Litvack 1991 (cfr. Olsen 1994, p. 89).

7 La comunicazione è azione ed è percettivamente saliente per definizione; non può esistere comunicazione attraverso la pura e totale assenza di azione materiale. Perciò nella comunicazione il silenzio, il vuoto, è necessariamente un'eccezione. Tuttavia, nell'Occidente moderno, in particolare nell'universo mediale tecnologico, si registra anche una certa tendenza, sul piano comunicativo, a strafare: potremmo dire, a strariempire. D'altronde, a contraltare di questa tendenza si registra, pure rilevante, la tendenza opposta a vuotare, anche negli stratificati e ipercinetici contesti mediali. Tale controtendenza verso il vuoto entra in risonanza coi valori di culture altre, specialmente orientali (in proposito si consideri almeno, fondamentale, Pasqualotto 1992). L'efficacia comunicativa del silenzio negli oggetti audiovisivi è dunque proporzionale anche alla sua forza di opposizione rispetto al contesto pieno o addirittura strapieno in cui si trova impiegato.

8 Il fatto che il silenzio abbia valore, nell'ambito della pubblicità, vuol dire che si apprezza la silenziosità di un prodotto oppure, più sottilmente, che si associa un determinato prodotto al silenzio che, in quanto portatore di valore in sé, è in grado di aggiungere forza commerciale al prodotto che si intende vendere. A partire da queste considerazioni è ad esempio spiegabile l'uso del silenzio per pubblicizzare prodotti di lusso. Sul tema si rimanda a Amatulli, Guido, Iaia e Aquaro 2015, pp. 7-22.

mento e poi i tanti studi e ricerche fioriti nei più diversi campi disciplinari.

Tornando all'ambito qui in esame, possiamo osservare che Olsen, dopo l'inquadramento generale volto a chiarire il contesto di studi in cui si colloca la sua ricerca, si concentra su diverse funzioni svolte dal silenzio nella pubblicità, che, tuttavia, a ben vedere, possono essere ricondotte a un singolo presupposto: nel contesto in cui occorre, il silenzio introduce una *sospensione*. Da tale assunto di fondo deriva infatti innanzitutto il potere del silenzio di creare un contrasto. Ciò permette di attirare l'attenzione del pubblico[9] o sullo spot nel suo insieme – in quanto esso si distingue dagli spot rumorosi che lo precedono e lo seguono – o su singole informazioni, nel caso in cui il silenzio sia presente nello spot solo in determinati momenti[10]. In secondo luogo, qualora l'attenzione del pubblico sia stata attirata con altri mezzi, il silenzio, introducendo una rottura nell'insieme continuo delle informazioni veicolate, può favorire la riflessione[11]. A queste prime due funzioni, inoltre, si può ricondurre la capacità del silenzio di suscitare *calmness* e *intrigue*[12], stati d'animo da

9 Olsen (1994, p. 90) chiarisce questa funzione paragonando il silenzio allo "spazio bianco" sulla pagina che ha il potere di attirare l'attenzione e rimanda ai seguenti studi: Moriarty 1990; Russel e Lane 1993.

10 In ogni caso, l'uso del silenzio, catturando l'attenzione, permetterebbe di imprimere meglio nella memoria del pubblico le informazioni contenute nello spot.

11 In entrambi i casi esaminati, risulta fondamentale la posizione del silenzio: perché ci sia contrasto è necessario che il silenzio si presenti dopo e/o prima del rumore; affinché sia favorita la riflessione, è necessario che il silenzio sia collocato dopo l'informazione su cui si vuole che il pubblico rifletta. L'analisi della collocazione del silenzio, in generale, è operazione preliminare a una corretta interpretazione del significato del silenzio stesso. Ciò rimanda alla natura polisemica del silenzio, unanimemente riconosciuta dagli studiosi. In tale contesto l'individuazione di un significato non può che realizzarsi necessariamente attraverso il reperimento di una serie di dati contestuali. La collocazione del silenzio è uno di essi.

12 Olsen si occupa del silenzio usato dagli inserzionisti per evocare e/o amplificare le emozioni nel pubblico soltanto nel saggio sullo spot televisivo (Olsen 1994). Sulla base dei dati analizzati, lo studioso canadese conclude che il silenzio non è considerato adeguato per evocare tutte le emozioni, ma soltanto alcune. I soggetti intervistati, infatti, ritengono che il silenzio sia migliore rispetto ad altri effetti sonori soltanto per suscitare *calmness* e *intrigue*. Se si prescinde da un confronto con i mezzi sonori, quindi considerando in assoluto

mettere in relazione, rispettivamente, alla proprietà del silenzio di favorire la riflessione e di creare contrasto. Infine, possiamo ricondurre al silenzio che crea una sospensione anche altre due funzioni – la prima non sottoposta a verifica sperimentale e la seconda solo ipotizzata ma non confermata dai dati sperimentali – che sono presenti negli articoli di Olsen: il silenzio che, nell'ambito della negoziazione per la vendita di un prodotto, crea un vuoto che spinge l'acquirente ad agire (Olsen 1994, p. 90)[13] e il silenzio che genera tensione perché interrompe un processo in corso[14].

L'interruzione introdotta dal silenzio che suscita attenzione e che permette al messaggio pubblicitario di differenziarsi dal contesto è la chiave per spiegare la piena riuscita dello storico spot con headline "Silenzio, parla Agnesi" (1985). Per il discorso che stiamo conducendo, questo spot è inoltre particolarmente importante perché è stato esaminato in due saggi, il primo di Antonella Santambrogio e il secondo di Nicoletta Polla-Mattiot, pubblicati rispettivamente nel 1999 e nel 2004, che introducono novità rilevanti nel modo di analizzare il silenzio nella pubblicità[15]. Il saggio di Santambrogio, che adotta una prospettiva semiotica, propone di non limitare l'analisi, come fa Olsen, al silenzio sonoro – ossia al silenzio inteso come assenza di suono – ma di considerare anche il silenzio visivo/iconico, il silenzio

---

la capacità di evocare emozioni tramite il silenzio nella pubblicità, i risultati della sua ricerca indicano che oltre a *calmness* e a *intrigue* il silenzio è in grado di suscitare *sadness*. Dato che l'oggetto dell'analisi del saggio di Olsen è lo spot televisivo, occorre comunque sempre correlare il silenzio con le immagini che vengono sincronizzate all'assenza di suono.

13 Olsen non esamina nel suo saggio questo tipo di silenzio ma rimanda ai seguenti saggi: Graham e Herberger 1983; Taylor e MacKenzie 1983.

14 Prima di presentare i dati relativi all'esperimento o al sondaggio effettuato, Olsen nei suoi saggi enuncia le ipotesi che sono state sottoposte a indagine. Nel saggio sugli spot televisivi, lo studioso chiarisce con il seguente esempio l'ipotesi che il silenzio possa suscitare tensione e ansia in uno spot: "For example, picture an advertisement where you see a child playing and the sound of a music box playing a lullaby. If the picture then fades to black the music cuts to silence, viewers might feel tense as they try to determine what happened to the child" (Olsen 1994, p. 91).

15 Santambrogio 1999; Polla-Mattiot 2004.

verbale e il silenzio "ridondante"[16]. Il saggio di Polla-Mattiot, invece, utilizza strumenti di analisi elaborati nell'ambito degli studi retorici, in continuità con le sue precedenti ricerche che l'avevano portata a evidenziare il ruolo cruciale assegnato dai retori classici al silenzio (Polla-Mattiot 1990a)[17].

I nuovi strumenti analitici, maturati nel campo semiotico e nel campo della retorica, risultano felicemente combinati in un recente saggio di Polla-Mattiot in cui il silenzio nella pubblicità viene innanzitutto analizzato considerando una distinzione di base tra il silenzio-contenuto – il silenzio come valore o addirittura come prodotto da vendere – e il silenzio-contenitore, il silenzio usato come strategia comunicativa, relativo dunque al piano dell'espressione (Polla-Mattiot 2025)[18].

16 Quest'ultimo tipo, che unisce in qualche modo i tre registri precedenti, è determinato "da un eccesso di elementi appartenenti ai tre registri di base, a fronte del […] quale, secondo un meccanismo simile a quello che regola la legge dell'entropia, si ipotizza un impedimento della comprensione chiara e lineare del messaggio" (Santambrogio 1999, p. 164).

17 Così la studiosa, in un saggio successivo, riassume i tratti salienti della sua scoperta: "Il risultato più sorprendente fu verificare che la teorizzazione del tacere come strumento non solo è pienamente sviluppata presso i retori classici, ma trova spazio – con contrasto solo apparente – proprio nell'*elocutio*. Il silenzio viene così analizzato, definito e codificato in quella parte della tecnica retorica che più valorizza la parola, scegliendo le soluzioni espressive migliori e combinandole opportunamente nella catena parlata. Non solo. La comunicazione verbale è considerata spoglia, inerte. Il silenzio e il suo ornamento, il vestito, capace di integrare, colmare il deficit di eleganza e di efficacia delle parole dirette. Di qui: reticenza, preterizione, enfasi, ironia, ellissi, perifrasi eufemistica, litote, tutte figure retoriche (proprio come la metafora) esornative, ma tutte 'figure del silenzio', dove l'atto del tacere è tratto caratterizzante, elemento costitutivo, senza il quale 'il decoro' è irrealizzabile" (Polla-Mattiot 2004, p. 22).

18 Cogliamo l'occasione per ringraziare Nicoletta Polla-Mattiot per averci gentilmente consentito di leggere il suo saggio prima della pubblicazione. La distinzione tra un uso contenutistico e un uso formale-espressivo del silenzio era stata individuata da Polla-Mattiot già nell'ambito della retorica classica (Polla-Mattiot 1990a, p. 235) ed è utilizzata, nel contesto della riflessione sul silenzio e pubblicità, anche in Dimitrov 2019, p. 19. Polla-Mattiot nel saggio del 2025 accenna anche a un terzo livello d'analisi, concernente la connessione tra il silenzio e l'ascolto del mercato. Per il discorso che qui stiamo sviluppando, risulta importante l'analisi condotta sul piano dell'espressione, sul silenzio-contenitore, nella quale Polla-Mattiot propone l'uso

3. *"Polisiopia" e canali comunicativi*

Il presente contributo si occupa del silenzio come strategia costruttiva, non in quanto contenuto; considera inoltre quello dello spot televisivo come un caso particolare del variegato insieme dei formati audiovisivi. Nell'insieme mira, trattando il silenzio nello spot televisivo, a dire pure qualcosa sul funzionamento del silenzio nell'audiovisivo in genere.

In questa prospettiva, dunque, identifichiamo due principali funzioni del silenzio: 1) nella stratificazione multicomponenziale dell'audiovisivo, la sospensione della comunicazione – il vuoto, in senso lato il silenzio – in uno strato offre campo per la comunicazione in altri strati; 2) la sospensione della comunicazione in uno strato genera un'attesa interna allo strato stesso, per una ripresa della comunicazione che si presume avvenga successivamente. Entrambe le funzioni sono svolte dal silenzio non da solo, ma in relazione con altri elementi contestuali.

Vediamo quindi quali sono gli strati che costituiscono l'audiovisivo, entro i quali può avvenire – e perciò eventualmente sospendersi nel silenzio – la comunicazione. Abbiamo messo a punto uno schema che idealmente dovrebbe contenerli tutti, ancorché sia ovvio che l'impresa di completarlo è sempre perfettibile[19]. Lo schema è concepito secondo criteri diversi e integrati. Anzitutto si noti la macro-suddivisione in sistemi uditivi e sistemi visivi, che rende conto, dando ad esso priorità, del piano dei *sensi* coinvolti nell'esperienza appunto audiovisiva. Tale approccio, come subito s'intende, si avvantaggia della tradizione degli studi sulla comunicazione multimodale, negli oggetti mediali o pure dal vivo (Kress e van Leeuwen 2001; Poggi 2006). Ancora lungo l'asse verticale, ove si susseguono in elenco i diversi sistemi di comunicazione, nel campo di quelli uditivi si adotta invece, complementare e compatibile, la suddivisione del tutto

dei seguenti strumenti: i quattro tipi identificati da Santambrogio; le figure retoriche del silenzio (aposiopesi, preterizione, enfasi, ironia, litote, *sustentatio* e perifrasi eufemistica); e le funzioni comunicative del silenzio (emotiva, conativa, poetica, referenziale, fatica, metacomunicazionale) identificate sul modello delle funzioni del linguaggio di Roman Jakobson. Su quest'ultimo aspetto si vedano i seguenti saggi: Polla-Mattiot 1990b; Caprettini 1989.

19 Lo schema, qui leggibile a p. 887, è presentato in Lombardi Vallauri 2025 e messo alla prova nel saggio, abbinato, Spagnolo 2025.

pratica, proveniente dalla catena produttiva del cinema, in dialoghi, musica e rumori; la si riadatta, però, ridenominando – più correttamente in termini scientifici – i dialoghi come linguaggio parlato, nonché aggiungendo quel canale specifico, irriducibile agli altri, che è la fonazione extralinguistica (Lombardi Vallauri 2022, pp. 49-64). Contiamo così di rendere giustizia sia alla maniera in cui gli oggetti audiovisivi di qualsiasi tipo vengono effettivamente costruiti, sia alla prospettiva puramente teorica, nondimeno necessaria. Nel campo dei sistemi di comunicazione visivi, la suddivisione è, presumiamo, del tutto originale, distinguendo tra sistemi corporei, paracorporei ed esterni al corpo umano; ma, all'interno di questa tripartizione, si vedrà che molti dei canali censiti sono quelli già individuati dalla teoria della comunicazione (ad esempio la mimica facciale, la prossemica ecc.). Altri invece no: ad esempio non si direbbe che di per sé un ambiente naturale appartenga a un sistema di comunicazione, ma il suo impiego in un oggetto audiovisivo (in alternativa a un ambiente urbano o altro qualsivoglia) gli conferisce invece senza dubbio una valenza semiotica[20].

Lo schema non si inoltra più lontano di questo limite nell'illustrazione precisa dei metodi di analisi inerenti a ciascun diverso sistema, che richiederebbe un approfondimento impossibile qui in termini di spazio, ma soprattutto inopportuno: per fare solo un esempio, l'analisi della musica è un campo di studi vastissimo ed eterogeneo, sul quale, come sugli altri, possiamo sorvolare senza soverchi rimpianti. Lo schema include invece altro, lungo l'asse orizzontale, cioè la considerazione dei livelli propriamente costruttivi dell'oggetto audiovisivo, denominati infatti audio e video, che costituiscono la maniera tecnica in cui tutti i sistemi rispettivamente uditivi e visivi vengono trattati nell'oggetto stesso. Pure audio e video fungono da canali della comunicazione e della significazione, così come il livello che li comprende entrambi in un tutt'uno integrato, squisitamente relazionale, che denominiamo audiovideo.

L'insieme prospettato dallo schema mostra che la comunicazione audiovisiva è assai più articolata e complessa di quanto la suddivisione in due soli piani sensoriali suggerisca, ma anche di

20 Cfr. Eco 1985, p. 308: "una attività interpetativa può riconoscere qualsiasi oggetto come una entità semiotica. Prima del discorso semiotico che li fonda, i segni *non ci sono*".

quanto alcune teorie analitiche correnti abbiano finora postulato. Una bipartizione alquanto vulgata quale verbale/iconico, o una tripartizione quale verbale/visivo/musicale, paiono ormai riduttive, di fronte all'intreccio semioticamente ricco e costruttivamente denso costituito dalla pubblicità televisiva (ma, diremmo, da tutti quanti i formati audiovisivi). Basti pensare che il linguaggio, che è il principale sistema di comunicazione umano, in queste partizioni sommarie risulta obliterato o frainteso per quanto riguarda la sua istanziazione scritta, la quale di certo non è riconducibile al puro iconico, visivo, e nemmeno però confondibile con la sua istanziazione orale.

Ogni sistema di comunicazione censito nello schema è un canale che negli oggetti audiovisivi può di momento in momento essere attivato o non attivato. Come abbiamo detto sopra, il gioco della attivazione, non-attivazione o sospensione della comunicazione in ciascun canale è paragonabile, nell'insieme, a una semiotica polifonia. Se assumiamo il punto di vista del silenzio, ci accorgiamo che l'impiego di esso in ciascun canale è un'opzione significante, non una banale omissione: l'espressione "silenzio eloquente" del gergo comune implica questo. La ricchezza e la densità dei silenzi negli oggetti audiovisivi, in specie nella pubblicità, consentono di rovesciare la prospettiva e pensare quel gioco come una "polisiopia": intreccio di molteplici silenzi, fervidi di significato, sul quale le azioni non silenti propriamente si stagliano, nello spazio lasciato libero da quelle che possiamo allora concepire come azioni silenti, da queste ultime spesso preparate, presagite.

Per comprovare la validità operativa del modello teorico confluito nello schema, ma nel contempo per denunciarne i limiti nel momento in cui esso concretamente si applica agli oggetti, la cui varietà costituzionale è illimitatamente impregiudicata, adduciamo qui in poche righe un singolo esempio di operazione analitica[21]. Nel cortometraggio pubblicitario *Unexpected Wonders* di Paolo Sorrentino per Bulgari (2022) viene impiegato in funzione di sistema di comunicazione il set cinematografico (nello schema, sotto-sottospecie dei sistemi visivi non corporei), e in particolare la dualità interno/esterno (vale a dire, lo svolgersi della narrazione dentro o fuori da un edificio). Questa interno/esterno è una diade differenziale resa significante dall'uso

21 Svolta con la dovuta distensione in Spagnolo 2025.

che ne fa il regista nello spot; non è assolutamente il caso che lo schema arrivi a includere anche tali capillari e capricciosissime possibilità dell'azione costruttiva umana, in ognuno dei numerosi ed eterogenei campi della sua manifestazione. Rimane il fatto che nello spot l'interno – lo svolgersi degli eventi dentro l'edificio – venga fatto fungere da silenzio dell'esterno, per la maniera in cui quest'ultimo viene propriamente enunciato, ma poi sospeso, però adombrato e accennato, e infine di nuovo pienamente enunciato, in tutta la sua flagranza comunicativa.

I SISTEMI DI COMUNICAZIONE COINVOLTI NEI FORMATI AUDIOVISIVI

<table>
<tr>
<td>UDITIVI

Linguaggio parlato
- segmenti (parole ecc.)
- tratti soprasegmentali (intonazione, intensità, ritmo)

Fonazione extralinguistica (grido gemito rantolo ansito mugolio ecc.)
- intersezione con linguaggio e/o con musica (es.: melodia gridata, rantolata…)

Musica
- vocale
canto (è anche linguaggio: libretto, lyrics ecc.)
vocalizzo (e scat ecc.)
impostazioni vocali: standard (pluralista nella canzone popolare), lirica ecc.
- strumentale
- elettronica
strumentale
concreta
metastrumentale (elaborazione di suoni preesistenti vocali o strumentali)

Rumori
- ambiente
- effetti (realistici vs fantastici) (cosali vs voci non umane)</td>
<td>AUDIO
- microfonazione, alterazione (filtraggio ecc.), mix, spazializzazione (stereofonia ecc.)</td>
<td rowspan="2">AUDIOVIDEO

- reciproca pertinenza vs impertinenza
- sincronia vs asincronia
- suono in/off; over</td>
</tr>
<tr>
<td>VISIVI

Corporei
- forma del volto e del corpo (dimensioni e proporzioni, colori ecc.)
- mimica facciale
- gesticolazione
- linguaggio del corpo
- prossemica
- interazione tattile
- mimo (gesto quotidiano formalizzato ed enfatizzato)
- danza (movimento corporeo extraquotidiano artistico)

Paracorporei
- decorazione del corpo (trucco, tatuaggio, scarificazione, acconciatura; piercing)
- gioielli, abbigliamento (artistico: costume)

Esterni al corpo umano (preminenti o circostanti)
- cose, esseri viventi…
- set (naturale, urbano…)
- scenografia (architettura, macchine mobili, arredo)
- illuminazione
- grafica (disegno, pittura ecc.)
- fotografia (proiezioni, stampe ecc.)
- linguaggio scritto intradiegetico (affisso, proiettato)
- video intra-opus</td>
<td>VIDEO
- ripresa (o animazione, computer graphics ecc.)
- tecnica filmica: inquadratura, movimenti di macchina, montaggio…
- alterazione (effetti ecc.)
- linguaggio scritto sovraimpresso
- grafica sovraimpressa</td>
</tr>
</table>

Bibliografia

Amatulli, C., Guido, G., Iaia, P.L., Aquaro, S.
2015 *Il linguaggio del silenzio nella comunicazione pubblicitaria della moda e del lusso: un'indagine semiotica*, in "Lingue e linguaggi", vol. 13, pp. 7-22.
Caprettini, G.P.
1989 *Per una tipologia del silenzio*, in M. Baldini e S. Zucal (a cura di), *Le forme del silenzio e della parola*, Morcelliana, Brescia, pp. 423-430.
Chion, M.
1990 *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris; tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2017.
Dimitrov, R.
2019 *Explicit and Implicit Strategies of Silence*, in "Journal of Advertising and Public Relations", vol. 2, n. 1, pp. 19-31.
Eco, U.
1985 *Segni, pesci e bottoni. Appunti su semiotica, filosofia e scienze umane*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, pp. 301-333.
Gorn, G.J., Goldberg, M.E., Chattopadhyay, A., Litvack, D.
1991 *Music and Information in Commercials: Their Effects with an Elderly Sample*, in "Journal of Advertising Research", vol. 31, n. 5, pp. 23-32.
Graham, J.L., Herberger, R.A.
1983 *Negotiators Abroad Don't Shoot From the Hip*, in "Harvard Business Review", vol. 83, n. 4, pp. 160-168.
Kellaris, J.J., Cox, A.D., Cox, D.
1993 *The Effect of Background Music on Ad Processing: A Contingency Explanation*, in "Journal of Marketing", vol. 57, n. 4, pp. 114-125.
Kress, G., van Leeuwen, Th.
2001 *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold/Hodder, London.
Lombardi Vallauri, S.
2022 *Cantare il trauma: la voce franta diffratta universale di Diamanda Galás*, in "Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali", numero speciale, maggio, pp. 49-64.
2025 *Polifonia, polisiopia audiovisiva*, in S. Lombardi Vallauri, con G. Cornara e N. Polla-Mattiot (a cura di), *Silenzio e pubblicità*, Biblion, Milano, in stampa.
Merlini, M.
2025 *Per una tassonomia dei silenzi musicali*, in questo volume, pp. 171-184.

Moriarty, S.E.
1990 *Creative Advertising: Theory and Practice*, 2nd ed., Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ).
Olsen, D.
1994 *Observations: The Sounds of Silence: Functions and Use of Silence in Television Advertising*, in "Journal of Advertising Research", vol. 34, n. 5, pp. 89-95.
1995 *Creating the Contrast: The Influence of Silence and Background Music on Recall and Attribute Importance*, in "Journal of Advertising", vol. 24, n. 4, pp. 29-44.
Pasqualotto, G.
1992 *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.
Peverini, P.
2012 *I media: strumenti di analisi semiotica*, Carocci, Roma.
Pezzini, I. (a cura di)
2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma.
Poggi, I.
2006 *Le parole del corpo. Introduzione alla comunicazione multimodale*, Carocci, Roma.
Polla-Mattiot, N.
1990a *Il silenzio nella téchne rhetoriké*, in A. Pennacini (a cura di), *Retorica della comunicazione nelle letterature classiche*, Pitagora, Bologna, pp. 233-274.
1990b *Le funzioni comunicative del silenzio*, in *Atti del Convegno Internazionale "La Retorica. Prospettive. Metodi"*, "Vichiana", Loffredo, Napoli, pp. 191-201.
2004 *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Riscoprire il silenzio*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, pp. 15-27.
2025 *Ascolto, tecnica di comunicazione e persuasione, prodotto da vendere: la strategia del silenzio nella pubblicità*, in S. Lombardi Vallauri, con G. Cornara e N. Polla-Mattiot (a cura di), *Silenzio e pubblicità*, Biblion, Milano, in stampa.
Russel, J.T., Lane, W.R.
1993 *Kleppner's Advertising Procedure*, 12th ed., Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ).
Saba, C.
2006 *Lo sguardo che insegue. Strumenti per l'analisi delle forme audiovisive pubblicitarie (spot, trailer, videoclip e* rich media*)*, Lupetti, Milano.
Santambrogio, A.
1999 *Silenzio. Parla Don Giovanni. Tipologie e funzioni del silenzio nella pubblicità televisiva e a stampa*, in R. Eugeni e A. Fumagalli (a cura di), *Semiotica della pubblicità. Metodi, Teorie, Storie*, I.S.U. Università Cattolica, Milano, pp. 155-180.

Spagnolo, M.
2025 *Polifonia di silenzi in* Unexpected Wonders *di Paolo Sorrentino*, in S. Lombardi Vallauri, con G. Cornara e N. Polla-Mattiot (a cura di), *Silenzio e pubblicità*, Biblion, Milano, in stampa.
Spaziante, L.
2005 *Suoni e musiche dagli spot*, in C. Bianchi (a cura di), *Spot. Analisi semiotica dell'audiovisivo pubblicitario*, Carocci, Roma, pp. 153-177.
Taylor, J., MacKenzie, A.
1983 *The Power of Silence in Selling*, in "Business Quarterly", vol. 83, n. 4, pp. 38-41.

Massimo Roberto Beato*

ECO-ONTOLOGIA DELL'ASCOLTO: FUNZIONI ED EFFETTI SEMIOTICI DEI SILENZI NELLE PRATICHE TEATRALI

1. *Introduzione*

Nel 2009, Umberto Eco suggeriva la necessità di indagare il silenzio come fenomeno semiotico, rilevandone le molteplici funzioni nei diversi contesti comunicativi, tra i quali menziona (a sorpresa) anche il "teatro", il cui rapporto con la semiotica è stato sempre molto complesso in merito alla definizione del *testo* da analizzare (Beato 2023). Il presente contributo parte proprio da questa complessità, offrendo un approfondimento sulle forme e sugli effetti semiotici del silenzio nelle pratiche teatrali[1], con particolare attenzione alle più recenti modalità immersive di partecipazione. Infatti, in queste forme teatrali più contemporanee il silenzio acquista nuove valenze culturali, cognitive e performative, aprendo così spazi di indagine che intrecciano enunciazione, pragmatica e cognizione incarnata.

"[L]'idea di teatro che abbiamo in testa, che è il prodotto della cultura nella quale siamo cresciuti, non è l'unica forma possibile di teatro" (Allegri 2012, p. 6). Una premessa apparentemente banale, ma indispensabile per indagare la funzione del silenzio. Nella storia delle forme spettacolari, tale convenzione (assieme a quella del buio in sala) è vincolata, infatti, a norme relativamente tarde che regolano quei modelli teatrali che si sono

* Università degli studi della Tuscia. massimoroberto.beato@unitus.it

1 Parlare di pratiche teatrali comporta prima di tutto affrancarsi da una certa idea di teatro che ha condizionato per decenni il rapporto con la semiotica. Il termine /teatro/ si è prestato, infatti, a una varietà di interpretazioni e definizioni, impiegate spesso in senso metonimico (Allegri 2012), isolando singole parti di un ben più articolato complesso relazionale di pertinenze e pratiche (Prieto 1975).

consolidati col dramma moderno grossomodo a partire dall'Ottocento e che sono legati, peraltro, a una presunta passività ricettiva e contemplativa dello spettatore. Profondamente radicata nella tradizione teatrale occidentale, la nozione di "spettatore passivo" è una costruzione culturale che può essere fatta risalire a due momenti diversi della storia: l'antichità e la modernità (Pais 2015). Da un lato, nella tradizione classica la passività riguarda uno stato di ricettività. Implica l'idea di subire un'emozione (*passio*), di sopportare letteralmente l'influenza delle emozioni che provengono dal mondo esterno. Infatti, mentre l'attore è destinato a impersonare le emozioni e a trasmetterle, avendone quindi il pieno controllo – almeno in una certa misura – lo spettatore sarebbe esposto a esse. Questa concezione è ancorata alla teoria filosofica della retorica delle passioni, che ispira le teorie della recitazione fino al XVIII secolo. Dall'altro lato, invece, la modernità collega la passività con l'idea di inattività. Lo spettatore è sottomesso alla rappresentazione delle emozioni da parte degli attori, rimanendo, però, isolato e distaccato dalla scena.

Dall'anfiteatro all'aperto dell'antichità all'auditorium buio della fine del XIX secolo, lo spazio scenico viene progressivamente chiuso e separato dal pubblico. E in questo processo di separazione, il testo drammatico (ossia, la drammaturgia scritta), prima, e il testo spettacolare (ossia, la drammaturgia scenica), poi, diventano oggetto privilegiato dell'analisi, a discapito della relazione attore-spettatore. Il fenomeno teatrale, invece, è il prodotto emergente della relazione di co-presenza tra attore e spettatore, nella quale l'ultimo è a tutti gli effetti un co-autore dello spettacolo e riveste, dunque, un ruolo *attivo*. Sia le avanguardie storiche del primo Novecento che la performance art degli anni Sessanta e Settanta puntano, pertanto, alla rottura dei paradigmi estetici *naturalizzati* – contesti, strutture, materiali e processi – per ristabilire una connessione bidirezionale con lo spettatore, mettendolo al centro dell'esperienza performática. Condividendo l'eredità di questi sforzi artistici, le pratiche contemporanee (ri)attivano uno spazio di interazione tra lo spettatore partecipante e il performer. Partecipazione e interazione mirano, infatti, a ripristinare un movimento reciproco di trasmissione degli affetti tra attori e spettatori, indipendentemente dai vincoli imposti dall'architettura teatrale. Un movimento che risemantizza, giocoforza, anche il silenzio stesso.

2. *Alle origini del silenzio teatrale*

Nelle pratiche teatrali fino al Settecento, il silenzio non era esortato né prescritto. Al contrario, il pubblico parlava, socializzava, arrivava tardi, si muoveva, commentava durante la rappresentazione. Lo spettacolo conviveva con il rumore di sala: l'attenzione dello spettatore, dunque, non era centralizzata né continua (McConachie 2008). Con l'imporsi del teatro naturalista e la convenzione della cosiddetta "quarta parete", però, cambia radicalmente il contratto spettatoriale. Il pubblico viene tacitamente invitato al silenzio e all'immobilità, per favorire l'illusione della realtà drammatica e la concentrazione sulla scena, non più dominata dalla sostanza espressiva verbale, dove anche i gesti, i corpi, i movimenti iniziano ad assumere una valenza semantica.

Fino all'Ottocento, gli spettatori erano illuminati tanto quanto gli attori in scena (a volte anche di più!). Con l'avvento dell'elettricità, invece, si stabilizza la configurazione palcoscenico/platea e la separazione tra le due realtà – controfattuale e fattuale – viene ulteriormente marcata dal buio in sala a inizio spettacolo, relegando gli spettatori al silenzio nell'oscurità. Nasce, così, la scena "a scatola ottica" sul modello del *proscenium theatre* in cui, cioè, spazio dell'azione e spazio della partecipazione sono separati da uno spazio liminale trasparente. In questo modo, la percezione uditiva è vincolata anche da una centralità della visione che condiziona la relazione soggetto-partecipante/ambiente. Le costellazioni sonore che abitano lo spazio dell'azione vengono perciò immediatamente associate alla realtà controfattuale istituita dal mondo possibile drammatico (semantizzazione). Quelle prodotte dalla realtà fattuale dello spettatore-partecipante, invece, sono direttamente confinate nell'universo delle perturbazioni (de-semantizzazione) – ovvero, quell'insieme di eventi non programmati che emergono nel corso dello spettacolo teatrale (reazioni inattese del pubblico, colpi di tosse, ecc.) – e scartate automaticamente (in quanto rumore) dal processo di appercezione attraverso il quale il soggetto conferisce senso a quanto vede nello spazio dell'azione. In altre parole, ciò che i nostri occhi vedono influenza ciò che le orecchie ascoltano, e viceversa.

È con Richard Wagner e la realizzazione dell'edificio teatrale di Bayreuth che verrà istituzionalizzato il silenzio ricetti-

vo e avviato, di fatto, quel processo che porterà il fare teatrale a fondarsi su opposizioni semantiche quali /buio/ vs /luce/, /palcoscenico/ vs /platea/, /agire/ vs /osservare/, /discorso/ vs /silenzio/ e così via. Allo spettatore è richiesta una immersione contemplativa e il silenzio non è più inteso solo come forma di rispetto, ma diventa condizione ontologica dell'ascolto estetico. L'esperienza wagneriana, infatti, mira a generare un'attenzione totalizzante, in cui il silenzio diventa condizione di possibilità per l'immersione empatica e l'attivazione dell'immaginazione, realizzando una forma di *musement*[2] peirciano, ossia uno stato di gioco mentale libero favorito proprio dall'assenza di distrazioni percettive. Il *musement* è favorito, cioè, da situazioni di sospensione sensoriale e riduzione del rumore informativo.

In questi modelli teatrali di visione e partecipazione, dunque, silenzio e buio (in quanto convenzioni normate) nascono proprio dal bisogno di aumentare l'effetto di immersività dello spettatore nello spettacolo. A tal fine, essi diventano dispositivi liminali che (solitamente) segnalano l'inizio e la fine dell'esperienza performática. In questo scenario, il silenzio assume una funzione rituale che favorisce la costituzione di spazi abilitanti per la contemplazione, in cui lo spettatore può fluttuare cognitivamente tra impressioni, emozioni e immagini. Silenzio, quindi, come "tensione verso" lo spazio scenico, come dispositivo di connessione col mondo possibile drammatico. Secondo Rudi Laermans (1999), ad esempio, c'è una performatività in questo uso del silenzio, nel senso che crea uno spazio di morte (*death space*), "a frame that allows images, sounds, words 'to die out', to have a quasi-metaphysical effect, a heightened and more intensive psychic impact" (Laermans 1999, p. 2). In altre parole, ciò che viene detto o fatto su un palcoscenico è fittizio, ma grazie al silenzio attento del pubblico acquista slancio in quanto la qualità di evento sarebbe amplificata e allo stesso tempo nobilitata. È lecito supporre, allora, che abbia origine proprio da questa forma del silenzio quell'interpretante peirciano che

2 Con questo termine, Charles S. Peirce descrive una sorta di contemplazione giocosa, di apertura mentale, che si avvicina per certi aspetti alla forma più pura dell'abduzione, ma senza ancora orientarsi verso una ricerca di spiegazioni. È il momento preliminare in cui l'immaginazione prepara il terreno per possibili intuizioni, ipotesi o visioni (CP 6.458).

conferisce significato a quel modello che nella nostra cultura contemporanea siamo generalmente portati a ricondurre al termine "teatro". Un modello, però, nel quale domina il prodotto spettacolo e non la relazione attore-spettatore. Mentre nelle precedenti forme, il teatro era prevalentemente un'esperienza sociale, non silenziosa.

Il silenzio contemplativo è associato, allora, a pratiche teatrali più "convenzionali" o "tradizionali" – termini entrambi contestabili e troppo vaghi, se dati in assoluto, con i quali però intendiamo far riferimento qui a quegli eventi performátici che si svolgono in luoghi organizzati intorno a codici di visione e partecipazione formalizzati e stabilizzati secondo certe modalità frontali e astantive. Si tratta, cioè, di quelle forme spettacolari in cui l'articolazione dell'intera esperienza avviene attraverso dispositivi quali, ad esempio, l'arco di proscenio che separa lo spazio dell'azione (palcoscenico) da quello della fruizione (platea). Sono, in altre parole, pratiche concepite secondo "rituali" normati di partecipazione: ingresso in sala, silenzio al calare delle luci, applausi e rientro alla vita quotidiana.

Per queste ragioni, la maggior parte degli studi sul fenomeno teatrale è stata influenzata da una ideologia di fondo secondo cui lo spettatore riveste un ruolo di soggetto ricettore passivo nella partecipazione alla performance, concepita perlopiù secondo una logica comunicazionale oggettivistica (cfr. De Marinis 1986). Da una prospettiva semiotica, questa premessa (fallace) ha portato gli studiosi a considerare la relazione teatrale tra attore e spettatore nei termini di un neutro scambio di informazioni. La svolta relazionale (Fisher-Lichte 2004) ha ampiamente mostrato, al contrario, quanto lo spettatore sia a tutti gli effetti un co-autore dello spettacolo, anche se la relazione attore-spettatore non si articola affatto secondo gli stessi parametri e le stesse valorizzazioni stabili nel tempo.

3. *Dalla contemplazione all'interazione*

Se dunque l'oggetto d'analisi di una sociosemiotica del teatro non sono (soltanto) gli spettacoli, ma soprattutto la relazione attore-spettatore, è necessario allora spostare l'attenzione dall'opera-prodotto al rapporto tra questi due soggetti e al ruolo che le forme del silenzio giocano in esso. Il campo interattivo che si

configura tra attore e spettatore può essere concepito come una forma di "dialogo" sul quale si fonda, secondo Fischer-Lichte (2004), la condizione mediale stessa degli spettacoli, ossia un *loop autopoietico di feedback*: ogni azione dell'attore genera reazioni nello spettatore, che a loro volta influenzano l'attore. La relazione attore-spettatore assume così una natura intersoggettiva, culturalmente determinata, in cui le norme sociali, le aspettative e i codici di comportamento modellano il processo enunciativo. Ed è all'interno di questo processo che va indagata la funzione del silenzio.

È ormai largamente attestato, nelle ricerche e negli studi degli ultimi trent'anni[3], che il fenomeno teatrale sia sostanzialmente da ricondurre alla sua dimensione pragmatica di "fatto teatrale", cioè, di insieme di processi produttivi e ricettivi intorno ai quali si articola processualmente una pratica performática. Secondo Bruce McConachie (2008), ad esempio, molti studi accademici sul teatro, prendendo in prestito i principi (ma non sempre la metodologia) della semiotica, descrivono l'esperienza del pubblico come una forma di "lettura". Dal punto di vista cognitivo, tuttavia, sussistono numerose differenze radicali tra un soggetto-lettore che conferisce senso ai segni su una pagina stampata e l'attività prevalentemente non simbolica della cognizione degli spettatori. Studi più scientifici, inoltre, non supporterebbero neanche le metafore che pretendono di esaminare la "reazione" o la "risposta" del pubblico. Questi concetti, infatti, deriverebbero soprattutto da un approccio comportamentista, il quale presupporrebbe che il teatro sia principalmente un sistema di trasmissione unidirezionale di messaggi o suggestioni a cui i soggetti coinvolti – presunti destinatari – rispondono in base ai condizionamenti passati o alla propria vita psichica. Al contrario, non va affatto sottovalutata la dimensione dell'azione e dell'interazione degli spettatori, ossia, ciò che essi fanno per impegnarsi e farsi coinvolgere da uno spettacolo.

Se analizziamo, allora, la relazione autopoietica a cui fa riferimento Fischer-Lichte all'interno di una teoria dell'enunciazione, potremmo affermare che l'interazione dialogica IO-attore/TU-spettatore possa essere concepita secondo la metafora della *conversazione*, seguendo il modello che Gianfranco Bettetini (1984) propone per illustrare il meccanismo enunciativo

3 cfr. De Marinis 2008.

nell'audiovisivo[4]. Sarebbe possibile, così, interpretare le reazioni degli spettatori come "risposte" date all'interno di una situazione comunicativa prototipica articolata su una serie di turni conversazionali, attraverso i quali il soggetto emittente e il soggetto destinatario condividono informazioni, idee, sentimenti, chiarificazioni, ecc. realizzando, perciò, un comportamento interattivo. Una serie, cioè, di azioni e reazioni che influiscono, di fatto, sull'andamento dell'enunciato-spettacolo: gli attori, ad esempio, si possono sentire stimolati a improvvisare, oppure dimenticare battute, e via dicendo. Questo *loop di feedback*, dunque, ha ricadute anche sull'armatura enunciazionale stessa dell'evento performático dando luogo a una enunciazione autopoietica, effetto legato proprio alla sua flagranza e processualità[5]. Nell'organizzazione autopoietica, infatti, non assistiamo a una trasmissione di informazione, piuttosto a una reciprocità di comportamenti significativi. E qual è, a questo punto, il valore del silenzio in questa conversazione teatrale? In questo scenario, il silenzio diventa uno dei turni conversazionali possibili, sia come sospensione, sia come gesto comunicativo in sé.

Mentre nel cinema il destinatario può solo mentalmente completare il messaggio, nel teatro la presenza fisica del pubblico entra direttamente nel ciclo comunicativo enunciazionale. Quando Bettetini parla di conversazione nell'audiovisivo, fa riferimento a un modello di comunicazione in cui il prodotto audiovisivo anticipa le possibili inferenze dello spettatore, predisponendo un testo che simula un dialogo, anche se il destinatario non può rispondere direttamente. Nel teatro, invece, la conversazione non è solo simulata, ma diventa potenzialmente reale, anche se non sempre verbale. I turni non sono strettamente linguistici, ma possono consistere in (i) reazioni prossemiche, (ii) comportamenti attentivi (come appunto silenzio, rumori, risate, sospiri, sussurri, tensioni percettibili), (iii) reazioni emotive, (iv) interventi vocali non pianificati (nel caso, ad esempio, di improvvisazione o performance interattive); (v) feedback energetico implicito (vale a dire, l'atmosfera emotiva che il pubblico crea e che gli attori percepiscono).

4 Rispetto, però, all'audiovisivo in cui, come evidenzia lo stesso Bettetini, la conversazione è virtuale e asimmetrica, nel teatro, invece, la co-presenza introduce una maggiore immediatezza di scambio.

5 cfr. Beato 2023.

4. *Silenzio arpocratico e silenzio larundico*

Nel quadro della relazione enunciativa tra attore e spettatore, abbiamo mostrato come il comportamento di quest'ultimo non sia mai meramente passivo, ma partecipi in modi differenti ai processi di costruzione del senso. Tra questi processi, il silenzio assume un ruolo particolarmente rilevante proprio in quanto spazio di sospensione che può assumere diverse funzioni a seconda delle dinamiche di interazione attivate. Nel tentativo di approfondire la pluralità semantica del silenzio nelle pratiche teatrali, può essere utile fare riferimento alla distinzione proposta da Lisa Schwarts (1999), la quale individua almeno due differenti configurazioni semiotiche del silenzio che, a nostro avviso, possono essere ricondotte anche all'interazione attore-spettatore:

i) il silenzio *arpocratico*, dal dio egizio Arpocràte, a cui è associato il silenzio come "vuoto", uno spazio aperto in cui tutto può ancora accadere, favorendo la libertà immaginativa, la proiezione soggettiva e la creatività interpretativa non vincolata da significati precedenti;
ii) il silenzio *larundico*, dalla dea romana Larunda, a cui è associato il silenzio come "pieno", carico di senso, che agisce attivamente all'interno della comunicazione come pausa significativa, densamente connotata e capace di veicolare emozioni, tensioni narrative e aspettative.

A questo proposito, è opportuno precisare che anche all'interno delle pratiche teatrali *tradizionali* – codificatesi storicamente con il consolidarsi del naturalismo e del modello wagneriano – possono convivere entrambe le forme di silenzio. Lo spettatore, infatti, è certamente sollecitato ad attivare la propria immaginazione e i propri processi inferenziali durante i momenti di sospensione scenica. Tuttavia, questa attività immaginativa non si esercita in modo totalmente libero e indeterminato, ma resta orientata dalla struttura narrativa, dalla messinscena e dal contesto diegetico che l'enunciato spettacolare predispone. Di conseguenza, pur ammettendo una componente arpocratica – intesa come disponibilità a colmare mentalmente gli spazi vuoti lasciati aperti – il silenzio ricettivo nelle pratiche teatrali convenzionalmente articolate sul modello della scatola ottica

manifesta una configurazione prevalentemente larundica: esso funziona, infatti, come una pausa semiotica che non interrompe la comunicazione, bensì la sospende e la intensifica, guidando lo spettatore a elaborare cognitivamente ed emotivamente ciò che è stato visto e ciò che sta per accadere. È solo in altre forme teatrali contemporanee, come vedremo analizzando le pratiche immersive, ad esempio, che la componente arpocratica tende ad assumere un ruolo più marcato, svincolando maggiormente lo spettatore dalle griglie interpretative preordinate.

Il superamento di certe convenzioni teatrali legate principalmente al modello del dramma – tra cui la delocalizzazione dell'edificio come luogo deputato per lo spettacolo – ha comportato una serie di ri-codificazioni che riguardano, oltre che la dimensione spaziale, proprio la dimensione uditiva e l'opposizione silenzio/rumore. Infatti, nel momento in cui alcune forme post-drammatiche (Lehmann 1999), soprattutto nelle loro declinazioni immersive e partecipative, frantumano il confine tra azione e partecipazione, opacizzando la cornice performativa, nasce l'esigenza di ritracciare (o meglio risemantizzare) anche l'ambiente sonoro. L'obiettivo è quello di ridurre il più possibile quelle perturbazioni – intese come rumore nel canale della comunicazione performativa – che potrebbero interferire nella costruzione delle atmosfere sonore della performance stessa, non più inscritta in una cornice di enunciazione spaziale univoca (e, in quanto tale, trasparente)[6]. La delocalizzazione spaziale, la dissoluzione della quarta parete, la compresenza attore-spettatore e l'assenza di linearità narrativa, infatti, opacizzano il medium teatrale: la cornice performativa, cioè, diventa percepibile e variabile. Lo spettatore è (più) consapevole di essere parte di un dispositivo performativo che non si limita a raccontare una storia, ma che lo coinvolge come corpo presente nello spazio. L'enunciazione, dunque, diventa decentralizzata e multifocale, generando così una pluralità di punti di ascolto e di osservazione. In questo contesto, anche l'ambiente sonoro

6 Le forme drammatiche tradizionali, infatti, mirano a una trasparenza mediale: la quarta parete, la continuità della diegesi, l'omogeneità dello spazio scenico e sonoro tendono a far scomparire il dispositivo teatrale, immergendo lo spettatore nel mondo finzionale. L'enunciazione è centralizzata: palco e platea sono distinti, lo spazio della rappresentazione è ben definito, così come il punto di ascolto e di visione.

necessita di essere risemantizzato: l'obiettivo non è più semplicemente quello di sostenere un'illusione diegetica stabile, piuttosto quello di modulare selettivamente le interferenze (intese come rumore all'interno del canale performativo-comunicativo) che potrebbero compromettere la costruzione atmosferica e percettiva dell'esperienza performática, ora priva di un'unica cornice enunciativa centralizzata. È quanto accade, ad esempio, nelle pratiche teatrali immersive, sia che ricorrano o meno a dispositivi tecnologici di ascolto (Dyson 2009).

5. *Risemantizzare il silenzio nelle pratiche teatrali immersive*

Negli spettacoli immersivi, ad esempio, della compagnia inglese Punchdrunk[7], costruiti sul modello del *promenade theatre* – in cui i partecipanti, invece di stare seduti, sono in piedi e camminano osservando l'azione che si svolge in mezzo a loro seguendo persino i performer nell'ambiente – la drammaturgia sonora domina prepotentemente su tutto il resto, scoraggiando (devalorizzazione) l'emersione del silenzio. Sono adottate, dunque, nuove strategie sia sonore che spaziali per raccontare sospensioni, pause, creazione di suspence o altre transizioni che, nelle forme drammatiche del passato, sarebbero state generalmente associate al silenzio inteso come assenza di rumore. Nelle loro performance, infatti, è la maschera bianca (larva veneziana) indossata dagli spettatori ad avere la funzione di dispositivo di silenziamento rituale. La maschera connota il ruolo del pubblico rendendolo tematicamente invisibile agli attori e introducendo un silenzio visivo che sostituisce quello uditivo. Questo silenzio non elimina la comunicazione, ma la sposta su altri piani sensoriali, alimentando un gioco di presenza-assenza che ridefinisce i confini dell'interazione performativa.

In altre performance contemporanee, invece, come nel caso dei lavori pioneristici di Janet Cardiff e George Bures Miller (Ellis 2004; Beato 2021) la funzione dell'orecchio come organo di percezione dei suoni è rimpiazzata da cuffie per l'ascolto, protesi tecnologiche che diventano un vero e proprio agente somatico capace di modificare la percezione dello spettatore, ridisegnando così l'ambiente sonoro e condizionando, inoltre,

7 https://www.punchdrunk.com

la percezione dello spazio stesso (cfr. Feld, Basso 1996). Le proprietà del suono attraverso le pratiche di ascolto in cuffia (dette anche *headphone theatre*[8]) sono profondamente diverse da quelle dell'orecchio non guidato, perché non sono mediate dall'ambiente o dalle caratteristiche del corpo umano. L'ascolto in cuffia implica uno spazio singolare e individuale, isolato dall'esperienza degli altri. Le cuffie, infatti, sono progettate intenzionalmente per sottolineare questa sensazione di essere racchiusi in un mondo sonoro interno, riducendo o cancellando i suoni ambientali esterni provenienti dall'ambiente di ascolto (Schmidt 2023). Si genera, così, un "effetto bolla" nello spettatore che offre una percezione in prima persona capace di realizzare nel soggetto percipiente l'effetto di senso "tu-sei-lì" (*you-are-there*).

Le cuffie producono una cancellazione selettiva del rumore ambientale, estendendo e aumentando la percezione soggettiva, trasformando il silenzio in uno spazio sonoro autoreferenziale. In questi contesti, il rumore non viene semplicemente escluso, bensì è attivamente modulato per costruire ambienti sonori sintetici, che avvolgono lo spettatore e lo isolano dagli altri corpi presenti.

In questi casi illustrati qui brevemente, possiamo notare come il silenzio larundico tenda a essere devalorizzato a favore di un silenzio arpocratico, in cui la libertà percettiva individuale prevale sulla co-costruzione interattiva di significati.

6. *Conclusioni*

Le pratiche teatrali aurali immersive riorganizzano la relazione enunciativa attore-spettatore, compromettendo la dinamica autopoietica tradizionale. L'assenza di conversazione rende lo spettatore testimone immerso in una narrazione che non richiede più il suo contributo dialogico interattivo. Dall'indagine condotta, emerge dunque come l'ascolto debba essere concepito, seguendo la lezione di Roberto Marchesini (2023), secondo una concezione eco-ontologica. In altre parole, l'ascolto non è mai puro o isolato, ma avviene sempre in relazione con l'ambiente (architettura sonora), con i dispositivi protesici eventualmente

8 cfr. Beato 2024

impiegati (cuffie, maschere, amplificazioni, filtri), con l'organizzazione della pratica e, soprattutto, nella relazione con l'altro. Silenzio e rumore, dunque, non esistono come categorie assolute, ma sono prodotti situati nella relazione tra soggetto ascoltante, ambiente, tecnica e azione performativa.

Questa eco-ontologia, inoltre, implica che il soggetto dell'esperienza si trovi in un ambiente che non risponde, ma risuona, in cui il silenzio non è assenza di suono, bensì sospensione di reciprocità. Come osserva Merleau-Ponty (1964), il visibile e l'invisibile coesistono nel percepito: analogamente, il silenzio immersivo è insieme presenza e negazione, vuoto percettivo e pieno fenomenologico.

Il silenzio nelle pratiche teatrali, dunque, non è univoco, ma stratificato e mutevole. Dalla sua funzione rituale e larundica nei modelli teatrali drammatici articolati sull'opposizione palcoscenico/platea, esso evolve in forme più arpocratiche nelle esperienze immersive, dove l'ascolto si fa personale e isolato. La proposta di una eco-ontologia dell'ascolto permette così di ripensare il silenzio non solo come vuoto o sospensione, ma come condizione attiva e strutturante dell'esperienza performativa.

In conclusione, l'indagine semiotica del silenzio nei contesti performativi contemporanei rivela una complessa articolazione tra tecnica, percezione e cultura. In un'epoca di sovraccarico informativo e di incessante produzione di segnali, l'analisi delle forme contemporanee del silenzio rappresenta non solo un approfondimento disciplinare, ma anche un contributo cruciale per comprendere le mutazioni delle pratiche estetiche e comunicative nel presente infosferico.

Bibliografia

Allegri, L.
2012 *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Roma-Bari.
Beato, M. R.
2021 "Presence effects in the immersive binaural audio experiences", in AA. VV., *Audiovisual e Indùstrias criativas*, McGraw-Hill, Madrid, pp. 715-728.
2023 *Ecosistemi performàtici: dalla frontalità all'immersività (e ritorno)*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Philosophy, science, cognition, and semiotics (pscs), 35 Ciclo, DOI 10.48676/unibo/amsdottorato/10580.

2024 "Auralità postumana. Corpi estesi e tecnofisiologia nelle pratiche immersive di ascolto", in *Connessioni Remote*, n. 7, pp. 58-80.

Bettetini, G.

1984 *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano.

De Marinis, M.

1986 "Ricezione teatrale: una semiotica dell'esperienza?", in *Carte Semiotiche*, 2, pp. 36-45.

2008 *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

Dyson, F.

2009 *Sounding new media: Immersion and embodiment in the arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, CA.

Eco, U.

2009 *Le nuove modalità della comunicazione politica*, comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna 23-25 ottobre 2009.

Ellis, J.

2004 "Sound, space and selfhood: Stereoscopic apprehension in The Paradise Institute", in *Canadian journal of film studies*, Vol. 13, n. 1, pp. 28-41.

Feld, S., Basso, K.H. (a cura di)

1996 *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe-New Mexico.

Fischer-Lichte, E.

2004 *Ästhetik desn Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Estetica del Performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014.

Laermans, R.

1999 "Performative Silences", in *Performance Research*, Vol. 4, n.3, pp. 1-6, DOI: 10.1080/13528165.1999.10871683.

Lehmann, H. T.

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt; trad. it. *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017.

Marchesini, R.

2023 *Technophysiology, or How Technology Modifies the Self*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

McConachie, B.

2008 *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, Londra.

Merleau-Ponty, M.

1964 *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris; trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

Pais, A.
2015 "From effect to affect: narratives of passivity and modes of participation of the contemporary spectator", in *STUDIA UBB DRAMATICA*, 2, pp. 123-146.
Peirce, C.S.
1931-1935 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, Belknap Press, Cambridge 1931-1935.
Prieto, L. J.
1975 *Pertinence et pratique*, Minuit, Paris; trad. it. *Pertinenza e pratica*, Feltrinelli, Milano 1976.
Schmidt, U.
2023 *A Philosophy of Ambient Sound. Materiality, Technology, Art and the Sonic Environment*, Palgrave Macmillan, London.
Schwartz, L.
1999 "Understanding Silence: Meaning and Interpretation", in *Performance Research*, Vol.4, n.3, pp. 8-11, DOI: 10.1080/13528165.1999.10871685.

Marina Nikolova*, Sebastián Nabón**

UNHEARD NARRATIVES: THE ROLE OF SILENCE IN BECKETT'S TRILOGY

Samuel Beckett's work shares the attempts of 20th-century modernist writers to explore the limits of language and its capacity to communicate meaning, as well as to give expression to the ongoing concerns of existentialism that expose the despair and absurdity of human life. Influenced by thinkers such as Schopenhauer, Camus, and Kafka (in his literary works), Beckett delves into the futility, emptiness, and isolation in human existence. His novels, rejecting classical narrative structures, position language as a subject/character that embodies the dysfunctional and fragmented self, thus, choosing silence as one of their central concepts that could respond to the existential void. Beckett's approach to silence is a 'hot topic' in the literary, existential and semiotic analysis of his works. He reaches it through various pathways – as pauses, acts without words in his plays, yet far more interesting – through language in his novels. His novels, his late trilogy that we are focusing on here, accomplish an interflow of polar (in their vulgar understanding) mediums for meaning-making – words and silence. They are brought to a middle ground between negation and ambiguity where the excess of words and syntactic combinations overflows/overwhelms the desire for understanding towards either non-sense or endless riddle.

In his novel *Murphy*, Beckett describes silence as "that frail partition between the ill-concealed and the ill-revealed, the clumsily false and the unavoidable so" (quoted by Bindeman 2017, p. 114). In this sense, silence becomes a site of tension – an oscillation between void and potentiality, meaninglessness and latent meaning. Our research, focusing on Beckett's trilogy *Molloy*, *Malone Dies*, and *The Unnamable*, will understand si-

* Sofia University "St. Kliment Ohridski"; marina_nikolova97@abv.bg
** Tartu University; sebastian.andres.nabon.hernandez@ut.ee

lence (both *tacere* and *silere*[1]), as ambivalence, as narrative strategy, as unnameable desire, as experience (in the sense of the reader's encounter with the text). It is a site of referential inconsistency and interpretive ambiguity, where both the relation to language and the play with the perceiver are evident. Hence, together with exhaustion of language (Deleuze) that aims to act as a signifier of silence, the experience of engaging with Beckett's trilogy produces a perception akin to silence as an auditory plenitude, where readers are drawn into an interpretive space where meaning feels both imminent and elusive.

1. Exhaustion of Language

Beckett's language in the Trilogy gradually takes on the appearance of an aimless verbal flow, more or less unable to retain or convey a coherent meaning. "Never before in fiction have so many words been used to underline the inefficiency of language by language. In this trilogy, words pour out in a cascade of affirmation and denial.", says Steven Bindeman when describing the novels (Bindeman 2017, p. 113). Thus, scattering the language without following a clear narrative line, the novels become borderline non-sense, denying any expectation for clarity and coherence, denying any attempt at fixed or confirmed meaning:

> […] *free, yes, I don't know what that means, but it's the word I mean to use* [says Molloy], free to do what, to do nothing, to know [...] to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and *the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery*. (Beckett 2015, *Molloy*, p. 13, italic mine – M. N.)

With the margins blackened, the pages will be both empty and filled. With such paradoxes, language moves towards exhaustion through a kind of excessiveness (in Deleuze's terms). The narrative resembles a game of combinations in which words are emptied of their signifieds, moreover, through a voice with sense of indifference and disregard for understanding, for

1 As understood by Rolan Barthes in: "The Neutral: Lecture Course at the College de France (1977-1978)", 2005, p.22.

explanation or comprehension (a voice exhausting itself in its exhaustion of speech and vice versa, says Deleuze[2]):

> And when I say I said, etc., all I mean is that I knew confusedly things were so, without knowing exactly what it was all about. And every time I say, I said this, or I said that […] I am merely complying with the convention that demands you either lie or hold your peace. *For what really happened was quite different. […] In reality I said nothing at all.* (Beckett 2015, *Molloy*, pp. 87-88, italic mine – M. N.)

Amidst all this blabbering, however, there are moments that evoke attention and which, in their essence, are a search for identity. Repeated in various forms, but never fully articulated, they leave an expectation. Initially, in *Molloy* in the form of fragments – his bicycle, the name of his town – until they gradually become fully thematised in *The Unnameable* as an unknown prohibition to speak of the subject's identity. "X being the name of my town. [says Molloy] The other letters continue to escape me [...] my self of identity was *wrapped in unnamelessness often hard to penetrate*" (Beckett 2015, *Molloy*, p. 31, italic mine – M. N.). These are moments in which the flow of speech is interrupted by a desire (towards Self and something that remains hidden) that resists the imperative of ceaseless talking: [that is] "the end of madness of having to speak and not being able to, except of things that don't concern me that don't count, that I don't believe, that prevent me from saying who I am and where I am" (Beckett 2015, *The Unnamable*, pp. 326-327). We face a modal conflict that drives the narrative – at first – between *I must* and *I want'* – the imperative to narrate and the reluctance to do so; the desire to be silent. However, in the sense of this unnamed *desire* (most evident in *The Unnamable*), the conflict's essence sets between the imperative to talk and the desire to talk about something else that remains unnamed. It is a double bind between necessity and impossibility. The sides of this conflict are as elusive as the storyline. There is no situation. It is stripped bare of reasons external to literature – death, life, etc. It is rather an imperative of language, of words, of thought towards movement, towards reproduction – discourse must go on at all costs.

2 See G, Deleuze. The Exhausted. SubStance, Vol. 24, No. 3, Issue 78 (1995), pp. 3-28.

Speaking is exposed as untenable and meaningless. Narration is the anti-object of desire. Silence thus unites the two lines of opposition to the imperative – as locus of desire and as modus of the inexpressible.

Thus, language acts not only as a non-sense but also as a locus of interpretive possibility, a site where meaning is hidden, *ab-sence*, we can call it. The ambiguity seems fully intentional, as Beckett himself states that "to drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it *something or nothing*, starts seeping through – I cannot imagine a higher goal for today's writer" (Gould 2018, p. 57). For Blanchot in the novels, this voice moves around a mystery that yawns unnamed like an empty place at the centre of the story.

We have two "distinct versions of not-saying, implying quite different structures of negation": *apophasis* and *reticence* (Gould 2018, p.16). Apophasis "takes place through language as an assertion of language's failure and inadequacy", as reticence is "an absence of language which, thus, is negatively determined by and within language" (Ibidem). One implies linguistic impotency and thus – a silence of ineffability – and the other – silence of potentiality (Gould 2018, p. 17). Language within itself and through itself negates and complements itself. Logical gaps play this dual role of shortage and concealment, just as silence is perceived as a semiotic phenomenon.

It is not only that language starts to resemble silence, but the reader's interaction with it results in an interpretative state of continual oscillation between something and nothing – search for understanding and failure to reach it. This state mirrors the indeterminate and open-ended quality of silence as a phenomenon:

> No more stories from this day forth, and the stories go on, it's stories still, or it was never stories, always any old thing, for as long as you can remember, no, longer than that, any old thing, the same old thing, to pass the time, then, as time didn't pass, for no reason at all, in your thirst, trying to cease and never ceasing, seeking the cause, the cause of talking and never ceasing, finding the cause, losing it again, finding it again, not finding it again, seeking no longer, seeking again, finding again, losing again, finding nothing, finding at last, losing again, talking without ceasing, thirstier than ever, seeking as usual, losing as usual, blathering away, wondering

> what it's all about, seeking what it can be you are seeking, exclaiming. Ah yes, sighing. No no, crying. Enough, ejaculating. Not yet, talking incessantly, any old thing, seeking once more, any old thing, thirsting away, you don't know what for, ah yes, something to do, no no, nothing to be done, and now enough of that, unless perhaps, that's an idea, let's seek over there, one last' little effort, seek what, pertinent objection, let us try and determine [...] (Beckett 2015, *The Unnamable*, p. 389)

2. *"Listening hard, that what I call going silent"*

Beckett's articulation of language in his works elicits a hermeneutic approach through the aural perception of the text, creating a unique auditory experience for readers, approaching reading as an act of listening. The experience of *hearing hard,* rather than only *reading* Samuel Beckett's trilogy, taken as a methodological path, allows us to think that these works draw readers into a space where silence operates as a powerful force, creating a polysemic space that resonates beyond words, an embodied experience of simultaneous semiotic tensions between the written and the read word.

> I'm going silent. Hearing this voice no more, that's what I call going silent. That is to say I'll hear it still, if I listen hard. I'll listen hard. Listening hard, that what I call going silent. I'll hear it still, broken, faint, unintelligible, if I listen hard. Hearing is still, without hearing what it says, that's what I call going silent. (Beckett 2015, The Unnamable, p. 393)

Beckett's work uniquely bridges literature and auditory experience, and other authors have suggested this analytical angle. According to Thomas Gould (2018), Beckett and his contemporary Maurice Blanchot encourage readers to approach texts focusing more on the aural aspect of the reading. This highlighting allows readers to *hear* the text, akin to oral speech. Consequently, as a modality of listening, silence unfolds as an intricate interplay between ab-senses and presences that shapes the reception and interpretation, inviting us to enter an *open space of possibilities* with the text. This openness does not necessarily allow an easy reception of the text in the reader, since the dwelling of the ambiguity and, sometimes, unintelligibility

of the narration make its reading a challenging experience. Hearing hard, for the *voice* in The Unnamable, is not determined one; it is a moment of plenitude listening that is attentive to the presences as well as the absences. If we take this experience as a model for exploring the role that silence has in the trilogy, the auditory plenitude becomes an analytical listening, and silence transforms into a source for a writing technique.

Silence, in this sense, functions as the lack of a pre-determined ground of sense, but at the same time, it grounds it. It can insist on expression while withdrawing; it becomes an imperative. Recalling Cage's anecdote of the experience in the anechoic chamber in Harvard in 1951 – the same year of the publication of the trilogy – the phenomenon should be considered, as Gould points out, as "an indefinite, self-affirming, aleatory and indeterminate presence of a plenitude of sounds" (Gould 2018, p. 6).

John Cage famously said, "What silence requires is that I go on talking" (Cage 1961, p. 109), highlighting how, again, silence can insist on expression while withdrawing and becomes an imperative that we can hear in Beckett's use of silence.

> [...] one enters an anechoic chamber, as silent as technologically possible in 1951, to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood's circulation), the situation one is clearly in is not objective (sound-silence), but rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended. If, at this point, one says, "Yes I do not discriminate between intention and non-intention," the splits, subject-object, art-life, etc., disappear, an identification has been made with the material, and actions are then those relevant to its nature. (Cage 1961, pp. 12-13)

Taking into account this indeterminate space as an analytical model, the presence and absence of indefinite and aleatory sounds can be compared with Beckett's subjectless and fragmentary narrative technique in the trilogy, with its maximum expression in The Unnamable. The exposure (in Gould's terms) to an immanent silence has the fundamental semiotic tensions between the contingency of the sounds of *my* body, the surrounding sounds that have significance for me (to the extent of my existence), and at once, the confirmation of my finitude. While listening hard to the trilogy, these existential semiotic tensions

insist on the persistence of a subjectless body, which by extension empties the space for a movement towards an embodiment in the reader.

The experience of reading as listening makes the *semiotic tensions* more explicit, where silence becomes a place of our singular radical potentialities, drawing readers into a space that favors the co-existence of polysemy and evades only distinct interpretations. In Beckett's trilogy, silence operates as an invitation for readers to explore this necessarily ambiguous interplay of tensions; resonant experiences akin to the experience of silence in audible perception. The auditory plenitude of listening to silence opens one's singular radical possibilities.

Jean-Luc Nancy said regarding this experience expressed in Cage's quotation: "silence is not a privation but [...] an arrangement of resonance: a little–or even exactly...–as when in a perfect condition of silence you hear your own body resonate, your own breath, your heart and all its resounding cave" (1997, p. 21). The "exposure," in Gould's terms, to the simultaneity of tensions regarding our experience as readers, is an exposure to the immanent or *transcendental resonance* (Nancy 2007, p. 29), in Nancy's terms, a *transimmanence.* It suggests a dynamic presence that is both within and beyond, resisting simple categorization. Interpretive tensions, in this sense, become not a void, but active presences and absences – something that both transcends and is immanent to the text's *voice*.

The articulation and exposure to an open space of radical possibilities create a unique relationship between the reader and the text. This form of silence regarding the *text's voice* becomes dysfunctional because its expression is unsilent, an *acousmatic voice*. The term *acousmatic* is brought from Michel Chion (1999), that is, "said of a sound that is heard without its cause or source being seen: it is aurally adrift from its source." (Chion 1999, p. 17). Through the trilogy "the voice is coming and drifting from a body in a movement of dispossession" (Gould 2018, p. 66), according to Gould, the acousmatic voice, that is gradually present in the trilogy being fully present in *The Unnamable*, evocates disembodiment of the subject in the text and effects a kind of movement towards embodiment in the reception (*Ibid.*).

Beckett's trilogy engages us in an active form of listening, i.e., an embodied resonance of interpretative tensions. As we read,

we're drawn into a silence, a *resonant space* within the novel – an interpretive state where we encounter the openness of one's possibilities for meaning-making within the enabling constraints of the text. Beckett's silence is a profound invitation to listen, feel, and experience the tensions of ab-senses and presences of the text in its auditory dimension.

3. Final Considerations

Silence in Beckett's trilogy, displayed as the tensional polysemic space of an acousmatic voice through the apophatic and reticent forms of language, encourages a wide range of options for creating meaning and constructing interpretations. This open space is the structural girders within the framework of the novels, or, as we choose to call it, *unheard narratives.*

The trilogy arrives at an e(a)ffect that metonymically replaces the tense silence both in terms of the state of language and the reader's experience. An aporia of language is created, which ultimately becomes a signifier of silence, that, unlike his radio plays and television theatre, where silence is widely used, is here conveyed through words. And an aporia of silence, which in the whole flow of words is the centre of the unnameable. The aporia consists of the inexhaustible series of all these exhaustions, says Deleuze.

The perceptual hermeneutic focus of the text on its aural perception elicits an understanding of the form of silence, not as the transcendence of the apophasis or the immanence of reticence but as the transimmanence of an acousmatic voice. The transimmanence of the disembodiment of the subject through the acousmatic text's voice effects a movement towards the embodiment of the co-existing interpretive tensions in the reader.

The aural perception of the text challenges our understanding of silence. Rather than something to be filled in, silence is a resonant space, a dynamic presence that actively contributes to the experience of the text. It is a "form" of silence that embodies Nancy's idea of transimmanence: an ongoing, relational unfolding that resists fixed meaning but offers an indefinite depth of reflexive, embodied experience.

References

Barthes, R.
2005 *The Neutral: Lecture Course at the College de France* (1977-1978) (R. Krauss & D. Hollier, Trans.; pp. 312). Columbia University Press.
Beckett, S.
2015 *Molloy, Malone Dies, The Unnamable.* First published 1915. London: John Calder.
https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.125753/page/n9/mode/2up [Accessed 15.07.2024]
Bindeman, S.L. (ed.)
2017 *Silence in Philosophy, Literature, and Art.* In: Value Inquiry Book Series, vol. 308. Leiden, Boston.
Blanchot, M.
1948 *L'Arrêt de mort*. Paris, Gallimard. In-12, broché.
Cage, J.
1961 *Silence, Lectures and Writings by John Cage*. Wesleyan University Press.
Chion, M.
1999 *The Voice in Cinema*, trans. C. Gorbman, New York: Columbia University Press.
Deleuze, G.
1995 *The Exhausted*, trans A. Uhlman, in "SubStance," Vol. 24, No. 3, Issue 78, pp. 3-28.
Gould, T.
2018 *Silence in Modern Literature and Philosophy: Beckett, Barthes, Nancy, Stevens.* Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-93479-2
Nancy, J.-L.
1997 *The Sense of the World*, trans. J. Librett, Minneapolis: University of Minneapolis Press.
2007 *Listening*, trans. C. Mandell, New York: Fordham University Press.

Caterina Marrone*

I SENSI DEL SILENZIO NE *IL GIORNO DELLA CIVETTA* DI LEONARDO SCIASCIA

1. *Dire tacendo*

Φησίν σιωπῶν, "dice tacendo", è una frase di Euripide nell'*Oreste* (408 a. C.), forse la prima documentata in occidente ad asserire che il silenzio significa, significa e comunica, e comunica almeno che non si vuole comunicare[1]. A rigore di teoresi, il silenzio assume caratteristiche paradossali. Se per analizzarlo adoperiamo il paradigma teorico linguistico saussuriano-hjelmsleviano, il silenzio, che sappiamo essere portatore di senso, non risponde alle definizioni di segno perché non possiede i due piani espressione/contenuto o significante/significato tipici della costituzione di un segno. Il silenzio, infatti, non presenta espressione, anzi è assenza di espressione e dunque, proprio perché manca del piano dell'espressione – senza il quale nessun segno si dà – non rientrerebbe né nel sistema della lingua come schema ossia nel suo aspetto oppositivo, né nella struttura della lingua come norma ossia nella sua caratterizzazione fonetico-grammatico-lessicale. Inoltre e, in aggiunta, neanche codici o sistemi di linguaggi non-verbali potrebbero accogliere il silenzio come segno/segnale perché in assenza di delìa anche il segno non-linguistico non può esistere.

Tuttavia il silenzio significa e il suo significare lo si vede emergere nella fattualità pragmatica dell'azione comunicativa: il significato del non parlare, dell'atto di tacere o di stare zitto, acquista significazione o nella dimensione attuativa del discorso o della relazione comunicativa (Saville-Troike 1985), anche se porta con sé sensi spesso aleatori e incerti. Il senso del silenzio

* Sapienza Università di Roma; caterina.marrone@gmail.com

1 Con Watzlawick (1971, pp. 41-44) si può infatti affermare che anche se non si vuole comunicare il nostro stesso esserci comunica.

verbale infatti, può essere demandato o a una segnaletica di tipo gestuale-corporeo-facciale più o meno codificata (un'espressione sconcertata e senza parole di fronte a un cibo malfatto per es.), oppure il suo valore significativo lo si vede dipendere completamente dalle circostanze in cui viene realizzato e diventare la conclusione di una premessa assente.

In altre parole la semantica del silenzio si attua come se il tacere avesse un'azione significativa parassitaria sulle contingenze dei discorsi che lo circondano e prendesse senso dall'essere immerso nello scambio dialogico, come se il vuoto provocato dall'interruzione del parlato venisse riempito dall'insieme delle relazioni che reggono il vincolo comunicativo in atto. Perché, infatti, se pur è vero che i silenzi possono

> avere una profondità semantica, essere leggibili come parti significative di enunciati […] soltanto la parola […] fa da strumento in grado di scandagliare le profondità. I silenzi significativi, anche i più alti, non si darebbero o resterebbero muti fuori dell'orizzonte di senso creato dalle parole. (De Mauro 1984, p. 34).

Siccome, come è noto, i discorsi prendono senso anche dalle circostanze e dalla cornice, dal cotesto nel quale vengono realizzati, ecco che sia le circostanze che il cotesto agiscono generando senso anche quando qualcuno degli interlocutori di una conversazione rimane muto. Anzi, è proprio in una situazione di questo tipo, nel passaggio di senso che in uno scambio di idee scavalca l'assenza di parola, che è possibile osservare e meglio verificare il fatto che il senso non risiede nelle singole entità verbali, ma vive nelle relazioni che si stabiliscono tra le parole delle frasi e dei discorsi (Saussure 1967, pp. 150-158). Per questo motivo, subordinato a gradi di comprensione indeterminati e vincolato a ipotesi interpretative e a identificazioni di senso a volte difficilmente decidibili (De Mauro: 1982, p. 15), il silenzio è significato dal contesto e dalla vastità delle situazioni in cui è pragmaticamente calato. A semantizzare il silenzio e a identificarne il senso non interviene però solo la situazione *hic et nunc* in cui esso è attuato ma anche il pregresso del vissuto degli interlocutori, il paradigma culturale in cui si manifesta e la dimensione storica del "sapere" collettivo e stratificato che Eco chiamava "enciclopedia" ossia l'insieme vitale dei sistemi e processi semiotici interconnessi (Eco 1968; 1979; 1984; 2007).

Forse è bene chiarire che in queste pagine si parlerà principalmente del silenzio attivo, del tacere voluto, omertoso, descritto da Leonardo Sciascia, e non di quella "struttura mancante", quell'assenza, quel non detto, quel rimosso – di cui il non parlare consapevole è solo una parte – che è caratteristica di ogni realizzazione comunicativa e che dà origine a tutti i margini interpretativi del testo.

Ci sono molti tipi di silenzio (De Mauro 1984; Valesio 1986; Volli 1991) – il silenzio assenso, il silenzio mistico, di rabbia, di indifferenza, di dolore, di amore, di lutto, di minaccia, ecc. – e se ne sono tentate anche utilissime classificazioni ma tenendo conto che le circostanze del suo farsi sono tante come tanti sono coloro che lo adoperano e/o lo hanno adoperato nello scambio comunicativo/non-comunicativo, le classificazioni più o meno estese dei tipi di silenzio assomigliano di più alla punta dell'iceberg – numerosi gli esempi riportati da Jensen (1973), da Baldini (1988) ed altri[2] – che al suo immenso dominio semantico nascosto sott'acqua. Senza contare il fatto che i silenzi variano addirittura tra lingua e lingua, tra cultura e cultura, avvicinandosi sempre di più al funzionamento segnico, come se ogni lingua avesse i suoi silenzi e questi facessero parte, ancora paradossalmente, di quello specifico sistema linguistico.

Orbene, questo complesso e ambiguo utensile comunicativo/non comunicativo che è il silenzio e, nel caso specifico che si va trattando, il silenzio omertoso[3], viene usato come filo conduttore ne *Il giorno della civetta* (1961) di Leonardo Sciascia, racconto che viene qui preso in osservazione perché a volte capita che certi fatti siano meglio descritti dalla letteratura che non da uno studio sociologico. Si tratta di una denuncia civile che mette in luce il clima di omertà, la cosiddetta legge del silenzio, che, con la complicità e il tacere del mondo politico, favoriva la mafia.

---

2 In realtà sono molti gli autori che in via diretta o indiretta si sono occupati del silenzio anche se per lo più in modo episodico, marginale o discontinuo.

3 Una prima analisi del silenzio ne *Il giorno della civetta* di L. Sciascia si trova in C. Marrone, "La semantica dei silenzi e delle reticenze ne *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia", in G.I. Bischi e G. Darconza (a c. d.), *La Pizia, la civetta e il cavaliere*, Galaad, Giulianova (TE) 2022, pp. 41-54.

2. *Il giorno della civetta*

All'apparenza *Il giorno della civetta* è un poliziesco: c'è un omicidio, la sparizione di un uomo, un capitano di polizia che indaga, e si compone di sedici riquadri, più o meno lunghi, suddiviso in due parti di otto paragrafi ciascuno. È una struttura geometrizzante che soggiace ai mobili e fluidi eventi di cronaca che supporta e si muove fondamentalmente su due registri: il primo è quello del silenzio e della reticenza e il secondo è quello del linguaggio articolato e più o meno argomentativo. Lo stile laconico e secco è adoperato per significare gente semplice, legata al lavoro povero e insufficiente, il secondo modo espressivo invece ritrae uno strato sociale più elevato e abbiente, politici, notabili, capi mafia compresi. Il mondo del silenzio è visivo, cosale: chi legge entra in una scena abbozzata con pochi tratti sapienti con cui Sciascia apre il racconto, immettendo il lettore direttamente nella *rappresentazione* della scena dell'omicidio di un piccolo imprenditore mentre corre per prendere la corriera al volo. E il contesto, la situazione effettiva in cui si attua il silenzio omertoso del non-esserci, dell'assenza, viene descritto così: "Nessuno parla, nessuno si muove, nessuno vede, […] le facce come dissepolte da un silenzio di secoli" (Sciascia 1993, p. 3); le persone cominciarono a scendere dall'autobus "con apparente indolenza, voltandosi indietro come a cercare la distanza giusta per ammirare i campanili, si allontanavano verso i margini della piazza e, dopo un ultimo sguardo, svicolavano" (Sciascia 1993, p. 4).

Tra i paragrafi del secondo tipo di registro, quello più verbalizzante e ragionativo, Sciascia mostra un capo mafia con una sua filosofeggiante visione del mondo che nel tempo ha fatto molto parlare di sé. La mentalità dei succubi non ha visione del mondo né di mondi possibili, invece don Mariano Arena, il mafioso, ce l'ha una sua concezione della vita che, anche se grezza e selvaggia, suddivide selettivamente gli esseri umani in cinque ormai celebri tipologie calibrate sul silenzio omertoso: gli uomini, i mezz'uomini e poi giù giù fino ai quaquaraquà, i più spregevoli, quelli che parlano, le spie. Don Mariano dice di essere ignorante ma di sapere due o tre cose che gli bastano: "la prima è che sotto il naso abbiamo la bocca: per mangiare più che per parlare…" (Sciascia 1993, p. 49). È il silenzio insolente dell'impunità.

3. *Omissione del nome*

Questo silenzio omertoso è calato nella guaina di un altro silenzio: quello della e-nominazione ossia del sottrarre la stessa parola "mafia" dalla comunicazione pubblica. Tale fenomeno può essere inquadrato agevolmente in eventi storici precisi. Dopo essere emigrata negli USA[4] durante il ventennio, infatti, la cosca aveva appoggiato lo sbarco americano in Sicilia nel 1943 e, a compenso dei suoi servigi geopolitici, era poi diventata molto potente. Dopo il 1945 strinse rapporti coi partiti al governo[5], che la legittimarono *tacitamente* come forza antisindacale, e garantì i necessari voti per mantenere l'Italia nell'ambito del Patto Atlantico. Di "mafia" non si doveva mai parlare ufficialmente, la stampa la ignorava, i delitti venivano attribuiti a una vaga "criminalità organizzata" negandone l'esistenza e facendola apparire leggenda o fantasia di gente "complottista", eventualmente da deridere. "Ditemi voi se è possibile concepire l'esistenza di una associazione criminale così vasta e organizzata, così segreta, così potente da dominare non solo mezza Sicilia[6], ma addirittura gli Stati Uniti d'America […]" (Sciascia 1993, p. 29) – dice un *anonimo* politico a un suo interlocutore. Come effettiva organizzazione veniva fatta credere e percepire dall'establishment come fenomeno non esistente, frutto di immaginazione popolare e di partiti politici ostili allo *statu quo*. Ufficialmente e formalmente non andava dunque neanche nominata la parola *mafia* tanto che solo nel 1982 verrà emanata, nel codice penale, una legge con la parola "mafioso"[7], forma aggettivale di un sostantivo assente. Silenziare il nome di qualcosa è un'operazione che tende non solo a far sparire l'oggetto denominato dalla percezione della gente, ma anche a sfumarne i contorni dell'individuazione concettuale fino alla sua possibile

4 Cfr. https://youtu.be/Rtd7TeT2U0Q (visto: 04/06/2025) sui rapporti USA, mafia, massoneria e Prima Repubblica.

5 Sciascia aveva perfettamente intuito la struttura internazionale della mafia e i suoi stretti rapporti con il mondo della politica.

6 Il circuito mafioso: Palermo, Agrigento, Caltanissetta, Catania e Trapani.

7 Si tratta dalla legge 13 settembre 1982, n. 646, art. 416 del Codice Penale, promulgata in seguito all'omicidio di Pio La Torre del 30 aprile 1982, e di quello del prefetto di Palermo, Carlo Alberto Dalla Chiesa del 3 settembre nella strage di via Carini.

evanescenza e di là a spegnerne il ricordo collettivo[8]. Sulla mafia si doveva tacere, la mafia non doveva essere menzionata perché ciò che non ha nome o non c'è, o è molto dubbio che ci sia, o, almeno, viene allontanato il più possibile dalla percezione[9].

4. *Silenzio e paura*

E *tacere* dal lat. *tăcēre*, secondo una suggestiva e non impossibile etimologia, sarebbe affine al verbo armeno *t'akčim* "mi nascondo" talché questa probabile ascendenza col "nascondersi" potrebbe essere quanto mai utile a entrare nello sterminato silenzio dell'omertà. Ci si nasconde per sottrarsi alla percezione di un altro, ci si occulta perché un qualsiasi comportamento o presenza non possa essere indicativo di quello che si sa e che l'altro non dovrebbe sapere. Ecco quindi la fuga alla chetichella dei passeggeri dell'autobus dopo l'omicidio, l'essere fermi e immobili, il minimizzare di don Mariano sulla propria ricchezza mentre è a colloquio col capitano di polizia, le mezze parole e la reticenza generale delle persone. Tutti atteggiamenti mimetici, di elusione e di nascondimento.

Orbene, il silenzio "omertoso" de *Il giorno della civetta*, contiene, secondo Sciascia, i sensi della paura: paura della morte, della vita, della vergogna, tutta la paura di una popolazione intimorita dal perdurare millenario di imposizioni, di soprusi, di ingiustizie e di mancanza di libertà di decisione e di scelta. Sciascia attribuisce a quei silenzi un significato determinato storicamente, inferisce che quei silenzi manifestino la barriera comunicativa di una gente resa pavida e soggetta da egemonie altrui. Una popolazione che si avverte continuamente in pericolo e che

8 La memoria non solo è condizione di esistenza del sistema linguistico: si cfr. Jakobson 1966, pp. 22-45; De Mauro 1982, p. 145 e sgg.; Marrone 2019, pp.109-118, ma: "Noi, nella misura in cui possiamo dire 'io', *siamo* la nostra memoria […]" (U. Eco, https://youtu.be/UiUt9R62aXk?si=IW_DKLVapbQpKnNh [visto: 9/6/2025]) (corsivo di chi scrive).

9 Il termine "mafia" continuerà a non comparire neanche nel "dizionario" di B. Provenzano secondo le analisi linguistiche che aveva fatto Camilleri sui pizzini del latitante (A. Camilleri, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano,* Mondadori, Milano 2007).

per questo si nasconde e si rende invisibile nell'immobilità e nel silenzio. Appunto per questo la parola "paura" e tutti i suoi sinonimi è disseminata più si cento volte nella narrazione di Sciascia e addensata in pagine dove si collega alla parola "morte" (Sciascia 1993, pp. 11-14 e 25-27) – anch'essa molto frequente nel racconto (più di 75 volte) – che chiude l'ultima pagina della prima parte dell'opera (Sciascia 1993, p. 27).

Don Mariano invece non ha paura, *fa* paura. La paura c'è chi la subisce e chi la provoca. I silenzi del mafioso sono guardinghi, elusivi, sono silenzi di disprezzo e di minaccia che incutono paura, sono silenzi aggressivi. Il capomafia sa di essere protetto e sa che nemmeno il fisco (come era successo ad Al Capone) può su di lui e dunque non lo teme: "[…] lei una spiegazione al fisco deve pur darla – accusa il capitano Bellodi – […] don Mariano fece un gesto di noncuranza" (Sciascia 1993, p. 48).

Fatalmente le ovattate diramazioni del macroscopico malaffare arrivano all'orecchio del potere ma all'apice del governo, in Parlamento, si infrangono: il crimine sfuma e si dissolve anche l'omicidio. Alla Camera dei Deputati un muto e distante accenno di saluto da parte di un *anonimo* onorevole agli osservatori siciliani di don Mariano avverte che la seduta parlamentare si era felicemente conclusa per il mafioso e che l'assassinio era stato ascritto a una generica delinquenza comune e non alla mafia. La semantica del saluto silenzioso/non saluto in queste ultime pagine mostra quanto si possa e si debba fare a meno della parola nei circoli del potere. Tutto viene messo a tacere, tutto viene immerso nel silenzio, nella segretezza, nell'oblio.

Perché *quella* mafia tratteggiata e ritratta da Sciascia, venga condannata e punita, perché quel silenzio sia infranto, bisognerà uscire fuori dalla metafora letteraria, scendere nella storia reale e aspettare il maxiprocesso di Palermo del 1992[10], dove

10 Nel 1986 qualche falla al silenzio impenetrabile si aprì: il maxiprocesso di Palermo, considerato il processo più vasto mai celebrato al mondo, che si concluse nel 1992 nei suoi tre gradi di giudizio, condannò un gran numero di capimafia. E a proposito di quella classe mafiosa che capitolò con la fine del maxiprocesso e delle sue azioni geopolitiche nell'ambito dei due blocchi si vogliono qui mettere in fila alcuni fatti: a) inizio del maxiprocesso di Palermo nel 1986; b) tre anni dopo nel 1989 avvenne la caduta del Muro di Berlino; c) i mafiosi vennero condannati definitivamente nel 1992, dopo la caduta del

sulla mafia si aprirà un'altra pagina, se qualcuno di grande penna vorrà scriverla.

5. *Una forma di silenzio primario: il silenzio delle mafie*

Il silenzio che Sciascia descrive ne *Il giorno della civetta*, come si diceva all'inizio, non è il silenzio che punteggia il discorso, quell'assenza che genera margini interpretativi nel dialogo, ma è una forma istintuale di tacere che sbarra il passo alla parola. Questo silenzio, raffigurato da uno stile visivo e concreto evocatore della materialità elementare, è il mutismo delle persone più semplici e rustiche di fronte alla minaccia che le sovrasta, è il tacere ancestrale dell'essere vivente di fronte al pericolo, la guardinga reazione di difesa della preda di fronte al predatore, ed è sostanzialmente il silenzio che domina tutta la vicenda del racconto. La mafia di quegli anni mostrava la sua arcaicità ricacciando la popolazione negli angoli più profondi dell'isolamento primordiale e tenendo ognuno il più possibile lontano dai contatti sociali. Sicché, in tale contesto, il non-parlare, sia perché è risposta automatica alla minaccia, sia perché è il risultato di un atteggiamento riflesso elementare che ha solo due tipi di funzioni: tacere o parlare, questo tipo di silenzio, si potrebbe chiamare "primario". La prima scelta comportamentale, stare zitti, vuol dire vivere, la seconda, parlare, significa morire.

Nel mondo del silenzio di Sciascia, esiste e viene rinsaldata stabilmente una rete di associazioni semantiche che funzionano da prigione mentale: "parlare" si collega a "fare la spia" e in questo caso l'associazione di senso è facile e diretta perché in dialetto siciliano *spiari* ha due accezioni: significa sia *domandare*, *chiedere* – evocando una situazione di dialogo o di interrogatorio – che *spiare*, *fare la spia*. Sicché *parlare* e *spiari* si collocano in domini semantici affini e siccome a *spiari* consegue la morte

---

Muro. Sembrerebbe quasi che le forze egemoni occidentali non solo non avessero più bisogno di quel braccio armato al loro servizio, ricompensato con l'impunità, ma che volessero disfarsi della vecchia classe mafiosa e con lei della classe politica che l'aveva sostenuta. Una sorta di *spoil system*, di "sbiancaggio" del loro lato oscuro, che non significava affatto la fine della mafia ma solo la *sostituzione* della vecchia mafia, dei vecchi capibastone, con la nuova, i nuovi padrini informatizzati e dediti alla finanza oltreché agli antichi traffici.

allora anche il solo parlare, che è quasi sinonimo, viene accomunato a *morire.* Poi, dal momento che parlare assume sempre una dimensione pubblica (anche quando si parla con se stessi[11]), e porta con sé l'idea di svincolarsi dal controllo del silenzio, *parlare/spiari* ribadisce ancora una volta la sua connessione col morire. Di più, dal momento che parlare significa uscire dall'isolamento, essere meno vulnerabilmente emotivi (*l'unione fa la forza*, recita il proverbio), e con ciò stesso acquistare coraggio e reagire al silenzio, ancora una volta viene rafforzata l'associazione del parlare con la morte.

Il silenzio è l'arma della mafia, che esclude il linguaggio articolato anche quando deve inviare i suoi messaggi. Lo si vede molto bene in quella mafia prevalentemente agraria che per le sue intimidazioni non adoperava la parola ma usava un linguaggio fatto di cose, fisico, visivo, arcaicamente simbolico e metaforico. I giornali degli anni 1960-'70 spesso riportavano fatti di cronaca di omicidi in cui gli stessi cadaveri diventavano macabri messaggi: i corpi venivano composti quasi a mo' di rebus, in modo da far capire quale era stato il loro sgarro: una pala di fico d'india al posto del portafoglio sul petto, per es. voleva dire che il morto si era appropriato di denaro appartenente alla cosca; i genitali tagliati facevano intendere che l'ucciso aveva offeso l'onore di qualche donna di rispetto; gli occhi strappati dalle orbite e messi in mano al corpo significavano che l'uomo aveva visto qualcosa che non doveva; il cadavere col sasso in bocca poi voleva dire che era stata infranta la legge dell'omertà, il morto aveva parlato[12]. Sono intimidazioni che col tempo sono diventate iconiche nel rappresentare la mafia: si pensi al messaggio senza parole della testa mozzata del cavallo nel letto del film *Il Padrino* di Coppola del 1972 (tratto dall'omonimo romanzo di M. Puzo del 1969), ma anche ai romanzi di Andrea Camilleri dove si mostra come la mafia, anche nelle sue trasformazioni e nella sua evoluzione, sia sempre un centro di potere che esercita il suo controllo capillare con il silenzio omertoso. La scelta di

11 Anche il parlare con se stessi implica un'alterità determinata dal fatto che si adoperi un linguaggio, quindi un sistema condiviso con altri (Wittgenstein 1953: §§ 269-275), e che ci si proietti fuori di se stessi con un alter ego interlocutore.

12 Cfr. il best-seller del saggista M. Pantaleone, *Il sasso in bocca. Mafia e Cosa nostra*, Bologna, Cappelli 1970.

codici fuori dalla verbalizzazione marcava in quei messaggi la volontà di voler agire in assenza di parola – che evidentemente indica civilizzazione –, di volere mantenere o ritrascinare chi riceve l'avvertimento in una dimensione territoriale di muta violenza animalesca, dove solo la forza e la brutalità valgono.

Le minacce mafiose non dette sembrano essere più efficaci nell'incutere terrore, saturano completamente di paura il clima psicologico e, col mostrare che gli affiliati la fanno sempre franca, la mafia demolisce anche la più fioca speranza di trovare nella parola possibili vie di fuga. Destabilizzando così la vittima, se e ne va a colpire il suo spazio emotivo più profondo, il luogo dove la spinta alla sopravvivenza produce la reazione di difesa istintuale più antica e primitiva che tutti gli esseri viventi condividono: la paura, anzi la paura della morte. E in questo modo, dalla minaccia all'istinto di sopravvivenza si attiva la paura e scaturisce il silenzio. Lo schema di azione ricorda il colpo del filotto al biliardo: il potere mafioso colpisce la boccia emozionale perché questa, in una perfetta triangolazione, mandi in buca la bilia del silenzio.

Si potrebbe dire che il silenzio primario sia il protagonista assoluto de *Il giorno della civetta* e che la regia scenica di Sciascia ne abbia disegnato la caratteristica principale che consiste nel vivere simbioticamente unito a una emozione perennemente allarmata ossia, in altre parole, nell'avere identificato il tratto principale del silenzio primario nella sua fusione inseparabile dalla paura e dal terrore di una popolazione sottomessa da secoli. L'autore ha descritto così, immersa nello spavento e nella paura della morte, una delle forme più primitive di silenzio, anzi, probabilmente, la forma di silenzio più primitiva e selvaggia, una tipologia che, mantenendo tanto stretto il legame tra paura e inibizione della parola, si colloca in una dimensione tribale e distrugge il rapporto tra cittadino e *logos*.

Per salire di livello dal silenzio primario della condizione arcaica e venire al silenzio dialogico, al non-detto di un testo e alla sua possibile interpretazione, infatti, è necessario che nel legame tra la società e il principio ordinatore che la promuove, si realizzi un equilibrio bilanciato e stabile tra la sfera emotiva e quella del *logos* (razionale) dei suoi cittadini. Deve cioè essere sciolto il vincolo d'interdipendenza simbiotica tra parola e paura: le due sfere devono staccarsi e oggettivarsi per poter essere resistenti e fronteggiare ogni eventuale sopraffazione. L'uomo,

il cittadino, in sintesi e in conclusione, in un consesso civile, deve poter parlare o non parlare liberamente senza temere per la propria vita né per altro. Sicché il silenzio primario, dal momento che non garantisce un rapporto libero tra ragione-*logos* ed emozione, si collocherebbe ai margini della società civile, nel luogo rischiosissimo e brutale dove, per dirla con i greci antichi, *logos*, *pathos* ed *ethos* non si sono ancora differenziati.

Bibliografia

Baldini M.
1988 *Le dimensioni del silenzio*, Città nuova editrice, Roma.
Camilleri A.
2007 *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano,* Mondadori, Milano.
De Mauro T.
1982 *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue,* Laterza, Bari-Roma.
1984 "Alta silentia", in *Ai margini del linguaggio*, Ed. Riuniti, Roma.
Eco U.
1968 *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
2007 *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e sull'interpretazione*, Bompiani, Milano.
Jakobson R.
1963 *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.
Jensen J.V.
1973 *Communicative functions of silence*, in "Review of General Semantics", n. 3, pp. 249-257.
Marrone C.
2019 "El papel de la memoria en el ensayo de Jurij Lotman y Boris Uspenskij 'Sobre el mecanismo semiótico de la cultura'", en Cid A. Figueiras Catoira C. Reyna Muniain F. (eds), *Los géneros de la memoria*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, Santiago de Compostela.
2022 "La semantica dei silenzi e delle reticenze ne *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia", in Bischi G.I. e Darconza G. (a cura di), *La Pizia, la civetta e il cavaliere*, Galaad, Giulianova (TE), pp. 41-54.
Pantaleone M.
1970 *Il sasso in bocca. Mafia e Cosa nostra*, Bologna, Cappelli.

Saussure de F.
1916 *Cours de linguistique générale*, publié par Bally Ch. Sechehaye A. avec la collaboration de Riedlinger A. Lausanne, Librairie Payot , tr. it. *Corso di linguistica generale*, traduzione. introduzione e commento di De Mauro T. Laterza, Bari 1967.
Saville-Troike M.
1985 "The place of silence in an integrated theory of communication", in Tannen D. Saville-Troike M. (eds.), *Perspectives on silence*, Ablex, Norwood (NJ), pp. 3-18.
Sciascia L.
1993 *Il giorno della civetta*, Adelphi, Milano.
Valesio P.
1986 *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna.
Volli U.
1991 *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
Watzlawick P. Beavin J.H. Jackson D.D.
1967 *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes,* W. W. Norton & Company. Inc. New York, tr. it. *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971.
Wittgenstein L.
1953 *Philosophische Untersuchungen* (*Philosophical Investigations*) edited by Anscombe G.E.M. Rhees R. Basil Blackwell, Oxford, tr. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

Paolo Piccirillo*

UN PECULIARE CASO DI ENUNCIAZIONE MACCHINICA: IL SILENZIO PRODOTTO

1. *Silenzio e rumore: grandezze fisiche e semiotiche*

Era il febbraio dell'anno 2000. Umberto Eco, in una delle sue Bustine di Minerva, prevedeva che ci saremmo indirizzati "verso il millennio del rumore" (Eco 2000, p. 182). Il silenzio "si avvia a diventare un bene costosissimo" continuava: "e infatti è a disposizione solo di persone facoltose che possono permettersi ville tra la verzura, o di mistici della montagna" (*Ibid.*). Ipotizzava che, per proteggersi dalla sgradevolezza, la linea del futuro sarebbe potuta essere quella del *controrumore*, cioè la sovrapposizione di rumori gradevoli a quelli sgradevoli. Ma, continuava, aggiungendo grandezze ad altre grandezze, non si sarebbe risolto poi un granché: "due decibel cattivi più un decibel buono non fanno un decibel e mezzo bensì tre decibel. La soluzione è peggiore del male" (*Ibid.*). Concludeva dunque che si sarebbe arrivati ad acquistare veri e propri 'pacchetti' di silenzio, come estremo rifugio dal mondo caotico e rumoroso.

Queste riflessioni permettono, seppur in linea generale, di riconoscere una sintassi narrativa in cui il silenzio occupa la posizione di Oggetto di Valore assiologizzato euforicamente, a cui un Soggetto può *congiungersi* solo attraverso la contestuale *disgiunzione* dalla fonte sonora, l'istanza che si frappone tra i due attanti. Da un punto di vista discorsivo, questa disgiunzione può articolarsi come un | allontanamento | in senso motorio (raggiungere la montagna, appunto) o una | schermatura | garantita da dispositivi isolanti, come le camere anecoiche, o dei semplici tappi in silicone. Poste queste premesse, che

* Università di Bologna, paolo.piccirillo@unibo.it

innerveranno la prossima riflessione e analisi, è possibile presentare l'oggetto di studio di questo contributo, che sembra essere particolarmente pertinente alla situazione prospettata da Eco, e che fonda proprio attraverso l'opposizione silenzio-rumore la sua salienza semiotica, discorsivizzandola però in modo peculiare.

Nell'ottobre del 2019 l'azienda *Apple* lancia le *AirPods Pro*, un progetto, o meglio un *re-design* (cfr. Mangano, Ventura Bordenca 2021) dei celebri auricolari cablati, icone pop fin dal 2001 (cfr. Spaziante 2010; 2016). La novità principale di questo dispositivo è l'implementazione di una funzione digitale chiamata *Cancellazione Attiva del Rumore*. Il nome ne suggerisce ostensivamente la peculiarità. Gli auricolari, una volta attivata la funzione tramite pressione di un bottone, non si limitano a svolgere una funzione sigillante, escludente o schermante, come le protezioni degli operatori aeroportuali, o in generale come negli esempi della Bustina di Minerva. Essi piuttosto performano, ad un livello immanente, una effettiva *cancellazione del rumore*, che sulla soglia del percettivo si traduce in un effetto di *produzione attiva di silenzio*.

Da un punto di vista meramente tecnico, il funzionamento del dispositivo è molto semplice. Considerato nella sua propagazione nei fluidi come aria, acqua o gas, il suono può essere studiato come un'onda longitudinale, in cui la vibrazione delle particelle del mezzo avviene nella stessa direzione della propagazione dell'onda. L'onda sonora si articola in una fase di compressione e una di rarefazione, a cui corrisponde una certa *ampiezza* – l'altezza dell'onda, e quindi la qualità della vibrazione – e una certa *fase*, che descrive a che punto del ciclo si trova l'onda in un dato momento. Ecco dunque che il dispositivo rileva i rumori circostanti tramite microfoni integrati, trasforma – o *trasduce* – il suono in segnale elettrico. Successivamente un microprocessore interno elabora in tempo reale il segnale rilevato e calcola un'onda *uguale ma con fase opposta* rispetto al rumore. Infine emette in cuffia quest'onda prodotta dal microprocessore, chiamata curiosamente "antirumore", in direzione del padiglione auricolare (Fig. 1). In questo modo, di fatto, si attutisce la percezione sonora dell'ambiente circostante, perché le due onde si combinano, sovrapponendosi, dando luogo a un processo di interferenza distruttiva, che corrisponde a una pressione acustica nulla.

Figura – Schema di funzionamento dell'antirumore e dell'interferenza distruttiva.
Schema a cura dell'autore del saggio.

Quasi vent'anni dopo, l'intuizione del "controrumore" della Bustina di Minerva si è rivelata estremamente opportuna e adeguata, anche se aritmeticamente imprecisa. Eco forse non poteva immaginare che non si sarebbe trattato di sovrapporre un decibel buono a un decibel cattivo per nasconderlo, quanto di addizionare ai decibel fastidiosi *precisamente gli stessi decibel*, ma per così dire di segno opposto. Non più una schermatura fisica o un allontanamento dalla fonte, che porterebbe alla *assenza* di onde sonore, ma la *produzione* di un "suono che elimina il rumore", come dichiarato nei commercial del prodotto, dichiarazione che veicola un concetto ossimorico quanto empiricamente fattuale. Questo suono che elimina il rumore, inteso semioticamente, altro non è che un atto d'enunciazione sonora, finalizzata alla realizzazione di un enunciato silente.

Riprendendo Fontanille, si può intendere l'enunciazione come una significazione che "emerge dalla dinamica di un corso d'azione e dall'attività di un'istanza che è essa stessa in corso di instaurazione"[1] (Fontanille 2016, p. 239). Un'enunciazione macchinica strutturata dunque come pratica *in itinere*, e aperta "alla possibilità di svilupparsi con tutta l'eterogeneità che

1 Traduzione mia.

è costitutiva di una struttura 'in flagranza'" (Paolucci 2010, p. 174). Effettivamente, l'algoritmo che gestisce la produzione del silenzio lavora costantemente: anche pochi millisecondi di ritardo nel generare l'onda opposta renderebbero l'interferenza inefficace. Il processo qui preso in considerazione, dunque, richiede un'elevatissima velocità di elaborazione, con un aggiornamento di circa quarantottomila volte al secondo, stando alle dichiarazioni tecniche del produttore. Una quantità di operazioni difficile da immaginare, utile qui non tanto per fare un'esaltazione del dispositivo in quanto *feticcio*, quanto piuttosto a dare conto della continua necessità di aggiustamento operato da un atto enunciativo "in presa diretta" (Paolucci 2010, p. 174), aspettualmente durativo e in questo aperto ad ogni avvenimento o alterazione del *soundscape* (cfr. Battistini 2020) esterno, che per essenza è imprevedibile. Durante l'atto di enunciazione, in definitiva, è richiesta una "sintonizzazione continua […] con il mondo" (Di Paolo *et al.* 2018, p. 49): più frequente è l'aggiornamento delle frequenze, più assoluto e preciso è il silenzio realizzato.

2. *La struttura enunciativa soggiacente alla realizzazione del silenzio*

Il continuo lavorìo semiotico di aggiustamento e di evoluzione dell'atto permette di riflettere su un elemento imprescindibile della struttura dell'enunciazione: i *collettivi*, la distribuzione delle istanze enuncianti e la loro reciproca relazionalità. Apparentemente, sembrerebbe che l'atto enunciativo si strutturi presupponendo una netta separazione di domini e regimi di senso. Da un lato il mondo esterno, e dall'altra l'esperienza sonora garantita (o per meglio dire interdetta) dal dispositivo: questo è d'altronde il progetto – in senso latouriano – del prodotto, come si vedrà più avanti. Eppure, osservando un più profondo livello di significazione, ecco che tra atto e ambiente, tra singola istanza e sistema, e quindi in definitiva tra silenzio e rumore, si riscontra una relazione strettissima di compresenza e partecipazione.

Effettivamente, perché ci sia "enunciazione" come "atto di produzione dell'enunciato", *è necessario* che ci sia un sistema dinamico costituito dalle perturbazioni prodotte dai

soggetti che agiscono all'interno dello stesso sistema (Paolucci 2021b, p. 7)[2]

L'enunciazione del silenzio attraverso il dispositivo auricolare si realizza proprio perché co-dipendente dal sistema di senso in cui viene attuata, e dalle rispettive continue perturbazioni sonore. È necessario procedere con ordine: l'iniziale assiologia, si è visto, consiste nell'intendere il rumore in senso disforico. Esso struttura un contesto sgradevole perché troppo caotico, in quanto troppo pieno di senso: un contesto da purificare, potare, filtrare e quindi, in definitiva, da gestire. Si rende così necessaria, da parte del consumatore, una *delega* ad un'istanza enunciante, in questo caso macchinica, affinché questo programma d'azione venga attuato.

La macchina, nel suo fare enunciativo, procede quindi per *aggiunte di sottrazioni sonore* rispetto al frastuono mondano ed è saliente osservare come a seguito di queste addizioni sottrattive, la pluralità di istanze enuncianti non siano più semplicemente assenti. Esse sono ancora presenti nell'atto, proprio nel loro essere assenti, attivamente enunciate nella loro continua *negazione*, in un modo di significazione che fa della presentificazione dell'assenza la sua essenziale proceduralità semiotica. È infatti proprio *l'affermazione della negazione* – la marcatura di un "non" piuttosto che una "non marcatura" – delle perturbazioni sonore a garantire la percezione del silenzio, attraverso l'enunciazione di un'onda di ampiezza *perfettamente congruente*, seppure di fase opposta, a quella del contingente sonoro. Per dare conto in maniera precisa di come sia possibile intendere il processo di produzione del silenzio tramite *atto*, può essere utile riproporre la prassi enunciativa di Fontanille e Zilberberg.

Il modello tensivo, come noto, intende l'enunciazione come atto di mediazione tra modi di esistenza, e "mette a fuoco le istanze collettive che stanno dietro, o dentro, qualsiasi enunciatore" (Marrone 2007, p. 234). Inoltre, consente di dare conto degli effetti di senso percettivi dovuti ad un silenzio che emerge, per così dire, a partire dal caos. Come osservano gli autori, la prassi "può essere compresa solo se si riferisce a due grandezze e a due modi di esistenza concorrenti"[3] (Fontanille, Zilberberg 1998, p. 138), combinando quindi un'operazione ascendente

2 Corsivo e traduzione miei.
3 Traduzione mia.

e una decadente. In questo caso, l'enunciazione del silenzio è considerabile come un atto di *rivoluzione semiotica* (cfr. Marrone 2007, p. 235) perché è riscontrabile in esso la manifestazione di una forma – il silenzio – correlato al movimento discendente di un'altra. Il rumore in effetti *sparisce percettivamente* dall'enunciato, e seguendo la prassi nel suo aspetto durativo viene appunto *cancellato* (Fig. 2), come indica il nome stesso della funzione, *Active Noise Cancellation*. Si riesce dunque a raggiungere la "quiete durante la tempesta", come recitano gli *advertisements*: non prima e non dopo, ma precisamente immersi nel frastuono.

Prassi enunciativa	Passaggi di mediazione tra modi di esistenza	Enunciato
Convocazione	Virtuale → Attuale	Emersione
Assunzione	Attuale → Reale	Manifestazione
Messa in memoria	Reale → Potenziale	Declino
Cancellazione	Potenziale → Virtuale	Sparizione

Figura 2 – Da Paolucci (2020, p. 213)

Questo doppio movimento è possibile perché l'occorrenza | silenzio | è già nelle eterogenee potenzialità enciclopediche come occorrenza stoccata, e può quindi essere assunta.

D'altronde, attraverso il silenzio non è solo possibile comunicare quando lo si considera come segno in sé, come qualcosa che sta per qualcuno, sotto un certo rispetto o capacità, al posto di qualcos'altro (un silenzio che *sta per* disappunto, rabbia, distrazione o disinteresse). Ancora di più, esso è assunto in ogni sintagma significante, per esempio tra una parola e l'altra, o come momento che precede o segue un puntuale segnale acustico di qualsiasi tipo, rendendolo pertinentizzabile e quindi saliente. Nel caso dell'enunciazione analizzata, viene reso *manifesto all'interno dell'enunciato*, in parallelo alla *cancellazione* di tutto ciò che non è silenzio, proprio attraverso l'operazione di aggiunta di sottrazioni rispetto all'altrimenti esondante troppo

pieno semiotico. Quest'ultimo, a sua volta, altro non è che un atto di "enunciazione urbana" (Battistini 2020, p. 14), in cui la dimensione sonora si dà per simultaneità e compresenza, articolandosi in una rete di umani e non umani che precede l'enunciazione, ma che pulsa anche e soprattutto al suo interno, marcando in questo senso un'*agency* eminentemente assembleare e impersonale. In questo senso, l'enunciazione risponde a un sistema ergativo più che transitivo: pur essendo interna al dispositivo, non è causata da quest'ultimo: esso si articola piuttosto come un'istanza capace di "trasformarsi in un veicolo ricettivo di un'azione che si fa attraverso di lui" (Violi 2005, p. 13).

3. *Mediazione tra soggetto e mondo: il progetto del silenzio enunciato*

Ecco, dunque, che l'enunciazione si configura come uno "stare-tra" elementi, una messa in relazione e un atto di passaggio tra grandezze eterogenee, e tra diversi modi di esistenza. Da un lato (i), considerando il funzionamento enunciativo, si è vista una mediazione tra il silenzio e il rumore. Una mediazione che non tiene separate, per disgiunzione, le due grandezze sonore, ma produce la prima presentificando la seconda in quanto assenza. Opera quindi una sintesi disgiuntiva tra le due: costituisce il misto dell'esperienza – il silenzio – sintetizzando grandezze che per essere significative devono però rimanere non solo separate, ma addirittura in interferenza reciproca – ben lungi da essere quindi omogenizzate e ridotte a unità.

Dall'altro (ii), è opportuno considerare ora gli effetti di senso che, nel suo complesso, l'atto garantisce e articola. Questa enunciazione considerata nella sua dimensione fattiva (cfr. Marrone 2002, pp. 34-35), nei suoi esiti materiali, *divide* di regimi di senso, e in questo si afferma come istanza di mediazione tra il soggetto e il mondo. Il dispositivo è infatti *mediatore* e non solo intermediario, perché "il senso non è semplicemente trasportato ma parzialmente costituito […] ricreato, modificato" (Latour 1993b; tr. it. 2021, p. 89), soprattutto per quanto concerne la relazione con l'ambiente. Nel suo costituire una significatività attraverso la sua peculiarità enunciativa, il dispositivo diviene *progetto*: sopperisce ad una esigenza e ne struttura normativamente delle altre.

Per darne conto, è preliminarmente utile osservare come tramite l'atto di enunciazione si articoli una risemantizzazione rispetto una precedente "esperienza-con" (cfr. Matteucci 2019) il mondo in cui si è calati, in direzione invece di una strutturazione di bolle di esperienza sonora (cfr. Fontanille 2010), delle nicchie semiotiche che strutturano nuove e mediate interazioni tra il soggetto e il contingente. A questo proposito, Latour evidenzia che nelle interazioni umane sono sempre individuabili dei *frame*, intesi come "riduzioni, dei cantucci […] che evitano il contagio sociale" e che possono "sospendere, localmente e temporaneamente, le interferenze" (Latour 1994; tr. it. 2021, p. 119). Ecco che l'attivazione o la disattivazione della *Active Noise Cancellation* rappresenta, permettendo il passaggio tra frame di interazione, *una realizzazione di senso*, in accezione fortemente enattiva. Una delle tesi principali dell'enattivismo (Varela *et. al* 1991, Gallagher 2017), è che "l'organismo vivente per […] costruire la propria autonomia interna, crea una distinzione tra sè e l'ambiente in cui è immerso" (Paolucci 2021b, p. 2), regolando quindi attraverso operazioni di *sense-making* la propria relazione al contesto. È evidente a questo punto come sia proprio l'enunciazione a creare "micro-universi significativi […] attraverso un atto"[4] (Ivi, p. 39), che fa da mediatore tra il mondo e il soggetto, stabilendo quali sono, volta per volta, le interazioni rilevanti. L'*agency* del dispositivo si innesta *precisamente* nel processo di accoppiamento strutturale e interpretativo tra individuo e ambiente, modificandone i rapporti di reciproca sintonizzazione. La rivoluzione semiotica che si è evidenziata, a livello di enunciazione (emergenza del silenzio a partire dal rumore) si riscontra ora nella rivoluzione performativa assegnata per delega al macchinico. Come suggerisce Latour, per sapere cosa *fa* un non umano è sufficiente immaginare "che cosa altri […] dovrebbero fare se questo attore non fosse presente" (Latour 1993a; tr. it. 2021, p. 96); si provi a immaginare la quantità e l'entità delle operazioni e degli attori coinvolti, necessarie per ottenere silenzio *durante* il caos cittadino, e silenziare così il rumore del traffico, delle conversazioni, dei lavori e dei cantieri, senza frapporre tra l'individuo e il mondo una barriera ermetica, che fisicamente impedisca a quelle onde di propagarsi. Il lavoro svolto dall'enunciazione è dunque proprio una | rivoluzione |

4 Traduzione mia.

anche a livello percettivo: il delegato macchinico è capace di stare *al posto di* un attore superomistico, e costruisce un *ibrido* che acquisisce un grande potere sulla gestione della sua nicchia ecologica e semiotica (cfr. Paolucci 2021a), e quindi sulla sua progettualità. Che progetto, che programma di azione concorre a realizzare l'aggiunta di sottrazioni sonore collocata nel punto di interazione tra il soggetto e l'ambiente? Di che ibrido si sta parlando, in definitiva?

Di un soggetto nuovo, "con proprie competenze, piani d'azione e sistemi di valore" (Ventura Bordenca 2021, p. 21), ma ancora più profondamente di *un soggetto legittimato e strutturato dall'enunciazione stessa,* che apre a posizioni attanziali inedite e occupabili in una rivoluzionaria struttura relazionale che non esisterebbe senza l'atto, senza l'evento enunciativo. Questa istanza che occupa il posto aperto dall'enunciazione sembra essere caratterizzata da una tensione polemica nei confronti della collettività. Seguendo Calabrese, si può osservare come in questo caso "lo spazio sonoro privato viene estetizzato per la compiutezza del soggetto individuale", e "lo spazio sonoro collettivo non è più, così, nient'altro che il luogo del disvalore e dell'incompiutezza" (Calabrese 1993, p. 66). Per realizzarsi pienamente nel suo programma di esperienza, il soggetto ricerca una nicchia che lo tematizzi innanzitutto come individuo, e quindi in nuce entità il cui valore è puramente relazionale e differenziale, in opposizione ad una alterità che pur presente, viene messa a tacere. Ricerca una nicchia da arredare per delega, in senso enattivo, attraverso uno *svuotamento*, una potatura di tutto ciò che non è l'esperienza desiderata, e quindi la quasi totalità del *soundscape* circostante, ad esclusione dell'unica occorrenza silente durativamente assunta e manifestata. D'altra parte, come si è cercato di far emergere tra le righe ma che per motivi di spazio e pertinenza d'analisi non è possibile approfondire in questa sede, il compimento, la completezza, la congiunzione sintatticonarrativa con l'Oggetto di Valore, determina inevitabilmente un isolamento dalla collettività. Il silenzio enunciato non allestisce una spazialità sonora "aperta", che permette ad altri vettori di intersoggettività di emergere liberamente al suo interno, non più annichiliti dal reboante caos. Piuttosto, sembra "richiudere" edipicamente il soggetto su sé stesso, e nel salvaguardarlo interdice qualunque interazione che non sia filtrata dal dispositivo stesso. Ecco che lo scenario attuale non è poi così diverso da

quello prospettato da Eco: attraverso il dispositivo, si possono effettivamente "comperare "pacchetti" di silenzio" (Eco 2000, p. 182) enunciato e performato con un meccanismo enunciativo inedito. Ma chi vorrà goderne, come era ben chiaro dalla Bustina di Minerva, sa che "il prezzo di questo silenzio sarà rinunciare al contatto con i propri simili" (*Ibid.*).

Bibliografia

Battistini, E.
2020 "Tra Soundscape Studies e semiotica: dall'effetto sonoro agli effetti di senso dell'ambiente sonoro", in *E/C. Rivista dell'associazione italiana di semiotica on line, Serie speciale – Anno XIV, n. 28.*
Calabrese, O.
1993 *Serio Ludere*, Usher, Firenze.
Di Paolo, E., Dejaegher, H., Cuffari, E.
2018 Linguistic bodies. The continuity between life and language, MIT Press, Cambridge.
Eco, U.
2000 "Verso il millennio del rumore. Compreremo pacchetti di silenzio?" in *L'Espresso*, 3 febbraio, p. 182.
Fontanille, J.
2010 "Une sémiotique du son? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence", in *Actes Sémiotiques*, n. 113, *Le mots du son*, http://epublications.unilim.fr/revues/as/2823.
2016 "L'énonciation pratique à l'œuvre dans l'intermédialité et la remédiation", in T. Migliore (a cura di), *Rimediazioni. Immagini interattive*, Roma: Aracne, pp. 231-244.
Fontanille, J., Zilberberg, C.
1998 *Tension et Signification*, Malaga, Auderghem.
Gallagher, S.
2017 *Enactivist Inteventions: Rethinking the Mind,* Oxford University Press, Oxford.
Latour, B.
1993a "Le groom est en grève. Pour l'amour de Dieu, fermez la porte", in *Petites leçons de sociologie des sciences*, La Decouverte, Paris; tr. it. "Il chiudiporta è in sciopero, per amor di Dio tenete la porta chiusa", in Bordenca, I. V., Mangano, D., (a cura di), *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, Mimesis, Milano-Udine, 2021. pp. 93-115.
1993b "La clef de Berlin" in *Petites leçons de sociologie des sciences*, La Découverte, Paris; tr. it. "La chiave di Berlino", in Bordenca, I. V., Mangano, D., (a cura di), *Politiche del design. Semiotica degli*

artefatti e forme della socialità, Mimesis, Milano-Udine, 2021, pp. 79-91.

1994 "Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité, in Sociologie du travail, n.4; tr.it. "Una sociologia senza oggetto? Note sull'interoggettività", in Bordenca, I. V., Mangano, D., (a cura di), *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, Mimesis, Milano-Udine, 2021, pp. 117-143.

Mangano, D., Ventura Bordenca, I. (a cura di)

2021 *Bruno Latour - Politiche del Design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, Mimesis, Milano-Udine.

Marrone, G.

2002 "Dal design all'interoggettività: questioni introduttive", in Landowski, E., Marrone, G. (a cura di), *La società degli oggetti*, Meltemi, Roma, pp. 9-38.

2007 *Il discorso di marca*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari.

Matteucci, G.

2019 *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.

Montanari, F.

1999 "Dall'oggetto al fatticcio", in Marrone, G., *C'era una volta il telefonino*, Meltemi, Roma, pp-173-195.

Paolucci, C.

2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.

2020 *Persona. Soggettività del linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.

2021a "Che cos'è una semiotica cognitiva?", in *Sistemi intelligenti,* Fascicolo 2, agosto, il Mulino, Bologna, pp. 281-298.

2021b "L'énonciation comme addition de soustractions: niches sémiotiques, instances énonçantes et sense-making", in *Actes Sémiotiques* n° 125, https://doi.org/10.25965/as.7159.

Spaziante, L.

2010 *Dai beat alla generazione dell'iPod. Le culture musicali giovanili*, Carocci, Roma.

2016 *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Pearson, Milano-Torino.

Varela, F., Thompson, E., Rosh, E.

1991 *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience,* MIT Press, MA, Cambridge; tr. it. *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano, 1992.

Ventura Bordenca, I.

2021 "Ripensare gli oggetti, riprogettare la società", in Bordenca, I. V., Mangano, D., (a cura di), *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, Mimesis, Milano-Udine, 2021, pp. 7-43.

Violi, P.
2005 "Il soggetto è negli avverbi. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco", in *E/C. Rivista dell'associazione italiana di semiotica on line*, URL: http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=370.

Leonardo Romei*

TRE INTERPRETAZIONI VISIVE DELLA CONCEZIONE DEL SILENZIO IN MUSICA DI JOHN CAGE

1. *Premessa e obiettivi*

Il libro *Cappuccetto Bianco* di Bruno Munari, pubblicato nel 1981[1], si apre con una dedica "a Remy Charlip e John Cage" che la studiosa Marnie Campagnaro (2020, p. 16) definisce "an unsurprising tribute to their work".

Il presente intervento trae spunto da questo omaggio che, tuttavia, non equivale a uno specifico riferimento testuale, per esplorare le relazioni che si possono cogliere tra un insieme di artefatti visivi che hanno come nodo principale la composizione *4'33"* del 1952 di John Cage.

Così facendo si cercherà di:

1) meglio comprendere la mossa concettuale condotta dal compositore/teorico americano e la sua ricaduta in altri domini (scrittura, comunicazione visiva, grafica);
2) distinguere le diverse operazioni semiotiche che animano i testi individuati.

2. *Aspetti metodologici*

A partire dalla dedica, e sulla scorta in particolare del lavoro di Campagnaro (2020), abbiamo individuato una rete minima di testi che in un ipotetico dialogo tra loro consentono comparazioni e astrazioni. Sono, però, impossibili in questa sede ap-

* Sapienza Università di Roma, leonardoromei@gmail.com

1 L'edizione fisicamente consultata è però una ristampa dell'edizione del 1999 di Corraini Editore.

profondimenti verticali e analisi specifiche sia sul piano testuale che teorico.

Si cercherà di dare del dialogo tra i testi un inquadramento che consenta di fare emergere le operazioni semiotiche che svolgono.

Dunque, riassumendo, i passi sono due:

1) ipotesi su una rete di relazioni;

2) interpretazione di esse come operazioni semiotiche.

Vi è, poi, una domanda a cui si cercherà di rispondere e che diverrà chiara più avanti: quella di *Cappuccetto Bianco* di Bruno Munari e di *It looks like snow* di Remy Charlip può essere considerata la stessa operazione semiotica svolta da *4'33"* di John Cage su una diversa materia (visiva invece che acustica)?

È opportuno infine indicare, brevemente, il contesto teorico dentro cui si pone questo intervento. La nozione del silenzio in J. Cage è approcciata, senza specifiche nozioni musicologiche, attraverso testi visivi che la traducono o di cui essa stessa è traduzione (Dusi 2000). Tali testi vengono analizzati in una prospettiva che considera il dominio della scrittura in senso esteso (Montani, Pezzini 2024) e, in particolare, in contiguità con quello dell'immagine (Elkins 1999).

3. *Cappuccetto Bianco di Bruno Munari*

L'edizione Corraini del 1999 di *Cappuccetto Bianco* è un volume sottile, quadrato, rilegato in modo semplice (punta di metallo), bianco fin dalla copertina. Come scrive Campagnaro (2020, p. 16) infatti: "The book cover is completely white, and so is the title, which is hardly visible on the white cardboard page". Per comprendere titolo e autore è necessario inclinare la copertina e cercare la giusta illuminazione, come in un primo invito del testo alla costruzione di una specifica competenza di lettura.

Il libro consta di una successione di pagine bianche con brevi testi scritti nel margine basso[2]; solo in una pagina compare un elemento di diverso colore.

2 A questo link https://corraini.com/it/cappuccetto-bianco.html è possibile vedere alcune pagine rappresentative: copertina, pagine bianche con testi alfabetici e pagina con elementi cromatici e testo alfabetico.

Vediamo il libro e i suoi brevi testi alfabetici in dettaglio, tenendo presente che, data la specifica struttura, si tende a leggere le pagine a due a due (1-2, 3-4, 5-6, etc.) come doppie pagine.

Nella prima pagina leggiamo "Mai vista tanta neve"; la seconda è completamente bianca; nella terza si prepara la costruzione della competenza "guardare/leggere" necessaria per fruire il testo: "Stamattina ci siamo svegliati e, aprendo la finestra, siamo stati accecati da tanto bianco, la neve era caduta durante tutta la notte e aveva coperto ogni cosa". Nella quinta la costruzione diviene esplicita: "Anche a guardare bene tutta questa neve, non si riesce più a vedere, a distinguere la cuccia del cane, i cespugli del bosso, la panchina di pietra". Ci si focalizza dunque su un guardare immaginifico focalizzandosi sugli elementi del paesaggio (cuccia, cespugli, panchina, sentiero).

A pag. 8 vi è l'unica presenza cromatica: gli occhi celesti di Cappuccetto Bianco.

Da questo punto in poi dalla "visione" dello spazio si passa alla costruzione guidata degli attori (il pittore Bianconi, il lupo, la nonna).

Come sintetizza Campagnaro (2020, p.10), "The interaction between words and white space enables readers to transform white space into mental images which fill their imagination".

La dedica di Cappuccetto Bianco a Remy Charlip non indica uno specifico libro, tuttavia, da un rapido attraversamento della sua bibliografia, appare evidente che il legame più esplicito è con *It looks like snow*[3] del 1957. Vi è anche una vicenda biografica al riguardo, ricostruita sempre da Campagnaro "In 1957, Munari – who was 50 at the time – received a copy of the book, mailed to him by Charlip for Christmas, inside a red envelope" (Ivi, p. 15).

Il libro di Charlip, per un totale di 24 pagine, a sua volta dedicato a John Cage, è costituito da pagine bianche con sintetici testi alfabetici - scritti in maiuscolo nel margine basso - che si sviluppano su doppie pagine, come nell'esempio che segue:

> If you look closely, you will see that it's snowing…
> It snows so hard up north that you can barely see a thing.

3 Alcune pagine del volume *It looks like snow* sono disponibili su: https://philnel.com/2011/03/09/charlip/

> But if you look very closely, you might be able to see Whitey, the Eskimo boy.
> (Charlip 1957, pp. 1-6)

Già da queste poche righe emerge come quella di Munari sia una sorta di "variazione" sul tema introdotto nel 1957, la strategia testuale è la stessa, l'innovazione consiste nell'applicarla a una figura consolidata delle fiabe: Cappuccetto Rosso.

Lo spazio bianco viene definito in entrambi i casi come un manto di neve. Il soggetto dell'enunciazione invita a considerare la pagina bianca da supporto a colore, e da colore a una specifica figura del mondo naturale.

4. *4'33" di John Cage*

Dell'opera *4'33"*di John Cage, eseguita per la prima volta nel 1952, esistono diverse versioni e spartiti.

Nello spartito notazionale del 1952, la cornice temporale è rigidamente scandita (33", 2'40", 1'20"), il pentagramma, con chiave e tempo indicati, non presenta alcuna nota e il testo recita "for any instruments or combination of instruments".

Nella versione del 1960, non vi è uno spartito, ma l'indicazione "Tacet" riprodotta su tre tempi e la durata può essere determinata da chi esegue.

Nell'esecuzione del 1952 di David Tudor, il musicista attiva un cronometro di cui si può udire il ticchettio, il passaggio dei tre movimenti è scandito dall'apertura e chiusura del coperchio della tastiera.

Cage dichiara che tale composizione è ispirata da un'opera visiva: i *White Paintings* di Robert Rauschenberg: Cage ricorda infatti che quelle opere sono precedenti al suo intervento: "To Whom It May Concern: The white paintings came first; my silent piece came later" (Cage 1961, p. 98).

Nel descrivere l'opera del pittore americano, Cage scrive "the white paintings were airports for the lights, shadows, and particles" (Cage 1961, p. 102). In modo simile, i 273 secondi della composizione non sono da intendere come uno spazio di silenzio, ma come una cornice che valorizza l'assenza di suoni intenzionali e che consente così l'emergere e la focalizzazione sui suoni prodotti dalle persone presenti in sala, su quelli ambien-

tali (come pioggia, traffico, frinire delle cicale, …) o su quelli prodotti inintenzionalmente da chi suona (come uno spartito che cade). Lo "zero assoluto" a cui rimandano i 273 secondi (meno 273 gradi Celsius) mostra dunque che il silenzio assoluto non esiste e che siamo di fronte a un silenzio relativo (in questo caso degli strumenti).

Nello stesso modo di Rauschenberg, Cage non risegmenta lo spettro sonoro o ri-categorizza il suono non strumentale, ma crea una cornice: consente a una nuova materia, imprevedibile, di essere oggetto di lavoro semiotico. È, infatti, sempre rigoroso nel suddividere la pièce in diversi segmenti seppure in un caso non ne specifichi le durate.

Nella dimensione lineare del suono la cornice si ottiene con la durata, in un dipinto appunto con la cornice; come si ottiene invece questo "effetto cornice" in una pagina? in un saggio?

5. *Silence di John Cage*

Nel volume *Silence: lectures and writings* (Cage 1961), troviamo una declinazione del dialogo suono/silenzio in termini grafici, una vera e propria enunciazione sincretica (Pezzini 2008), una scrittura sinsemica (Lussu 2010, Perondi 2012, Perri 2023) articolata nello spazio della pagina con una controllata impostazione grafica, declinata in modo organico in funzione dei temi e delle occasioni degli *speech*.

Esploriamo alcuni capitoli di questo volume[4].

Nel capitolo *The Future of Music: Credo* (Cage 1961, pp. 3-6), avviene l'instaurazione della pertinenza delle forme grafiche e delle regolarità espressive che saranno valide per tutto il volume. Le frasi scritte in maiuscolo nel corpo del testo costituiscono il testo principale/guida di cui l'altro è un commento.

L'ampio margine a sinistra introduce l'impostazione grafica costante nel volume, nella pagina finale di *Credo* margini e corpo del carattere ridotti indicano invece la presenza di un aneddoto, di una storia raccontata: questa stessa impostazione torna a pag. 12 del capitolo *Experimental Music*.

4 Il libro è liberamente consultabile sul sito archive.org: https://archive.org/details/silencelecturesw1961cage/page/n7/mode/2up

In *Composition as process* in particolare nel paragrafo *Changes* (Ivi, pp. 18-34) il testo è suddiviso in quattro colonne. Vi sono varie righe senza testo nelle colonne, ognuno dei vuoti è pensato per corrispondere a un secondo di tempo, di assenza di parole "each line of the text whether speech or silence requiring one second for its performance" (Ivi, p. 18).

Lo spazio senza scrittura può essere anche molto ampio, un'intera colonna, ma resta "disciplinato" graficamente.

Nel paragrafo *Indeterminacy* dello stesso capitolo (Ivi, pp. 35-40) si riafferma la pertinenza delle forme grafiche: margine, corpo e interlinea costruiscono il "muro di parole" della linearità alfabetica.

In *Communication* (Ivi, pp. 41-56) sono invece presenti degli spazi che non rispondono a una specifica indicazione dell'autore: lo spazio comincia a emergere come un piano dell'espressione il cui contenuto è indeterminato.

Nel capitolo *Satie* vi sono ampie colonne vuote, intese come spazio di ascolto nel dialogo messo in scena tra Cage e il musicista francese.

In *Pages* (Ivi, pp. 96-97) compare l'idea per cui, a causa delle operazioni tecniche/di stampa, la posizione delle parole, così come gli spazi, siano frutto, in parte, del caso.

Nel capitolo dedicato a Rauschenberg (Ivi, pp. 98-107) lo spazio bianco viene definito come casuale e si invita il lettore a stampare le diverse sezioni in qualsiasi altro ordine, cambiando anche gli spazi tra i paragrafi.

Infine, nella *Lecture on Nothing* (Ivi, pp. 109-127) troviamo una struttura orizzontale, con quattro colonne in cui ogni "unità" corrisponde a dodici righe. Il testo è pensato per la lettura, con l'invito esplicito a non attenersi strettamente alla posizione delle parole.

Troviamo, insomma, diverse forme dello spazio vuoto (empty space) e differenti sue articolazioni.

Nel testo si passa da testi ampiamente "lineari", se non esageratamente lineari con margine ridottissimo, fino a una impaginazione in quattro colonne, nel capitolo *Composition as Process: Changes*, in cui ad ogni riga corrisponde un secondo di lettura: tre righe bianche corrispondono dunque a tre secondi di assenza di parole, a cui nello speech/reading corrisponde la stessa esecuzione di *Music of Changes* (che ha la stessa durata del suo intervento). È necessaria una chiara

cornice, un prima e dopo, per far emergere come anche lo spazio bianco della pagina, così come in 4'33" il silenzio, possa essere reso pertinente.

6. *White paintings e Cappuccetto Bianco*

La rete di rimandi ricostruita nei precedenti paragrafi ci induce a ragionare sul rapporto tra due progetti/artefatti visivi la cui relazione non è esplicitamente affermata nei testi consultati: *Cappuccetto Bianco*[5] e la serie dei *White Paintings* di Robert Rauschenberg, precedentemente citati. Nell'interpretazione dei white paintings è difficile discostarsi dalla lettura che ne dà Cage: "aeroporti per luci, ombre e particelle".

Nell'esibizione del 1968[6] le tele sono collocate su pareti a loro volta bianche: la tela si stacca dallo sfondo e si articola internamente in diverse partizioni, quadrate in un dipinto, rettangolari nell'altro e così via. Questo doppio gesto (distinguere + articolare) è vicino all'operazione semiotica fondativa di ogni linguaggio o sistema espressivo. In una materia continua una porzione viene individuata per essere poi segmentata in modi e forme che potranno poi combinarsi e divenire un sistema. Nella stessa sala i dipinti offrono come principali elementi per l'interpretazione la loro presenza e le articolazioni (regolari e geometriche) di uno spazio biplanare.

I *dipinti* si fermano all'inizio di questa articolazione del bianco, del vuoto, di uno spazio?

7. *La font 0:00 e la composizione 0'00"*

Nella serie di opere di Cage aperta da 4'33" troviamo la composizione 0'00" del 1962 così definita sul sito web della John Cage Trust:

5 Alcune pagine del libro *Cappuccetto Bianco* sono disponibili su: https://corraini.com/it/cappuccetto-bianco.html

6 Una fotografia dell'installazione del 1968 è disponibile su: https://www.castelligallery.com/exhibitions/robert-rauschenberg21

> The original score for this work consists of one sentence: "In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action." A day later, Cage added further instructions, for example allowing interruptions of the action, not repeating the same action in another performance, or that the action should not be the performance of a musical composition. This is the third and final work in a series corresponding to the 3 lines of Haiku poetry.

La dimensione processuale di quest'opera è ripresa da Daniele Capo e Luciano Perondi in *0:00*, una font che si ispira all'opera di Cage che così viene descritta dagli autori:

> 0:00 è un tentativo di raggiungere il minimo in tipografia. La minima espressione tipografica. Un carattere che contenga il minor numero di informazioni possibile, ma mantenga la funzionalità informatica per essere definito carattere. È la prima di una serie di tre haiku tipografici, alla ricerca dell'essenza e del limite della tipografia. Questo carattere è l'espressione dell'intenzione e della ricerca del vuoto. Nella ricerca del minimo, è stato fondamentale sacrificare anche il segno e lo spazio. Il carattere si può installare su qualsiasi computer, ma una volta selezionato non produrrà segni scritti o spazi o bianco. Il carattere non darà errori, semplicemente il cursore rimarrà fermo sul posto. Il testo scritto però potrà essere tradotto in qualsiasi carattere tipografico, le informazioni informatiche non verranno perse. 0:00 non ha forma e identità, gli autori hanno influenza sul suo aspetto, ma il suo aspetto non è distinguibile dal vuoto e quindi scompaiono nella produzione tecnica dell'artefatto. L'artefatto è infinitamente replicabile e può conservare testi di lunghezza infinita senza occupare spazio nella pagina" (Capo, Perondi 2024).

La differenza con lo scrivere con una qualsiasi font usando colore bianco è che il cursore non si sposta. I singoli glifi hanno ampiezza pari a zero, non hanno nessun spessore. Poiché mancano riferimenti quando si scrive, i testi composti con questa font, quando ri-visualizzati, mostrano errori, soprattutto su "a capo" e "spaziature"; si evidenzia così come anche in un testo lineare la dimensione spaziale sia necessaria e presente.

8. *Conclusioni*

Da questa esplorazione emerge come i *White Paintings* e *4'33"* siano esito di una medesima operazione semiotica su

diverse materie espressive: visiva e sonora. Questa operazione consiste nel definire delle cornici che consentono di porre attenzione a una materia precedentemente non focalizzata e che per di più emerge in modo non intenzionale.

Da evidenziare infatti che Rauschenberg non ri-pertinentizza la materia della tela (come fanno invece Lucio Fontana o Alberto Burri) bensì uno spazio bidimensionale, un puro sfondo.

In *Cappuccetto bianco* il bianco viene invece definito, fin dalla prima pagina, come colore: "Mai vista tanta neve" e si limita la dimensione non intenzionale: il testo alfabetico guida l'immaginazione.

L'operazione semiotica di *Cappuccetto Bianco*, così come quella di *It looks like snow* è dunque ben diversa da quella dei *White Paintings* o di *4'33"* e si avvicina piuttosto alla serie di Alphonse Allais iniziata nel 1883[7], in particolare *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. In altri termini si mostra come un certo formante plastico possa corrispondere figurativamente a qualcosa di diverso e inaspettato rispetto a quanto previsto convenzionalmente. Nelle opere di Cage e Rauschenberg analizzate, invece, i formanti plastici restano puri formanti, senza alcun riferimento a una dimensione figurativa.

L'assenza di immagini può essere accostata all'assenza di note come nella citazione che segue:

> Cage's "4'33" composition is his most famous experimental musical piece, in which the musician plays no single note on the piano. Charlip did exactly the same thing with images, transposing Cage's music in his illustrations" (Campagnaro 2020: 15).

Tuttavia, sul piano semiotico, le due "assenze" hanno un significato diverso:

La font di Capo e Perondi consente di focalizzarsi sugli effetti inintenzionali di un'azione intenzionale quale la scrittura al computer. L'assenza di qualsiasi *output* visivo sullo schermo – neppure il cursore si sposta – lascia come unico esito immediato della nostra azione i suoni prodotti. L'assenza di una dimensione visiva agisce dunque come quella di suoni strumentali in 4'33".

7 Alcune opere visive di Alphonse Allais https://www.wikiart.org/en/alphonse-allais/first-communion-of-anaemic-young-girls-in-the-snow

L'operazione semiotica di Cage, tramite queste diverse interpretazioni visive, si rivela chiaramente come modo per dare pertinenza al vuoto, incorniciandolo e mettendolo in dialogo col pieno; questo emerge con forza anche nell'utilizzo integrato di testo alfabetico, dispositivi grafici e spazi bianchi in *Silence.*

Riprendendo l'elogio del mormorio fatto da Umberto Eco (2011, p. 219), la composizione di Cage e le successive interpretazioni visive contrastano il rumore sonoro e visivo, o meglio lo trasformano in oggetto di concentrazione, in questo modo disinnescando la sua efficacia.

Bibliografia

Cage, J.
1961 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown.
Campagnaro, M.
2020 "The materiality of silence. The curious cases of Munari, Charlip and their picture books with no pictures", *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 24, pp. 4-23.
Capo, D., Perondi, L.
2024 *Descrizione della Font* 0:00, comunicazione privata, ottobre 2024.
Charlip, R.
1957 *It looks like snow*, Greenwillow Books, New York.
Dusi, N.
2000 "Introduzione. Per una ridefinizione di traduzione intersemiotica", *Versus, Quaderni di studi semiotici*, n. 85-86-87, p. 3-54.
Eco, U.
2011 *Costruire il nemico. E altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano, pp. 207-15.
Elkins J.
1999 *The Domain of Images*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
Lussu, G.
2010 "Design della Comunicazione", *Enciclopedia Treccani – XXI Secolo*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
Montani, P., Pezzini, I. (a cura di)
2024 "Scrittura estesa. Una proposta di ricerca", *Versus, Quaderni di studi semiotici*, n. 138, pp. 3-12.
Munari, B.
1981 *Cappuccetto bianco*, Corraini, Mantova.

Perondi, L.
2012 *Sinsemie: scritture nello spazio*, Stampa alternativa & Graffiti, Viterbo.
Perri, A.
2023 *Per una semiotica della scrittura*, Graphofeel, Roma.
Pezzini, I.
2008 "Shadow Writings. W.G. Sebald Syncretic Discourse", *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* n. 28, 1-2.

Emiliano Battistini*

IL SILENZIO SONORO DI JOHN CAGE. NUOVE POSSIBILITÀ SEMIOTICHE AI TEMPI DELL'HORROR PLENI

1. *L'(in)civiltà del rumore*

Il tema del silenzio, che può essere inteso come manifestazione sul piano sonoro della categoria del vuoto, è emerso di tanto in tanto nei paesi occidentali come oggetto di ricerca e di studio. Ad esempio, l'inizio del XXI secolo conta una serie di fenomeni sociali e di prodotti culturali che tematizzano il silenzio, spesso valorizzandolo euforicamente. Senza voler essere esaustivi, possiamo ricordare tra il 2001 e il 2011 la nascita della *Silent Disco* in Olanda, il film *Die Grosse Stille* in Germania (Gröning 2005), il pamphlet *Manifesto for Silence* in Gran Bretagna (Sim 2007), una serie di pubblicazioni sull'importanza del silenzio in un mondo pieno di rumore (Foy 2010; Keizer 2010; Prochnik 2010) la performance *The artist is present* di Marina Abramović negli Stati Uniti e la nascita dell'*Accademia del Silenzio* in Italia. Ulteriore evidenza dell'attenzione crescente verso il silenzio è il sorgere di "carrozze del silenzio" in treni e aerei e di offerte di vacanza in abbazie, eremi e in "hotel del silenzio". Secondo Valesio (1986), se da una parte tale interesse verso il silenzio non è una novità, in quanto l'uomo si confronta con esso da sempre, dall'altra

> la ricchezza contemporanea di discussioni sul silenzio è un sintomo importante – anche se non è chiaro di che cosa sia sintomo. Ma appunto questo è l'elemento di interesse: a che cosa arriveremmo, seguendo la direzione su cui è puntata la freccia – indicatrice silenziosa – di questo sintomo? Ho usato, però, il condizionale invece che il futuro poiché non è mia intenzione considerare questo

* Università di Torino, emiliano.battistini@unito.it

> problema dal punto di vista di una descrittiva socioculturale (compito comunque utile, che resta iscritto nell'agenda generale della ricerca). (Valesio 1986, p. 353).

Se a metà degli anni Ottanta del Novecento non era ancora possibile dare una risposta a questa intuizione di Valesio, oggi abbiamo molti più elementi per poter rispondere: una ricerca di qualche anno fa sui significati che l'opinione pubblica italiana dona al silenzio, condotta su un corpus di quotidiani (Battistini 2013), ha permesso di mettere in luce come le discussioni sul silenzio siano sempre più legate al crescere della consapevolezza di vivere in una società del rumore. Lo storico Stefano Pivato ha evidenziato come con l'arrivo dell'automobile a inizio Novecento e il seguente "boom economico" – una metafora tutta sonora – il paesaggio sonoro dei nostri luoghi di vita sia definitivamente cambiato, segnando l'inizio del "secolo del rumore" (Pivato 2011). Il problema non è il rumore in sé ma il *troppo rumore*, la sua pervasività spaziale e temporale senza precedenti, la sua tendenza ipertrofica. In realtà *l'overload della fonosfera* (Festa 2009), cioè l'inquinamento acustico e musicale, è solo un aspetto di una più generale crisi ecologia e semiotica. La crisi della biosfera a causa dello sfruttamento delle risorse del pianeta per la continua produzione industriale di beni materiali sta andando infatti di pari passo con una crisi della semiosfera (Lotman 1985), l'ambiente comunicativo, culturale, saturato dalla continua produzione di forme simboliche (parole, suoni, immagini, ecc.). A proposito Gillo Dorfles parla di "ipertrofia segnica" (2006), intendendo il continuo contatto dell'uomo con segni artificiali da lui stesso creati, contatto che in passato era "quanto mai scarso" e che oggi tende invece a saturare tutti i canali sensoriali. In modo simile, Ugo Volli (2003) parla di "inflazione comunicativa": se la quantità di informazione aumenta, la qualità di essa diminuisce. Ma è proprio Lotman a metterci in guardia da questa situazione, affermando che la cultura "può essere [...] uno dei meccanismi che diventano patologici soltanto nel caso di ipertrofia" (Lotman 1985, p. 50). Troviamo qui la risposta alla domanda sollevata da Valesio (1986): i discorsi sociali che danno oggi valore al silenzio sono il sintomo che la nostra cultura è ammalata di ipertrofia. Tutto ciò dipende da una perdita di coscienza dell'intervallo, del diastema, della pausa, del silenzio, insomma di quel *between*, quel "tra", che separa e dona respiro

e senso alle cose, alle parole, alle immagini, ai suoni, agli eventi (Dorfles 2006).

> Malauguratamente solo pochissimi intendono questa fisiologica necessità del vuoto e della pausa. La maggior parte degli uomini è ancora profondamente ancorata all'*errore* del pieno e non all'*orrore* dello stesso. Carichi di troppi elementi che s'accavallano nella nostra mente – spesso subliminalmente – finiamo per confonderli e annegarli in un lattiginoso e amorfo amalgama. (Dorfles 2006, p. 19)

La figura si perde nello sfondo, troppe figure che si accavallano si sformano, perdono identità, salienza, senso. Tutto ciò a discapito invece di una chiarezza prima di tutto cognitiva e interpretativa e, successivamente, creativa e comunicativa. É proprio perché il "troppo pieno" porta all'in-*sensato* in quanto s-*formato* che Dorfles parla più recentemente di (*in*)*civiltà* del rumore: "oggi l''orrore del troppo pieno' corrisponde all'eccesso di 'rumore' sia visivo che auditivo che costituisce l'opposto di ogni capacità informativa e comunicativa" (Dorfles 2008, p. 15). Una civiltà che si ricopre di rumore, consapevolmente o inconsapevolmente, mette in dubbio la propria intelligenza. Come ci ricorda Barthes:

> Se la base uditiva invade l'intero spazio sonoro (cioè se il rumore ambiente è troppo elevato), la selezione, l'intelligenza dello spazio non è più possibile, l'ascolto è compromesso. Il fenomeno ecologico detto inquinamento – che sta diventando oggi un mito negativo della civiltà industriale – non è altro che l'alterazione intollerabile dello spazio umano, in cui l'uomo cerca invano di *riconoscersi*: l'inquinamento mina i sensi mediante i quali l'essere vivente – animale o uomo – riconosce il proprio territorio, il proprio habitat: vista, odorato, udito. Così, ci si trova di fronte ad un inquinamento sonoro di cui tutti, indipendentemente da qualsiasi mito naturalistico, avvertono il carattere di minaccia all'intelligenza stessa dei viventi; la quale a rigore consiste nella capacità di comunicare correttamente col proprio *Umwelt* (ambiente): l'inquinamento impedisce di ascoltare. (Barthes, Havas 1977, p. 983)

Una società *sorda* diviene *incivile*, non riesce più ad ascoltare i diritti e i doveri, i bisogni del singolo e della collettività. Se nessuno ascolta perché tutti parlano, le parole si perdono nel rumore della loro con-*fusione* e vengono meno all'essere stru-

mento di democrazia e di vita in comunità[1]. All'*Horror Vacui*, cioè al terrore del vuoto dei nostri primissimi antenati, che sarebbe all'origine delle prime incisioni rupestri, Dorfles (2008) contrappone e spera in un avvento di un *Horror Pleni*, cioè il

> *rifiuto* – già presente in qualcuno ma in troppo pochi, e certamente destinato a generalizzarsi – del "troppo pieno", del "troppo rumore" non solo nel senso del brusio e del frastuono, ma anche nel senso usato dalla teoria dell'informazione: *rumore* come opposto di *informazione* e dunque confusione di ogni messaggio. (Dorfles 2008, pp. 18-19)

2. *L'invenzione del silenzio*

Questi "troppo pochi" indicati da Dorfles sono proprio quella che abbiamo chiamato "minoranza silenziosa" (Battistini 2013): essi denunciano gli effetti collaterali disforici del modello di sviluppo che punta solo al profitto senza rispettare né l'uomo né la natura. Criticano i pilastri dell'economia odierna e della società dei consumi, un uso improprio dei mezzi di telecomunicazione e di trasporto, insieme a quella parte della politica e del sapere scientifico conniventi al potere economico. Riflettendo sul "troppo rumore", espressione acustica di uno sviluppo insensato, la minoranza silenziosa comprende che il mercato, se non regolato, diviene una grande macchina di ingiustizia e di appiattimento del senso della vita dell'uomo, di asimbolìa e perdita del senso (Greimas 1987). Da qui cerca delle alternative, a partire da programmi narrativi di risemantizzazione della vita quotidiana, come il concedersi del tempo senza guardare l'orologio, camminare, leggere libri, pensare, lasciando la mente come un "campo a maggese", coltivandosi poco a poco (pensiamo alle "trasformazioni silenziose" di François Jullien, 2009). Viene rivalutata l'esperienza diretta rispetto a quella mediatizzata. Il tutto si gioca all'insegna del valore del silenzio. Se per la "minoranza silenziosa" esso è un bisogno vitale come l'aria pulita e l'acqua pura, e per questo deve essere di tutti, per la "maggioranza rumorosa" e per le ricche élite transnazionali che

1 Per lo stretto legame che vi è tra parola, città e felicità nell'animale uomo, cfr. Lo Piparo (2003).

influenzano le sorti dell'economia globale (Jaworsky, Thurlow 2010), il silenzio è un bene commerciale di lusso, che ha un mercato in quanto divenuto sempre più raro (Paquot 2005). Attraverso il silenzio, l'oggetto di valore perseguito dai primi è l'equilibrio psicofisico, mentre per i secondi è il profitto: una *cultura del silenzio* si oppone a una *cultura del rumore*. Rispetto alla "minoranza silenziosa" si può parlare a pieno titolo di una "invenzione del silenzio". Come ci ricorda Gianfranco Marrone (2010), il termine "invenzione" ha due accezioni: quella moderna indica la produzione di qualcosa di nuovo, che prima non esisteva; quella antica (*inventio*) indicava il ritrovamento di cose che si erano perdute, il riuso di materiali cognitivi preesistenti. Così, mentre il senso antico di *inventio* è congruente con la "riscoperta del silenzio", vissuto come oggetto perduto che viene ritrovato, allo stesso tempo l'accezione moderna indica quel tratto di novità che nel nostro caso consiste nella creazione di una nuova identità sociale.

3. *Il silenzio di John Cage, tra musica e pittura*

Uno dei riferimenti culturali imprescindibili di questo nuovo gruppo sociale, utile alla costituzione di una cultura di silenzio laico, è proprio il lavoro del compositore statunitense John Cage. Come dimostrato dal successo del centenario della nascita del compositore, festeggiato nel 2012 in tutto il mondo, le riflessioni e l'opera di John Cage intorno al silenzio sono tuttora attuali come riferimento per una nuova concezione della vita e dell'arte ai tempi dell'*Horror Pleni* e per la possibilità di un nuovo rapporto tra natura e cultura. Estraneo dall'essere elemento negativo e nichilista, anche se spesso frainteso come solo provocatorio, il silenzio di John Cage si configura come l'esempio paradigmatico di un "vuoto apparente", essendo un silenzio pieno di suoni, un silenzio sonoro, che sprigiona nuove possibilità percettive, estetiche ed etiche. È interessante notare come la sua composizione più celebre, il brano silenzioso *4'33"*, si sia realizzata grazie al costante dialogo di Cage, oltre che con i colleghi musicisti David Tudor, Earl Brown, Christian Wolf, Morton Feldman, con una serie di artisti visivi, soprattutto pittori, come Robert Rauschenberg e Jasper Johns, a cui si aggiunge la frequentazione di Marcel Duchamp e quella, in giovane età, di

Mark Tobey. Soprattutto l'incontro fra Cage e Rauschenberg fa della New York dei primi anni '50 il luogo di elaborazione e presa di consapevolezza di un nuovo concetto positivo di vuoto tra musica e pittura, concretizzatosi in due opere fondamentali del Novecento: *4'33"* di Cage e i *White Paintings* di Rauschenberg.

La prima di *4'33"* fu eseguita il 29 agosto 1952 nella Maverick Concert Hall, una sala concerti "costruita essenzialmente in legni di quercia e di pino appena sgrossati" (Ross 2010; tr. it. 2010, p. 408), in una macchia boschiva a tre chilometri da Woodstock nello stato di New York. A eseguirla fu il pianista David Tudor, che si sedette al pianoforte e per poco più di quattro minuti e mezzo suonò tre lunghi *tacet*, senza produrre alcun suono e limitandosi ad aprire e chiudere la tastiera per segnare i tre movimenti della composizione. Concepito per qualsiasi strumento o combinazioni di strumenti, lo spartito infatti contava tre movimenti composti da lunghe porzioni di pentagramma lasciato vuoto: la prima di 30", la seconda di 2'23" e la terza di 1'40", per un totale di 4'33" di silenzio[2]. Tra le idee che hanno dato origine al brano, vi era quella di valorizzare l'unico parametro musicale che il suono condivide con il silenzio, ovvero il parametro della durata: rispetto al suono, il silenzio non ha né altezza, né intensità, né timbro, ma solo durata, parametro che – dopo l'attento studio dei compositori Erik Satie e Anton Webern – diviene fondamentale per Cage. Ricordando l'evento della prima di 4'33" John Cage disse:

> Il silenzio non esiste. (...) Durante il primo movimento si sentì il vento che soffiava fuori dalla sala. Durante il secondo, qualche goccia di pioggia cominciò a picchiettare sul tetto, e durante il terzo la gente stessa produsse i più vari rumori mentre parlava o usciva. (cit. in Ross 2010; tr. it. 2010, p. 407)

Come capiamo dal ricordo dello stesso Cage, il brano è in realtà costituito dai suoni accidentali che avvengono nell'ambiente circostante, suoni del paesaggio sonoro esterni alla sala e suoni interni ad essa e del pubblico stesso che, grazie al con-

2 Ringrazio Stefano Jacoviello per avermi fatto notare che rispetto alla notazione musicale, nello spartito Cage non usa alcun segno di pausa (come invece vuole la vulgata su *4'33"*), ma si limita a lasciare il pentagramma vuoto: in effetti due operazioni molto diverse dal punto di vista concettuale.

tenitore neutro di silenzio, divengono musica. *4'33"* rompe così i limiti posti tra i suoni tradizionalmente considerati musicali (come quelli prodotti dagli appositi strumenti) e qualsiasi rumore extramusicale (suoni della natura, del pubblico, artificiali, ecc.): ogni suono merita di divenire musica, se ascoltato. Infatti, dal punto di vista pragmatico, il brano cambia radicalmente le abitudini di ascolto del pubblico, mettendo in primo piano l'azione dell'ascoltare stesso: l'attenzione passa dal musicista all'ambiente sonoro reale. L'autore, dopo aver creato il contenitore "vuoto", rinuncia a ogni gesto compositivo volontario e lascia che sia il caso a riempire di suoni il silenzio. Quest'ultimo infatti "non esiste": ci sarà sempre almeno un suono, seppur minuto, ad attirare l'attenzione. Questa consapevolezza arriva a Cage dalla celebre esperienza vissuta nel 1951 presso la camera anecoica di Harvard, una camera costruita per essere la più silenziosa possibile: anche lì dentro il compositore sentì comunque due suoni, uno acuto e uno grave, e chiedendo spiegazioni al tecnico della sala quest'ultimo gli disse che i due suoni erano le frequenze del suo sistema nervoso e quello della sua circolazione sanguigna. Possiamo leggere *4'33"* come un'operazione di *fraiming*, di inquadramento, nello specifico di inversione tra cornice e contenuto: ciò che era una volta cornice, i suoni ambientali, divengono contenuto inquadrati dalla situazione concerto, che una volta contenuto diviene ora cornice.

Come è noto, fu la visione dei *White Paintings* del pittore Robert Rauschenberg a dare il coraggio a Cage di esporsi con il suo brano silenzioso, la cui prima idea risaliva a qualche anno prima (già nel 1948 aveva in mente di vendere alla ditta Muzak Holdings un brano dal titolo *Silent Prayer* per mandare in corto-circuito e "silenziare" il florido business della musica per ascensori). I *White Paintings* erano delle tele di solo colore bianco che escludevano qualsiasi elemento figurativo: sulla neutralità del bianco, l'opera pittorica viveva della polvere che si depositava sulla sua superficie e del cambiamento delle luci e delle ombre dell'ambiente circostante, come il cambiamento della luce solare e il passare delle ombre delle persone sulla tela. "Rauschenberg vide la complessità di una superficie vuota, comprese che non era necessario dipingerla perché contiene già immagini ed eventi" (Masotti 2009, p. 339). Vedendo i quadri di Rauschenberg, Cage rimase colpito e pensò che la musica fosse rimasta più indietro della pittura. Propose dunque *4'33"* come

una sorta di versione musicale dei *White Paintings*: come la polvere, le luci e le ombre riempivano queste tele bianche, allo stesso modo i suoni dell'ambiente riempirono il silenzio di *4'33"*.

Le due opere condividono una serie di tratti strutturali, in quanto entrambe: lasciano intatto lo strumento artistico di riferimento (la tela, lo strumento musicale) e il proprio contesto tradizionale (la galleria, la sala da concerto); sostituiscono a un tradizionale contenuto figurativo (visivo o musicale) un elemento plastico neutro (una superficie bianca, un intervallo di silenzio) che si configura come un "vuoto"; tale scomparsa produce in primis un senso di spaesamento nel pubblico, che non sa cosa guardare o ascoltare; ciò porta a "risvegliare" i canali sensoriali (vista, udito) e a riaddestrare la funzione percettivo-cognitiva (guardare, ascoltare): cosa e dove guardare? cosa e dove ascoltare?; a cui segue il riconoscimento di elementi figurativi che provengono dall'ambiente circostante (particelle di polvere, luci e ombre; suoni) a cui prima non si prestava attenzione; il risultato è una presa di coscienza della facoltà percettiva (guardare, ascoltare) e un'estetizzazione dell'ambiente circostante e dei suoi dettagli; infine, al ruolo attivo del pubblico corrisponde un passo indietro dell'artista che rinuncia al pieno controllo dell'esito del suo operato. Cage trova in Rauschenberg una profonda affinità basata sull'idea secondo cui la vita, cioè l'ambiente, dovrebbe irrompere direttamente nell'arte. L'*ipersensibilità* della tela intesa da Rauschenberg era un modo per evitare di esprimere la propria personalità, le proprie emozioni, idee e gusti, controllando i materiali. Tutto ciò corrispondeva perfettamente con il significato che Cage dava al silenzio come rinuncia alle proprie intenzioni, come accettazione della vita, dell'ambiente intorno. Troviamo qui il punto di contatto con la concezione orientale dell'arte, la quale deve "imitare la natura nel suo modo di operare", concezione che Cage apprende dal filosofo anglo-indiano Ananda K. Coomaraswamy (Masotti 2009, p. 342).

Al di là dell'intenzionalità dell'artista, l'opera d'arte deve accogliere in sé l'intervento della natura, di elementi aggiuntivi extra-umani presieduti dall'azzardo e dal caso. Ciò significa accettare la vita, accoglierla con le sue tracce e con i suoi segni nell'opera, che può modificarsi, scomporsi, rompersi per scomparire o ricomporsi. Ricordiamo che per Umberto Eco (2006) il successo delle filosofie orientali ed in specifico dello Zen, negli anni Cinquanta del Novecento in Occidente, dipende dal fatto

che, in un momento di crisi profonda, l'Oriente – suggerendo attraverso le sue discipline una presa di contatto diretto con la vita nella sua immediatezza e mutevolezza, senza il bisogno di elaborare spiegazioni, teorizzazioni e moduli logici che ne irrigidirebbero il flusso – offre se non delle risposte almeno metodi per contenere lo smarrimento. Da qui la valorizzazione delle tendenze estetiche caratteristiche dello Zen come l'estetica del vuoto, il rifiuto della simmetria in quanto modulo d'ordine e la tendenza all'"apertura", ossia lasciar crescere gli esseri e gli eventi senza preordinarne gli esiti, tutte tendenza che sono centrali nella poetica di John Cage. A ragione, Eco ritiene proprio John Cage, assieme all'avanguardia musicale d'oltreoceano, l'artista ove l'influenza dello Zen si è fatta sentire nel modo più sensibile e paradossale. Esemplare, per il nostro discorso, è la storia Zen giapponese della teiera di Rikyu, grande maestro del tè (1518-91), che anche se già bellissima acquista valore estetico solo dopo essere stata rotta e ricomposta in maniera del tutto perfetta (Masotti 2009). A proposito ricordiamo un aneddoto raccontato dallo stesso Cage:

> Quando Bob Rauchenberg e Jasper Johns si trasferirono da Pearl a Front Street, mi offrii di aiutarli e di mettere a disposizione la mia station wagon per il trasloco. Bob era totalmente indifferente al fatto che qualcuno dei suoi lavori potesse venire in qualche modo danneggiato dal trasporto, avrebbe fatto parte della 'vita naturale' del dipinto. L'atteggiamento di Jasper era tale che se fosse invece accaduto qualcosa ad uno dei suoi quadri sarebbe dovuto intervenire, non tanto per restaurarlo, quanto piuttosto per lavorare all'intero dipinto, poiché qualsiasi cambiamento avrebbe costituito una sorta di problema estetico per lui (Masotti 2009, p. 343).

4. *"Sentire attraverso", "vedere attraverso"*

Tale sventura accadde invece a Marcel Duchamp che, quando si ruppe il *Gran Verre*, non lo riparò e accettò con soddisfazione i segni del destino incorporandoli nell'opera. Proprio il *Gran Verre* di Duchamp è un altro esempio che Cage stesso cita come vuoto esemplificativo e corrispettivo al silenzio di *4'33"*: "una persona può 'sentire attraverso' un brano musicale proprio come può vedere attraverso alcuni edifici moderni o vedere attraverso una scultura in metallo [...] o [attraverso] il vetro di

Marcel Duchamp" (Vergo 2010, p. 334). Infatti, la trasparenza dell'opera permette di vedere attraverso di lei porzioni dell'ambiente e ciò che vi accade tendendo a scomparire, a mimetizzarsi. Secondo Franco Masotti "il silenzio nell'opera di Cage è l'equivalente sia dello spazio bianco della tela, che riflette, che funge da schermo all'ambiente circostante, sia del vetro, che non offre ostacolo, che rifrange la luce" (Masotti 2009, p. 343). Ma al di là delle affinità, Cage era cosciente anche della differenza tra *4'33"* e i *White Paintings*: nella concettualizzazione successiva al lavoro, Cage considera le due opere come risultato di due operazioni in realtà diverse (Kostelanetz 1996) e quando deve esplicare il proprio concetto di silenzio come "vuoto pieno" in paragone alle arti visive non si riferisce più ai *White Paintings* di Rauschenberg o alla serie *Zen for Film* (1962) del coreano Nam June Paik, ma fa riferimento agli edifici di Mies van der Rohe e alle sculture in filo di ferro di Richard Lippold:

> Infatti in questa nuova musica non accade nulla oltre ai suoni, quelli scritti e quelli non scritti. Quelli non scritti compaiono nella partitura come silenzi, aprendo le porte della musica ai suoni dell'ambiente circostante. È un'apertura che riscontriamo anche nel campo dell'architettura e della scultura moderne. I palazzi di vetro di Mies van der Rohe riflettono l'ambiente circostante e offrono allo sguardo squarci di nuvole, alberi o prati, a seconda della situazione. E mentre ammiri le strutture in fil di ferro dello scultore Richard Lippold, è inevitabile che nel reticolo tu scorga altre cose, persone comprese, se si trovano lì in quel momento preciso. Non esistono cose come lo spazio vuoto o il tempo vuoto. C'è sempre qualcosa da vedere, qualcosa da udire. (Cage 1961; tr. it. 2010, p. 15)

Le opere dell'architetto Mies van der Rohe, esponente del Bauhaus trapiantato negli Stati Uniti, condividono con le opere di Cage un'estetica minimale, essenziale, in cui i volumi vuoti e le pareti in vetro giocano un ruolo fondamentale. Se le vetrate del Seagram Building a New York funzionano da specchio riflettendo sul grattacielo ciò che sta e vi passa intorno, la *Farnworth house* nei dintorni di Chicago ha pareti in vetro che si mimetizzano con la vegetazione, in modo che si possa vedere attraverso la casa. Allo stesso modo, le sculture astratte in filo di ferro di Richard Lippold, come ad esempio la serie *Five variations within a sphere*, delineando i contorni di volumi geome-

trici lasciandone l'interno vuoto, permettono di vederci attraverso. Anzi, non è possibile non vedere cosa vi è al di là in quel preciso momento, se una parete, una persona, un cielo oltre una finestra e così via. Il vuoto visivo che in questo modo si riempie delle immagini dell'ambiente offre un corrispettivo al vuoto sonoro, il silenzio caro a Cage, che si riempie di suoni. "Guardare attraverso" l'opera, "ascoltare attraverso" l'opera: l'opera d'arte si fa trasparente per accogliere l'ambiente, la vita circostante. Come abbiamo visto, per raggiungere tale risultato anche l'autore deve farsi in parte trasparente, rinunciare all'intenzionalità senza timore:

> Però puoi arrivare a questa mancanza di timori soltanto se al bivio, nel punto in cui comprendi che i suoni ci sono che tu lo voglia o no, svolti nella direzione dei suoni che non intendi ascoltare. È una svolta psicologica, e all'inizio sembra una rinuncia a tutto quanto appartiene all'umanità, per un musicista la rinuncia alla musica. Questa svolta psicologica ti porta al mondo della natura, in cui vedi, gradualmente o d'un tratto, che l'umanità e la natura non sono separate, ma coabitano in questo mondo, e capisci che non hai perso nulla quando hai rinunciato al tutto. Anzi hai guadagnato tutto. Per dirla in un linguaggio musicale, può presentarsi qualsiasi suono in qualsiasi combinazione e in qualsivoglia continuità. (Cage 1961; tr. it. 2010, pp. 15-16)

Una delle importanti conquiste del silenzio cageano è una nuova consapevolezza del rapporto tra natura e cultura. Cage si rende conto, attraverso il proprio lavoro di musicista, che vi può essere un altro modo di concepire e articolare queste due categorie, categorie che il pensiero occidentale ha ormai da tempo opposto l'una all'altra, avallando la separazione dell'uomo da tutte le altre specie viventi e lo sfruttamento della natura. In questa "svolta psicologica" Cage sembra molto vicino ai recenti risultati dell'antropologia contemporanea che vede nelle teorie del multinaturalismo il superamento di tale dicotomia (Descola 2005). Questa nuova concezione porta con sé una serie di conseguenze etiche, riassunte nell'atteggiamento di ascolto dell'Altro, degli altri esseri viventi, piante, animali, esseri umani che siano preludio a qualsiasi forma di dialogo. Una seconda conquista è la valorizzazione dell'esperienza percettiva della vita quotidiana attraverso la scoperta del lato apparente, manifesto e sensibile degli oggetti, delle immagini, dei suoni e delle loro

materie. Sia Cage che Rauschenberg, dopo la loro esperienza parallela, giungeranno ad accogliere nelle loro opere successive tutto un campionario variegato e divertito di oggetti, presi da scenari domestici e urbani: gli oggetti incollati alla tela e combinati, i suoni giustapposti in testure sonore, non sono simboli di qualcosa, non rimandano a qualcos'altro, ma significano per se stessi, mostrandosi per le proprie qualità e attirando l'attenzione nient'altro che su di esse. È quello che Roland Barthes, citando proprio Cage, definisce

> *significanza*, distinta dalla significazione: nell'"ascoltare" un brano di musica classica l'ascoltatore è chiamato a "decifrarlo", cioè a riconoscerne (con la sua cultura, attenzione, gusto) la costruzione, codificata – ossia, predeterminata – […]. Viceversa, nell'"ascoltare" una composizione […] di Cage, si ascolta un suono dopo l'altro, non nella sua estensione sintagmatica, bensì nella sua significanza bruta e come verticale; in questa decostruzione l'ascolto si esteriorizza, obbliga il soggetto a rinunziare alla sua "intimità". (Barthes, Havas 1977, p. 989).

In tutto ciò Cage è debitore del ready-made duchampiano come dell'attenzione per i piccoli dettagli della natura di Mark Tobey poi trasposti nei suoi *White Writings*. In questo modo l'arte non è fine a se stessa ma si offre come un'educazione alla percezione curiosa degli oggetti e degli eventi che abbiamo intorno, apprezzando la vita e l'esperienza quotidiana (Kostelanetz 1992). Sono proprio le esperienze estesiche dei piccoli dettagli del mondo, ovvero le esperienze dell'ordine del sensibile, a cui Greimas (1987) riconosce il ruolo di operatrici di risemantizzazione della vita quotidiana e dunque generatrici di nuovi valori, di nuovi sensi per il soggetto, vero antidoto all'asimbolìa, al "troppo rumore", all'inflazione semiotica, all'ipertrofia culturale contemporanea.

5. *Arte e vita, ieri e oggi*

Se Rauschenberg voleva agire nell'intervallo che sta fra la vita e l'arte, l'intenzione di Cage era di farle coincidere. Grazie al silenzio cageano, inteso come serena accettazione dei suoni dell'ambiente, grazie alla creazione di un vuoto ricco di possibilità, l'opera prende vita dall'ambiente e l'ambiente diviene parte integrante

dell'opera. Ciò è stato valido anche riguardo all'eredità artistica e culturale di John Cage, all'influenza che il suo lavoro ha avuto per quelli che sono venuti dopo di lui. A partire dalla volontà cageana di connettere arte e vita, possiamo notare a posteriori lo sviluppo incrociato di due tendenze. Da una parte, l'arte ha "preso vita" accogliendo dentro di sé la dimensione performativa: dalla performance, come evoluzione dell'happening inaugurato proprio da Cage e Rauschenberg, fino ad arrivare all'arte partecipativa in cui il "vuoto" lasciato dall'autore viene riempito dal pubblico, non solo a livello di ricezione ma soprattutto a livello di contenuti. Dall'altra, la vita, l'ambiente quotidiano si è "estetizzato", ad esempio attraverso una corrente come quella rappresentata dagli studi sul paesaggio sonoro di Murray Schafer (1977), che considerano i suoni dell'ambiente come una composizione di cui tutti noi siamo gli esecutori, meritevole di cura e armonia. Due tendenze notevoli, entrambe esito di un "silenzio sonoro".

Bibliografia

Barthes, R., Havas, R.
1977 *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 982-991.

Battistini, E.
2013 *L'invenzione del silenzio come logica culturale di costruzione identitaria*, in D. Mangano, B. Terracciano (a cura di), *Il senso delle soggettività. Ricerche semiotiche*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

Cage, J.
1961 *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover; tr. it. *Silenzio*, ShaKe Edizioni, Milano-Rimini 2010.

Descola, P.
2005 *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris; tr. it. *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina, Milano 2021.

Dorfles, G.
2006 *L'intervallo perduto*, Skira, Milano.
2008 *Horror pleni: la (in)civiltà del rumore*, Castelvecchi, Roma.

Eco, U.
2011 *Costruire il nemico. E altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano.
2006 *Lo Zen e l'Occidente*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano, pp. 210-234.

Festa, F.
2009 *Musica. Suoni, segnali, emozioni*, Editrice Compositori, Bologna.

Foy, G.M.
2010 *Zero decibels. The quest for absolute silence*, Scribner, New York.
Greimas, A.J.
1987 *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux; tr. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 2004.
Gröning, P.
2005 *Die große Stille*; tr. it. *Il grande silenzio* (DVD).
Jullien, F.
2009 *Les transformations silencieuses*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris; tr. it. *Le trasformazioni silenziose*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
Keizer, G.
2010 *The unwanted sound of everything we want. A book about noise*, PublicAffairs, New York.
Kostelanetz, R. (a cura di)
1996 *John Cage. Lettere a uno sconosciuto*, Edizioni Socrates, Roma.
Lo Piparo, F.
2003 *Aristotele e il linguaggio: cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari.
Lotman, J.M.
1985 *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.
Marrone, G.
2010 *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
Masotti, F.
2009 *Quando il silenzio crepita*, in G. Di Maggio, A. Bonito Oliva, D. Lombardi (a cura di), *John Cage*, Mudima, Milano.
Paquot, T.
2005 *Éloge du luxe*, Bourin Éditeur.
Pivato, S.
2011 *Il secolo del rumore*, il Mulino, Bologna.
Prochnik, G.
2010 *In pursuit of silence*, Doubleday, New York.
Ross, A.
2010 *Listen to This*, Farrar, Straus and Giroux, New York; tr. it. *Senti questo*, Bompiani, Milano 2010.
Schafer, M.
1977 *The Tuning of the World*, Knopf, New York; tr. it. *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Casa Ricordi – LIM, Lucca 2023.
Sim, S.
2007 *Manifesto for silence. Confronting the politics and culture of noise*, Edimburg University Press, Edimburg; tr. it. *Manifesto per il silenzio*, Mondadori, Milano 2008.

Thurlow, C., Jaworski, A.
2010 *Silence is Golden: The 'Anti-communicational' Linguascaping of Super-elite Mobility*, in A. Jaworski, C. Thurlow (a cura di), *Semiotic Landscapes. Language, Image, Space*, Continuum International Publishing Group, London-New York.
Valesio, P.
1986 *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna.
Vergo, P.
2010 *The music of painting*, Phaidon Press Limited, New York.
Volli, U.
2003 *Semiotica della pubblicità*, Laterza, Roma-Bari.

Valentina Voto*

IL SILENZIO COME PRESENZA NELL'ASSENZA. UNA PROSPETTIVA MUSICOTERAPICA

1. *Introduzione*

Scopo del presente intervento è quello di offrire il mio contributo di studiosa "ibrida", a cavallo tra musicologia e filosofia della musica da una parte e musicoterapia dall'altra, al fine di presentare un punto di vista sulla tematica trasversale a questo volume che, guardando alla musicoterapia, potrebbe essere di interesse per la costruzione di una semiotica del silenzio, se non proprio trarre giovamento da una lettura semiotica *tout court*. Mi chiedo, infatti, quale aiuto può dare alla teorizzazione della musicoterapia, oltre che alla sua applicazione pratica, un inquadramento semiotico. Un inquadramento che non si limiti, eventualmente, ad avere la sola musica come suo oggetto di indagine (anche perché la musica è solo una parte del discorso musicoterapico, e spesso non la più rilevante)[1].

In questa sede, dunque, mi propongo di gettare una luce su come il silenzio, nelle sue diverse declinazioni, venga esperito e rivesta un ruolo centrale in musicoterapia. Tale terapia, infatti, intesa come terapia (prevalentemente) non verbale, che si serve del suono e del corpo come principali *medium* espressivi, comunicativi e relazionali, ha come suo perno strutturale e sua formante principale proprio il silenzio. Non a caso, all'in-

* Università degli studi di Milano. valentina.voto91@gmail.com

1 Ai fini di una completezza di sguardo sulla pratica professionale in oggetto, tenterò infatti di fornire gli elementi necessari a un suo inquadramento semiotico-critico, attraverso una trattazione che tenga conto dei principi fondanti della disciplina musicoterapica e in cui l'analisi scientifica muova come sempre da esperienze vissute in prima persona, vista l'imprescindibilità della componente soggettiva all'interno di qualsiasi discorso terapeutico.

terno della mia trattazione, farò particolare riferimento a uno dei cinque modelli musicoterapici riconosciuti a livello internazionale, quello di matrice psicodinamica del musicoterapeuta, psichiatra e musicista argentino Rolando Omar Benenzon. In questo modello, infatti, il silenzio ha un'importanza tale da essere stato posto al centro della definizione proposta per la musicoterapia, ovverosia quella di "arte di armonizzare i silenzi per consentire la comunicazione" (Benenzon, Wagner, de Gainza 1997, p. 76).

Ora però devo lasciare da parte, per un momento, il silenzio nella rilevanza e centralità che esso ha per il modello Benenzon (la cui teorizzazione, come spero di mostrare, si rivela paradigmatica per la musicoterapia *tout court*).

Voglio infatti rendere ragione di come, a fronte dello statuto ibrido della disciplina – già denunciato dal suo nome "musicoterapia" – il silenzio venga esperito da una parte nei suoi legami con il suono, dall'altra nei suoi legami con l'Io del terapeuta e con l'"Io-Altro" del paziente (Benenzon 2020, p. 119). In questa seconda declinazione potrò tornare a Benenzon, ma, per indagare il silenzio nella sua prima declinazione, quella "sonora", in un necessario preludio alla seconda parte del mio intervento, dovrò ricorrere anche alla letteratura filosofica, e in particolare a concetti o suggestioni presenti ne *La musica e l'ineffabile* di Vladimir Jankélévitch e in *Filosofia della musica* di Giovanni Piana. Ricorrerò però, in seguito, anche a un testo del filosofo sudcoreano-tedesco Han, *L'espulsione dell'Altro*, il quale, come vedremo, intersecherà parzialmente la teorizzazione benenzoniana.

2. *Suono e silenzio*

Diversi sono i modi in cui il silenzio, nei suoi legami con il suono, viene esperito in musicoterapia.

In conseguenza del rovesciamento di paradigma che ha rivoluzionato la concezione della musica nel Novecento e che ha reso il silenzio protagonista autonomo accanto al suono, anche in musicoterapia esso non è considerato antagonista del suono, né, tantomeno, un suo opposto ontologico. La musica, inoltre, in un simile contesto, riconosce la necessità di un silenzio che pare venire meno nei paesaggi sonori quo-

tidiani, spesso attossicati da un *overkill* sonoro senza soluzione di continuità[2].

In musicoterapia il silenzio è perciò esperito e considerato come un "vuoto stracolmo" (Castaldo 2008, p. 85 – definizione che ricorda il "vuoto pieno" di Benenzon 2020, p. 153), e a questa locuzione si può dare un duplice significato. Da un lato infatti possiamo considerare il silenzio come "un serbatoio di immagini inesplose" (in Piana 1991, p. 288 lo si dice della musica) – ossia come un bacino di immagini non *ancora* esplose o la cui esplosione sempre permane in potenza – e come "materia da cui estrarre il suono" (Castaldo 2008, p. 83), dunque suo necessario preludio, condizione della sua esistenza e portatore del suo significato (un silenzio che tuttavia viene esperito non soltanto come ciò che precede il suono ma anche come ciò in cui lentamente va a perdersi la sua coda).

Dall'altro lato, in secondo luogo, si fa esperienza del silenzio nella natura fenomenologica che di esso Giovanni Piana ha saputo evidenziare e definire ricorrendo all'idea di mormorio. Piana infatti teorizza il "silenzio mormorante" (Piana 1991), mai assenza pura di suono, che si sostanzia nell'incessante crepitio di piccoli suoni che stanno sullo sfondo, e che, una volta superata la soglia della consapevolezza, in ambito musicoterapico, entrano a far parte a pieno titolo della significazione della seduta (tali suoni possono infatti provenire sia dal contesto interno al *setting* sia da quello esterno, e possono comprendere ad esempio il rombo delle automobili, il ronzio dell'impianto di ventilazione, le chiacchiere provenienti dall'esterno, i brontolii, i gorgoglii, i respiri di musicoterapeuta e paziente). È su questo sfondo crepitante, mormorante, che per dirla ancora con Piana avviene "la percezione della vitalità stessa della vita" (Piana 1991, p. 67) e quindi è qui che il suono prende corpo e i corpi si fanno suono.

Su questo silenzio, infatti, si può stagliare la musica ed è questo il silenzio che abita la musica che sopra vi si staglia. Faccio riferimento in particolare allo strumento operativo del cosiddetto "dialogo sonoro", che concretizza e si fa emblema della costante tensione, presente in seduta, tra suono e silenzio e della

2 Si veda Voto 2024, dove, visto l'ampio spazio dedicato anche al silenzio in musicoterapia, si anticipano alcuni degli snodi argomentativi e alcuni frammenti della presente trattazione.

possibile attribuzione di significato – non solo espressivo ma anche comunicativo – a tale tensione. Il dialogo sonoro infatti è leggibile come un gioco di attese (anche disattese), di interruzioni, di reticenze, di proposte e di risposte, di azioni, inazioni e reazioni, in cui si articola la dialettica e l'alternanza tra suono e silenzio in seduta.

In musicoterapia però il silenzio emerge non solo come sfondo, ma anche come isola (come in Jankélévitch 1961).

Infatti possiamo a buon diritto definire la musica stessa come silenzio, pausa dalla parola e dal rumoreggiare d'intorno che necessita a sua volta di silenzio per essere accolta e ascoltata (*Ibid.*). Citando il filosofo e musicologo francese, anche e soprattutto in seduta la musica diventa "presenza sonora che riempie il silenzio pur essendo [essa stessa] una forma di silenzio" (Jankélévitch 1961, p. 118). Non solo dunque il silenzio in quanto tale, ma anche la musica come silenzio diventa reazione e cura a una tossicità della parola e del suono che, al di fuori dello spazio-tempo del *setting*, si configurano fenomenologicamente come rumore. Ritengo infatti che non sia un caso se la musicoterapia stia progressivamente andando verso maggiori notorietà e riconoscimento istituzionale: tale "prendere piede" della disciplina nel cui ambito opero come professionista ritengo che proceda parallelamente alla crescita esponenziale del rumore nel nostro quotidiano, un rumore (inteso non solo in termini sonori) che isola, quando non proprio soffoca, l'essere e l'*Esserci* (il *Dasein* heideggeriano), impedendo l'espressione, la relazione, la comunicazione dell'individuo tra gli individui e, in ultimo, la sua *cura*.

3. *Il silenzio e l'Io del terapeuta*

Così, arrivo a dare del silenzio una lettura che ne metta in luce i legami (o alcuni dei possibili legami) da una parte con l'Io del terapeuta, dall'altra con l'Io-Altro del paziente.

Prendo le mosse dall'Io del terapeuta, e faccio perciò riferimento a un silenzio come tacere, a un silenzio che è sia della parola sia della comunicazione verbale. Trasformando una classificazione dei musicisti operata da Gino Castaldo alla luce della definizione di musicoterapia di cui sopra data da Rolando Benenzon, si può dire, a ragione, che "C'è un modo di classificare

i musicoterapeuti [nel testo "i musicisti"]. Quelli che non temono il silenzio e quelli che lo temono. Quelli che non lo temono lo trasformano in un moltiplicatore, un trampolino di lancio verso l'Altro [nel testo "l'alto"]" (Castaldo 2008, p. 84). Il silenzio infatti è legato a esperienze di limite e di soglia (un esempio su tutte, quella della morte), motivo per cui può indurre angoscia o paura (dalle quali si tende a difendersi in seduta ricorrendo alla parola o allo strumento musicale); tuttavia, non appena esso viene riconosciuto nella sua promessa di suono (suono che in musicoterapia ha *sempre* valore espressivo e comunicativo) e nel suo essere pura possibilità, quando è dunque accolto e non annullato, ecco che apre all'autenticità della relazione, per la quale non a sproposito userei (sulla scorta di quanto fa *eg*. il musicoterapeuta e docente Matteo Pauri) un altro termine del lessico heideggeriano: *Eigentlichkeit*.

La promessa che il silenzio del terapeuta fa nella stanza di terapia è infatti in primo luogo promessa dell'Altro. È la condizione essenziale per far sì che l'Altro possa tendere verso il grado massimo della libertà espressiva e comunicativa che in quel momento gli è possibile. Tale silenzio, infatti, prelude ed è condizione necessaria a quell'ascolto profondo e ospitale (di cui parla anche Han 2016) che deve essere alla base dell'operatività del terapeuta, oltre che della disciplina stessa.

Il silenzio e l'ascolto diventano perciò, nello spazio della terapia, un dono, un invito per l'Altro, uno "spazio per la sua alterità" (Han 2016, p. 91). Chi ascolta "è uno spazio di risonanza per il libero esprimersi dell'Altro" (ivi, pp. 91-92): l'ascoltatore infatti "svuota se stesso" e "divenendo uno spazio di risonanza dell'Altro […] gli offre la libertà di essere se stesso" (ivi, p. 93). Faccio notare, a margine, come in musicoterapia, accanto al senso lato con cui il termine viene usato dal filosofo di Seul, questa "risonanza" si rivesta anche del suo senso proprio, dal momento che la modalità d'espressione del paziente – e di percezione del terapeuta – è primariamente corporeo-sonora. Han, inoltre, sembra richiamare molto da vicino il concetto benenzoniano di "corpo diapason" (Benenzon 2020, pp. 572-573).

Il silenzio come *vuoto del terapeuta*, inoltre, o per lo meno come *condizione tendente al vuoto*, diventa necessario anche per poter cogliere il dato emergente in seduta e per intuire cosa di volta in volta sia più utile alla costruzione della relazione e alla comunicazione affettiva e profonda con il paziente.

Parlando del silenzio come "vuoto" si mostra dunque come sia possibile interpretarlo, anche e primariamente, in termini di spazio, dunque come *vacuum* che non solo riguarda la musica in seduta e le sue pause, ma che interessa anche lo "spazio vincolare" tra terapeuta e paziente (Benenzon, Wagner, de Gainza 1997, p. 49 ss.) e, soprattutto, la persona del terapeuta intesa in termini di spazio.

L'ospitalità sopra accennata, infatti, deriva dal fatto che soltanto se il terapeuta impara a svuotarsi, *in primis* di se stesso, può essere un ascoltatore profondo, e soltanto avvicinandosi a tale condizione di vuoto può porsi in un vero ascolto. Dapprima, infatti, il terapeuta deve farsi ascoltatore di se stesso, del proprio mondo interiore e del proprio modo di rapportarsi con il mondo, interno ed esterno; in seguito, e soltanto in conseguenza di ciò, potrà favorire l'emersione della soggettività dell'Altro.

Il vuoto di cui parlo qui, infatti, non è quello abissale che suscita l'*horror vacui,* ma è quello leggero e aereo del *vacare*, dunque un vuoto spazioso e libero da ingombri che induce al silenzio e conduce all'ascolto di se stessi e dell'Altro. Si può dire che questa sia la *conditio sine qua non* per creare una relazione satura d'essere ed *Esserci* con il paziente e per lasciare che tale relazione accada come deve all'interno dello scambio intersoggettivo in seduta. "È come se", dice Benenzon, "il musicoterapeuta […] dicesse: sono qui, ma farò una pausa perché anche tu [Altro] sia qui" (Benenzon 2004, pp. 57-58).

Soltanto un ascolto che nasce da un simile spazio vuoto – silente e, per questo, pieno di possibilità e predisposto all'attuazione di tali possibilità –, e soltanto un ascolto che presuppone l'assenza di giudizio, può essere terapeutico e può (quando e dove può) persino guarire (Han 2016).

Il silenzio del terapeuta infatti non si configura soltanto come il silenzio del tacere, il silenzio della parola *tout court*, ma è anche il silenzio dell'*epoché*, quindi un tipo particolare di tacere, che potremmo definire "interno", così come è anche il silenzio del *non-fare*, un silenzio cinetico e dell'intenzione che precede o si sovrappone all'azione.

Parlando dell'*epoché*, concetto di ascendenza scettica traducibile come "sospensione del giudizio", è necessario ammettere che il giudizio non è mai eliminabile (o eliminabile del tutto), eppure il terapeuta deve essere in grado di

sospenderlo nello spazio-tempo della seduta, e deve persino essere in grado di rimodularlo, alla luce per esempio del paradigma relazionale – non estetico – cui solo deve rispondere la musica in seduta (e che fa sì che la nota stonata, l'errore, il brutto ecc. non possano che avere pieno diritto di cittadinanza all'interno della produzione corporeo-sonoro-musicale della seduta). Deve esserci inoltre anche una "sospensione dell'interpretazione", quasi memore, potremmo dire, della lezione pirandelliana sull'incomunicabilità e che rende paradossale di certo una comunicazione in cui la "decodifica" venga messa da principio tra parentesi, per evitare che il musicoterapeuta dia a quel certo gesto, suono, sguardo ecc. – che emerge in seduta e che non è (ancora) segno condiviso – il senso che quel determinato gesto, suono e sguardo avrebbe per lui, perdendo così il senso che ha invece per il paziente, in un'indebita sovrapposizione tra la sua sfera di significati, anche inconsci, e quella dell'Altro[3].

Il silenzio del musicoterapeuta, infine, si deve declinare anche come un *non-fare*, come una sospensione dell'azione (di qualsiasi tipo essa sia, musicale, gestuale ecc.). Spesso, in seduta, piuttosto che il *fare*, si rivela infatti più importante il "semplice" *stare*, che vuol dire "limitarsi" – con necessarie virgolette – a creare le possibilità perché qualcosa accada, quindi "limitarsi" ad accogliere. La fatica che comporta la sospensione della parola è spesso la stessa che comporta la sospensione dell'agire: per citare a proposito Marina Abramović "La cosa più difficile è fare qualcosa che si avvicini al nulla"[4].

3 Il necessario tentativo di superamento di tale incomunicabilità avviene in primo luogo attraverso il farsi vuoto del terapeuta e quindi la presa d'atto fenomenologica – e di qui l'accoglienza – del dato emergente in seduta. Inoltre, "il terapeuta non verbale non ha bisogno di interpretare poiché ciò che è stato espresso è l'inconscio, vale a dire che ciò che è manifesto coincide con ciò che è latente" (Benenzon 2020, p. 62, dove il "non interpretare" è il secondo dei *no-out* – ovverosia comportamenti che il terapeuta deve evitare – ivi elencati).

4 Marginalmente, e alla fine di questa parte del mio intervento, devo accennare anche al silenzio come oggetto occasionalmente desiderato dal terapeuta, quindi al silenzio come possibile oggetto del desiderio, soprattutto durante o alla fine di quelle sedute caratterizzate da un elevato livello di energia e di matericità sonora, di intensità e pienezza di suono con soltanto brevissime soluzioni di continuità.

4. *Il silenzio e l'Io-Altro del paziente: due possibili casi studio*

A questo punto, posso passare a trattare del silenzio del paziente, andando rapidamente a presentare due esempi emblematici – che paiono situazioni limite, ma che all'interno del *setting* diventano norma – e che aiutano a mettere in luce il silenzio dell'Io-Altro che si trova all'altro capo della relazione terapeutica.

Il primo è rappresentato dal silenzio del paziente in coma (Benenzon 2002; 2004): come in parte accennato, il silenzio, in un caso simile, può concretizzare la paura della morte del terapeuta, riportarlo al timore che egli possa non esistere o pensare di non esistere, così come ricondurlo a momenti di assenza dell'Altro e di abbandono – quindi può riaprire la sua ferita narcisistica –; solo stando nel silenzio del paziente e facendo ad esso eco, tuttavia, il musicoterapeuta può davvero *ascoltare* il paziente in coma.

Il secondo caso è quello di quei pazienti che non difettano di suoni espressivi o comunicativi, ma che presentano disturbi che ne compromettono la facoltà di utilizzare il linguaggio a fini comunicativi. Penso in particolare ai pazienti cosiddetti "non verbali" con disturbo dello spettro autistico o a quelli che presentano gravi compromissioni fisiche e/o intellettive. Qui il silenzio non preclude la comunicazione, ma rende pregnanti altri campi di indagine, quali ad esempio la prossemica e la cinesica, e rende lampante la preminenza della comunicazione analogica nel contesto non verbale che è cifra della seduta di musicoterapia – all'interno della quale si dimostra quanto mai vero il primo assioma metacomunicativo elaborato da Paul Watzlawick secondo il quale "non si può non comunicare" (Watzlawick, Beavin, Jackson 1967). Circa la prossemica, faccio notare in aggiunta, di nuovo con Benenzon, come il suono e la musica abbiano il potere di ridisegnare le distanze interpersonali, arrivando anche ad accarezzare il paziente senza provocare quegli "stati d'allarme" (Benenzon, Wagner, de Gainza 1997, p. 60) che possono per esempio essere propri e tipici di un individuo con caratteristiche dello spettro autistico.

Più in generale, per il paziente, qualunque esso sia, "il silenzio è la prima espressione […] per ascoltarsi, riconoscersi, riconoscere l'altro" (Benenzon 2004, p. 57).

5. *Il silenzio per il Modello Benenzon*

Il silenzio è, tra le "perle" (Benenzon 2020, pp. 33-35) del modello Benenzon, la principale, la quale, proprio per questo, trova posto al centro dello spazio vincolare tra terapeuta e paziente, quello spazio cioè "in cui si fondono […] gli sforzi energetici di comunicazione […] si mobilitano tutti i codici non verbali" (Benenzon, Wagner, de Gainza 1997, p. 49 – oltre agli eventuali codici verbali, che, quando presenti, non sono mai scindibili dalla comunicazione non verbale). Il silenzio, all'interno del modello, si pone dunque come mediatore comunicativo e contenitore a un tempo, spazio necessario alla comunicazione e al passaggio di contenuti consci e inconsci (Benenzon 2020). Un silenzio nel quale l'oggetto di indagine e di osservazione non è solo l'Altro ma anche il terapeuta. Un silenzio che, con un gioco di parole che potrebbe forse incontrare il favore del musicoterapeuta argentino, è paradigma del paradigma non verbale del modello, che, a sua volta, diviene paradigma per la musicoterapia.

Inoltre, tornando a citare Benenzon, "l'impossibilità di usare la parola e lo stare nel contesto non verbale stimolano nell'individuo il processo regressivo" (2020, p. 148), non solo nel paziente ma anche nel terapeuta, che è portato a vivere la regressione insieme al paziente e che per questo è portato a temerla, insieme al silenzio che ne costituisce la condizione di possibilità primaria. Infatti, "In questo ambiente protetto che funge da contenitore dello spazio e del tempo, e attraverso l'Altro, è possibile" riattualizzare, "rielaborare, riorganizzare e ristrutturare tali antichi comportamenti" (ivi, pp. 148-149), in quello che è un necessario preludio all'eventuale (quando possibile) guarigione del paziente o al necessario *self inquiry* del terapeuta (tra l'altro, e non a caso, sono non verbali i principali stimoli sonori che possono indurre la regressione: il battito cardiaco – e quindi il ritmo che lo richiama – il rumore dell'acqua, il respiro).

6. *Conclusione*

Il silenzio, l'ascolto, la preminenza data al contesto non verbale nella stanza di terapia paiono in conclusione elementi che non soltanto sono applicabili come paradigmatici alla musicoterapia *tout court*, ma sono anche fortemente distintivi nel separa-

re lo spazio del *setting* da quello esterno, caratterizzato – lo si è in parte accennato – da un "inquinamento acustico onnipervasivo e da una focalizzazione sempre maggiore sui propri bisogni egoici, due fattori che fanno perdere la capacità di ascoltare e di esercitare un ascolto profondo" (Voto 2024, p. 20 seguendo Han 2016). Si è detto sopra: "Si può dire che questa sia la *conditio sine qua non* per creare una relazione satura d'essere ed *Esserci* con il paziente", l'unica via all'autenticità non solo della relazione ma anche degli *esseri umani* al suo interno. Ecco perché tale esperienza musicoterapica, in cui è centrale e fondante il silenzio, in ultima analisi, può essere associata al *sacro*[5], così come definito da Mircea Eliade nel suo testo del 1957 *Das Heilige und das Profane*: essa si mostra infatti come esperienza del "*radicalmente*" e "*qualitativamente diverso*" (Eliade 1957, pp. 13, 17), che può essere concepita come mezzo attraverso il quale fare esperienza del "*reale* per eccellenza" (ivi, p. 23), quello dell'umano e dell'intima relazione tra essere umani. Dunque, essa è luogo in cui – per chiudere con un ossimoro che richiami il benenzoniano "la presenza dell'assenza" (Benenzon 2020, p. 153) – è possibile esperire il silenzio come forma eminente di "presenza *nell*'assenza".

Bibliografia

Benenzon, R.O.,
2002 "Definizioni della musicoterapia", in R.O. Benenzon, a cura, *Musicoterapia e Coma*, Roma, Phoenix Editrice, pp. 49-80.
Benenzon, R.O.,
2004 *La musicothérapie. La part oubliée de la personnalité*, Bruxelles, De Boeck; trad. it. *La parte dimenticata della personalità. Nuove tecniche per la musicoterapia*, Roma, Borla 2007.
Benenzon, R.O.,
2020 *L'etica del non verbale*, Roma, Borla.
Benenzon, R.O., Wagner, G., Hemsy de Gainza, V.,
1997 *La nuova musicoterapia*, Roma, Phoenix Editrice.

5 All'associazione sacro-(musico)terapia si fa ampio riferimento anche nella vulgata relativa alla pratica terapeutica (e musicoterapica), nonostante mai forse tale argomento è stato adeguatamente indagato nelle sue implicazioni antropologiche prima che terapeutiche (è un *tópos* cui lo stesso Benenzon fa cenno più volte – vd. *eg.* Benenzon 2020, p. 53 ss.).

Castaldo, G.,
2008, *Il buio, il fuoco, il desiderio. Ode in morte della musica*, Torino, Einaudi.
Eliade, M.,
1957 *Das Heilige und das Profane*, Hamburg, Rowohlt; trad. it. *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri 2006.
Han, B-C.,
2016 *Die Austreibung des Anderen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag; trad. it. *L'espulsione dell'Altro*, Milano, Nottetempo 2017.
Jankélévitch, V.,
1961 *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Armand Colin; trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani 1998.
Piana, G.,
1991 *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 2013.
Voto, V.,
2024 "Per una lettura della musica in terapia e come terapia", in *Musica et Terapia*, vol. 49, pp. 18-28.
Watzlawick, P., Beavin, J.H., Jackson, D.D.,
1967 *Pragmatics of Human Communication*, New York, W. W. Norton & Company; trad. it. *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio 1971.

Valentina Carrubba*

TRA IL NON DETTO E L'ASSURDO. SVINCOLI DEL SILENZIO NELL'AGOGICA DI SATIE

1. *L'agogica in Satie*

L'agogica si trova nello spartito tradizionale di musica classica insieme ad altre notazioni, che ne fanno un testo sincretico. Vi si danno infatti diversi ordini di segni, che decidono: il tempo del brano, la battuta, il valore delle note, la loro altezza sul pentagramma, la dinamica con i pedali e infine, appunto, l'agogica, ovvero la parte che concerne l'andamento del brano.

Si tratta di un sistema di regole che lascia poco spazio all'indeterminazione (Valle 2002, pp. 117-136) e corre in questo modo il rischio di ridurre l'interpretazione a mera esecuzione e di appiattire l'aspetto prescrittivo del testo, finalizzato alla performance, vivo, variabile e rivolto al futuro, all'aspetto descrittivo, che tiene memoria di ciò che della vita del brano è (ritenuto) essenziale perché possa essere per iscritto e senza tradimenti tramandato.

Ora, se l'agogica da un lato procede, come il resto dei segni sullo spartito, verso una riduzione dei margini di interpretazione, d'altro lato riapre uno spazio d'indeterminazione. Le indicazioni intorno all'andamento del brano riguardano infatti due aspetti: il primo ne determina la velocità ed è un fattore misurabile, per cui si indica o un range di valori sul metronomo (lento, adagio, allegro, etc.) o un valore numerico preciso, oltre che eventuali variazioni temporali, come rallentamenti e accelerazioni; il secondo, al contrario, ci porta su un ordine qualitativo, perché concerne il carattere del brano, con diciture che, in diversi modi esprimono delle tonalità emotive (con brio,

* NABA, valentina_carrubba@docenti.naba.it

senza allegrezza, affettuosamente, irato, focoso, marziale, etc.) e modulano aspetti quali il tempo, il tocco, il tatto, le legature, il valore delle note, violando l'esattezza del tempo e riaprendo il gioco interpretativo.

L'agogica chiama in causa una discrepanza tra tempo matematico e tempo di esecuzione ed eredita l'idea barocca che siano le note ineguali, derivate dagli affetti, a rendere arte l'interpretazione. Si tratta di uno spazio di negoziazione altro dalla quantità e che si offre nell'alterità stessa della forma verbale che, al contrario del simbolo codificato, eredita culture da domini diversi dalla musica e pone il problema di una commensurabilità di linguaggi e contenuti, risolvendolo infine, nella tradizione classica, su una comunanza di affetti di cui note e parole articolerebbero il senso, dialogando per il medium corporeo del gesto.

Nello spartito che arriva a Satie la componente di agogica segue il principio generale della notazione musicale, l'economia, e presenta sinteticamente delle definizioni di affetti che si sclerotizzano nella norma e un inventario piuttosto laconico delle intenzioni emotive: abbiamo spesso il brio, la dolcezza, varianti del fuoco, generali appassionamenti che tendono a farsi abbecedario di passioni musicate.

È proprio qui che si rileva l'originalità di Satie, che riapre il lasco del gioco (Basso 2008, pp. 271-309) in una ri-possibilizzazione dell'esecuzione che ora ci fa riflettere sulla forma scritta delle indicazioni, ora sul contesto dell'enunciazione musicale, ora sul rapporto tra autore ed esecutore, ora ancora sull'inventario delle passioni e sul corpo. Tra umorismo e ironia, le sue didascalie espressive, come aforismi, sono frammenti di una riflessione intorno al non detto dello spartito classico, che è tanto il vivo della musica suonata (Barthes, 1970) quanto la lettera morta del codice musicale dello spartito.

Lo spartito stesso, in Satie, esprime graficamente la valenza spaziale di una composizione che, fatta di suoni che si organizzano per blocchi in una forma-mosaico, rompe con la linearità discorsiva della retorica musicale di allora, fatta di premesse, svolgimenti e conclusioni volti alla persuasione dell'ascoltatore. D'altra parte scompare la determinazione del tempo: la battuta non è segnata e le indicazioni sulla velocità restano vaghe, come se la temporalità del brano, il suo fluttuare e muoversi, dovesse subordinarsi, invece che al metronomo, a un valore assoluto delle note, al peso dell'una rispetto all'altra.

Con la consueta ironia Satie diceva di non essere un musicista, ma un fonometrografo, uno che misura le note:

> Del resto, a me piace di più misurare un suono che ascoltarlo. Così fonometro alla mano, opero allegramente e senza indugi. C'è qualcosa ch'io non abbia pesato e misurato? Tutto Beethoven, tutto Verdi, eccetera. È molto strano. La prima volta che feci uso di un fonoscopio, osservai un si bemolle di media grandezza. Non ho mai visto, ve lo assicuro, nulla di più ripugnante. (Satie in Volta 1980, pp. 55-56).

È dunque nel contesto di una scomposizione dello spartito, mettendo in sordina il cronometro e spostando l'accento sulle indicazioni di carattere, che le notazioni di Satie colpiscono il sincretismo dei codici nel suo punto "debole" e procedono divertite sulla via di una decostruzione, tanto della notazione, quanto del senso della musica che a quella notazione corrispondeva. Le didascalie espressive da un lato portano nello spartito un non-detto dell'esecuzione, dall'altro, come vedremo, funzionano quale dispositivo che, sub specie musicale ed esecutiva, si diverte a ridurre al silenzio ciò che non sa tradursi nel suono. Da tacere, per volere dell'autore, al grande pubblico[2], l'agogica stessa doveva poi restare un segreto tra lui e il pianista.

2. *Corpus e modalità d'indagine*

La letteratura intorno all'agogica di Satie si divide secondo la pertinenza adottata e la cornice d'indagine. Si possono pertinentizzare le sue didascalie espressive quali istruzioni rivolte alla performance pianistica (Gates 2019), si può indagarne il ruolo all'interno dello spartito (Christoffel 2016), si possono considerare sotto un rispetto tematico (Boero, 2010), oppure, in un contesto ancora più ampio, nell'ambito di una ricognizione storico-critica che, fatta di contributi illustri come quello di Jankelevitch (1988, pp. 226-251) o di Cage (1961), ci racconti

2 Satie così ammoniva: "À quiconque. Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution musicale. Tout manquement à cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant. Il ne sera accordé aucun passe-droit." Satie, E. 1916, Heures séculaires et instantanées, Eugène Demets, Paris.

dell'evoluzione del compositore e della sua poetica o renda conto del rapporto del "personaggio" Satie con il suo tempo.

Se la prospettiva storica esula dalla nostra indagine, ci interessa però l'operazione editoriale di Ornella Volta, cui dobbiamo l'accurata raccolta degli scritti di Satie. La sua curatela, oltre a una direzione accademica prende una via divulgativa e letteraria con la pubblicazione dei *Quaderni di un mammifero* (Volta 1980). Qui troviamo una selezione di testi, nonché un elenco delle didascalie espressive, che si presentano, in ordine alfabetico e svincolate dagli spartiti, sotto il titolo di *Istruzioni per l'uso*.

Questa estrapolazione e questo reincornicamento, così amene rispetto al rigore contestuale del fare storico, illustrano come il gioco di Satie apra una sorta di nuovo genere letterario: frasi, cioè, da leggere come istruzioni anche quando dell'istruzione non hanno l'aspetto, in una specie di poetica della (im)pertinenza e del laterale – d'altronde, ci ricorda la storica, spesso le didascalie erano scritte prima ancora di creare il brano.

È in questa chiave paradigmatica e svincolata dagli spartiti che si descrive il nostro corpus di indagine, che raccoglie tutte le didascalie dell'agogica, estendendo in parte il compendio della Volta, e che riguarda, più che le loro contingenze testuali, il loro carattere di possibilizzazione dell'interpretazione e di questionamento dei codici.

3. *Passioni comandate*

Si è già accennato a come l'universo delle passioni, tradizionalmente, funzionasse quale medium della traduzione esecutiva: l'idea implicita è che il soggetto esecutore, animato dalla passione lessicalizzata nella parola, compia il proprio gesto in un certo modo, perturbando l'esattezza matematica dei tempi e producendo, in sintonia con melodia, armonia e contrappunti, un determinato tipo di suono.

Le notazioni classiche di agogica ci portano su una tipologia di sintagmi piuttosto ristretta, con scenarizzazioni (Basso 2009) tipiche: quelle che operano in direzione fusionale e immediata, in cui soggetto e oggetto, esecutore/gesto/suono non si trovano nettamente distinti, con diciture come *dolce*, che si può ugualmente riferire all'uno e all'altro polo della relazione; si abbozza invece la figura di un soggetto esecutore quando si utilizzino

avverbi, che adombrano un'azione e quindi un modo del gesto e un soggetto, in cui lavora una transitività della passione; abbiamo infine l'uso sostantivato della passione/emozione con complemento di compagnia, del tipo *Senza allegrezza* o *Con brio*, che aggiunge un ulteriore attante sulla scena e rende più evidente una trasformazione narrativa, una (de)colorazione di uno stato iniziale.

Rispetto a questi tratti della scena passionale che guiderebbe l'esecuzione, Satie rompe tanto con la generale estetica del trasporto, quanto con le passioni culturalizzate che vi si sottendono, in una critica varia e ironica dell'uno e dell'altro aspetto della tradizione.

Per cominciare con la scenarizzazione, il compositore si diverte spesso ad embrayare elementi della cornice enunciazionale nelle frasette, incorporando un fuori testo. La figura dell'autore irrompe molte volte nell'intimità della passione da sentire e da suonare, con didascalie come "non si tormenti", o "si spazientisca" o "sia attonito", che esplicitano l'imperativo dell'indicazione, assieme al suo valore prescrittivo, e che implicitamente introducono anche un enunciatore-destinante. Quanto a ciò che si comanda, si tratta di stati d'animo che, oltre ad essere piuttosto prosaici, paiono molto lontani dal poter essere comandati o che, come nel caso dello spazientirsi, che presuppone la tenuta di una precedente pazienza e avrebbe un valore retroattivo, portano sull'impossibile.

Emerge così una dimensione finzionale che rompe con le poetiche dell'immediatezza di matrice romantica e con l'educazione sentimentale del tempo, rivelandone il carattere di costruzione: le diciture di Satie, che si definiva "emotivamente presbite" si divertono a smontare in ogni modo le grandi passioni del wagnerismo, tra costanti e isotopi inviti alla moderazione e alla umiltà.

Questa decostruzione di passioni comandate corrisponde all'invenzione di una varia anti-retorica del sentire. E così il *focoso* di Beethoven si presta alla parodia, nella variazione dell'intensità e in proiezioni figurative fuori luogo diventando *Piuttosto caldo, infiammato, Incendiato, Piuttosto cotto, Non molto al sangue*. Spesso poi Satie mette in campo passioni complesse o di secondo ordine, come la *riverenza o la modestia*, che difficilmente sono traducibili in termini musicali, e che, osservate sotto il rispetto del testo musicale si dimostrano insensate

e insensibili. L'esecuzione diventa una pertinenza per mostrare l'incongruità del costrutto, anche se il costrutto, sintatticamente, è ben formato.

Il gioco, condotto nell'immanenza della didascalia, lascia interdetti sulla possibilità di tradurlo tanto sul piano musicale quanto sotto il rispetto esecutivo: è una *callida iunctura* che può diventare ossimoro. Troviamo così la composizione di un sintagma passionale con un aggettivo o di più sintagmi, aggettivati, tra loro: *con lieve umiltà* ci porta su un vicolo cieco, dato che non pare esistere una umiltà (che descrive l'abbassarsi) che si possa coordinare con un aggettivo, lieve, che ha i semi della leggerezza e non esistono soglie superiori dell'umiltà; nel caso di C*on giusta collera,* la collera non può essere giusta nel senso di misurata, ma nella sua smisuratezza non può essere giusta nemmeno in senso morale, perché è fuori proporzione; e ancora, in S*eriamente, ma senza lacrime* la congiunzione avversativa "ma" mette in scena una potenzializzazione delle lacrime a partire dalla serietà come fosse un dato, ma non c'è nessuna enciclopedia di saperi in cui la serietà si accompagni alle lacrime; l'abbinamento di più lessemi e aggettivi, poi, moltiplica le possibilità di gioco e nel caso di *Con un candore sciocco, ma decoroso,* il candore, se può essere sciocco, difficilmente dimostra decoro, mentre si rende improbabile tradurre musicalmente ognuno dei tre termini, che implicano costruzioni complesse e osservazioni di secondo ordine.

Verso l'iperbole e l'iperfetazione abbiamo indicazioni come *Optando coraggiosamente per la via più facile compiacendosi della propria solitudine*, che mette in scena una solitudine titanica, di cui, spudoratamente, ci si compiace, un romanzato che però stona con i bassi contenuti dello *streben* (la via più facile).

Le indicazioni intorno alla tonalità affettiva disegnano perlopiù un percorso interpretativo che parte dall'accreditamento e si conclude con una sanzione dell'incongruità dell'istruzione. Le didascalie allora per un verso mettono in luce una qualche profonda verità sui sentimenti convocati, per l'altro esasperano la "corretta" sintassi del costrutto fino a spogliarlo di significato, in una composizione di passioni che prende la deriva. La notazione perde di economia e si derubrica dal genere dello spartito verso un terreno letterario, mostrando le regole di una culturalizzazione del sentire.

Alla grande retorica delle passioni, i testi musicali di Satie rispondono perlopiù con una sorta di ottusa semplicità, che

però misura e rivela il livello di contraffazione e di finzione della costruzione letteraria e, anche, della musica che mira a corrisponderle. Emblematici, in questo senso, sono i brani degli *Embryons desséchés,* che in più occasioni parodizzano i finali magniloquenti e solenni alla Beethoven (Boero 2010, pp. 101-102), mostrando quanto quella musica e quelle costruzioni passionali siano lontani dalla poetica minimale dell'umorista.

Il gesto, su un altro piano, diventa l'interfaccia tra due regni dissociati, e l'interprete, se sta al gioco, si potrà inventare, libero, una qualche pertinenza che guidi l'esecuzione: così l'umiltà potrà diventare una forma di incertezza, un ritardare, un modo d'essere in sordina, cui si aggiunga del lieve, nella dinamica di un *piano*; lo spazientirsi può essere un lasciare andare disordinatamente le note, con un climax che descriva un sbuffo, etc.

Lontano dal ridurre l'indeterminazione, il gioco agogico di Satie si regola nella rimotivazione sempre a crearsi dei rapporti tra il sentire, il gesto e la componente musicale. In questo, il ruolo della scrittura, rispetto a un paradigma culturale che le affidava la custodia di ciò che deve restare, nel tempo, immutabile e permanente, viene sovvertito e proprio la scrittura assume una funzione di destabilizzazione e rinvio a un fare interpretativo che sta fuori dall'annotazione, e che, fuori dall'annotazione, nel silenzio della traccia, spiega la vita dell'esecuzione.

4. *Scripta manent*

L'agogica di Satie, sempre *per speculum et in aenigmate*, ci porta a riflettere sul medium della notazione. Il sommovimento ludico dell'agogica tradizionale spesso investe il carattere prescrittivo dell'annotazione, con formule del tipo *Che la sua emozione sia soave* in cui al comando si sostituisce l'augurio/auspicio e si sgretola, nella convocazione di un futuro aleatorio, la dovuta e doverosa corrispondenza tra scrittura/istruzione e azione.

Muovendosi al di là del canonico imperativo, il contratto enunciazionale tra autore e pianista viene rinegoziato soprattutto attraverso un dialogismo che mette in moto forme di persuasione, dalla fiducia alla cortesia: *Maggior finezza, Si fidi di me; Lento, per cortesia*; *Piuttosto lento, se non le dispiace*; *Senza far rumore, mi creda*, con un dovere che agisce indirettamente

sul credere e, nel caso specifico, con l'invito a un *credo quia absurdum*. Sul versante opposto al gentile invito, compare il divertimento di un puro *Obbedisca*, comando per il comando, nella sua autoreferenzialità. Abbiamo poi una varia tematizzazione dell'inesatto, dell'incertezza degli esiti, come qualcosa che non si esige, come qualcosa che può venire diverso da come è prescritto: *Faccia meglio che può*; *Ancora più barboso, se possibile*.

Una vera e propria *mise en abîme* della forma scrittura si vede in espressioni come *Bene*; *Molto bene*; *Meravigliosamente* che inscenano una sanzione dell'esecuzione da parte dell'autore, che cronologicamente si dovrebbe dare o durante o dopo la performance ma che, scritta, sta per forza di cose in un impossibile prima o che, quand'anche si fosse annotata nel mentre, non potrebbe valere per una successiva performance. È un contraddittorio *embrayage* del presente di cui ci si offrono molte varianti: *Non assuma quell'aria antipatica*, *Non cambi di fisionomia*, in cui pare dover essersi prevista l'espressione del pianista, con effetti di predeterminazione destinale.

Quel movimento anterogrado del vero che trova corrispondenza nella forma scritta offre a Satie un pretesto per creare finzioni ed elaborare una forma di annotazione in cui rintracciare l'oralità, assieme a tutto il contesto dell'esecuzione. Nell'agogica compaiono così l'autore, il pubblico e il cantante, e ci si dice: *Non guardi cantare il signore*, *Segua il signor cantante*, e questi attori si caratterizzano ancora di più quando si segua il rapporto dell'agogica con il testo musicale.

Al di là della scrittura non mancano frasette sul medium della musica e del suono. Il passaggio da scrittura a esecuzione è anche un passaggio dal silenzio al suono e su questo Satie non manca di costruire contraddizioni ed impasse interpretativi con indicazioni come: *Nel più profondo silenzio*, *Molto sinceramente silenzioso*, *Sotterri il suono*, *Senza fare rumore*. Le didascalie non corrispondono mai, in questi casi, a momenti di pausa del testo musicale. Il fatto che ci si chieda di eseguire il brano in silenzio o senza fare rumore, a meno di non essere squalificato come un paradosso, sotto la pertinenza dell'esecuzione trova un silenzio come negativo del suono, qualcosa che ne trattiene, come un'impronta, la testura e la storia, in un tendere al limite – il silenzio di un suono sotterrato è il silenzio del soffocato, di quel che non ha più medium e spazio per riverberare.

5. *Dialoghi*

La fisionomia dialogica delle indicazioni di Satie si dà a vedere sotto il *topic* delle relazioni inter e intra identitarie, che raccoglie molte didascalie. Dal punto di vista del pubblico, le frasette riguardano: i toni e il tenore delle relazioni: *Caerimoniosus*, *Con deferenza*, *Pedagogus*; le modalità di assunzione: *Affermativo*, *Interrogativo*, *Come una dolce domanda*, *Dandogli molta importanza*, *Indiscutibilmente*; mos e morale: *Nobilmente*, *Con buona educazione, Con grande bontà*, *Senza cattiveria*, *La mano sulla coscienza*, *Piuttosto meschino*, *Ipocritamente*; e le apparenze sociali: *Molto bellimbusto*, *Prenda un'aria falsa*, *Prenda un'aria sciocca*, *Con fascino*, *Enigmatico*, *Noioso*, *Ancora più barboso*. Anche qui la pertinenza dell'esecuzione funziona da un lato come principio di decostruzione, dall'altro come gioco di ricerca di salienze da giocarsi sul piano della performance.

Rispetto al tema del silenzio, al di là della generale disimplicazione di un intorno sociale e societario della musica, è da rilevare come siano soprattutto le espressioni morali, le apparenze e le identità sociali a risultare intraducibili sul piano sonoro, e come, sotto il rispetto della performance appaiano prive di concretezza e di pregnanza e si destinino al silenzio. Al di là della demistificazione, in questo gruppo di didascalie troviamo però anche un'altra direzione.

Tanto i toni quanto le modalità di assunzione, infatti, ci portano su una genealogia della musica che rimette al centro della pratica interpretativa e della sua sensatezza il corpo, nella ripresa di un recitativo che motivi una corrispondenza tra parole e suoni. Ciò si rende particolarmente evidente in terreno privato, in particolare nelle *Gnosiennes*, dove le didascalie segnano l'andamento del pensiero, tra indugi e quasi rivelazioni: *Postuli in se stesso*, *Questioni*, *Si consigli scrupolosamente con se stesso*, *Se lo dica*. Troviamo qui figure tipiche della retorica musicale barocca, come la *quaestio*, con l'idea che il ponte tra la musica e le parole fosse la modulazione del respiro del corpo parlante, che diversamente accompagna dubbi e certezze, entusiasmo e rassegnazione. È una solidarietà tra dimensione sonora e dimensione corporea, di cui Satie riapre le possibilità, in direzioni molto lontane da quelle della storia della retorica musicale.

Nel mondo intimo che si disegna a frammenti nell'agogica, il pensiero stesso si trova ad essere spazializzato, sia nella dire-

zione di una verticalità, con diciture come *In fondo al pensiero, In cima al pensiero*, sia nella direzione dell'orizzontalità *Largo di vedute, Allarghi la mente*. Il topos della vista ci si presenta in aspetti luministici, come nel caso di *Si munisca di chiaroveggenza*. È un pensiero che ci appare senza contenuti, in forma pura, come qualcosa in cui si può spaziare e in cui è fondamentale l'elemento ortogonale: abbiamo le altezze del pensiero, le panoramiche, i luoghi dai quali si vede tutto, abbiamo un pensiero-vista che può cogliere la totalità (delle apparenze); ma abbiamo anche il fondo del pensiero, il cuore, la profondità, che pare invece indirizzarsi a un'essenza. Ci si offre un'aspettualità, si descrivono processi: *In fondo/In cima al pensiero* mostrano un movimento di discesa/ascesa, e lo stesso vale per l'allargarsi e per la veduta, che si dà attraverso il tempo.

Il discorso intimo dimostra poi delle pieghe esistenziali, che rendono anisotopo lo spazio interno, in un essere fuori di sé che si descrive nelle dicotomie interno/esterno; lontano/vicino; visibile/invisibile; sostanza/illusione; implicazione/disimplicazione; luce/ombra. Abbiamo diciture che danno l'idea di un raccoglimento o un ritiro di sé rispetto al mondo: *Con una certa intimità, Claustralmente, Proprio interiormente*; ma abbiamo anche modulazioni della presenza a sé, assunzioni di una terza persona: *Guardandosi da lontano, Dall'alto di lei stesso; Quasi invisibile, Visibile per un attimo; Illusorius, Substantialis; Ignori la sua stessa presenza, Dandosi importanza; Non esca dall'ombra, Si metta in ombra;* e infine troviamo débrayages di un sé-omuncolo che agisce in uno spazio sensorimotorio interno: *Balli interiormente*.

Si tratta da un lato di circoscrizioni identitarie che possono trovare, dal punto di vista interpretativo, una pertinenza nella risonanza di un corpo cavo, o nel riverbero di una carne intima, tra concentrazione e rarefazione; ma è anche questione di illusione e sostanza, di ombra e di visibilità: quasi sempre troviamo per tema un invito al distacco e alla sparizione, alla rimozione del proprio ego verso un *substantialis* da contrapporre agli accidenti, verso un vivere nascosto che ha un'aria epicurea.

Un distacco che, insieme ai sopracitati ripetuti inviti all'umiltà, si appaia a una poetica musicale fatta di sottrazione, alla ricerca di una purezza del suoni tra i vari colori della scala. E sul piano della performance si capisce che questo distacco ovunque promosso non corrisponde alla freddezza, ma alla ricerca di una

assolutezza musicale che non ottiene l'anima perché un pianista focoso ce l'aggiunge, ma che la ottiene quando il pianista gliela toglie.

6. *Corpulentus*

Veniamo infine a un nutrito gruppo di didascalie che mettono in scena, questa volta direttamente, il corpo. Queste figurazioni possono trovare diverse pertinentizzazioni rispetto alla componente prescrittiva dell'annotazione e a quel che diventa pregnante per l'esecuzione: o le figure del corpo sono dal leggere nell'idea di un corpo sonante che diventa un corpo-strumento; o Satie ci racconta di un assetto corporeo preliminare all'esecuzione, in una specie di gimnosofia della performance; o ancora le figure si potrebbero riferire all'effetto e ci presenterebbero, via trasposizione diagrammatica, un analogon dell'oggetto sonoro che dovremo ottenere e che, onda o corpuscolo come la luce, disegnerà diversamente i propri contorni rispetto al silenzio e diversamente sfrutterà, tra carne e involucro, il modello corporeo.

Fatto sta che abbiamo a che fare con un corpo sonoro-sonante in cui, sotto il rispetto dell'esecuzione, cortocircuitano i ruoli di sorgente e bersaglio. La performance, infatti, in quanto pratica, comporta un monitoraggio della propria efficacia e dunque un aggiustamento (Fontanille 2008) così che da un lato si produce il suono, e siamo sul piano figurativo dell'interazione fisica tra i corpi, dall'altro si tratta di sentire il suono tra il riverberare della carne alle figure sonore e la convocazione di un involucro che ne coglie la tattilità (Valle 2004, pp. 41-42).

Quello che troviamo in Satie è una varia moltiplicazione delle figure del corpo e delle sue dinamiche interne. Oltre alla carne e all'involucro troviamo organi, umori, appendici che, seguendo le idee di Fontanille (2004) sull'onomatopea e andando al di là del corpo cavo della bocca, ci presentano diversi teatri in cui spiegare una creatività mimetica del sonoro.

Innanzitutto si moltiplicano gli spazi interni, con diciture come *Nel cavo dello stomaco, In pieno petto, In gola, etc.* Sono corpi cavi in cui pare di dover proiettare un omuncolo di sé, come una propria compiuta coscienza sensorimotoria; ambienti fatti di una specifica atmosfera/materia interna, organi che

si possono dotare di una propria pertinenza emotiva, come di pertinenza della bocca è l'amarezza. E la varietà degli involucri di questi corpi cavi tocca più direttamente un corpo sonoro: se la carne, sul lato del bersaglio, è il centro di referenza di una bolla sonora (Fontanille 2010), dal punto di vista della sorgente e di un corpo-strumento sono le proprietà dell'involucro che definiscono i formanti plastici del suono. Gli involucri degli organi ci presentano ora membrane piuttosto elastiche, come quella dello stomaco, ora contorni duri e rigidi come quello del cranio, o ancora, nel caso della gola, una sorta di esoscheletro articolabile, e tutti questi modi d'essere di involucri e spazi di riverbero diventano altrettanti possibili strumenti: possiamo immaginare l'aspetto di un suono che, nel mollo del cervello, più o meno disturbato dalle sue volute, si propaga fino a scontrarsi con la durezza del cranio come possiamo immaginare quello che riverbera nello stomaco o nella gola. Abbiamo spazi, umidi o secchi, di propagazione del suono, ma anche lo scontrarsi della vibrazione su una superficie inglobante, ora elastica/rigida, ora assorbente/riflettente, ora molla/dura, tra filtro e contenente.

Questi organi sono poi luoghi percorribili da un corpo-punto in movimento: troviamo espressioni come *Verso la carcassa, A mezza vita, Le ossa secche e lontane*, che indicano rispettivamente una direzione, un punto cardinale lungo un asse, o un punto panoramico, risultato di un allontanamento e di un movimento cinestesico intestino. E non mancano aspetti legati alla cenestesi: si moltiplicano le appendici sensibili, tra distretti più estesi, S*ulla lingua, Sulle dita*, e concentrazioni capillari, come *Sulla punta della lingua, Sulla punta delle dita, Sulla punta degli occhi, Sulla punta dei denti, quelli di fondo, Dall'angolo della mano*. Abbiamo parti del corpo coinvolte nell'esecuzione, come le dita e la mano per suonare, la lingua ed eventualmente gli occhi per un più generale esprimere, oppure, come nel caso dei denti, dei fuori luogo, capaci però di far rumore. Il gioco è divertente perché vorrebbe rendere sensibili differenze che sono solo sintatticamente postulabili, come è particolarmente evidente per la punta dei denti, peraltro di fondo.

L'individuazione specifica dell'appendice risponde poi spesso a una logica del colmo e si indica, al limite, una soglia. Come s*ulla punta della lingua* chiama in causa una aspettualizzazione del processo di parola, e ci troviamo nel momento in cui la parola sta per uscire, così possiamo pensare che *sulla punta degli oc-*

chi ci stia raccontando il colmo di un processo del vedere che ha da cambiare natura, trapassando fuori in altra forma. Si tematizza un confine tra dentro e fuori, il passaggio al gesto espressivo.

C'è poi un corpo osservato dall'esterno – *Pallido, Fisicamente smunto* – con eventuale disimplicazione dell'osservatore, *Appaia come iniettato*, e varianti enunciazionali, come *Impallidisca*. Quel che si vede da fuori, qui, ci rimanda a contrapposizioni tra turgore e avvizzimento, tra colore e acromia, che descrivono trasformazioni dell'involucro, sia in quanto forma, sia in quanto superficie di iscrizione di tracce endogene. Abbiamo aspetti plastici che possiamo correlare a formanti del sonoro, come opaco o brillante, pieno o vuoto, ma anche tracce che ci portano, come il colorito, su dinamiche interne dei fluidi, particolarmente evidenti nel caso di *dissanguato*. Si tratta dell'irrorazione di un corpo-involucro permeabile, assorbente, che s'ispessisce e che come il corpo-forma, turgido o avvizzito, si definisce rispetto al pieno/vuoto di un umore di ippocratica memoria, capace di colorire e di indurre stati d'animo. Un corpo-filtro si trova in *Non sudi,* e un contenente, in *Non si rimpinzi*, *Beva*, mentre passando dal cenestesico al cinestesico, ci sono *Corpulentus, Pesante*, *Tremi, Si dondoli,* fino al dispiegamento di movimenti più espressivi in *Curvando la schiena, Strizzando l'occhio, Non alzi il sopracciglio.* Al limite, le didascalie diventano messaggi subliminali, con percorsi attualizzati per via di negazione come nel caso di *non sudi, non tossisca*.

Frequenti sono anche i riferimenti alle ossa, come *nelle costole* o come quelli già sopra menzionati, *Verso la carcassa*, *Le ossa secche e lontane*, che, insieme a indicazioni sulla postura, come quella sulla schiena o *Allarghi le spalle*, ci presentano una corporeità che ha una funzione di supporto, struttura e mantenimento della forma e che agisce dall'interno, ma che bisogna contrapporre alla carne pulsante: le ossa, infatti, nocciolo duro o aspetto *idem* della forma, ci sopravvivono e intrattengono un legame speciale con la morte. Per tornare alla pertinenza sonora, le ossa dei suoni potrebbero essere quelle che troviamo trascritte sugli spartiti.

Le didascalie espressive comprendono infine direzioni plastiche e figurative che si proiettano al di là dei confini del corpo proprio, sconfinando anche dallo spazio dell'agogica: da *Molto bianco* a *Come un usignolo con il mal di denti, Laccato come un cinese* o *Secco come un cucù*, le diciture si emanciperanno dei

veri e propri racconti, da leggere in sinossi alle didascalie e al brano e da interpretare nel musement di regimi figurali e sotto riguardo sonoro.

7. *Conclusioni*

Si è visto come l'agogica di Satie, da tacere al pubblico, diventa un dispositivo di decostruzione culturale. In particolare, rispetto al silenzio, sotto la pertinenza dell'esecuzione, si dimostra l'inconsistenza di costrutti (passioni comandate, osservazioni di secondo ordine del sociale, etc.) che non sanno parlare o si trovano sovvertiti sul piano sonoro, riducendosi a un gioco sintattico da lasciare al divertimento. Diventa insensato, insomma, l'insensibile. D'altra parte, nella dimensione del corpo si restituisce la parola, o meglio la figura, a tutto un non detto della musica e del sonoro, mentre la primitività del corporeo diventa la sorgente di universi narrativi che al pensiero evoluto potranno apparire insensati e assurdi, ovvero, per etimo, qualcosa che non si può sentire. Ma non si possono sentire perché stonano col convenzionale e nel carattere umorale ed extramorale dello humour sono in realtà troppo sensibili per misurarsi con sofismi passionali e codifiche tonali. Cinesi laccati ed embrioni secchi che vanno in gita hanno senso per l'interpretazione che, al di qua del discorso, ottusamente, germini nel terreno di un'immaginazione in viaggio musicale.

Bibliografia

Boero, L.
2010 *Umorismo e ironia in Erik Satie*, Tesi di Dottorato, relatori prof. M. Beghelli, prof. M. Giani, Dottorato di Ricerca in Musicologia e Storia della Musica, XXI ciclo, a.a. 2009/2010, Università di Bologna

Barthes, R.
1970 *Musica practica*, in "L'arc", n. 40, pp. 15–17; tr. it. *Musica practica* in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1986, pp. 252–256.

Basso Fossali, P.
2008 *Vissuti di significazione*, ETS, Pisa.
2009 *La tenuta del senso*, Aracne, Roma.

Cage, J.
1961 *Erik Satie*, in *Silence,* Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, pp. 76–83.
Christoffel, D.
2016 *Ouvrez la tête* (ma thèse sur *Satie*), Éditions MF, Paris.
Fontanille, J.
2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris.
2008 *Pratiques sémiotiques,* PUF, Paris.
2010 *Une sémiotique du son? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence*, in "Actes Sémiotiques", n. 113, *Le mots du son*.
Gates, G. W. K.
2019 *An Investigation into the Performance Interpretations of Erik Satie's Piano Music through Historical and Contemporary Recorded Performances that Span from 1955 to 2015*, Tesi di Dottorato, School of Art, Kingsdom University.
Jankélévitch, V.
1988 *La musique et les Heures*, Seuil, Paris.
Satie, E., Volta O. (a cura di)
1980 *Quaderni di un mammifero*, Adelphi, Milano.
Valle, A.
2002 *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino.
2004 *Preliminari a una semiotica dell'udibile*, Tesi di Dottorato, relatori prof.ssa M.P. Pozzato, prof. L. Marconi, Dottorato di Ricerca in Semiotica, XV ciclo, a.a. 2003/2004, Università di Bologna.

Margaux Cerutti*

RUMORI REDIVIVI. LA RESURREZIONE DIGITALE NEI CONCERTI OLOGRAMMATICI

1. *Introduzione*

Nel campo dello sviluppo dell'Intelligenza Artificiale (IA) per l'audiovisivo, in particolare dedicato a strumenti utili per la post-produzione, ad oggi, sono stati sviluppati diversi modelli di IA che lavorano prettamente sull'audio e sul binomio silenzio-rumore. In particolare dedicato a strumenti utili per la post-produzione, sono stati sviluppati diversi modelli che lavorano sull'audio e sulla tensione semantica tra silenzio e rumore. Con "silenzio" si vuole intendere qui non l'assenza fisica di suono, ma una zona di sospensione o latenza del senso, spesso trascurata dai modelli predittivi. "Rumore", al contrario, si configura come presenza sonora piena, riconoscibile, funzionale alla produzione di senso e alla costruzione di una presenza simulata.

Ne sono un esempio: tecnologie di *audio separation*, che permettono di separare le tracce individuando voci, rumori ambientali e musica; modelli di *audio denoising*, che consentono la pulizia dell'audio senza perderne la qualità; tecnologie di *music generation* in grado di generare brani musicali; modelli di *Text-to-Speech*, i quali convertono un testo scritto in parlato, con la possibilità di scegliere una determinata parasodia o intonazione; infine, modelli di *voice cloning*, i quali anch'essi consentono una conversione testo-parlato ma replicando una specifica voce umana.

Tali tecnologie non si limitano a manipolare materiale sonoro[1], ma producono soggettività sonore, nuove istanze di senso che operano sull'immaginario collettivo. Esse si configurano

* LUMSA Roma, m.cerutti.dottorati@lumsa.it

1 Per approfondimenti si veda (Santangelo e Leone, 2023).

come strumenti non solo tecnici, ma partecipano direttamente anche alla produzione di senso in quanto, ad esempio, ristrutturano la voce, considerato uno dei punti d'origine di un enunciato, agendo sul piano della presenza e dell'identificabilità. Per questi dispositivi, la voce non è una semplice emissione acustica, ma una posizione costruita nel testo, una figura enunciante prodotta da una combinazione di regia umana e formalizzazione tecnica. Non si tratta dunque della manifestazione diretta di un soggeto, ma di un effetto di soggettività (Paolucci 2020) che emerge da una progettazione discorsiva complessa, dove intenzionalità, calcolo e simulazione di intrecciano. In questo senso, l'enunciazione non scompare, ma si riconfigura attraverso la voce, non più spontanea ma architettata. Eppure tali applicazioni, come di vedrà, continuano ad esercitare una forza patemica e una funzione di presenza. Inoltre, tra gli esempi dei modelli brevemente presentati si osserva come uno degli obbiettivi comuni di queste tecnologie – *tranne per il modello di audio denoising* – sia la proliferazione di rumori puliti, ordinati, riconoscibili, capaci di evocare la presenza anche in assenza di un corpo. Una delle loro funzioni sembra dunque essere strettamente legata alla produzione incessante di rumore ordinario, riconoscibile, o meglio, compatibile con le aspettative di ascolto. In opposizione, il silenzio – inteso come zona di sospensione – è assente, ridotto a interruzione comunicativa, non rientrando tra gli obbiettivi privilegiati di tali modelli.

In questa dinamica si configura ciò che Jacques Attali nel suo saggio *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica* ha definito come società della ripetizione. Si tratta di un regime in cui il rumore diventa simulacro – intesa come imitazione che ne conserva la forma ma non la sostanza – della vita, e il silenzio viene oscurato da una produzione incessante di suoni senza futuro, vuoti (Attali 1977). In altre parole, Attali individua proprio nella ripetizione e nella registrazione del suono una forma di controllo sociale: un potere che si esercita anche attraverso l'eliminazione del silenzio e l'infinita riproduzione dell'identico. Tale produzione incessante di rumore è una delle caratteristiche fondamentali della contemporaneità: una sovrabbondanza informativa, acustica e visiva, alimentata oggi da algoritmi predittivi e modelli di machine learning, che si configurano come un ambiente dove il senso non è più costruito nella linearità del discorso, ma nella ridondanza e nell'accumulazione (Bau-

drillard 1981). In tale orizzonte, il silenzio non rappresenta più una possibilità di senso, ma un'anomalia sistemica, spesso da correggere o rimuovere.

Le tecnologie vocali che riproducono e imitano voci umane defunte seguono una logica per la quale non agiscono per dire qualcosa di nuovo, ma piuttosto per perpetuare ciò che è già stato detto. In esse, la biografia dell'individuo – intesa come insieme irripetibile di vissuto e corporeità – viene sostituita da un archivio digitale, cioè da una raccolta strutturata di dati vocali, movenze, immagini, che permette la replicazione infinita di una presenza simulata. L'autenticità lascia il posto alla programmabilità (Rambarran 2021). Attraverso queste tecnologie la voce non è più solo segno dell'alterità vivente, ma si fa anche output algoritmico, programmabile e commercializzabile. L'emersione delle cosiddette pratiche di resurrezione digitale[2] rappresenta un caso esemplare, comprendendo sistemi di interazione con defunti digitali, come chatbot, dette *deadbot*, e simulazioni olografiche che si estendono fino all'utilizzo immersivo della realtà virtuale. Ne sono un esempio diversi casi che nel corso degli anni si sono accumulati e che hanno portato allo sviluppo della Digital Death, cioè "l'insieme di studi interdisciplinari che spiegano i diversi modi in cui la cultura digitale sta modificando il rapporti umano con la morte, il lutto, la memoria e l'immortalità" (Sisto 2018). Tra gli esempi più recenti si trovano la startup cinese SuperBrain, fondata da Zhang Zewei, e il suo nuovo progetto lanciato nel 2023: *Digital Afterlife*. Si tratta di una tecnologia che consente di creare defunti digitali con i quali non solo chattare, ma anche avere conversazioni interattive simili a video chiamate. Infine, un ulteriore esempio è il documentario televisivo sudcoreano *Meeting You* – prodotto dalla Munhwa Broadcasting Cop. – il quale documenta l'incontro di una madre, Jang Ji-sung, nella realtà virtuale con la figlia defunta nel 2016 (cfr. Cerutti 2024).

Queste esperienze costituiscono, come spiegato da Marino (2022), forme di ri-presentificazione, intese come modalità di attivazione sensibile della presenza in assenza di un corpo. In altri termini, una quasi- percezione che evoca l'esperienza dell'altro attraverso segni visivi e vocali, operando come memo-

2 Per approfondimenti si veda: Catenella 2022, Cerutti 2024, Leone 2024, Surace 2023, Steinhart 2016, Morse 2024.

rie performative (ivi, 2022) capaci di riattualizzare la relazione. Ciò avviene grazie alla simulazione tecnica che si inserisce in un orizzonte affettivo e cognitivo che sospende la distinzione netta tra presenza e rappresentazione. Il risultato di queste operazioni è la costruzione di soggettività artificiali, algoritmiche, che si presentano come continuità lineari della soggettività originaria, ma che in realtà rappresentano una censura profonda tra essere e apparire. L'IA si fa archivio animato, generatore di presenza, operatore narrativo privo di intenzionalità, ma ricco di effetti di senso. Si possono interpretare queste figure come "organi senza corpo" in senso deleuziano (1991), cioè presenze affettive senza sostanza incarnata, vettori di emozioni senza esperienza.

A differenza di altri segni postumi – ad esempio come una lettera lasciata da un defunto o una fotografia – la voce algoritmica non si limita a enunciare contenuti, ma attiva una forma di presenza sensoriale. La voce porta con sé una traccia di corporeità, anche quando il corpo è assente, attraverso il suono, il timbro o il respiro simulato. Grazie a questo, la voce algoritmica non riproduce solo suoni ma veicola affetti, ricordi, memorie collettive; tuttavia, la sua forza evocativa è caratterizzata dall'ambiguità – il senso di empatia che riuscirebbe e suscitare convive con effetti disturbanti, al centro di diverse riflessioni critiche. In altre parole, la capacità di suscitare empatia convive con un senso di perturbazione e inquietudine, dovuto al fatto che essa proviene da un soggetto inesistente, da una macchina programmata. È questa ambivalenza che alimenta le riflessioni critiche più recenti: l'ologramma emoziona, ma al tempo stesso disorienta; ci restituisce il familiare sotto forma di simulacro.

2. *Pratiche audiovisive: i concerti ologrammatici*

In questa prospettiva, ci rivolgiamo di seguito a una questione tangente ma più circoscritta, ovvero al fenomeno dei concerti in cui si impiegano ologrammi di cantanti defunti. In questo genere di eventi un tema specifico è proprio quello legato alla "perfezione" di queste forme di presenza. Infatti, l'enunciazione tecnica cancella inesorabilmente l'errore, l'imprevisto e il rischio sostituendoli con una performance programmata in modo impeccabile e organizzata nei minimi dettagli. Sottolineiamo che si tratta di forme di spettacolo molto diverse da una più

tradizionale 'commemorazione': i performer sono assenti ma visibili, defunti ma parlanti, disincarnati, ma attivi in scena. L'IA e l'olografia collaborano per costruire l'illusione di una continuità tra passato e presente, tra assenza e presenza (Marino 2022). In questo senso l'ologramma non è una semplice riproduzione ma un dispositivo che ristruttura l'atto performativo stesso, diventando un simulacro che vive nella partecipazione del pubblico, nella sospensione dell'incredulità (Eco, 1994) e nell'attivazione affettiva. Proprio qui si gioca l'ambivalenza più radicale di questi eventi spettacolari: da un lato si tratta di ri-attivazione memoriale, dall'altro di un 'congelamento' di quella stessa memoria, perché possa ripetersi infinite volte.

Un primo esempio emblematico data il 2012, in occasione del concerto del rapper Snoop Dog nell'ambito del festival californiano di Coachella. Sul palco del Coachella era stato installato un lungo schermo rettangolare: durante l'esibizione di Snoop Dog apparve all'improvviso l'ologramma dell'artista scomparso Tupac Amaru Shakur, in arte 2Pac[3] (Fig. 1). Il simulacro era animato e parlante: l'esordio fu infatti un'espressione fàtica rivolta al pubblico – "What's up Coachella?".

Si tratta del primo di una lunga serie di eventi in cui sono comparsi ologrammi di cantanti defunti. In questi casi, il pubblico ha spesso dimostrato una piena competenza patemica: i partecipanti hanno urlato, ballato, interagito con l'ologramma come se si fosse trattato dell'artista vivente. Tuttavia, nulla è lasciato al caso: l'ologramma si muove e canta con la voce e le movenze del personaggio 'in vita', interagisce con il pubblico con consuete azioni coinvolgenti come girare il microfono verso la folla durante le parti corali. Ad un certo punto, nel bel mezzo dell'esibizione californiana di Snoop Dog del 2012, il rapper interagisce direttamente con l'ologramma di 2Pac scambiando con esso qualche battuta (Fig. 2). Insomma, il tutto sembra a tal punto reale da rafforzare diverse teorie del complotto, come per esempio quella che nega la morte del cantante. Tuttavia, la messinscena è attraversata da marcatori discorsivi che ne segna-

3 L'assassinio di Tupac Shakur avvenne il 7 settembre 1996: il rapper fu colpito da quattro proiettili esplosi da un'auto in corsa a Las Vegas, dopo aver assistito a un incontro di pugilato tra Mike Tyson e Bruce Seldon. La tragica morte ne ha fatto una delle figure più epiche della sottocultura del rap nordamericano.

lano l'artificialità. Il più evidente è lo schermo nero che domina il palco, intesa come una cornice visiva opaca, che non solo permette la proiezione dell'ologramma, ma funziona anche come dispositivo metatestuale, un segno muto che ricorda allo spettatore la presenza della tecnologia. La cornice, dunque, non si limita a "contenere" la scena, ma ne marca lo statuto finzionale, rendendo visibile la separazione tra mondo reale e mondo simulato.

Fig. 1 - Ologramma di 2Pac al Coachella Festival del 2012

Fig. 2 - Ologramma di 2Pac che interagisce con il cantante Snoop Dog. Coachella Festival, 2012.

Un paio di anni dopo, sullo stesso genere, ai Billboard Music Award a Las Vegas comparve un altro lungo schermo nero: questa volta ad apparire e a esibirsi c'era il "re del Pop" Michael Jackson. A differenza del primo esempio, qui lo schermo si colorava, creando via via nuovi sfondi, e si popolava di altre figure che accompagnavano il cantante in coreografie che il pubblico riconosceva come *leit motiv* delle esibizioni di Jackson (Fig. 3). Sia fuori che dentro lo schermo il palco si animava di luci e ballerini, in una performance altisonante, nelle intenzioni, e senza dubbio, di grande impatto.

Fig. 3 - Ologramma di Michael Jackson. Billboard Music Awards, 2014.

Dato il contesto dei Billboard Music Award, il pubblico era composto da *insider* dell'ambiente musicale, ma la partecipazione non era stata diversa da quella propriamente popolare del Coachella: le persone si alzavano in piedi, battevano le mani e andavano in deliquio per l'assolo coreografico dell'ologramma di Jackson. Dopo la performance furono realizzate diverse interviste e molte delle risposte coincisero con un'unica affermazione: "it's MJ's magic". Quello che veniva elogiato come magico era d'altra parte un elaborato insieme di tecniche di riproduzione audiovisive, messo in atto per permettere all'ologramma di Jackson di cantare un nuovo brano del suo secondo album postumo, un brano che, tra le altre cose, l'artista non aveva mai cantato o ballato finché in vita.

Un terzo esempio riguarda la cantante Whitney Houston, scomparsa nel 2012, diventata star mondiale nella vita e oggi ologramma di fama globale. Nel 2020 ha infatti preso avvio un tour della cantante 'postumo', dal titolo *An Evening with Whitney: The WH Hologram Tour*. Nel 2025 il tour è ancora in corso ed è imminente il suo approdo in Italia, con una tappa a Milano. I video promozionali sono diffusi dalla Base Hologram[4], la compagnia specializzata in ologrammi che ha prodotto il simulacro di Houston; in essi si vede l'immagine di un pubblico partecipe, che canta e balla con l'ologramma dell'artista, in una "vera esperienza immersiva". Il tour postumo di Houston presenta d'altra parte una notevole evoluzione tecnica. In questo caso infatti non viene realizzata un'immagine in 2D proiettata su plexiglass e poi riflessa su uno schermo a LED, come negli esempi discussi sopra, ma il simulacro appare davanti a uno schermo traslucido (Parma 2020). L'effetto è molto più realistico, soprattutto grazie alla scomparsa della netta presenza dello schermo nero. Se esso, come abbiamo detto, segnalava in modo incontrovertibile la cornice artificiale della scena, la sua scomparsa rende la finzione percettivamente meno chiara.

Per parte sua, Base Hologram[5] presenta simili progetti dichiarando di combinare "il cinema olografico avanzato con l'intrattenimento dal vivo come arte scenica primaria per stupire ogni spettatore con la sospensione dell'incredulità". L'azienda rivendica per sé "la capacità di mettere in scena uno spettacolo senza soluzione di continuità, che combina il realismo olografico con l'intrattenimento dal vivo, riportando la vita sul palco"[6].

In effetti, è importante tenere presente che molte delle critiche rivolte a questo genere di rappresentazione sottolineano un divario patemico sostanzialmente incolmabile: non trattandosi di artisti in carne ed ossa, l'esperienza del pubblico non potrebbe che essere sempre *ridotta*, limitata a una forma spettatoriale passiva e prestabilita, analoga a quella della visione di un film al cinema. Eppure, in tutti e tre gli esempi che abbiamo visto ciò non è accaduto, anzi il pubblico è apparso del tutto partecipe ed

4 Azienda che crea e mette in scena intrattenimento olografico dal vivo, tra cui concerti e produzioni teatrali. Per approfondimenti si veda https://baseentertainment.com/. Data dell'ultima consultazione: 14 giugno 2025.

5 Oggi, (Agosto, 2025) Base Xperimental.

6 Citazione tradotta dal sito, si veda: https://base-xperiential.com/home-0

entusiasta. Il beneficio del dubbio, in questo senso, va lasciato almeno rispetto al ruolo patemico della musica. In fin dei conti anche quando siamo sotto la doccia o passiamo l'aspirapolvere se parte un pezzo di musica che amiamo cantare e ballare non riusciamo a restare impassibili. L'esperienza cinematografica c'è, e anche il patto di sospensione dell'incredulità, ma la partecipazione del pubblico è totalmente diversa. La progettazione degli ologrammi non tralascia l'importanza della partecipazione attiva del pubblico come elemento fondamentale per la buona riuscita di un concerto, costruendo una simulazione di dialogicità. L'ologramma non parla solo al pubblico, ma con il pubblico, attivando una scena comunicativa in cui gli spettatori sono chiamati a partecipare. Per questo vengono inseriti in ampio numero sia elementi legati all'empatia, come il fatto che l'ologramma inciti il pubblico battendo le mani o lasci che siano le voci degli spettatori a cantare il ritornello o un verso di un brano musicale, sia parti che magnificano in senso formale lo spettacolo – innumerevoli cambi d'abito, o un gioco di carte sospese[7] etc –. Il pubblico, quindi, non è spòp èresente, ma è già previsto nella programmazione dell'ologramma come attante del testo, ossia la riposta emotiva del pubblico viene prevista fin alla programmazione della performance dell'ologramma ed integrata nella strategia dell'evento. In questo senso, il "design dell'esperienza" tiene presente sia una serie di azioni che possano umanizzare l'ologramma, sia si avvale di vantaggi tipici del mezzo digitale, espedienti per un accrescimento iperreale della magia dell'evento.

Diverso appare invece il discorso legato allo spazio. Di norma chiamiamo concerti eventi spettacolari di vario genere, allestiti in luoghi diversi, dai parchi agli stadi ai teatri, con l'unico carattere imprescindibile della presenza di un palco o di un'altra area semioticamente dedicata all'esibizione. Ma questa condizione cambia nel caso di concerti *postumi*. Sono infatti necessari grandi spazi di proiezione e di allestimento della complessa macchina sociotecnica che realizza "la magia". Occorre un luogo, inoltre, che permetta anche di ospitare tutti i mezzi più tradizionali dei grandi spettacoli – la presenza fisica di ballerini, coristi, orchestre o band, 'aumentandoli' per mezzo dell'ologramma, e viceversa. I concerti di cui discutiamo hanno anche una preve-

7 Riferimenti ai concerti che impiegano l'ologramma di Maria Callas.

dibile collocazione nelle ore serali: la luce diurna indebolirebbe molto il senso della proiezione, così come la possibilità per gli spettatori di assumere prospettive *non frontali.* La posizione frontale è favorita per evitare, ad esempio, che l'occhio percepisca i fasci luminosi dei proiettori.

3. *Conclusioni*

Per alcuni, i 'concerti ologrammatici' sarebbero una nuova forma di fruibilità della musica dal vivo – nonostante siano evidenti diversi limiti – mentre altri rifiutano categoricamente questa lettura del fenomeno. Quello che è certo è che come all'inizio di ogni nuova forma d'arte conta più la popolarità del fenomeno che la sua eventuale percezione controversa. Come abbiamo detto, in questo genere di concerti la partecipazione è stimolata progettando in modo scrupoloso e 'intensivo' sia una serie di elementi che antropomorfizzino l'ologramma, in una direzione per così dire anti-tecnologica, sia elementi spettacolari 'esorbitanti' e pirotecnici, in continuità con l'idea più pura degli artifici teatrali e dell'esaltazione dell'artificiale.

Nei fatti, possiamo dire che la resurrezione digitale, osservata nella sua declinazione più eclatante rispetto ai 'concerti ologrammatici', si configuri come un fenomeno profondamente ambivalente. Se da un lato essa consente di estendere temporalmente la presenza di un artista, rendendolo accessibile alle generazioni future, dall'altro si rischia di ridurre l'esperienza musicale a un atto di consumo musealizzato. Il rischio maggiore è che l''evento olografico' finisca per equivalere a una forma spettacolare di intrattenimento tecnologico, intrattenimento in cui la performance è svuotata di ogni istanza trasformativa e di ogni dimensione effimera propria dell'arte dal vivo.

Il concerto olografico diventerebbe così una sorta di 'installazione narrativa': un racconto cristallizzato, progettato a tavolino, in cui ogni gesto è ripetizione e ogni emozione è evocata, mai esperita. Pur simulando la presenza, l'ologramma disattiva la possibilità di rottura, di imprevisto, di creazione; in altre parole, si tratta di una messa in scena che neutralizza la contingenza e l'interazione reale. Eppure, proprio in questo quadro, è possibile intravedere anche un'altra lettura. L'ologramma può essere inteso come una nuova tecnologia della memoria,

un archivio vivente che si attualizza attraverso la performance. In questa prospettiva, la resurrezione digitale non sarebbe solo una ripetizione sterile, ma un modo di rilanciare il passato nel presente, mantenendo viva una relazione simbolica con l'opera e con l'artista. Spetta alla comunità interpretante – al pubblico, ai curatori, agli studiosi – il compito di interrogare criticamente queste pratiche, evitando tanto la loro demonizzazione quanto la loro glorificazione. Se il silenzio, come scriveva Attali (1977), è la condizione della morte, e il rumore quella della vita, allora l'ologramma si colloca in una zona grigia. È rumore senza vita, voce senza corpo, ma è anche una soglia, un'interfaccia di un nuovo modo di fare memoria.

Bibliografia

Attali, J.
1977 *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Mazzotta, Milano.
Baudrillard, J.
1981 *Simulacres et simulation*, Galilée, Parigi.
Catenella, P.
2022 *Spectral Mechanics and the Technical Failures of the Monograph*, in "Cambridge Opera Journal", 34(2), 235-244.
Cerutti, M.
2024 *Interazioni ologrammatiche e Deadbot. Idioritmia e tecnologie digitali,* in "*E|C*", (41), 351-358.
Deleuze, G.
1991 *Empirisme et subjectivité*, Presses Universitaires de France, Parigi.
Eco, U.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, La Nave di Teseo Editore, Torino.
Marino, G.
2022 L'ultimo volto del passato*,* in M. Leone, *Metavolto*, pp. 42–57, FACETS Digital Press, Torino.
Morse, T.
2024 *Digital necromancy: Users' perceptions of digital afterlife and posthumous communication technologies*, in "Information, Communication & Society", 27(2), 240-256.
Leone, M.
2024 *Resurrezione digitale: Apocalissi e integrazione,* in "I Castelli di Yale" online, 12(1), 53-70.

Paolucci, C.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
Rambarran, S.
2021 *Virtual Music. Sound, Music, and Image in the Digital Era*, Bloomsbury Academic, Londra.
Rojas Parma, L.
2020 *Callas in Concert: sobre el holograma, el recuerdo y la presencia*, in "Revista de Filosofía", 45(2), 319-335.
Santangelo, A. e Leone, M.
2023 *Semiotica e intelligenza artificiale*, Aracne, Torino.
Sisto, D.
2018 *Digital Death. Le trasformazioni digitali della morte e del lutto* in "Lessico di Etica pubblica", *1*, 48-60.
Steinhart, E.
2016 *Digital theology: Is the resurrection virtual?,* in "Philosophical explorations of new and alternative religious movements, Routledge", pp. 133-152.
Surace, B.
2023 *Fantasmi algoritmici. quale fenomenologia fra risurrezione digitale e immaginazione automatizzata?,* in "La Valle dell'Eden", 41, 39-48.

Emanuele Fadda*

"LEGIONI DI FANTASMI". SUI SEGNI ZERO NEI MEME

1. *Introduzione*

Tradizionalmente, nelle scienze (e nella filosofia) del linguaggio si distinguono un silenzio *assoluto* e un silenzio *situato.* Il primo si oppone senz'altro alla parola e la sostituisce laddove quest'ultima non ha potere (per esempio nei campi dell'etica, dell'estetica e della mistica). Il secondo costituisce una sorta di punteggiatura o di contrappunto del parlato, in cui l'assenza di un elemento significante laddove ce lo saremmo aspettato diviene portatrice di un senso per sé stessa. A questa seconda categoria vengono ascritti gli impliciti, le ellissi (per chi le riconosce) e altri fenomeni estremamente importanti, ma altrettanto sfuggenti, perché – a meno di assumere una forma di razionalismo linguistico abbastanza forte, e "schiacciare" la forma degli enunciati linguistici su una (supposta) forma logica della proposizione – non è sempre facile determinare cosa sia necessario e cosa non lo sia.

Il problema dei *segni zero,* relativo ai margini di applicazione concreta di un principio saussuriano fondamentale nella pratica della linguistica strutturale, è riconducibile alla dimensione del silenzio situato, specialmente quando se ne consideri la natura ancipite (che è quella di una categoria del sistema "calata" nel processo), propria del resto di tante altre categorie saussuriane (come per esempio il gioco tra rapporti sintagmatici e associativi, o l'analogia). In queste brevi note, proverò a testarne l'attualità rispetto a un fenomeno che i primi linguisti strutturali non potevano conoscere (né, probabilmente, prevedere): gli *internet memes*[1].

* Università della Calabria, emanuele.fadda@unical.it

1 In queste pagine, scritte in italiano, userò il termine *meme* sempre al singolare, perché mi sembra che questa sia ancora la forma più diffusa (anche se in alcuni casi – p. es. l'ipocoristico *memini* – si usa il plurale).

Procederò così: dopo aver brevemente richiamato i punti fondamentali del dibattito sui segni zero, cercherò di mostrare perché i meme sembrano maggiormente suscettibili di un'analisi quasi-linguistica (e in particolare morfo-sintattica) piuttosto che semiotico-narrativa. A quel punto, proverò a fornire una prima galleria di esempi di come il problema dei segni zero si applichi all'universo dei meme, che sembra farne un uso perfino smodato. L'intento è quello di aprire almeno uno spiraglio all'ipotesi che alcune forme di comunicazione "native" del web 2.0 – e che per questo condividono almeno le condizioni fondamentali di circolazione proprie delle lingue storico-naturali[2] – possano essere affrontate con gli strumenti della semiologia strutturale di matrice saussuriana, e ne permettano una riformulazione.

2. *La questione dei segni zero e la risposta di Robert Godel*

La questione dei segni zero è vecchia (almeno) quanto lo strutturalismo[3]. Nasce dall'idea stessa di sistema, nell'accezione saussuriana (nessuna entità linguistica ha natura positiva, ma tutte si definiscono in quanto si oppongono a tutte le altre), e dall'affermazione per cui "la langue peut se contenter de l'opposition de quelque chose avec rien" (Saussure 1922, p. 124). Per affrontarla, bisogna distinguere lo zero di *parole* (ellissi) dallo zero di *langue.* Ciò che interessa al linguista ginevrino, naturalmente, è il secondo: di fatto, egli rifiuta esplicitamente il primo in vari luoghi (Saussure 2002, p. 102; 1922, p. 168).

Negli anni in cui il paradigma dello strutturalismo si definiva per analogia, e qualche volta per contrasto, con il pensiero saussuriano (ridotto al *Corso*, unica fonte allora disponibile), un dibattito fondamentale ha coinvolto esponenti importanti di quella tradizione: cfr. Bally (1922; 1932), Frei (1950) e Jakobson (1939). Non mi è possibile, per ragioni di spazio, riassumere il dibattito in questa sede – mi limito a rimandare il lettore ad Albano Leoni (2018), che lo fa egregiamente – ma dovrò limi-

2 Uso quest'espressione nel senso in cui essa è impiegata in De Mauro (1982), e in generale in tutta la letteratura linguistica e filosofico-linguistica di ascendenza demauriana.

3 D'altra parte, Albano Leoni (2018) mostra come il problema si ponga anche al di fuori della tradizione strutturale.

tarmi a esporre le conclusioni di Godel (1953). L'iniziatore della filologia saussuriana parte dal fatto che

> [l]a nozione di opposizione ha assunto, nella linguistica contemporanea, uno spazio che non potrebbe essere troppo ampio. È certo che due segni qualunque d'una lingua data possono esser detti opposte: il loro carattere di segni linguistici appartenenti a uno stesso sistema costituisce già una "base di comparazione". (ivi, p. 40; le traduzioni di questi passi sono a cura di chi scrive)

Ma che utilità può avere, dal punto di vista del lavoro concreto del linguista, soffermarsi sul fatto che le parole[4] *encrier* e *libre arbitre* si oppongono l'una all'altra nell'ambito del sistema della lingua francese? Egli ne conclude che

> Il compito della linguistica non si limita a constatare che ogni segno d'un sistema si oppone a tutti gli altri. Si tratta, nell'infinità di opposizioni realizzabili, di discernere dei gradi e un ordine d'importanza. (ivi, p. 41)

Accontentarsi della constatazione teorica dell'oppositività generalizzata, dunque, non è solo "poco strutturalista", ma anche "poco saussuriano": per il linguista ginevrino, nell'interpretazione di Godel (e di chi scrive, *si parva licet*), lo zero è sempre locale:

> Quando Saussure insegnava che la lingua può accontentarsi dell'opposizione di qualcosa con niente era lontano, apparentemente, dal sospettare che avrebbe suscitato legioni di fantasmi. Noi vorremmo averli ridotti al nulla[5]. (*ibidem*)

Le sagge conclusioni di Godel, insomma, invitano a porsi nella prospettiva del parlante, ad assecondare la sua coscienza o sentimento linguistico (cfr. Fadda 2017). Solo ciò che è zero per l'utente del codice è davvero zero. Dunque la prospettiva del sistema e quella del processo (o quelle sintagmatica e paradigmatica) si incrociano. Questa chiave di lettura ci risulterà utile in un caso come quello dei meme, dove troviamo una sistematicità "lasca" e una forte commistione tra sintagmatico e paradigmatico, ma un gioco quasi ossessivo sulla rottura degli orizzonti di attesa.

4 La seconda, naturalmente, è una polirematica.

5 [*NdT*] L'opposizione tra *nulla* e *niente* ricalca quella tra *rien* e *néant*, a costo di invertire l'etimologia.

2. *I meme e l'analisi linguistica*

Che cosa sono i meme? Sappiamo che il termine, derivato originariamente da Dawkins (1976, cap. 11), è stato sviluppato nell'accezione corrente da Shifman (2013). Se in principio esso designava in generale contenuti culturali che, analogamente ai geni, tendono a replicarsi autonomamente dal supporto che ne permette la replica, ha poi assunto un'accezione più ristretta per colmare un "buco" denotativo. Ciò che 'meme' designa oggi è ben riassunto da questa definizione:

> The most common meme structure generally consists of three distinct parts. The first one is the textual part(s), which is usually placed with a top and bottom text above the image (that is the second one) that introduces a semantic frame as a clue to possible interpretation and the third one is the meaning that it is generated from the interpretation conveyed by the first two parts.
>
> The process in which a particular image becomes a meme template is decentralized and it's a result of a complex process of creation, dissemination, and evolution facilitated by digital communication technologies and internet communities. Memes often emerge from cultural references, current events, or shared experiences that resonate with a broad audience. Images that are easily recognizable or relatable are more likely to gain traction as memes. (Petrassi 2024, p. 38)[6]

Per molti anni, la metafora della viralità (*spreadability*) ha dominato il dibattito su questi contenuti[7]. È immediatamente comprensibile, legata con l'origine biologica del termine, ma ha il difetto di oscurare alcuni caratteri fondamentali della tipologia di contenuti digitali che viene designata con il termine in oggetto. Può essere interessante, allora, avvalersi di categorie linguistiche (cfr. Diedrichsen 2018). Molte analogie tra le lingue e i meme invitano ad intraprendere quest'approccio. I meme, come le parole, non hanno un autore (o comunque non un autore riconosciuto). Sono immessi nella circolazione, e da qual momento sono soggetti a una dialettica in cui chiunque ha facoltà di modificare. Hanno, insomma, un meccanismo *langue-parole*

6 Tutto il testo di Petrassi costituisce una buona e stringata introduzione al tema, cui rimando il lettore desideroso di approfondire.

7 Cfr. Marino & Thibault (2017), in cui la distinzione tra viralità e memetica affiora in diversi contributi.

come quello descritto nel *Corso di linguistica generale*. D'altra parte, essi sono soggetti a una forma di classificazione per certi versi simile alla lessicografia, ma con la differenza che i ritmi di variazione, obsolescenza e neologia sono incredibilmente alti, e le fonti risultano evanescenti[8].

Last but not least, i template dei meme (cioè le immagini senza i testi) sono spesso traducibili (intersemioticamente) in proverbi. Per esempio *Distracted boyfriend* (fig. 1) equivale, quasi senza residui, a "l'erba del vicino è sempre più verde".

Fig. 1 – *Distracted boyfriend*

Quali mezzi linguistici scegliere, allora? Se trattiamo i meme come parole, potremmo sottoporli a un'analisi (quasi-)morfolessicale, che ci dia le loro RFL (regole di formazione dei lessemi), trattando i template come morfi lessicali e le aggiunte testuali come affissi. Quest'analisi non appare tuttavia particolarmente promettente, perché gli affissi fanno capo a un repertorio chiuso, mentre i "riempimenti" dei meme fanno capo a un repertorio aperto. Più interessante è l'idea di un'analisi quasi-sintattica, con una grammatica valenziale *à la* Tesnière: in questo caso il template fa le veci del verbo, mentre le aggiunte testuali vanno a soddisfare le valenze-argomenti.

Per mostrare come il template possa essere interpretato come uno schema sintattico, prendiamo un esempio particolarmente

8 Il principale strumento di quest'opera quasi-lessicografica di archiviazione (in cui i contenuti vengono immessi dagli utenti, ma controllati da esperti) è *KnowYourMeme* (https://knowyourmeme.com), che potremmo definire molto rozzamente come "la Wikipedia dei meme". Sui criteri, le finalità e le modalità di questo lavoro cfr. Walker (2024).

trasparente: il meme *Two buttons*. In fig. 2 è visibile la mascherina di generazione del meme messa a disposizione dal *meme generator* di ImageFlip, uno dei più completi sul web[9]. Le figure 3 e 4 rappresentano due casi (inventati, ma plausibili):

Fig. 2 – *Two buttons* template su imgflip

Fig. 3 – Esempio "buono"

Fig. 4 – Esempio "cattivo"

9 https://imgflip.com/memegenerator/Two-Buttons (consultato il 12 giugno 2025).

La schematizzazione che ne risulta è:
TESTO 1[10] → alternativa (terribile o splendida)
TESTO 2 → alternativa (altrettanto terribile o splendida)
TESTO 3 → POV[11]

Si tratta, insomma, di un meme che esige il soddisfacimento tre valenze. Questa non è l'unica possibilità, naturalmente. Possiamo avere (almeno)[12] template dotati di:

- 1 argomento. È la categoria più fluida, perché in realtà molti dei meme "unari" accettano realizzazioni formalmente binarie (cioè, che spezzano uno stesso testo sopra e sotto l'immagine) o anche effettivamente binarie. Un esempio classico è *Hyde the pain Harold* (fig. 5). Si possono considerare unari anche i meme binari con uno dei due testi bloccato, come *One does not simply* (fig. 6)[13];

Fig. 5 – *Hyde the pain Harold*

10 Per il numero e l'ordine dei testi-argomenti, mi riferirò in questo caso e nel prossimo a quanto si trova in imageflip.

11 Il POV ("point of view") è ciò che consente di agganciare il caso particolare allo schema generale, ed è fondamentale per l'interpretazione dei meme. A seconda della tipologia e della situazione, deve essere dichiarato o può essere omesso.

12 Per economia, possiamo considerare almeno in prima battuta i (pochi) meme con più di 5 testi-argomenti come combinazioni di due delle quattro categorie presentate.

13 Il template che si trova in *imageflip* si presenta vuoto (senza scritte), ma una rapida scorsa agli esempi basta a mostrare come gli utenti considerino il primo testo "bloccato" e invariabile (e dunque sostanzialmente parte del template).

Fig. 6 – *One does not simply*

- 2 argomenti. Uno dei due testi può essere bloccato (come in *Couple thinking bed*, fig. 7), oppure i due testi possono essere posti in opposizione (*Woman yelling at cat,* fig. 8) o in successione (*Drake hotline bling*, fig. 9);

Fig. 7 – *Couple thinking in bed*

Fig. 8 – *Woman yelling at cat*

- 3 argomenti. I tre elementi possono simulare la forma logica di un'azione (come in *Distracted boyfriend*, fig. 1) oppure possono simulare un dialogo (e spesso avremo allora tre immagini in una, come in *Finding Neverland*, fig. 9);

Fig. 9 – *Finding Neverland*

- 4 argomenti. Le immagini sono spesso distribuite su uno schema simmetrico, per tenere insieme l'aspetto della successione e quello dell'unità (come in *Gru's plan*, fig. 10). Se sono una sotto l'altra, spesso esprimono un climax (come in *Expanding brain*, fig. 11).

Fig. 10 – *Gru's plan*

Fig. 11 – *Expanding brain*

Altre analisi potranno farci scoprire altri elementi. Prendiamo p. es. *Batman slapping Robin* (un esempio di argomento accademico è in fig. 12).

Fig. 12 – *Batman slapping Robin* (esempio)

È evidente che lo schema è:

Testo 1 → Robin [espressione più o meno ridicola, che connota ignoranza/sicumera e/o sudditanza intellettuale alle categorie mainstream]

Testo 2 → Batman [espressione corretta + eventuale insulto].

Ciò che è interessante, qui, è il ricorso alle nuvolette tipiche dei fumetti, e dunque al sistema di convenzioni (che si suppone conosciuto dal fruitore) che reggono il sistema di lettura di queste ultime. Dunque non solo l'ordine sinistra > destra è pertinente, e anzi fondamentale, ma si suppone che le nuvolette contengano frasi effettivamente pronunciate dai personaggi (e non, per esempio, POV).

Da ultimo, possiamo notare che, sotto opportune condizioni, si possono ascrivere alla categoria dei meme-template anche alcuni brevi filmati. È il caso del dialogo dei gattini (fig. 13)[14], di cui qui mostro la struttura (tra parentesi quadre, un esempio possibile):

14 Il template è disponibile su Tik Tok: https://www.tiktok.com/@yadro.greenscreen/video/7313670472653163781 (consultato il 12 giugno 2025).

Fig. 13 – Dialogo dei gattini (fotogramma)

1° tempo
Gattino 1 → enunciazione richiesta ["ma non eri a dieta?"]
Gattino 2 → assenso ["sì"]
2° tempo
Gattino 1 → domanda di precisazione ["e perché ti sei scofanato mezzo chilo di parmigiana?"]
Gattino 2 → risposta spiazzante ["le melanzane sono verdura"]

In un caso come questo, l'elemento sonoro-prosodico è parte integrante del meme, anche se non corrisponde con la semantica. La prosodia "gattesca" (e le espressioni dei felini) sono invocate per stabilire una sorta di primato della pragmatica (aspetto logico + aspetto emozionale) sulla semantica[15].

3. *Come il problema dei segni zero si applica ai meme*

Per mostrare la quantità e la qualità del lavoro cognitivo richiesto per l'interpretazione dei meme, prendiamo l'esempio della raffinata rappresentazione del mito della caverna di Platone realizzata a partire da *Two Guys on a Bus* (fig. 14).

15 Procedimenti simili si ritrovano in certi usi delle lingue segnate, quando si parla di "impersonamento" (cfr. Russo Cardona & Volterra 2007).

Fig. 14 – *Two guys on a bus (Plato's Allegory)*
Fig. 15 – *Two guys on a bus* (originale)

Per decrittare questo meme, bisogna anzitutto conoscere quello originale (fig. 15), il mito della caverna e conoscere alcune regole di base della rappresentazione visiva usate, per esempio, nei rebus (e dunque sapere che moltiplicare un elemento per tre vale "pluralità indistinta" o "totalità")[16]. Si può tradurre intersemioticamente il meme in un discorso, che suona più o meno così: "Sia coloro cui è stato dato di stare dalla parte del panorama, sia coloro cui è stato dato di stare dalla parte della roccia sono felici, ma questa felicità è illusoria, perché l'oggetto della loro contemplazione non è la realtà, che essi di fatto non conoscono". Ci sono segni zero in questo meme? Lo zero è dato, a mio avviso, dal fatto che *non c'è nessuno* con la faccia triste. Ma è proprio questo a scatenare il ragionamento che porta all'interpretazione corretta.

Per mostrare altri casi, partiamo dal fatto che le parti dei meme possono essere trattate (l'abbiamo visto sopra) come monemi, e pertanto possono essere inserite in altri meme (naturalmente, meme con articolazioni simili sono maggiormente compatibili). Dunque, ogni nuovo accostamento suggerisce altri accostamenti possibili (e assenti). Questo permette di impostare il problema dei segni zero rispetto ai meme *crossover* (esempi in fig. 16-17) e *face-swap* (due esempi calcistici in fig. 18-19).

16 Questo implica che i meme possono agevolmente "implementare" parti della grammatica di altri sistemi verbovisivi (i rebus in questo caso, ma anche i fumetti – come abbiamo visto sopra), e ciò li rende ulteriormente simili alle lingue.

Fig 16 – meme crossover
Fig 17 – meta-meme crossover

Fig. 18 – Face-swap Fanelli-Inzaghi
Fig. 19 – Face-swap drago Shenron-Ranieri

In particolare, l'uso dei crossover nei meme non è riducibile al piano narrativo, ma ha qualcosa del code-shifting (è un saltare, calcolatamente, da un idioma all'altro). Quali sono, allora, i segni zero nei meme crossover? Tutti gli altri meme (insieme aperto) che avremmo potuto inserire in crossover? Oppure i monemi dei meme eventualmente omessi (insieme chiuso)?

Ancora più complessa è la questione nel caso dei meme face swap. Quali sono i segni zero, lì? Le facce dei personaggi dei meme (insieme chiuso) che abbiamo sostituito con facce di persone "vere" (o di altri meme)[17]? Tutte le altre facce di persone "vere" (insieme aperto) che avremmo potuto sostituire alle facce dei personaggi del meme?

In entrambi i casi, mi sembra di poter dire che lo zero non ha a che fare con gli elementi degli insiemi aperti (le "legioni di fantasmi" di Godel), ma con gli insiemi chiusi. Naturalmente, c'è un momento in cui il *memer* considera "cosa potrebbe stare al posto di" (unità di diverso taglio possono svolgere questo ruolo) per creare un nuovo meme, ma l'individuazione dello zero è confinata al momento dell'interpretazione.

Ancora diversi sono i casi dei meta-meme (fig. 20-22).

Fig. 20 – Meta-meme 1
Fig. 21 – Meta-meme 2

Negli esempi considerati, di fatto, mi sembra che di zero si possa parlare solo per la fig. 20 (in cui effettivamente *manca* l'immagine), mentre non mi sentirei di dire che nel meme in fig. 21 *manca* il senso (anzi…!); il terzo, poi (fig. 22), è tutto costruito sull'individuazione di uno zero che *non è* uno zero (anche se non possiamo vederlo).

17 Lascio qui da parte il problema della qualità del *face swap* (ottima nel caso di fig. 6a) e del cambiamento di espressione della faccia (usato in fig. 6b), che pure in molti casi contribuiscono grandemente alla riuscita del meme.

Fig. 22 – Meta-meme 3

4. *Conclusioni: per una semiotica delle "lingue digitali"*

Il fatto che un vecchio (?) problema di semiologia della lingua, elaborato nel contesto della discussione sulle radici saussuriane dello strutturalismo, si riveli importante anche per qualcosa di estremamente diverso, radicalmente non-prevedibile dai protagonisti di quel dibattito, dovrebbe dirci qualcosa. I meme sono *qualcosa-come-una-lingua*. Non è necessario avere una formazione linguistica, per pensarla così – anzi, suggestioni in tal senso arrivano soprattutto da studiosi di altri campi. Per esempio, da un fotografo come Will Boase, che afferma:

> The meme as a meaning-making object represents the emergence of a digital vernacular. It is the grammar of a new form of speech, and its native speakers can vastly expand its vocabulary with a greater embrace of photography and visual culture. (Boase 2024, p. 201).

Naturalmente, il mio argomento potrebbe essere ribaltato: perché dovremmo fidarci di qualcuno che usa categorie linguistiche in modo (più o meno) impressionistico, ma non è un linguista? E però è molto indicativo che un fotografo[18] senta il bisogno di esprimersi così, scegliendo il termine *vernacular* (un codice linguistico che, come i gerghi, seleziona i propri utenti),

18 Naturalmente, Boase non è l'unico: uno dei tratti definitori di ciò che Fontcuberta (2016) chiama post-fotografia è proprio la riduzione delle immagini a elementi discorsivi.

parlando di grammatica, e associando le fotografie al lessico. Di fatto, le infinite possibilità di "neologia" cui Boase allude devono fondarsi su una base sistemica (per quanto sistemica in modo "lasco": un universo mezzo sistemico e mezzo intertestuale, mezzo linguistico e mezzo narrativo). Sembra difficile negare che

> […] memes are a dynamic record of how people think and feel. People use memes to console, flirt, complain, fundraise, grieve, rejoice, and philosophize. Memes are instrument of political persuasion, forms of personal testimony, and one of the raw materials out of which online communities are constructed. (Walker 2024, p. 217)

Walker usa quest'argomento per assegnare ai meme lo status di una forma d'*arte* (e del resto, l'assegnazione dello status di 'linguaggio' all'arte si regge su considerazioni simili), ma noi potremmo sostituire a *memes*, invece, *languages*, e queste frasi rimarrebbero più che sensate (o anzi, perfino banali). Vale dunque la pena di prendere l'analogia sul serio, o si tratta di una mera metafora[19]?

Per avere un termine di confronto, pensiamo a come l'aumento dell'attenzione sulle lingue segnate abbia permesso di ampliare e discutere i confini stessi della nozione semiotica di lingua, dando corpo (è il caso di dirlo) alle intuizioni saussuriane sul carattere astratto e indipendente dal veicolo fisico dei segni linguistici. Al netto dei pregiudizi che ancora affliggono troppe persone (per cui si parla impropriamente di "linguaggio dei segni"), i linguisti sono oggi concordi nell'assegnare lo status di lingue alle lingue segnate, al netto delle differenze sulle strategie semiotiche di base adottate[20]. E i meme? È ancora presto

19 Vorrei chiarire, se ve ne fosse bisogno, che qui non faccio riferimento all'idea – espressa da Barthes (1964, p. 14 s.) e poi variamente commentata – per cui tutto ciò che non è linguistico si appoggia e si riduce, in ultima analisi, al linguistico: qui si tratta piuttosto di assegnare lo status di 'linguistico' ai meme nella loro interezza (nel gioco di immagine e testo). L'analisi, se si può avviare, deve interessare questo tutto, e non solo la componente testuale (come avviene p. es. in De Fazio & Ortolano 2023, ispirato ad altre esigenze), la quale non può essere separata da quella iconica.

20 Per una primissima panoramica su questo aspetto (e in particolare sul ruolo primario dell'iconismo), cfr. Russo Cardona & Volterra (2007).

per dire quanto simili e quanto dissimili esse siano: così di getto, verrebbe da dire che si tratta di un creolo che non sa (e non vuole) liberarsi della propria natura di pidgin[21]. Sarebbe avventato considerarli senz'altro omologhi alle lingue storico-naturali, ma certamente ci appaiono abbastanza simili da giustificare una ripresa delle categorie linguistico-semiologiche per il loro studio. La ripresa del problema dei segni-zero, in particolare, mostra come fosse corretta l'impostazione adottata a suo tempo da Robert Godel, per cui l'individuazione dello zero, di *che cosa manca*, dipende dall'orizzonte d'attesa, e non semplicemente dall'insieme dei compossibili nello stesso livello, come voleva la vulgata strutturalista. In un certo senso, infatti, l'impostazione di Godel rende più giustizia alla natura del silenzio situato, riportando il focus sul processo, o sulla dialettica tra processo e sistema, piuttosto che sul sistema stesso. Infatti, se pure è innegabile che ogni atto di enunciazione corrisponde all'espletamento di una possibilità *a discapito delle altre*, e in ogni atto di comunicazione "mancano" tutti gli altri, questo è interessante soprattutto per una semiotica dei codici[22]. Se però ci poniamo nella prospettiva del concreto atto di comunicazione – come la stessa semiologia strutturale ha fatto, almeno dai tempi di L. J. Prieto (1966) – ciò che ci interessa è una definizione contestuale delle assenze, per capire se, come e dove non dire sia efficace che dire *in quel caso lì* (che può, poi, diventare paradigmatico per altri casi).

Quando Saussure insisteva sul fatto che, anche se la gran parte delle categorie semiologiche è esemplata sulle lingue verbali, i limiti a cui esse si applicano sono continuamente da verificare (Saussure 1922, pp. 20, 34), non sapeva *quanto* aveva ragione, ma

21 In questo senso, la postura radicalmente anti-comunicativa – o forse meglio, antisemantica – su cui Almeida & Fernandes (2024) insistono non intacca l'eventuale status linguistico dei meme. Pensiamo a quanto Barthes (1970) scrive sugli haiku (che, non a caso paragona alla fotografia).

22 L'idea di una semiologia come mero inventario dei diversi sistemi di segni era certamente riduttiva (e in questo senso il suo "superamento" negli anni successivi è sacrosanto), ma per converso l'obliterazione completa di questo aspetto, attraverso l'adozione di nozioni generiche di 'linguaggio' o di 'senso' non supportate da un'adeguata formalizzazione, rischierebbe di eliminare la dimensione strutturale/sistemica anche dove ricostruirla sarebbe utile per l'analisi.

certamente lo intuiva. Possiamo immaginare che i meme – ancora più di altri fenomeni relativi all'internet 2.0 – avrebbero attratto fortemente l'interesse tanto del ragazzo Ferdinand, che affollava di disegni i suoi scritti e si cimentava nella creazione di storie illustrate (cfr. Badir 2003), che del semiologo attento a distinguere le leggi della comunicazione visuale da quelle della comunicazione verbale (Saussure 1922: 110-112). La natura della lingua-linguaggio dei meme – che prevede una sistemicità "lasca", con continue aperture all'intertestualità, un massiccio ricorso all'ironia e una preponderanza forte della dimensione enciclopedica su quella dizionariale – da un lato rende più sfumata la nozione di "segno zero" come forma sistemica del silenzio situato, ma dall'altra la rende onnipresente: i meme si "leggono" anzitutto a partire da ciò che *non* dicono, da ciò che in essi *non* c'è (ma ci potrebbe essere) – e questo funge da stimolo per la creazione di altri meme, in cui le "legioni di fantasmi" possono prendere vita.

Bibliografia

Albano Leoni, F.

2018 *Il segno zero, Saussure, Bally e gli altri (Gauthiot e Jakobson). Una nota*, in M. W. Bruno *et alii*, "Linguistica e filosofia del linguaggio. Studi in onore di Daniele Gambarara", Mimesis, Milano-Udine, pp. 33-46.

Almeida, H. & Fernandes, A.

2024 *Bombarding the Meme: on the Atomization of Society and Meaning*, in: Arkenbout & I. Galip (2024), pp. 272-279.

Arkenbout Ch. & I. Galip (ed. by)

2024 *Critical Meme Reader III,* Institute of Network Cultures, Amsterdam.

Badir S.

2003 *Les aventures de Polytychus* (présentation et édition), in Bouquet, S. (dir. par), *Saussure,* Cahiers de l'Herne, pp. 473-500.

Bally Ch.

1922 *Copule zéro et faits connexes*, in "Bulletin de la Société de Linguistique de Paris", 23, pp. 1-6.

1932 *Linguistique générale et linguistique française*, Francke, Berne ; tr. it. *Linguistica generale e linguistica francese,* Il Saggiatore, Milano, 1963.

Barthes, R.

1964 *Éléments de sémiologie*, *Communications* 4; tr. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

1970 *L'empire des signes,* Genève, Skira; tr. it. *L'impero dei segni,* Einaudi, Torino, 2002.
Boase, W.
2024 *Images and Their Captioners: What Photographers Can (or Should) Learn from Meme Culture*, in *Arkenbout & I. Galip* (2024), pp. 197-201.
Dawkins, R.
1976 *The Selfish Gene,* Oxford University Press, Oxford; tr. it. *Il gene egoista,* Mondadori, Milano, 1992.
De Mauro, T.
1982 *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue,* Laterza, Roma/Bari.
Diedrichsen, E.
2018 *Cognitive Mechanisms and Emergent Grammatical Features in Internet Memes*, "Linguistics Beyond And Within"*,* 4, pp. 22–37.
Godel, R.
1953 *La questions des signes zéro*, in *Cahiers Ferdinand de Saussure,* 11, pp. 31-41.
Fadda, E.
2017 *Sentimento della lingua,* ed. dell'Orso, Alessandria.
Fontcuberta, J.
2016 *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcellona; tr. it. *La furia delle immagini*, Einaudi, Torino, 2018.
Frei H.
1950 *Zéro, vide et intermittent*, in "Zeitschrift für Phonetik", 4, pp. 161-191.
Jakobson R.
1939 *Signe zero*, in *Selected Writings*, 2, The Hague-Paris, Mouton, 1971, pp. 211-219.
Marino G. & Thibault M. (a cura di)
2017 *Viralità. Per un'epidemiologia del senso*, "Lexia", 25-26.
Petrassi, D.
2024 *Memetic Aesthetics between Artistic Production and Cultural Heritage*, "Southern Semiotic Review", 19/1, pp. 34-46.
Prieto, L. J.
1966 *Messages et signaux,* Paris, PUF ; tr. it. *Lineamenti di semiologia. Messaggi e segnali,* Roma-Bari, Laterza.
Russo Cardona, T. & Volterra, V.
2007 *Le lingue dei segni. Storia e semiotica,* Carocci, Roma.
Saussure, F. de,
1922 *Cours de linguistique générale*, éd par Ch. Bally et A. Sechehaye, avec la collaboration d'A. Riedlinger, Paris/Lausanne, Payot; tr. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma/Bari, 1967 e ss..
2002 *Écrits de linguistique générale* (éd. par S. Bouquet et R. Engler), Gallimard, Paris.

Shifman, L.
2013 *Memes in Digital Culture*, MIT Press, Cambridge (Ma.).
Walker, A.
2024 *How Would We Know What a Meme Is? Examining* Know Your Meme *and the Art of Internet Culture Archiving*, in Arkenbout & I. Galip (2024), pp. 217-232.

Sitografia

[*meme-generator* di Imageflip] https://imgflip.com/memetemplates
[*KnowYourMeme*, database degli *internet memes*] https://knowyourmeme.com

Giorgio Fraccon, Matteo Tuzi*

ATTRAVERSARE IL SILENZIO. PER UNA SEMIOTICA DEL RITMO NEL VIDEOGIOCO

1. *Introduzione*

Il silenzio si dà per differenza, ed emerge solo all'interno di una sintassi ritmica che lo mette in relazione con qualcosa d'altro. Stante ciò, la questione del ritmo nel videogioco si può abbordare da due prospettive che, almeno metodologicamente, è legittimo considerare opposte: una che definiremo "di campo", e una che definiremo invece "atomistica".

Secondo la prospettiva atomistica, il ritmo può essere inteso come una configurazione sintattica che al minimo è formata da due eventi separati da un intervallo (Ceriani 2003, pp. 113-116). Se rappresentiamo questa configurazione con una curva campanulare, possiamo individuare l'evento nel massimo della curva e l'intervallo nel suo minimo (fig. 1), e chiamare il massimo "evento figurale" e il minimo "silenzio figurale"[1]. L'evento è il punto di un ritmo in cui succede qualcosa di saliente, mentre il silenzio è il punto di un ritmo in cui non succede nulla o, quantomeno, nulla di saliente.

* giorgio.fraccon@studio.unibo.it, matteo.tuzi@studio.unibo.it

1 L'aggettivo "figurale" è inteso a sottolineare che eventi e silenzi sono indipendenti da una specifica manifestazione sul piano dell'espressione (Ceriani 2003, p. 121).

Fig. 1 – Eventi e silenzi figurali.

Da una prospettiva di campo, tuttavia, si può vedere il ritmo non già come somma di eventi e silenzi, ma come l'effetto di un'interazione tra un campo di possibilità e un attrattore: piegando il campo, quest'ultimo produce una catastrofe ritmica che genera un'alternanza di eventi e silenzi (ivi, pp. 119-121)[2]. Riteniamo che questo secondo approccio ai fenomeni ritmici sia più proficuo rispetto al primo perché (i) dà valore al campo piatto da cui emergono i ritmi (§ 2); (ii) si accorda con una pragmatica del ritmo (§ 3); e infine (iii) spiega l'interazione tra ritmi co-occorrenti e i casi in cui un silenzio si costituisce come evento figurale (§ 4).

Questo articolo si propone quindi di adottare una prospettiva di campo come strumento privilegiato per indagare il ritmo nei videogiochi. Siamo convinti che tale approccio consenta di cogliere non solo la sequenza degli eventi, ma soprattutto la forma complessiva che l'esperienza ritmica assume per il videogiocatore nell'interazione dinamica tra le possibilità offerte dal sistema in quanto cybertesto (cfr. Aarseth 1997) e le traiettorie concrete disegnate dalla sua azione situata.

2. *Morfogenesi del ritmo*

Per quanto riguarda il punto (i), si può vedere il campo di possibilità come uno spazio geometrico continuo[3] e mediamen-

2 Partendo esplicitamente dalla semiofisica di Petitot, Ceriani discute la genesi del ritmo entro la prospettiva della teoria delle catastrofi di René Thom.

3 Riprendiamo il concetto di "continuità" dalla dottrina del sinechismo di Peirce. La continuità svolge un ruolo di rilievo nel realismo sco-

te piatto. In un campo piatto si ha equiprobabilità di eventi compossibili[4], il che significa che in queste condizioni la probabilità che uno specifico evento si realizzi rasenta lo zero (cfr. Eco 1975, pp. 79-83). Proprio perché in un campo di questo tipo la possibilità di significazione è del tutto aleatoria e quindi la comunicazione impraticabile, il sistema tende molto velocemente verso stati più stabili in cui gli eventi hanno probabilità differenti di accadere. Si verifica, così, quella che Petitot definisce "morfogenesi del senso" (cfr. Petitot 1990; Ceriani 2003, pp. 165-166), vale a dire il fenomeno di emersione di una griglia di posizioni discrete – e cioè una struttura – in cui la probabilità che accada uno specifico evento si addensa.

In altre parole, sotto la spinta di attrattori che "catalizzano" la morfogenesi, il campo piatto converge verso punti di catastrofe in cui accade qualcosa e dove, increspandosi, produce una configurazione ritmica che segue nella sua condizione minimale la sintassi in fig. 1 (cfr. Ceriani 2003, pp. 119-123). Una volta generata, la griglia non determina soltanto le posizioni discrete che costituiscono i suoi eventi, ma anche il sistema di confini dove questi si rarefanno, o dove quantomeno si rarefà la loro salienza. Questo è un altro modo per vedere i silenzi figurali come li abbiamo definiti nel paragrafo precedente.

2.1. *Silenzi relativi e silenzi assoluti*

Dal momento che anche il campo mediamente piatto è il luogo del non-evento, sarà necessario individuare a questo punto un altro tipo di silenzio figurale. Chiameremo (a) *silenzio figurale*

lastico peirceano, intrattenendo un rapporto cruciale con la dottrina delle modalità, e in particolare con il modo di realtà della possibilità. Ricordiamo che, oltre alla possibilità, la dottrina modale annovera il modo di realtà dell'esistenza e della possibilità condizionale (o "destino"). Per una ricostruzione cronologica della continuità in Peirce e il suo rapporto con la dottrina modale, vedi J. Havenel, Peirce's Clarifications of Continuity, in "Transactions of the Charles S. Peirce Society", 44 (1), 2008, pp. 86-133.

4 Qui si distingue la "possibilità" intesa come modo di realtà (alternativo all'esistenza e alla possibilità condizionale) dalla "probabilità" intesa come quantità associata a un evento e che influisce sul suo venire a esistenza. Così, ad esempio, il fatto che, gettando un dado dieci volte di seguito, esca sei tutte le volte è compossibile con il fatto che esca qualsiasi altra combinazione alternativa; ma i due fatti non sono equiprobabili.

relativo il picco minimo di un ritmo, il quale segue un massimo e ne precede un altro; e (b) *silenzio figurale assoluto* il campo di possibilità mediamente piatto (fig. 2).

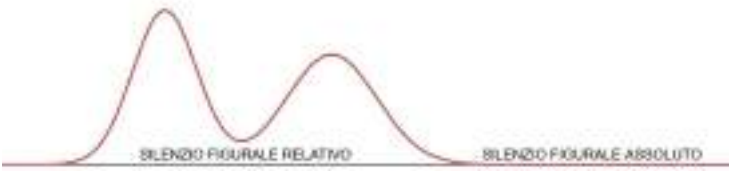


Fig. 2 – Silenzi figurali relativi e assoluti.

Il (b) silenzio figurale assoluto non è solo lo sfondo della non-differenza da cui emerge una qualche struttura ritmica. Esso è anche il baratro in cui, in ogni momento, i ritmi del videogioco possono ricadere a causa dell'azione usurante della ripetizione o del disuso. Va però fatta una precisazione: per il videogiocatore, il silenzio assoluto non esiste; o se esiste, esiste semmai a console spenta. Quella verso il silenzio assoluto è piuttosto una tendenza, visto e considerato che ci sarà sempre un attrattore a catturare l'attenzione dell'interprete, e a produrre così un qualche tipo di ritmo (§ 3). Si prenda a esempio *The Longing* (TL) (Studio Seufz 2020). In TL vestiamo i panni di un piccolo servitore incaricato di vegliare per quattrocento giorni – quasi diecimila ore di gioco! – sul sonno del proprio re. Per far passare il tempo più velocemente, possiamo raccogliere oggetti, leggere libri o esplorare il mondo sotterraneo ma, nella sostanza, non possiamo fare altro che aspettare.

A prima vista, l'assenza di eventi salienti può portare a pensare che l'esperienza di TL si risolva in un campo mediamente piatto. Ma, per quanto non offra incentivi espliciti all'azione, TL spinge il giocatore a produrre attivamente micro-configurazioni ritmiche per rendere l'attesa quanto meno sopportabile. Si finisce così per contare i passi dell'avatar, ascoltare il ticchettio della pioggia che filtra dalle pareti, o darsi piccoli obiettivi come raggiungere uno scrittoio o salire uno scalino; quanto basta a non chiudere l'applicazione e giocare ad altro.

3. *Pragmatica del ritmo*

Passiamo ora al punto (ii), e proviamo a dare al ritmo una dimensione pragmatica (v. Barbieri 2004; cfr. Ceriani 2003, pp. 185-200). Finora abbiamo visto il ritmo come il risultato dell'interazione tra un campo di possibilità e un attrattore, ma questa è una definizione incompleta perché non spiega cos'è l'attrattore e non problematizza l'interazione tra giocatore e videogioco in quanto cybertesto[5].

Un attrattore è un qualsiasi punto del campo di possibilità che genera una catastrofe ritmica dal lato del cybertesto, e che agisce sull'acquisizione o il rafforzamento di un abito ritmico dal lato del giocatore. La scelta di chiamare "attrattore" questo elemento che piega il campo è doppiamente motivata:

a) per analogia con la relatività generale, in cui l'attrattore gravitazionale è il centro di massa attorno a cui si piega lo spazio-tempo (fig. 3). Dalla nostra prospettiva, l'attrattore è esattamente quell'elemento "di peso" attorno a cui gravitano le tensioni ritmiche del design del videogioco e conseguentemente gli abiti d'azione[6] del giocatore (cfr. Ceriani 2003, pp. 36-37).

b) per ispirazione dalla semiotica interpretativa di Eco, secondo cui un testo, per funzionare, predispone punti specifici capaci di attrarre l'attenzione dell'interprete[7], così da muoverlo a fare ipotesi conformi a quella particolare strategia testuale che è il Lettore Modello (v. Eco 1979).

---

5 Un cybertesto è una matrice "[…] for the production of variety of expression" (Aarseth 1997, p. 3). Ciò implica che, prima di una qualsiasi interazione, il videogioco esiste solo in potenza. Compito del videogiocatore è attualizzare le sue possibilità, enunciando un testo-partita attraverso le proprie azioni situate.

6 Sugli abiti intesi, in Peirce, come disposizione ad agire, v. *The Fixation of Belief* (CP 5.388-410, 1878).

7 Sull'attenzione come strategia testuale anziché come attenzione empirica, vedi D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano 2004, pp. 59-63.

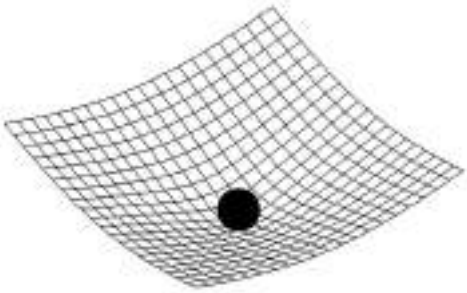


Fig. 3 – Rappresentazione grafica di un attrattore di campo.

Ora, il campo continuo è strutturato *per design* – quindi dal lato del cybertesto – con possibilità di attrattori. Ciò significa che il design inscrive nel campo punti compossibili che, *con maggior probabilità*, verranno scelti come attrattori da un giocatore che è in attesa di eventi. Ma prima che un giocatore giochi, tutti i punti del campo continuo sono ugualmente possibili, per quanto non egualmente probabili: è il giocatore che porta a esistenza gli attrattori.

Per fare un esempio che ci riguarda da vicino, uno di noi ha recentemente collaborato al design di un videogioco horror ambientato in uno studio di registrazione. La meccanica principale prevedeva che il giocatore, durante l'esplorazione dello studio, tornasse periodicamente nella sala di regia a premere un grosso bottone rosso, così da mandare in onda il conduttore televisivo impazzito e sbarazzarsene per un po' di tempo. Quindi, stando al design, il giocatore avrebbe dovuto eleggere il bottone ad attrattore; e tuttavia, chiunque abbia provato il gioco ha puntualmente ignorato il bottone e ha cercato di superare in maniera più o meno rocambolesca il conduttore che lo inseguiva. Dunque, per quanto sia verosimile che, tra tutti i punti compossibili del campo, il giocatore selezioni esattamente quelli che il cybertesto ha predisposto per design, nulla gli impedisce di portare a esistenza attrattori meno probabili: la morfogenesi del campo dipende da una collaborazione attiva tra il cybertesto, con il suo continuo di possibilità, e il giocatore, con la sua disposizione non garantita a cogliere attrattori in attesa di eventi.

3.1. *Attrattori ed eventi*

Si potrebbe obiettare che l'attrattore non sia altro che l'evento di un ritmo, e che, stante ciò, non valga la pena moltiplicare le categorie oltre necessità. Ma ci sono almeno due differenze che, a nostro avviso, distinguono l'attrattore dall'evento ritmico. Anzitutto, l'attrattore piega il campo, mentre l'evento è un punto di un campo piegato. Ciò significa che l'evento è una pura possibilità del cybertesto che viene attivata soltanto grazie all'azione del giocatore. In secondo luogo, eventi e attrattori sono entrambi elementi reali, ma hanno *diversi modi di essere reali.* Dal lato del cybertesto, essi non solo hanno lo stesso modo di realtà (sono entrambi *possibili*), ma sono formalmente la medesima entità. Come s'è già detto, il design predispone punti del campo in cui ci si aspetta che accada qualcosa di saliente (e in ciò questi punti sono *possibilmente* degli eventi) per attrarre con maggiore probabilità l'azione del giocatore (e in ciò sono *possibilmente* attrattori). Ma, per quanto riguarda il giocatore, attrattori ed eventi non sono formalmente la stessa entità e non hanno neanche il medesimo modo di realtà. Un ritmo è per il giocatore un reale *condizionale*, in quanto il ritmo è la legge (o abito) che regola l'attesa per la ripetizione *indefinita* dei suoi eventi (Barbieri 2004, pp. 65-66). (In altre parole, mentre gioca, l'utente porta con sé tutta una serie di aspettative su ciò che può o non può fare nel gioco, e si dispone ad agire di conseguenza in attesa di eventi possibili.) L'attrattore, invece, è un reale *esistente*, ossia un punto del campo di possibilità effettivamente selezionato dall'attenzione del giocatore. La sua attualizzazione prescinde dalle sue aspettative, ed è pertanto soggetta all'inaspettato. Agendo nel campo, infatti, il giocatore porta a esistenza attrattori, e nel far ciò può certamente confermare le proprie aspettative condizionali, ma può anche smentirle o riformularle (§ 4).

Si pensi alla sequenza di Hazel Street in *Silent Hill 3* (SH3) (Team Silent 2003). Appena passato il tutorial, il giocatore rimane bloccato con Heather, la protagonista, in una stazione del metrò. Contro ogni sua aspettativa, la stazione è deserta, e non sembrano esserci pericoli. Questo però lo insospettisce, e dal momento che il gioco lo ha abituato a tutto tranne che alla quiete, subentra presto la paranoia. Inizia dunque a chiedersi se sia davvero solo, o se sia solo un'impressione; e se quel posto, così tranquillo, non sia che l'ennesima trap-

pola. Rinviene a quel punto alcuni giornali: uno è un settimanale sull'occulto, che contiene un approfondimento sulle infestazioni spiritiche; nemmeno a dirlo, l'altro è un quotidiano che riporta la notizia di un uomo che si è tolto la vita gettandosi sui binari.

Esplorando la stazione di Hazel Street, il giocatore viene dunque portato, a causa di alcuni attrattori (i giornali su tutti), a corroborare un'aspettativa ritmica che il cybertesto ha mantenuto fino a quel punto; vale a dire l'aspettativa che qualcosa di inquietante possa accadere da un momento all'altro. Che tali aspettative vengano poi disattese è per noi secondario. Ciò che conta è che il giocatore sia portato ad agire *come se* quegli eventi dovessero comunque accadere. Ed è proprio questa discrepanza che chiarisce, a nostro avviso, la differenza "ontologica" tra attrattori ed eventi: là dove gli attrattori in qualche modo "ci capitano", e sono quindi pura Secondità, gli eventi ce li aspettiamo sulla base di un qualche abito ritmico, ma non è detto che accadano.

4. *Ritmi co-occorrenti*

Venendo al punto (iii), la nostra impostazione dovrebbe permetterci di cogliere le diverse aspettative ritmiche che orientano il videogiocatore e modificano di conseguenza la morfologia del campo (cfr. Barbieri 2004, pp. 67-68). Nel corso di una partita, infatti, non si è soggetti a un solo ritmo di gioco, quanto piuttosto a una molteplicità di attrattori che competono tra loro per attirare l'attenzione del giocatore. Il peso di ciascuno di questi attrattori non è fisso, ma varia in funzione del ritmo che prevale in un dato momento, così che uno stesso attrattore potrà apparire ora centrale, ora marginale, a seconda della fase di gioco in cui si inscrive.

All'inizio di *Hollow Knight* (HK) (Team Cherry 2017), ad esempio, il giocatore è più attratto dai ritmi locali di *encounter* e *platforming* che dal ritmo narrativo globale. La sua attenzione, cioè, è rivolta principalmente all'affrontare gruppi di nemici e al saltare su piattaforme sospese, piuttosto che a raggiungere zone della mappa in cui può ragionevolmente aspettarsi che la storia vada avanti. Con il progredire dell'avventura, però, l'acquisizione di nuove abilità tende a rendere queste fasi di gioco

via via più semplici. Di conseguenza, il peso di questi attrattori si alleggerisce, lasciando spazio ad altri momenti più incisivi, come le bossfight di trama. Questo non significa, tuttavia, che i ritmi locali di *encounter* e *platforming*, che avevano dominato la prima parte dell'esperienza, perdano di rilevanza o intensità. Al contrario, come dimostra la presenza di zone di platforming e di combattimento avanzate – come il White Palace e il Colosseum of Fools – essi possono riacquisire centralità, ma in un nuovo assetto funzionale: non più come ritmi modellizzanti l'esplorazione ordinaria, bensì come sfide opzionali inserite in un'esperienza di gioco ora più complessa e stratificata.

4.1. *Forme del silenzio*

Se si parla di ritmi co-occorrenti, significa che lo stesso silenzio figurale può essere variamente tradotto in più silenzi figurativi. Proviamo quindi a individuare tre forme del silenzio che possono portare a manifestazione il medesimo silenzio figurale; distinguiamo (i) un *silenzio protesico*, (ii) un *silenzio spaziale*, e (iii) un *silenzio narrativo*.

Con (i) silenzio protesico, intendiamo una sospensione delle capacità motorie o percettive del videogiocatore[8]. Questo può essere a sua volta distinto in (a) un *silenzio protesico parziale* e in (b) un *silenzio protesico totale*. Si ha (a) quando le capacità motorie o percettive dell'utente sono limitate a una rosa più o meno ristretta di possibilità d'azione; si ha viceversa (b) quando queste stesse capacità motorie o percettive sono per così dire annullate.

Un esempio di (a) silenzio protesico parziale ce lo offre *Elden Ring* (FromSoftware 2022) con la Rocca della Tavola Rotonda. Si tratta di una zona sicura in cui i giocatori possono prendere una pausa e migliorare il proprio equipaggiamento tra un combattimento e l'altro. Proprio per questo, all'interno della Rocca non è possibile menare fendenti né lanciare incantesimi. In tal modo, si trasmette all'utente un senso di momentanea tranquillità, sospendendo per un attimo la tensione continua dell'esplorazione e favorendo al tempo stesso l'acquisizione di un nuovo abito ritmico.

8 Sulla questione protesica, vedi C. Paolucci, *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano 2020, pp. 285-362.

Un esempio di (b) silenzio protesico totale si trova invece in *NieR: Automata* (NA) (PlatinumGames 2017). In NA, vestiamo i panni di 2B, un robot umanoide al servizio delle forze di resistenza umane. Dopo uno scontro decisivo, 2B si trova costretta a ripristinare il proprio sistema, e viene quindi chiesto a noi di ristabilire la connessione tra il suo software (la mente) e l'hardware (il corpo). In seguito al riavvio, veniamo però privati della vista e dell'udito, e siamo costretti ad armeggiare nel menu delle opzioni per ristabilire la luminosità e il volume di gioco ai livelli di default. Un'azione del giocatore, considerata in genere non-diegetica (Galloway 2006; tr. it. 2022, pp. 34-40), viene peraltro riassorbita nella narrazione, e sfruttata per sopperire a un silenzio protesico totale che contribuisce a caratterizzare 2B come una reale estensione all'agire di chi gioca.

Non c'è però azione senza uno spazio in cui questa avvenga. Il silenzio protesico ci porta quindi a considerare un secondo tipo di silenzio: (ii) il silenzio spaziale. Ogni spazio virtuale distingue infatti zone di densità e zone di rarefazione; spazi la cui densità o rarefazione dipende in larga parte dalla quantità delle azioni permesse e degli attrattori predisposti dal design e/o attivati dal giocatore.

In *Shadow of the Colossus* (Team Ico 2005), ad esempio, le lunghe traversate da una boss all'altro sono immerse in uno spazio che per economia di tempo si limita a rendere pertinenti giusto la cavalcata e l'estrazione della lama. Di contro, i combattimenti hanno luogo in uno spazio più denso che richiede al giocatore di studiare con attenzione l'ambiente di gioco e le sue possibilità. Si alternano così momenti di silenzio spaziale, dettati dalle scarse *affordances* offerte dalla mappa, a momenti di picco ritmico in cui a essere pregnante è l'intera rosa di azioni del giocatore.

Non si cada tuttavia nell'errore di considerare la dicotomia densità/rarefazione come una condizione propria dell'ambiente virtuale. Il design struttura lo spazio seguendo una certa progressione ritmica, ma spetta al giocatore l'ultima parola. Nessuno gli impedisce di eleggere ad attrattore una collinetta che vede all'orizzonte; stiamo parlando di effetti di senso che dipendono in ultima analisi dall'attività pragmatica dell'interprete (§ 3).

L'ultimo silenzio nella lista è (iii) il silenzio narrativo. Intendiamo con silenzio narrativo una momentanea sospensione dei fatti di trama. Si ha silenzio narrativo durante i

caricamenti tra un'area e l'altra, o quando il videogiocatore interrompe la sequenza giocata per mettere in pausa la partita. I *survival horror* sono soliti sfruttare questa forma del silenzio in prossimità di un enigma: il fatto stesso che il videogioco "non vada avanti" può essere eletto a segno della presenza di un puzzle da risolvere. È questo il caso del famigerato Shakespeare Anthology Puzzle di *Silent Hill 3*, talmente complesso da prevedere come ricompensa al completamento una sequenza filmata. In questo modo, il design si assicura che il giocatore non perda il senso di progressione, ma sia anzi consapevole di aver rimesso in moto la macchina narrativa.

4.2. *Le funzioni del silenzio*

Non abbiamo ancora approfondito la relazione tra attrattori e silenzi relativi, ed è legittimo chiedersi se un silenzio possa davvero contribuire alla costruzione delle aspettative del giocatore, dal momento che si costituisce *in abstracto* come "evento negativo" tra due eventi propriamente detti. Ma la nostra scommessa sta proprio nel vedere se un'impostazione di campo che prevede l'interazione tra diversi ritmi possa gettar luce sulla possibilità che il design e l'azione di gioco hanno di sfruttare *in positivo* il silenzio come vero e proprio evento.

Prendiamo in esame gli enigmi ambientali, ossia quelle sezioni di *puzzle solving* per cui è prevista un'esplorazione attiva dell'ambiente di gioco. Il carattere che spesso si associa all'enigma ambientale è la sua ambiguità: prima ancora di essere risolto, *deve essere riconosciuto in quanto enigma*. Nelle prime ore di *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (BotW) (Nintendo EDP 2017) emerge esattamente questo problema, dal momento che, a tutta prima, il mondo di BotW sembra darsi nella sua naturalità: tutto sembra essere lì "perché sì".

Poniamo a esempio questa situazione: il giocatore cammina in un bosco e si imbatte in una radura al cui centro sono presenti tre alberi di mele sospettosamente disposti. Qui il giocatore ha già a che fare con due abiti ritmici che sono tipici di un videogioco *open world* come BotW: (a) un ritmo di *looting*, rispetto al quale si aspetta che il mondo alterni spazi in cui ci sono risorse da raccogliere e spazi in cui si sfruttano

le risorse raccolte (ad esempio, un covo di nemici); e (b) un ritmo spaziale in cui si alternano zone dense di attività da svolgere e altre adibite al semplice attraversamento. In una situazione canonica, la fase del ritmo (a) corrisponde a quella del ritmo (b), per cui chi gioca è portato a eleggere ad attrattori punti della mappa che prevede siano spazi densi (evento del ritmo b) con risorse da raccogliere (evento del ritmo a). Ma in questo caso gli alberi di mele si trovano all'interno di uno spazio vuoto, e pertanto il giocatore si trova di fronte a uno sfasamento tra i due ritmi: guidato dalle aspettative del ritmo (a), porta a esistenza un attrattore che *non era previsto dal ritmo (b)* (fig. 4).

Questo silenzio in (b) è un evento, e costituisce un indizio sul fatto che forse non tutti gli elementi del mondo si trovano lì "perché sì", e che c'è ben altro da fare nella radura che non semplicemente raccogliere mele. Detto altrimenti, il giocatore inizia a capire che in quella circostanza c'è la possibilità di portare a esistenza un attrattore per un nuovo ritmo che si costituisce come legge per la determinazione di nuovi eventi – legge alla cui regolarità il silenzio di (b) era assoggettato. Prestando un minimo di attenzione, si renderà infatti conto che due alberi hanno uno stesso numero di mele nelle stesse identiche posizioni, mentre il terzo ha delle mele in più. Una volta raccolte le mele eccedenti, il giocatore sarà ricompensato con un oggetto collezionabile che lo informa di aver risolto un enigma. Al termine di questo tirocinio percettivo, avrà acquisito un nuovo ritmo (c) (fig. 3) che lo dispone a portare a esistenza nuovi attrattori, e in particolare a cercare, riconoscere e risolvere gli altri enigmi sparsi per il mondo di gioco che prima non vedeva affatto.

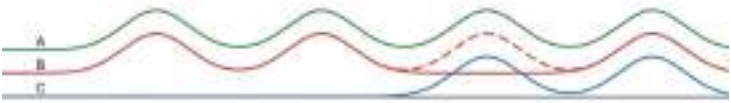


Fig. 4 – I ritmi di BotW.

5. *Conclusioni*

Il cybertesto non ha ritmi esistenti, ma solo ritmi possibili. Perché allora in altre forme di testualità, come ad esempio le arti figurative, i ritmi sono già lì? Crediamo sia perché in questa fattispecie l'interprete non partecipa in alcun modo alla realizzazione del piano dell'espressione: questo si dà a esistenza senza alternative compossibili. Si potrebbe obiettare che, quando osserviamo ad esempio una scultura, la nostra attenzione è condotta in alcuni punti e poi in altri senza alcuna garanzia che essa segua esattamente i ritmi testuali. Ma ciò dice assai poco sulle testualità canoniche e dice molto, invece, sull'attività interpretativa, della quale, eventualmente, si dovranno individuare i confini tra interpretazione *strictu sensu* e uso (cfr. Eco 1979). Quand'anche si volesse vedere un testo canonico come un campo di possibilità, si tratterà, in ogni caso, di una possibilità differente da quella cybertestuale, con una differenza che è isomorfa a quella che passa tra l'infinità discreta dell'insieme dei numeri naturali e l'infinità continua dell'insieme dei numeri reali. Accampare il diritto di esercitare una possibilità continua in una testualità canonica segna il passaggio dall'interpretazione all'uso. Certamente nulla ci impedisce – se non il linciaggio pubblico – di arrampicarci sul David di Michelangelo, ma questa è una possibilità della realtà, non del David. Ugualmente, nulla ci impedisce di giocare a *Dark Souls* (FromSoftware 2011) sfruttando errori del codice per vedere da vicino lo *skybox* della mappa di Anor Londo, ma in questo caso non avremo smesso di giocare a *Dark Souls*, mentre, arrampicandoci sul David, avremo certamente smesso di interpretarlo. Tutto ciò, a nostro avviso, getta nuova luce sullo statuto ontologico – se così vogliamo dire – del videogioco, il quale, strutturando il suo campo continuo di possibilità, si costituisce veramente e profondamente come una realtà alternativa.

Bibliografia

Aarseth, E.
1997 *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore.

Barbieri, D.
2004 *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano.
Ceriani, G.
2003 *Il senso del ritmo. Pregnanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Meltemi Editore Srl, Roma.
Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, 3ª ed. La Nave di Teseo, Milano 2021.
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
Galloway, A.R.
2006 *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis; tr. it. *Gaming. Saggi sulla cultura algoritmica*, Luca Sossella editore, Roma 2022.
Havenel, J.
2008 *Peirce's Clarifications of Continuity*, in "Transactions of the Charles S. Peirce Society", 44 (1), pp. 86-133.
Paolucci, C.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
Peirce, C.S.
1931-58 *Collected Papers* [CP], 8 Voll., Harvard University Press, Cambridge.
Petitot-Cocorda, J.
1990 *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura*, Bompiani, Milano.

Francesca Padovano*

SILENZIO: NEGAZIONE E RESISTENZA

Codesto solo oggi possiamo dirti,
Ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.
Ossi di seppia, E. Montale

1. *L'altra faccia del linguaggio*

Il silenzio non è assenza di parola ma una sua modulazione interna, deliberata e significativa. "Il tacere non è un mettere da parte il linguaggio, un riporlo per così dire nella cassetta degli attrezzi. Il silenzio è una scelta interna al linguaggio: tace solo chi, potendo parlare, sceglie il silenzio come modo di parlare" (Lo Piparo 2003, p. 3). Tale atto interno al linguaggio può assumere diversi significati, finanche diventare un'azione politica. Per studiare la questione prenderemo in esame il romanzo breve *Il silenzio del mare*. L'autore, Vercors – all'anagrafe Jean Bruller – è un disegnatore satirico, scettico e disimpegnato, che nel 1940 entra a far parte della resistenza francese e racconta, trasfigurandolo il minimo necessario, un episodio autobiografico. La requisizione di una casa di famiglia da parte degli occupanti nazisti nella persona di un ufficiale tedesco, gentilissimo e colto. Il nonno e la giovanissima nipote, che devono dividere casa con l'ospite indesiderato, decidono di opporre alla sua voglia di dialogo e normalità un cupo, programmatico silenzio. Il racconto, stampato clandestinamente, circolò in Europa (per volontà dello stesso Generale De Gaulle) in diverse traduzioni ben prima della conclusione del conflitto mondiale, divenendo un simbolo della lotta contro l'oppressione nazi-fascista.

* Università di Palermo, francesca.padovano@unipa.it

1.1 *Il silenzio del mare*

Quello del vecchio e della ragazza si configura nel racconto come un silenzio intenzionale e ideologico che mina alle radici qualsiasi possibilità di condivisione reale dello spazio intimo, ombelicale, della casa. Questo atteggiamento viene messo a dura prova dal fatto che ogni sera l'ufficiale – nonostante l'opposizione muta degli altri due inquilini – si sofferma a salutare e a monologare delle sue passioni (in realtà è un compositore che si è arruolato per la guerra), della fascinazione che la Francia e la sua cultura esercitano su di lui, del padre e delle sue origini tedesche, ma anche della opportunità di quella occupazione che porterà del bene sia alla Francia che alla Germania. Ogni sera, per più di cento notti, come un tragico Shahrazad, l'ufficiale racconta la sua storia, alla quale il vecchio e la nipote oppongono uno strenuo silenzio. Eppure quel silenzio non riesce a mascherare del tutto la trattenuta ripulsa della giovane e di suo nonno, non riesce a rendere patemicamente indifferente la ricorsività di quei monologhi, la loro liturgica riproposizione modale: nonostante tutto, il fatto che l'ufficiale arrivi sempre alla stessa ora e che il suo avvento sia annunciato da una cadenzata zoppia lo trasformano in evento familiare, in qualche modo intimo e condiviso. Fin quando l'ultima sera, come mai era prima avvenuto, l'ufficiale piuttosto che entrare direttamente in casa, bussa: non indossa il solito maglione di jersey ma la divisa alla quale aveva rinunciato dopo i primi giorni di residenza nella casa, trovando più opportuno presentarsi la sera davanti al focolare in abiti civili, da amico piuttosto che da invasore. Solo quell'ultima sera il giovane soldato tedesco, ammettendo di avere peccato in idealismo per aver creduto al collaborazionismo sincero dei tedeschi, forza il vecchio a dare una risposta. E soltanto dopo che il vecchio lo invita ad entrare, solamente dopo quella parola, egli ha il coraggio di dire "addio" guardando negli occhi il vecchio e la nipote, la quale, con "gli occhi […] immobili e tesi […] troppo aperti, troppo smorti" (Vercors 2006, p. 46) anch'ella dice "addio". "La laconicità delle parole scambiate non esprime con minor forza una reciprocità instauratasi all' "ultimo momento" (Le Breton 2018, p. 95). Quell'addio udito a stento dall'ufficiale rivela tutto quello che sta sotto il silenzio dei due ospiti: la sospensione del linguaggio come azione politica.

2. *Il silenzio come Negazione*

In una gocciolina di grammatica – scriveva Ludwig Wittgenstein – può essere racchiuso talvolta un intero trattato di filosofia. La gocciolina di grammatica che prenderemo in considerazione qui è il connettivo sintattico *non:* la particella attraverso la quale possiamo parlare di ciò che *non* è, *non* accade, ciò che *non* vogliamo. Nel suo *Saggio sulla negazione* Paolo Virno sostiene che la negazione sta nel cuore del nostro pensiero e del nostro linguaggio. Il *non*, la capacità di negare, è la capacità linguistica peculiare che ci definisce in quanto specie umana: ci consente il distacco da ciò che ci accade o persino dalle pulsioni psichiche, incidendo particolarmente sulla dimensione affettiva. Rizzolatti e Gallese (cfr. Virno 2013) hanno posto l'ipotesi di un fondamento biologico della socialità della mente: i *neuroni mirror,* condizione di una socialità pre-linguistica, di un'empatia che fa sì che si ripeta nel nostro cervello quello che sta avvenendo nei neuroni del nostro conspecifico. Virno lo indica come *spazio noi-centrico* (cfr. Virno 2013) cioè quello di una inter-soggettività che precede e influenza l'ontogenesi individuale. "Lo spazio interpersonale in cui viviamo sin dalla nascita continua a costituire per tutta la vita una parte sostanziale del nostro spazio semantico" (Virno 2013 p. 15). Ma che effetti ha la parola – nella sua forma più propriamente umana – su quei meccanismi neurali che ci mettono in risonanza con l'altro? Pur asserendo già all'inizio del saggio che "il linguaggio retroagisca negativamente su questo spazio, minandone la compattezza" (Virno 2013, p. 15), Virno è dell'idea che il linguaggio renda insicura quell' empatia originaria fra i conspecifici, che la renda estremamente porosa. Vi è un potere distruttivo del nostro *pensare con parole* nei confronti delle possibilità concesseci dei neuroni specchio: ve ne sono prove innumerevoli, dall'antropofagia ad Auschwitz. Gli esseri umani proprio quando parlano possono sabotare gli automatismi neurofisiologici dei neuroni specchio: una condanna a morte, il disconoscimento di un'amicizia, la negazione di un amore possono essere espressi con frasi grammaticalmente ben congegnate, stilisticamente impeccabili:

> La negazione non impedisce certo l'attivazione dei neuroni mirror, ma ne rende ambiguo il senso e reversibili gli effetti. L'ufficiale nazista non ha difficoltà a considerare 'non uomo' il vecchio ebreo,

> anche se ne comprende appieno, per immedesimazione simulatoria, le emozioni e i propositi. Il pensiero verbale, dimostrando una notevole perizia nel mandare in rovina l'empatia intraspecifica, costituisce la condizione di possibilità di ciò che Kant ha chiamato il "male radicale" (Virno 2013, p. 17).

Si può anche sostenere, al contempo, che il linguaggio verbale ponga rimedio ai danni che esso stesso arreca ma il reciproco riconoscimento fra le auto-coscienze, per dirla con Hegel, è visto da Virno come catalogo di colpi a vuoto. Di fatto il linguaggio rende friabile e incerto il reciproco riconoscimento. È quello che succede anche nel romanzo di Vercors dove sono il vecchio e la nipote ad opporre all'ufficiale un lungo e difficoltoso silenzio: "un modo offensivo di tacere: […] il rifiuto di aderire allo scambio verbale, la sofferenza di non riuscire a trovare il proprio posto" (Le Breton 2018, p. 21). Nonostante i molteplici tentativi dell'ufficiale per persuadere i due al dialogo, egli "si scontra con il mutismo" (Le Breton 2018, p. 93). Tanto che il vecchio si chiederà, ad alta voce di fronte alla nipote: "è forse inumano rifiutargli l'obolo di una sola parola. Mia nipote alzò il volto. Levava alte le sopracciglia, su occhi brillanti e indignati. Mi sentii quasi un poco arrossire" (Vercors 2015, p. 16). Tuttavia quando l'ufficiale deve lasciare per sempre la casa, la parola attesa per più di cento notti si manifesta. "Addio" dice la ragazza con voce flebile. "Bisognava averla attesa all'erta quella parola per poterla udire – aggiunge l'autore – ma infine la udii" (Vercors 2015, p. 47). Non c'era e non poteva esservi nulla oltre quell' "addio" eppure "era necessario che la dignità del silenzio fosse trafitta da una parola, che si manifesta come il coronamento della sua necessità" (Le Breton 2018, p. 95).

2.1 *La violenza muta e il politico*

Ci sono molti modi di tacere, così come ci sono molti modi di comunicare. Ciò vuol dire che il silenzio può significare molte cose e che, in effetti, "c'è più margine di aggiustamento nel silenzio che in un'affermazione già pronunciata" (Le Breton 2018, p. 90). Lo scacco del silenzio sta nel "godere, nello stesso tempo, dell'efficacia della parola e dell'innocenza del silenzio" (Le Breton 2018, p. 91). Primo Levi si chiede ad un certo punto de *I sommersi e i salvati* come i reduci, i sopravvissuti, siano

stati capaci di comprendere e far comprendere la propria esperienza. Per Levi ciò che comunemente intendiamo con "comprendere" coincide con "semplificare", e senza questa semplificazione il mondo intorno a noi sarebbe una selva oscura dov'è impossibile discernere con nettezza profili delle cose e confini degli spazi: "a questo scopo tendono i mirabili strumenti che ci siamo costruiti nel corso dell'evoluzione e che sono specifici del genere umano, il linguaggio ed il pensiero concettuale" (Levi 2007, p. 24). Ma quanto vale ciò nella realtà concentrazionaria di cui ci è stato testimone, che "si avventa addosso urlando in una lingua che tu non conosci, e ti percuote sul viso" (Levi 2007, p. 28). L'umiliazione linguistica, la violenza linguistica, ad Auschwitz, non erano che uno dei componenti della violenza in generale. "Mangiare", riporta Levi, si rendeva con *fressen,* "verbo che in buon tedesco si applica soltanto agli animali" (Levi 2007, p. 76). Piuttosto che "vattene" si usava l'espressione *hau'ab,* imperativo del verbo *abhauen,* che nel gergo del lager equivaleva all'espressione "andare all'inferno" (Levi 2007, p. 76). Persino le espressioni idiomatiche della lingua tedesca, dunque, miravano a indebolire, deprivare, mortificare le vittime. Come scindere, ancora una volta, la violenza dei forni crematori da quella linguistica? Una vera scissione non c'è, le cose andavano – come tutt'oggi vanno – di pari passo. "Della comunicazione mancata o scarsa poi soffrivano tutti in egual misura. Il non soffrirne, l'accettare l'eclissi della parola, era un sintomo infausto: segnalava l'approssimarsi dell "indifferenza definitiva" (Levi 2007, p. 78), anticipava l'avvicinarsi della morte dello spirito, quindi la morte della persona. "Abbiamo avuto modo di capire che del grande continente della libertà, la libertà di parola è una provincia importante. Come avviene per la salute, solo chi la perde si accorge di quanto valga" (Levi 2007, p. 79). Un passo dell'opera *La Tregua* ci riporta alle questioni del linguaggio, della violenza, del nome, del riconoscimento dell'alterità, della linguisticità che ci costituisce come persone, ed è un passo che riguarda un bambino e che illustra quella che Hannah Arendt chiamava *violenza muta*: la violenza che comincia laddove finisce il discorso. Hurbinek – così inizia Levi questo racconto – "era un nulla, figlio della morte, figlio di Auschwitz" (Levi 2014a, p. 13). Hurbinek è un bimbo di circa tre anni, nato già dietro il filo spinato che separa Auschwitz dal resto del mondo. Il nome Hurbinek gli era stato assegnato forse da una delle don-

ne prigioniere, ma non era il suo nome. Il bambino "era paralizzato dalle reni in giù, ed aveva le gambe atrofiche, sottili come stecchi, ma i suoi occhi, persi nel viso triangolare e smunto, saettavano terribilmente vivi, pieni di richiesta, di asserzione, della volontà di scatenarsi, di rompere la tomba del mutismo" (Levi 2014a, p. 13). Un altro detenuto decise di prendersene cura. Dopo alcune settimane annunciò che il bambino "diceva una parola" (Levi 2014a, p. 14): quale parola nessuno riuscì a capirla. Sul piccolo Hurbinek si concentra tutta la violenza di Auschwitz: a partire dal non essere nominato per arrivare alla sua incompetenza linguistica, specchio di un mondo in cui alla violenza si può opporre la cura della parola. "Hurbinek, il senzanome, il cui minuscolo avambraccio era pure stato segnato col tatuaggio di Auschwitz. Hurbinek morì ai primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole" (Levi 2014a, p. 14). Secondo Hannah Arendt (Arendt 2019, p. 46) alcune contraddizioni politiche del nostro secolo originano da un problema che è anzitutto linguistico. "È una questione di linguaggio poco accurato […] la nostra terminologia non fa distinzione tra certe parole" (Arendt 2019, p. 46), e tra queste vi sono: *potere, potenza, forza, autorità* e, infine, *violenza.* "Usarle come sinonimi indica una certa sordità ai significati linguistici […] ma ha anche dato adito a una certa cecità rispetto alle realtà cui corrispondono" (Arendt 2019, p. 46). Arendt contrappone Atene alla società a lei contemporanea. Fa leva sui concetti di *isonomia* greca e di *civitas* romana come forme di governo e su un concetto di potere e di legge "la cui esistenza non si basava sul rapporto comando/obbedienza e che non identificava il potere con il dominio né la legge col comando" (Arendt 2019, p. 43). Al contrario, il mondo contemporaneo sarebbe fagocitato da una forma di potere che diventa Terrore, una "forma di governo che viene in essere quando la violenza, avendo distrutto tutto il potere, non abdica, ma al contrario rimane in una posizione di controllo" (Arendt, 2019, p. 60). La violenza è muta e "si distingue per il suo carattere strumentale" (Arendt 2019, p. 49); essa non ha, come il potere, un fine in sé. Questo fa sì che si riveli muta, cieca e spietata e che si opponga concettualmente alle forme politiche di discorso sopracitate. La violenza di cui parla Arendt è quella della quale sono intrisi entrambi i testi a cui abbiamo fatto riferimento (Vercors e Levi). La violenza – di derivazione linguisti-

ca (cfr. Virno 2013) – capace di minare la socialità a base neurofisiologica degli animali umani, capaci perfino di rifiutarsi di riconoscere il proprio prossimo. È muta la violenza delle urla incomprensibili degli ufficiali tedeschi ad Auschwitz, è muta la violenza che subisce il piccolo Hurbinek, è muta la violenza che il vecchio e la nipote oppongono a Werner. Nel saggio *Les limites du polémico-contractuel dans le politique* " (cfr. Alonso Aldama 2023) Juan Alonso Aldama propone una riflessione di matrice semiotica sul ruolo della negazione come condizione costitutiva del politico, inteso come spazio della *polis* e della socialità. L'assunto centrale è che il politico non esista al di fuori della dimensione del negativo e che è la negazione – intesa come opposizione, conflitto, resistenza – a fondare la possibilità stessa di un discorso politico. L'assenza di negazione, di contraddizione, porterebbe infatti alla scomparsa dell'anti-soggetto e delle operazioni di contraddizione al livello della sintassi profonda, dunque minerebbe la stessa possibilità d'istituzione di una narrazione. La negazione non soltanto apre il racconto (in senso narrativo) ma àncora e definisce il senso (in senso semantico) opponendosi all'ambiguità e alla deriva indeterminata del positivo. Se dovessimo immaginare un mondo senza opposizioni, senza conflitti, in quel mondo allora non esisterebbe la dimensione politica. Ma la negazione non riguarda soltanto il politico: in qualche modo essa riguarda ogni discorso, così anche quello storico-letterario. Già dalla dialettica della negazione di Hegel e Marx si vede come la dimensione politica affondi le sue radici nella negazione. Lo stesso modello democratico, anche quello classico ripreso da Arendt, è difficile da immaginare se non per opposizione ad un altro modello, ad esempio quello della violenza nel Terrore. A tal proposito "on trouve la vision di Michel Foucault du politique comme un permanent rapport de forces, une sorte de guerre silencieuse" (Alonso Aldama 2023, p. 85). E se per Hobbes "i patti, senza spada, non sono che parole" (Arendt 2019, p. 7) per Foucault invece "la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens" (Foucault 1997, p. 16). Queste diverse posizioni teoriche convergono nel mostrare come la negazione rappresenti un elemento fondante della socialità umana: non come semplice opposizione, ma come condizione di articolazione del legame inter-soggettivo. È proprio attraverso l'atto di negare – inteso come atto in cui ci si distingue – che si configura uno spazio comune, un orizzonte con-

diviso in cui i soggetti si riconoscono come tali. Tuttavia, se da un lato la negazione fonda la socialità, dall'altro il linguaggio la mette costantemente in crisi. Il linguaggio non è "mezzo di comunicazione", ma è luogo di ambivalenza, di fraintendimento, di possibilità di esclusione, come abbiamo visto. Esso ha la capacità di creare il legame sociale quanto di disfarlo e questo fa si che esso si ritrovi ad essere al contempo cicatrice e sutura delle relazioni umane, traccia di trauma e tentativo di riparazione. Ogni parola ed ogni silenzio porta con sé questa duplice valenza: il *logos* come *phàrmakon,* può provocare piacere e mettere in comunicazione come dolore, paura, solitudine. È sempre insieme donazione e rapina, poiché è ciò che lacanianamente dona la possibilità di parola, ma la dona in cambio di una erosione del soggetto, di una rapina nel suo essere più intimo.

Il silenzio, nel caso del testo di Vercors, può infatti manifestare diverse forme di contenuto semantico così come forme di negazione. A seconda dei movimenti di manifestazione del silenzio all'interno di un percorso discorsivo, la sua densità o qualità semiotica ricoprirà dei valori e delle valenze diverse. Dal punto di vista della funzione politica del silenzio o di quella semplicemente interazionale, esso svolge dei ruoli che vanno da un silenzio imposto o passivo ove il soggetto è ridotto a mutismo, ad un silenzio rassegnato poiché la parola è stata svuotata di ogni qualità, per giungere infine ad un silenzio di opposizione, strategico, paradossalmente attivo ed affermativo. Questo percorso narrativo del silenzio mette in cornice tutto il racconto de *Il silenzio del mare*, manifestando così la trasformazione politica ed etica dei personaggi e dello stesso scrittore. Non a caso già dalla prefazione è presente una differenza radicale tra una parola deprezzata (*"seuls les lâches, les malins et les méchants allaient continuer de pérorer"* Vercors 2018, p. 3) ed una prima forma di silenzio come sottomissione ("*cet infernal silence, où nous nous étions murés malgré nous"* ivi, p. 4) modalmenta caratterizzato da un /non-poter-dire/ e un /non-voler-dire/, cioè un misto di rassegnazione ed impotenza. Poi come gesto iniziale ancora appena resistente e marcato da una modalizzazione del tipo /poter-non-dire-niente/ e /voler-non-dire-niente/ (*"où les autres n'auraient, pour protester, que leur silence"* ivi, p. 3), per infine ostentare una forma di silenzio rivendicativo, oppositivo e modalmente definito da un /voler-dire-niente/ e da un /poter-dire-niente/. Un silenzio che è silenzio politico, affermazione di

una volontà risoluta e di una dichiarazione di potere, opposta all'impotenza iniziale, che lo fa diventare parola pienamente carica di un valore semantico d'opposizione. L'ultimo movimento di questo percorso del silenzio come 'presa di posizione' viene confermato, come per ogni struttura strategica, dal suo riconoscimento del gesto da parte dell'altro: nel caso del racconto di Vercors l'ufficiale tedesco che occupa la casa dei due francesi, il quale interpreta il loro silenzio come una sfida. Questo percorso modale, segno di una trasformazione narrativa del silenzio adottata dai personaggi del racconto, è il prodotto di una serie di operazioni sintattiche a livello delle strutture profonde che può essere sistematizzato sotto la forma del seguente quadrato semiotico modale e semantico:

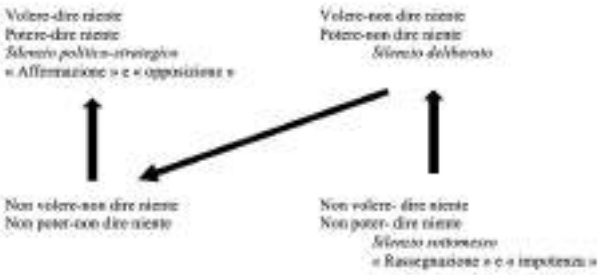


Fig. 1

In parallelo a questo percorso narrativo di trasformazione modale del silenzio, si potrebbe delineare un altro percorso sotto la dimensione tensiva che costituisce la struttura profonda e sensibile della forme semio-narrative del racconto. Lo svolgimento tensivo del discorso è modulato da un'intensificazione del silenzio semioticamente rilevante che ne introduce sfumature e variazioni semantiche, modificandone sostanzialmente la qualità e accrescendone, per una sorta di sintassi concessiva iperbolica (cfr. Claude Zilberberg 2004), la sua quantità, come se il silenzio potesse avere del livelli di spessore più profondi che produrrebbero un raddoppiamento della sua tonicità. Partendo così da un silenzio "spento" all'inizio, il racconto di Vercors finisce per fare apparire un'altra forma di silenzio, più intenso,

più denso e dunque, in qualche modo, più fermo. Questo raddoppiamento inaspettato, prodotto da una sintassi concessiva iperbolica (un silenzio più silenzioso del silenzio) rappresenta un vero evento e come tale introduce una discontinuità aspettuale (da una parte terminativa poiché di natura diversa da quel silenzio iniziale e dall'altra parte incoativa poiché apre verso una nuova forma di esistenza del soggetto) che non lascia possibilità a nessuna forma di negoziazione o di interazione. Questo silenzio, sorprendente ed ammirevole, che si costruisce contro ogni aspettativa, disarma l'interlocutore il quale dopo più tentativi – prima in modo cortese, poi in modo più brutale – finisce per scontrarsi contro un muro infrangibile che non è altro che il silenzio oppostoglisi dagli ospiti francesi.

3. *Conclusioni*

La filosofia classica, e quella medievale più tardi, si affidavano totalmente alle "risorse del linguaggio" (Steiner 2001, p. 36). Bisognerà arrivare al Wittgenstein del *Tractatus* per approssimarci all'uscita dalla "spirale del linguaggio" (Steiner 2001, p. 38). È lì che Wittgenstein ci inviterà a guardare fuori di esso: chiedendosi quale rapporto sussista tra una parola e un fatto ci obbligherà a domandarci "se si possa *parlare* della realtà, quando il discorso è soltanto una sorta di regressione infinita, dal momento che si dicono parole di altre parole" (Steiner 2001, p. 38). Ciò che possiamo esprimere con le parole in modo significativo - secondo un senso condivisibile ed articolato - è solo una porzione molto limitata del reale e dell'esperienza umana: e questo ci permette di afferrare soltanto alcuni aspetti del mondo. Il senso, come abbiamo visto ne *Il silenzio del mare*, può "essere soffocato dal rumore e valorizzato dal silenzio" (Le Breton 2016, p. 18). Esso però va inserito in una cornice semiotica in cui diventa modalità in cui il senso di disvela. Dunque silenzio e parola non sono opposti: "possiamo dire che il silenzio dia corpo al linguaggio" (Le Breton 2018, p. 47) e con esso crea anche lo spazio del politico. Silenzio, negazione, resistenza: tre parole che non si lasciano dire senza tensione, tre modalità di relazione al linguaggio e al mondo che, pur sembrando sottrattive, rivelano invece densità affermativa. Nel silenzio del vecchio e della nipote, come nel mutismo di Hurbinek, si compie un paradosso essenziale:

la lingua è negata, eppure la significazione esplode proprio lì, nel vuoto che essa lascia. La negazione, come ci suggerisce la riflessione semiotica di Alonso Aldama, non è solo opposizione: è fondazione, principio di ordine e di valore, condizione stessa del narrativo e del politico. Questo ci obbliga a ripensare il linguaggio non come mero strumento di comunicazione, ma come campo di battaglia, spazio di esposizione e di rischio. In un tempo che fatica a distinguere la parola dalla propaganda, l'opinione dalla verità, il silenzio torna a essere ciò che forse è sempre stato: *luogo della responsabilità*. La responsabilità di non dire, di dire altro, di dire altrimenti. Questo percorso ci ha mostrato come il silenzio non sia mai neutro, mai puro: è atto, gesto, forma semiotica dotata di un'intensità politica che, talvolta, supera quella della parola pronunciata. E se anche possiamo pensare al *pactum societatis* come qualcosa di dato dalla neuroempatia fisiologica, è proprio il linguaggio, con la sua aggressività, a rivelarsi capace di negarla alla base compromettendo la possibilità di riconoscersi umani. Il percorso che si è articolato in questo saggio ci ha condotto lungo i margini del linguaggio, nei suoi punti di cedimento e di rottura. Il racconto di Vercors lo dimostra con forza: il silenzio del vecchio e della nipote non è indifferenza, ma opposizione. È una forma di non-collaborazione che produce senso proprio attraverso l'assenza, come il mare di Valéry che nasconde sotto la sua superficie quieta una forza profonda e trattenuta. Il silenzio di Arendt dimostra qualcos'altro: come la negazione della parola – nella sua forma estrema – divenga negazione dell'umano. In questa prospettiva, la critica letteraria è chiamata a interrogare non soltanto *ciò che viene detto*, ma *ciò che non si può dire*, *ciò che viene taciuto*, *ciò che viene negato*. Il suo compito non è quello di dare voce al silenzio, ma di ascoltarlo, di riconoscerne la forma e il senso, di disattivare le semplificazioni che lo svuotano di potere. Perché ogni silenzio, come ogni parola, è situato, storico, e porta con sé una memoria, un desiderio, una resistenza. Forse è proprio in questa capacità di accogliere la contraddizione, di abitare l'ambiguità, che si gioca la funzione etica della letteratura. Non quella di redimere, né di insegnare, ma di restare vigile, di continuare a interrogare il linguaggio anche quando tace, di custodire, nella forma della narrazione, il senso di ciò che rischia di perdersi. La letteratura, come scrive Le Breton, non tace: "*tace per dire di più*". E questo, oggi, è un atto politico. É la parola che, quando non cede alla

sua forma propagandistica o mortifera, è capace di restituire dignità all'esperienza, di combattere l'oblio. La parola come gesto fragile e potente insieme, come forma di veglia sulla possibilità, ogni volta da rifondare, di un linguaggio che non sia complice della violenza.

Bibliografia

Alonso Aldama J.
2023 *La tension politique,* L'Harmattan, Paris.
Arendt H.
2019 *Sulla violenza,* Guanda, Milano.
Foucault M.
1997 *Il faut défendre la société, Gallimard,* Paris.
Lacan J.
1972 *La cosa freudiana e altri scritti. Psicanalisi e linguaggio*, Einaudi, Torino.
Le Breton D.
2016 *Sovranità del silenzio,* Mimesis, Milano-Udine.
2018 *Sul silenzio*, Raffaello Cortina, Milano.
Levi P.
2007 *I sommersi e i salvati,* Einaudi, Torino.
2014a *La tregua,* Einaudi, Torino.
Lo Piparo F.
2003 *Aristotele e il linguaggio, Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari.
Steiner G.
2001 *Linguaggio e Silenzio,* Garzanti, Milano.
Virno P.
2013 *Sulla negazione,* Bollati Boringhieri, Torino.
Vercors
2015 *Il silenzio del mare,* Einaudi, Torino.
2018 *Le Silence de la mer,* Le livre de poche, Paris.
Zilberberg C.
[2004] "Éloge de la concession". On line: http://www.claudezilberberg.net/download/downset.htm