



# Il discorso dei materiali Senso e significazione – vol. II

n.39

E | C

a cura di Maria Cristina Addis, Giorgia Costanzo, Dario Mangano, Elisa Sanzeri

contributi di:

Giorgia Costanzo  
Enzo D'Armenio  
Rossana De Angelis  
Michele Dentico  
Marilena Frisone  
Marco Giacomazzi  
Gabriele Giampieri  
Maurilio Ginex  
Stefano Jacoviello  
Giorgio Lo Feudo

Valentina Manchia  
Dario Mangano  
Angela Mengoni  
Cristian Monforte Rubia  
Sebastián Moreno  
Michela Musto  
Marika Nesi Lammardo  
Neyla Graciela Abril Pardo  
Luca Pezzini  
Elena Ramazza

Gabriella Rava  
Micol Rispoli  
Aluminé Rosso  
Valerio Santori  
Elisa Sanzeri  
Franciscu Sedda  
Filippo Silvestri  
Izabele Skikaite  
Paolo Sorrentino  
Nicola Zengiaro

**EIC - Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici**  
**mimesisjournals.com**

**Direttore responsabile**

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

**Vicedirezione**

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)

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)

**Comitato editoriale**

Carlo Campailla (Università di Palermo), Giorgia Costanzo (Università di Palermo),

Maria Giulia Franco (Università di Palermo), Sebastián Moreno Barreneche (Universidad ORT Uruguay),

Pablo Piquinela Averbug (Universidad de Buenos Aires), Mirco Vannoni (Università di Palermo),

Anna Varalli (Università di Palermo)

Recensioni a cura di Alice Giannitrapani.

Spedire i libri a: Alice Giannitrapani, Dipartimento Culture e Società, Edificio 15, Viale delle Scienze, 90128, Palermo.

**Metodi e criteri di valutazione**

La rivista adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (double blind peer-review).

Testata registrata presso il Tribunale di Palermo, n. 2 del 17.1.2005

Mimesis Edizioni (Milano - Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

ISSN (on-line): 1970-7452

ISSN (print): 1973-2716

ISBN: 9791222308036

Fotografia in copertina di Gianfranco Marrone

© 2023 - Mim Edizioni SRL

Via Monfalcone, 17/19 - 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

# Il discorso dei materiali Senso e significazione – vol. II

a cura di Maria Cristina Addis, Giorgia Costanzo, Dario Mangano, Elisa Sanzeri

## INDICE

### Introduzione

Gli articoli di questo volume .....p. 1  
**Giorgia Costanzo, Dario Mangano**

Intermaterialità ..... pp. 2-9  
**Giorgia Costanzo**

### 1. Sensi e identità

*Pietre che appaiono*. Il Sacro Bosco di Bomarzo ..... pp. 11-26  
**Stefano Jacoviello**

Eight Dusts: Healing Rituals and Metaphysics of Dust among Nepalese Followers of a Japanese New Religion ..... pp. 27-40  
**Marilena Frisone**

Dalla materia all'artefatto che veicola il sacro: l'alloro rituale di San Silvestro a Troina ..... pp. 41-51  
**Maurilio Ginex**

Desemantizzazione, risemantizzazione e materialità elementale di alcune unità abitative in disuso. L'esperienza dell'albergo diffuso ..... pp. 52-58  
**Giorgio Lo Feudo**

L'acciaio del traceur. Risignificazione di un materiale "funzionale" nella pratica del parkour ..... pp. 59-70  
**Valerio Santori**

Il sentiero primitivo: tentativi di polifonia tra agenti cognitivi e materiali ..... pp. 71-79  
**Gabriele Giampieri**

### 2. Progetti e strategie

Matières graphiques. Comment la matérialité intervient sur la forme des écritures et des écrits ..... pp. 80-93  
**Rossana De Angelis**

Della materia di cui sono fatti i dati. Strategie di materializzazione tra visibile e tangibile ..... pp. 94-106  
**Valentina Manchia**

Le banconote come materia e come supporto per la semiosi: verso una semiotica della cartamoneta ..... pp. 107-117  
**Sebastián Moreno**

Monsters of the Waste-land. Materialità e abjection dei rifiuti ..... pp. 118-128  
**Luca Pezzini**

Quand la matière "parle" : matière et processus de signification autour des mémoriaux éphémères  
post-attentat de La Rambla de Barcelone ..... pp. 129-139  
**Cristian Monforte Rubia**

Cementificare la memoria. Una prospettiva materiale ..... pp. 140-149  
**Gabriella Rava**

### **3. Percezioni e corporeità**

Protuberanze. Materialità e funzione testimoniale in *Apocalisse nel deserto* di Werner Herzog ..... pp. 150-162  
**Angela Mengoni**

La pratica estetica della formazione della materia sonora. L'etnosemiotica alla prova della techno e del suo ascolto collettivo..... pp. 163-176  
**Michele Dentico**

Dalle pietre alle pagine e viceversa: traduzioni trans-mediali nella Notre-Dame di Victor Hugo e Viollet-le-Duc..... pp. 177-188  
**Elena Ramazza**

Il corpo umano e il romanzo corporeo. L'analisi de *I vagabondi* di Olga Tokarczuk ..... pp. 189-199  
**Izabele Skikaite**

Musée-corps-dispositif : une étude sémiotique de la visite du Centre Pompidou ..... pp. 200-212  
**Aluminé Rosso**

Note a margine di una possibile semiotica elementale ..... pp. 213-223  
**Filippo Silvestri**

### **4. Mitologie ed estetiche**

Performatività e significazione evolutiva delle materie plastiche..... pp. 224-235  
**Michela Musto**

I diagrammi ludici della materia digitale. Il caso di *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*.....pp. 236-249  
**Enzo D'Armenio**

La materialità del digitale: forme dell'archivio dall'hardware all'interfaccia ..... pp. 250-262  
**Marco Giacomazzi**

Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si traduce. Il racconto della meccanica dei materiali nelle pratiche di smartworking ..... pp. 263-273  
**Marika Nesi Lammardo**

Semioplastiche: le nature del materiale plastico ..... pp. 274-285  
**Nicola Zengiaro**

Intorno alle dimensioni materiali, sociali, tecnologiche e politiche dell'inquinamento da polveri sottili ..... pp. 286-291  
**Micol Rispoli**

### **Postfazione**

Il progetto della materia..... pp. 292-303  
**Dario Mangano**

### **Miscellanea**

Paolo Fabbri in America Latina. Strategie nel linguaggio..... pp. 304-319  
**Neyla Graciela Abril Pardo**

Piani e diagrammi. Dentro il simbolo del genocidio..... pp. 320-328  
**Paolo Sorrentino**

**Recensioni**..... pp. 329-336

Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, nuova ed. accresciuta e aggiornata a cura di G. Marrone, Milano, La nave di Teseo, 2023  
**Franciscu Sedda**

Tiziana Migliore, *La parola trasformatrice. Strutture, enunciazione, intersoggettività*, Milano, Mimesis, 2023  
**Elisa Sanzeri**

## **Gli articoli di questo volume**

Giorgia Costanzo, Dario Mangano

Questo volume di E|C chiude un ampio lavoro di riflessione semiotica sulla dimensione della materialità avviato con il precedente numero della rivista.

Come è stato più volte evidenziato in entrambi i volumi, che, seppur divisi per ragioni tematiche, rappresentano il frutto di uno sforzo teorico e analitico collettivo, la questione elementale getta luce sugli statuti di materie e materiali nelle nostre società e ciò è, da una prospettiva semiotica, di particolare rilevanza, non foss'altro perché costringe la disciplina della significazione a tornare a ragionare sui propri presupposti teorici di matrice hjelmsleviana.

La grande partecipazione della comunità semiotica – e non solo – a questi numeri di E|C sulla significazione della materialità dimostra quanto una riflessione su questo tema fosse sentita e necessaria. All'incrocio con paradigmi disciplinari differenti – dall'antropologia all'architettura e al design –, materie e materiali sono perciò da intendersi, in quanto forme testuali, come il selvaggio di questi due volumi. Si tratta di una questione complessa attraverso cui è possibile indagare la contemporanea cultura materiale (e immateriale) che gli autori, con analisi testuali e riflessioni teoriche, hanno preso di petto da diversi punti di vista, dando vita a un lavoro che, facendo riferimento a differenti sostanze espressive, esplicita la vivacità semiotica della dimensione elementale, indagandone le articolazioni di senso, le forme di traduzione e di continua trasformazione all'interno di specifiche semiosfere.

Il volume che qui presentiamo è diviso in quattro sezioni: la prima, "Sensi e identità", indaga la questione materica come articolazione espressiva delle culture, contemporaneamente capace di esprimere identità e significarle, di dirle e dare loro una forma, gettando luce sulla natura culturale dei materiali e, insieme, sulla natura materiale delle culture. La seconda sezione, "Progetti e strategie", raccoglie contributi che considerando oggetti di studio diversi – dai segni grafici ai dati digitali, dalle banconote ai rifiuti fino ai memoriali – indagano l'efficacia della materialità come costruzione di senso sempre *strategica* all'interno dei sistemi culturali di riferimento. La terza sezione, "Percezioni e corporeità", apre invece la discussione al racconto dei corpi e alle relazioni intermateriche che questi possono intessere con altre entità materiali e immateriali – come la musica e gli spazi espositivi –, ponendo l'attenzione anche agli effetti sinestetici delle traduzioni intersemiotiche che dei materiali possono essere fatte in dispositivi testuali differenti e in discorsi eteroclitici. Infine, la quarta sezione, "Mitologie ed estetiche", affronta quelli che, parafrasando Barthes, potremmo chiamare i *materiali d'oggi*, proponendo riflessioni critiche su materie plastiche, piattaforme digitali, polveri inquinanti che costruiscono estetiche contemporanee almeno quanto sottendono mitologie, valorizzazioni e intere visioni del mondo.

## Intermaterialità

Giorgia Costanzo

### 1. Materia è astrazione

Elemento presupposto dalla funzione segnica hjelmsleviana, la materia è rimasta a lungo esterna all'analisi semiotica perché intesa come continuum indifferenziato antecedente alle organizzazioni semiotiche, sostrato del senso prima della sua configurazione formale. Tuttavia, l'idea che sia possibile una *semiotica elementale*, ossia che materia e materiali possano essere osservati come linguaggi e contemporaneamente come oggetto di discorsi sociali, costringe a ripensare la materia al di fuori dell'apparente opposizione tra sua inconoscibilità costitutiva e concretezza imprescindibile. Pensiamo ad esempio all'acqua: generalmente intesa come una materia prima, l'acqua è originaria e origina, è elemento del mondo naturale per eccellenza. Ma, nell'ottica greimasiana (Greimas, Courtés 1979), il mondo naturale non è extralinguistico perché è già una semiotica e dunque il rapporto che intercorre fra linguaggio e mondo nient'altro è altro che un rapporto di traduzione intersemiotica. Dunque, quando si parla di acqua, di quale acqua stiamo parlando? Quella nella vasca da bagno o quella in pentola? Quella del mare o quella in bottiglia? Quando si guarda la dimensione materiale, insomma, fra materia e materiali c'è un processo di messa in forma di una materia bruta e naturale in sostanze articolate e culturali (Floch 1984; Ventura Bordenca 2009; Magli 2023; Marrone 2023). È in questo senso, riprendendo Floch nel suo studio sul cemento della Tourette, che non è possibile riconoscere la materia se non in quanto *materiale*, ossia sostanza formata perché già implicata in specifici processi di significazione che ne determinano l'esistenza semiotica, l'unica possibile e conoscibile.

Semmai è paragonando e sottraendo le differenze di tutti quei vari liquidi che scopriamo per astrazione l'acqua come materia-invariante comune a tutte quelle sostanze, da cui l'assunto che “le sostanze formate precedono le materie informi, i materiali vengono prima della materia, la quale è ciò che quei materiali hanno in comune” (Marrone 2023, p. 7). Ne risulta che la materia di Hjelmslev di per sé è impossibile da definire a prescindere dai suoi usi, dagli altri materiali con cui entra in contatto e rispetto ai quali assume specifiche funzioni, dai modi di raccontarla, e dunque di valorizzarla. “L'identità di un materiale è dunque complessa, costruita all'incrociarsi delle sue virtualità fisiche e dei modi con cui tali virtualità reagiscono alle diverse presenze del mondo, umane e non, e dei valori culturalmente definiti [...] che spostano periodicamente i confini dei criteri con cui stabiliamo l'*essenza* di una sostanza” (Ventura Bordenca 2009, p. 80).

Per tornare all'esempio acquatico, con le parole di Bachelard “l'acqua è oggetto di una delle maggiori valorizzazioni del pensiero umano: la valorizzazione della purezza” (1942, pp. 21-22), è evidente infatti come essa abbia un forte legame con i processi di trasformazione dall'impuro al puro, questioni non esenti anche da significati morali, etici e religiosi. L'acqua, in tal mondo, tutt'altro che materia scevra da manipolazioni del senso, è nel lavaggio dell'universo cristiano, ad esempio, strumentale alla purificazione spirituale: pensiamo alla lavanda dei piedi, al battesimo – che è letteralmente un lavaggio che purifica dal peccato originale – o alle abluzioni rituali dell'universo ebraico, come il lavaggio delle mani prima della preghiera o prima di consumare il pane. In questo senso, “l'acqua si fa interpretare e investire di significati possibili molteplici. È [...] nell'incertezza e nell'instabilità delle sue determinazioni, che l'acqua diventa questa figura così pervasivamente presente e carica di potenziale significante” (Marsciani 2023, p. 141).



## 2. Valorizzazioni elementali

In quanto entità già semioticamente articolate, i materiali possono quindi essere volta per volta considerati dal semiologo come *sostanza dell'espressione* o *sostanza del contenuto* (Floch 1984), a seconda che si tengano in conto cioè, da un lato, l'insieme delle qualità fisiche e sensibili di cose e materiali, e dall'altro, l'insieme dei discorsi *sui* materiali, i ruoli narrativi che assumono al loro interno, i modi della loro valorizzazione ed enunciazione. Se consideriamo a tal proposito ancora l'acqua come sostanza del contenuto questa potrà essere indagata a partire dalle sue relazioni d'uso e dal valore che ha assunto nel tempo. Così, il lavaggio nell'universo igienico contemporaneo ha sempre ad esempio una finalità disgiuntiva. Presuppone cioè il problema di un equilibrio infranto, di un danneggiamento causato dalla contaminazione di qualcosa (superfici, spazi, corpi), data come originariamente pulita, linda, pura. In altre parole, "lavare" ha già in nuce una storia: è il programma di azione in cui l'acqua (Soggetto Operatore) porta un oggetto sporco (Soggetto di Stato) a ricongiungersi col suo iniziale stato di pulizia, e ciò implica disgiungersi con ciò che, sporcandolo, lo contamina. L'acqua assume cioè in questo processo una certa importanza. Sta di fatto che basta aprire il dizionario per capire come, rispetto alle altre azioni di pulizia (pulire, detergere etc.) in cui tutta una serie di attori non umani può essere coinvolta nella buona riuscita dell'operazione (spugne, lavandini, panni, detersivi etc.), solo uno di essi denota fortemente le pratiche igieniche al punto da dar vita a un'azione specifica che lo contempla, ed è proprio l'acqua. "Lavare" è infatti una specifica tecnica di pulizia che fa uso dell'acqua o, nel caso dei cosiddetti lavaggi "a secco", di altra sostanza liquida che funga da solvente, figura, quest'ultima, che caratterizza un materiale come l'acqua di specifiche capacità pulenti in quanto disgreganti: l'acqua scioglie, separa, porta via.

Dunque, lavare significa innanzitutto bagnare abbondantemente e ciò presuppone tutta una serie di qualità sensibili dell'acqua e degli oggetti lavati. Cosa avviene quando mettiamo in ammollo i panni o entriamo in una vasca da bagno? Li introduciamo in un liquido, dal quale vengono totalmente avvolti. L'immersione in acqua richiama cioè una dinamica *inglobante/inglobato* che ci dice molto del ruolo attanziale svolto dall'acqua durante il lavaggio: Soggetto Operatore delle trasformazioni (come nota anche Greimas, 1983, nella ricetta della zuppa al pesto), l'acqua è anche, e in ogni caso, lo spazio utopico dell'azione, ciò che contiene la lotta allo sporco e che la rende possibile. Basta guardare lo spot di un detergente qualsiasi per rendersene conto.

Il lavaggio presuppone, dal punto di vista dell'oggetto da lavare, certe capacità di assorbimento e, dal punto di vista dell'acqua, certe altre di infiltrazione: è una interazione tra corpi, una relazione interattanziale in cui gli attanti sono dotati reciprocamente di qualità (assorbire e infiltrarsi). L'acqua ha cioè la capacità di attraversare verticalmente ciò che pulisce, insinuandosi in profondità e ciò non vale solo per le lenzuola appena stese, ma anche per il corpo (pensiamo alle dita delle mani dopo un lungo bagno al mare) o all'aria imbevuta di umidità. Con le parole di Marsciani

L'acqua è pervasiva, si intrufola e penetra ovunque [...] per decomporre, alterare, ammorbidire, rammollire. Eppure, l'acqua è anche ciò che porta via, che lava, che trasporta, che trascina con sé, ma soltanto con gli elementi che 'sporcano' perché essa, che dopo l'asportazione resta a bagnare le superfici, appiccicata a sua volta, lei non è lo sporco, resta incollata alla cosa da pulire, all'oggetto da lavare, ma non costituisce sporco. [...] Cosa si fa quando si "mette a mollo"? [...] Contiamo sul fatto che l'acqua si compenetri con le incrostazioni, con le macchie di grasso, con i grumi, con la polvere, e compenetrarsi vuol dire penetrare e disgregare, intrufolarsi nei tessuti connettivi, negli incollaggi, nelle coesioni, in tutto ciò che aggrega e connette e a quel punto operare per la dissoluzione del legame, per lo scioglimento di quella tenuta, di quella associazione di elementi che l'acqua ha precisamente il potere di dissociare, separare, disgregare. [...] Sembra dunque che l'acqua, tra gli elementi, posseda questa vocazione di infiltrarsi, impregnare e dissolvere, farsi assorbire e così demolire i legami, sciogliere le connessioni (2023, p. 138).

L'acqua emerge come agglomerato di caratteristiche sensibili di cui tutti facciamo quotidianamente esperienza e che diventano significanti all'interno di specifiche dinamiche narrative. Da un lato, cioè, l'acqua filtra, attraversa, riempie, dall'altra libera, slega, separa. Si filtra tra le cose, proprio come lo sporco, ma non è sporco. Perché? Il suo valore positivo nel mondo dell'igiene contemporaneo deriva

proprio dall'attività purificante, che è un'attività narrativa come abbiamo detto, all'interno della quale l'acqua assume, rispetto agli altri attori (umani, lavatrici, spugne, ma anche ovviamente lo sporco in tutte le sue forme etc.), uno specifico ruolo attanziale che non prevede, in alcun modo, quello dell'Anti-Soggetto. Essa è al contrario uno strumento fondamentale per la buona riuscita del pulito. D'altronde, non c'è modo migliore per sentirsi lindi che farsi una bella doccia.

Ma non è sempre stato così: basta guardarsi indietro per scoprire che se si va indietro nel tempo, e si cambia il sistema di valori, un materiale presunto puro come l'acqua può subire inversioni e significare cose totalmente diverse. A tal proposito, nella sua storia sui concetti di sporco e pulito, lo storico e sociologo Georges Vigarello (1985), indaga il ruolo che le abluzioni corporee hanno avuto nelle pratiche di pulizia personale in epoca medievale e moderna. E si scoprono dettagli interessanti.

Seppur ampiamente diffusi nell'antichità fin da greci e romani, tra il 1500 e il 1600 i rituali igienici legati all'acqua e alle immersioni subiscono una battuta di arresto. Il bagno non faceva parte della toilette, neanche dei più ricchi. Era opinione diffusa a quel tempo che l'acqua calda ammorbidisse il corpo, dilatandone e indebolendone l'involucro e aprendolo così all'aria e alle pestilenze. Il valore dell'acqua si inserisce cioè all'interno di una precisa visione del corpo e del funzionamento delle malattie legata alla teoria degli umori e dei miasmi (Corbin 1983), secondo le quali infezioni ed epidemie sarebbero causate dall'esposizione dei corpi all'aria infetta e maleodorante<sup>1</sup>. Fare il bagno era un'esperienza rischiosa che, laddove richiesta, prevedeva un'accurata preparazione del corpo affinché non ne uscisse eccessivamente debilitato. Vi è cioè dietro l'idea di un'acqua che s'infiltra, quella di una materia equivoca perché *attiva*: "è un elemento che ha onde e spinte, sommovimenti e pressioni. Crea un ambiente per il corpo immerso. Lo influenza in maniera più determinante di un clima. Lo domina avvolgendolo tutto. La materia non è mai neutra" (Vigarello 1985, p. 117). L'acqua è cioè inafferrabile, scroscia, zampilla, sfugge e si insinua. Creando delle fessure sulla pelle la penetra subdolamente, la altera e dunque la *trasforma* e così facendo predisporre i corpi all'impuro e alla contaminazione. In questa dinamicità di cui l'acqua fa la propria "poetica di vita" (v. Bachelard, in Magli 2023, p. 46), la trasformazione caratterizza la natura del liquido (pensiamo ad esempio ai vari stati: solido, liquido, gassoso) ma ne descrive anche l'attività: essa non può essere mai neutra perché *agisce*, produce effetti in maniera più o meno reversibile, è un attante e in quanto tale partecipa ai processi narrativi in atto. Così, il bagno, che faccia bene o male, è sempre un *atto trasformativo*. In questo modo, nella semiosfera igienica medievale, l'acqua e le abluzioni non svolgevano per nulla il ruolo attanziale del Soggetto Operatore che purifica – come avviene oggi – ma, al contrario, nel programma narrativo volto alla salute (Oggetto di valore), l'acqua è modalizzata secondo un *non-poter-non-fare*, avvolge i corpi e li percorre tutti, introducendosi inevitabilmente nei pori della pelle come spinta all'interno di tubature urbane. Spalleggiando la malattia (Anti-Soggetto della storia), l'acqua è un temibile *Opponente* che inibisce le funzioni di soglia del corpo (Soggetto di Stato) fra un interno corporeo e un esterno ambientale, sempre minaccioso.

È cioè il carattere culturale e situato dei materiali a rispondere efficacemente ai quesiti sui paradossi delle trasformazioni che il loro significato può subire nel tempo e nello spazio. In quanto agenti di articolazione del senso, i materiali assumono funzioni attanziali temporanee, entrano in programmi di azione differenti a seconda delle semiosfere in cui si trovano ad agire e dei contesti storico-socio-culturali in cui vigono specifici immaginari corporei, visioni sulla malattia e sul mondo potenzialmente diversi da quelli attuali. D'altronde, con le parole di Floch (1984), "il materiale è [...] un insieme di qualità sensibili, organizzate sulla base di differenze e opposizioni, collegato a un contenuto più o meno figurativo e narrativo ma sempre in definitiva ideologico" (p. 178).

---

<sup>1</sup> Va evidenziato che il corpo medievale non solo è esposto alle esalazioni appestate, ma è anche inteso come un corpo che origina la propria degenerazione. È cioè un corpo fragile e tumultuoso, in preda agli umori, e i cui confini labili e porosi permettono un percorso a doppio senso: fanno entrare, ma fanno anche uscire. In altre parole, se pestilenze e altre affezioni potevano contaminare il corpo attraverso l'aria, si pensava anche che malattie come la rogn, insieme a croste e secrezioni, e persino le infestazioni di parassiti come pidocchi e pulci, venissero dall'interno, essendo cioè il riflesso di uno stato corporeo, del movimento dei suoi fluidi, di predisposizioni e di meccanismi interni (Vigarello 1985).



### 3. Questioni di *intermaterialità*

Questo complesso rapporto con l'acqua nel medioevo non significa però che non sia possibile rintracciare una cultura dell'igiene del tempo con delle proprie regole e con propri strumenti. Certo diversa dalla nostra, ma non per questo meno articolabile. Essendo per lungo tempo diffuso il timore dell'umido e dell'immersione nel liquido acquoso, le forme di pulizia più comuni erano alla toilette *asciutta*. La medicina medievale di tradizione ippocratico-galenica, d'altronde, classificava le sostanze secondo quattro proprietà degli elementi che erano, appunto, l'umido e il secco, il caldo e il freddo, e questo si riversa non solo nelle pratiche igieniche ma anche, ad esempio, in quelle alimentari (riguardo al consumo di acqua e vino e sulla mescolanza dei due liquidi a tavola in periodo medievale, v. Montanari 2014).

Il problema era infatti quello di *asciugare* il grasso e lo sporco dalla pelle attraverso tutta una serie strofinamenti e frizioni con panni profumati di essenze floreali per poi rivestirsi con nuova biancheria linda (secondo le opposizioni *umido vs asciutto*, *impregnante vs assorbente*). Eliminare lo sporco, significato principalmente dal cattivo odore, voleva dire di fatto coprirlo e non eliminarlo, secondo un gioco di vero e proprio *camouflage*, tuttavia, non sempre efficace. Così facendo, il pulito e lo sporco erano concretizzati figurativamente da una dimensione soprattutto olfattiva (profumi/cattivi odori) e poi anche visiva (bianco/nero). La questione materiale può cioè emergere ed essere considerata dal semiologo anche come *sostanza dell'espressione*, nel momento in cui diventano pertinenti non solo i tratti espressivi del singolo materiale (texture, consistenza etc.) ma soprattutto quando queste qualità sensibili incontrano quelle di altri materiali. È cioè un problema di *intermaterialità*, ossia di relazione fra materiali differenti (v. Sanzeri 2023), che può essere sia di tipo paradigmatico – nel caso di oggetti e materiali in qualche misura alternativi e sostituibili, come qui con acqua e biancheria –, sia sintagmatico – se accostati all'interno di uno stesso oggetto o quando entrano in contatto nell'uso, come in questo caso nel rapporto fra biancheria e corpo, acqua e corpo etc. D'altronde, “con l'entrata in gioco della materia, il piano dell'espressione assume un'importanza che non aveva nella semiotica più tradizionale” (Traini 2023, p. 27).

Ecco che ad esempio, contro i parassiti e l'eccedenza di umori, la camicia nel medioevo fungeva da spugna, è cioè lei a lavare ma attraverso il meccanismo opposto a quello dell'acqua: la pelle infatti non va bagnata ma asciugata. Di fronte a un corpo troppo fragile, la biancheria ne costituisce una nuova pelle. Gli abiti avevano il tal senso una doppia faccia: da un lato fungevano da protezione a un corpo frangibile ed esposto alle minacce infettive (secondo un movimento dall'esterno all'interno) e dall'altro enunciano l'igiene personale attraverso il candore del tessuto (all'inverso, dall'interno all'esterno). Proprio sulla materialità della camicia intima, ancora Vigarello (1985) racconta un aneddoto che vede coinvolta Madame de Montespan, la più famosa delle *favorite* di Luigi XIV. Durante l'avvilente periodo di esilio, ormai in disgrazia, la dama era costretta a indossare biancheria gialla di canapa. Non poteva più permettersi infatti le camicie di lino delle regine: il lino aveva un trattamento più raffinato, una trama più regolare e sottile rispetto alla grossolana canapa che, ad un prezzo decisamente più abbordabile del primo, era largamente diffusa fra il popolo e una parte della borghesia. Inoltre, la composizione della canapa e il tipo di tessitura non riuscivano, con i lavaggi, a raggiungere il candore del lino; per cui la distinzione fra pulito/sporco, che passa inevitabilmente dallo sguardo e dunque attraverso la sensorialità dei materiali usati nell'abbigliamento, diventa un problema di distinzione fra classi sociali.

“La pulizia delle persone è quella della loro biancheria. È dunque una pulizia che passa tutta attraverso oggetti esterni. Il corpo delega i propri rappresentanti. [...] La pulizia si diffonde in un mondo di cose” (Vigarello 1985, pp. 93-94). I confini fra pulizia e sporcizia, e fra nobile e popolare, passano necessariamente da ciò che riveste il corpo e, aggiungiamo, attraverso la configurazione materica e i contrasti sostanziali di questi tessuti che si fanno portatori di senso se considerati, alla Latour (1991, 2005), come *mediatori* che fanno e fanno fare, producendo significati e differenze. Svolgendo un ruolo attivo nella trasformazione degli agenti coinvolti e nella produzione di nuovo senso e calati in specifici sistemi di relazioni, questi tessuti e le loro specificità materiche hanno contribuito a costruire una forma di pulizia a carattere prevalentemente sociale. Gli abiti funzionano cioè da pelle di un corpo che è innanzitutto un *corpo sociale* (Marrone 2001) e non è un caso infatti che a quel tempo la regolamentazione dei rituali di cura del corpo non fosse interesse di medici e igienisti, ma dei manuali di buone maniere.

La pulizia, in questo senso, non ha nulla a che fare con l'igiene come lo intendiamo oggi, ma ha un forte valore morale e intersoggettivo, il cui immaginario è costruito attraverso una complessa rete interattanziale variamente attorializzata che coinvolge attori umani e non umani, oggetti e materiali che entrano costantemente in relazione.

A proposito di intermaterialità è infatti importante sottolineare che, pur emergendo come relazioni che coinvolgono innanzitutto il piano dell'espressione, quelle intermateriche sono ovviamente relazioni interattanziali. Le sostanze dell'espressione non sono certamente scollegate da quelle del contenuto, anzi, ma porre l'attenzione sui rapporti che materiali diversi intessono fra loro significa lasciare che siano le differenze espressive emergenti dalla relazione fra corpi a produrre specifiche configurazioni semantiche. Così ad esempio quando al tramonto del XVIII secolo le abluzioni e i bagni tornano a diffondersi nuovamente, lo fanno con una piccola differenza legata alla *temperatura* dell'acqua. Pur trattandosi sempre di occorrenze rare, è possibile farsi il bagno a condizione che ci si immerga in acqua rigorosamente *fredda*. Si crede che questa agisca positivamente sul corpo con un'azione rinvigorente e stimolante che, agendo da tonico fortificante, provoca contrazioni e movimenti utili all'espulsione degli umori. Rispetto a ciò che accadeva in epoca medievale in cui l'acqua calda era timizzata negativamente per le sue qualità emollienti che dilatavano e indebolivano il corpo, con il bagno freddo di fine '700 la situazione si trova praticamente ribaltata. È sempre di acqua che si parla ma, con il cambio di temperatura, non è più la stessa di prima, perché vive un importante cambio attanziale. Nell'immaginario medievale, l'acqua calda (*Opponente*) ostacolava i tentativi delle popolazioni di rimanere in salute, rendendo i loro corpi permeabili (*Soggetto di Stato*) da terribili miasmi e pestilenze; l'acqua fredda (*Aiutante*), invece, è un mezzo che consente alla borghesia settecentesca di tirare fuori l'energia, il vigore e la forza fisica che sono già presenti nel corpo (*Soggetto Operatore*) che quell'acqua bagna. È quindi certamente ancora una volta un problema di valore e dunque di configurazioni interattanziali: il problema non è capire cosa significa l'acqua di per sé, ma vedere che relazione intrattiene con ciò con cui viene a contatto, ossia il corpo.

Ma è innanzitutto, appunto, una relazione intermaterica: nel Medioevo, un'acqua che insinua un corpo permeabile, poroso, da riempire e che si fonde con esso; in epoca settecentesca, un'acqua che agita e stimola un corpo che è già pieno di un'energia miracolosa. Le pratiche igieniche non devono più coprire per proteggere (come con la biancheria), ma devono liberare la forza, una forza che non va più infusa dall'esterno, ma ritrovata all'interno e portata fuori. L'acqua è cambiata, ma lo fa insieme ai corpi. La relazione intermaterica edifica così due immaginari corporei differenti, per certi versi opposti.

Ma c'è di più. Nel XVIII secolo, sono diffusi anche i bagni caldi, ma sono prerogativa delle classi nobili la cui mollezza lussureggiante, alla luce dei tumulti del crollo dell'Ancien Régime, veniva snobbata dalla nuova classe borghese della prima rivoluzione industriale e dei suoi freddi bagni ascetici. Con la diversa temperatura, l'acqua diviene attante di programmi narrativi differenti: l'uno che mira all'ozio e alla rilassatezza, l'altro alla salute e all'irrobustimento del corpo. Da un lato, i bagni caldi come pratica lasciva e raffinata, dall'altro, i bagni freddi come vera e propria *sfida*, nel senso semiotico, al vigore di una classe sociale nuova, che si è fatta da sé ha bisogno di dimostrare innanzitutto a se stessa la propria forza. *Rilassatezza/energia, mollezza/vigore, piacere/salute*. Questi i valori in gioco nella vasca da bagno settecentesca. Lontani dalle ontologie, quei corpi e quelle pratiche di pulizia non sono altro che contenuti sociali che si costruiscono a vicenda e il bagno ne emerge come pratica *ideologica*.

Ovviamente le relazioni intermateriche diventano ancora più interessanti da pensare quando entrano in gioco elementi immateriali perché invisibili, il cui piano dell'espressione sembra cioè difficile da ricostruire a causa delle deficienze percettive causate da una qualche inconsistenza sensibile delle cose in questione. È il caso della scoperta dei germi nel corso del XIX secolo, ad esempio, che porta il lavaggio finalmente ad assumere la connotazione igienica che conosciamo oggi. In questo caso sono proprio gli avanzamenti scientifici a donare un'identità specifica agli agenti patogeni, e dunque una materialità a quei piccoli esseri prima invisibili. In laboratorio, mentre gli scienziati li visualizzano sotto il mirino del telescopio, stanno donando alla società un nemico, un nuovo Anti-Soggetto contro cui combattere (v. Latour 1984). In tal modo, la pulizia cambia ancora una volta programma narrativo, dunque valore: "il microbo ne rappresenta il riferimento negativo e l'asepsia il riferimento idealizzato. Essere puliti significa innanzitutto allontanare batteri, protozoi e virus. Pulire significa intervenire su agenti invisibili" (Vigarello 1985, p. 237).



L'acqua modifica nuovamente la propria funzione, e, nella battaglia contro la malattia, ne fuoriesce come il principale Eroe che purifica e salva i corpi dai temibili germi patogeni.

Il valore dei materiali dunque, vale la pena ripeterlo, è relazionale, ed essendo storicamente e culturalmente determinato è sempre sensibile alle trasformazioni e ai cambi di direzione. Nei casi qui presi ad esempio, diverse sostanze dell'espressione (i vestiti, le frizioni, il profumo, lavaggi parziali etc.), chiamando in gioco specifiche pertinenze, hanno definito, sul piano del contenuto, l'effetto di senso pulizia in maniera sempre differente, di volta in volta legato all'etichetta, all'igienismo, al piacere, all'ascetismo, all'ideologia politica etc. Ma nessuno di questi tratti espressivi, nessuno di quei materiali, né l'acqua, né gli abiti, né il profumo, significa intrinsecamente quei significati, né quei significati esistono senza quelle sostanze che li concretizzano, ossia senza le pratiche, gli oggetti, gli strumenti attraverso cui possiamo farne esperienza. I due piani, come sappiamo, si presuppongono a vicenda, ma si tratta sempre di una relazione situata. Di conseguenza, in questi casi, l'uso di certi materiali e le pratiche associate alla pulizia in vigore in un determinato momento storico possono essere stati desueti nello spazio e nel tempo perché intesi come impuri, così come acqua e profumo sono destinati a invertire il loro significato igienico nel tempo. Analogamente a quanto osservava Lévi-Strauss (1964) in campo alimentare con le categorie *crudo/cotto* e *natura/cultura*, non vi è un'assimilazione, una sovrapposizione, totale e sempre valida fra le categorie di *puro/impuro* e *pulito/sporco* al punto che, essendo concetti storicamente e culturalmente situati, possono addirittura registrare forme di inversione e ciò che prima era impuro può diventare puro, e viceversa.

### 3. Dall'*intermaterialità* all'*intramaterialità*

A proposito di intermaterialità, se pensiamo all'attività di pulizia anche ciò che intendiamo per sporco e pulito dipende in gran parte dai contrasti materici degli attori in gioco. Così, l'acqua con le sue qualità sensibili si oppone, ad esempio, a un tipo di sporcizia come la polvere proprio per certe opposizioni materiche che sembrerebbero caratterizzare l'una e l'altra. L'acqua è liquida, umida, amorfa e semplice; la polvere è solida, secca, strutturata e composta. Se questa dimensione sostanziale non ha valore di per sé, essa diventa significativa nel momento in cui i caratteri materiali dei due elementi entrano in relazione all'interno di un programma d'azione specifico come quello della rimozione della sporcizia domestica. Al punto che l'ultima moda dell'aspirapolvere, oggetto anti-polvere per eccellenza, è la tecnologia *aspira e lava* che integra ai sistemi di aspirazione – che sfruttano a loro volta le proprietà aeree della polvere – meccanismi di lavaggio delle superfici. Con buona pace dei diffidenti che, temendo indesiderati impasti di acqua e polvere sul pavimento, preferiscono tenere separati i due momenti (secondo un tradizionale *aspira e poi lava*), questi apparecchi condensano tale sintagma igienico in un oggetto solo. Ma andrà bene per tutti i tipi di polvere?

Per quanto nessuno possa essersi sottratto nella vita all'esperienza di questa sottile, infestante e per certi versi inafferrabile compagna domestica, è probabile che di lei ciascuno di noi abbia in mente un'immagine diversa. In batuffoli dietro ai mobili, in patina sottile su mensole e libri, in pulviscolo aeroso pronto a farci starnutire. Non molto diversamente dall'acqua, anche la polvere, destino materico di qualsiasi residuo, è in realtà più articolata di quanto pensiamo. Sostanza semiotica con precise organizzazioni espressive e semantiche, è possibile pensarla anch'essa come materia solo a posteriori, attraverso un processo di astrazione a partire da ciò di cui facciamo esperienza. L'universo igienico contemporaneo, a tal proposito, non fa altro che sfruttare queste diverse figure della polvere che non prescindono in alcun modo dai testi che li hanno prodotti. È nel discorso che oggetti, pratiche, immagini e procedure enunciative e narrative portano avanti che “la materia-polvere si dà [...] come *effetto di senso*, cioè come una sensorialità già subito significativa” (Ventura Bordenca 2023, p. 213).

Per fare qualche esempio, nelle pubblicità degli spray mangia-polvere sono le proprietà antistatiche del prodotto costruiscono la polvere come *pulviscolo* mobile e volatile, significato attraverso scelte figurative e plastiche che giocano con un uso strategico della luce, comune ai prodotti di categoria. Nel caso dei panni cattura-polvere, invece, la figura più frequente nel testo pubblicitario è quella della *patina*, uno strato indistinto di polvere che viene mostrato sulle superfici al passaggio del panno attraverso le opposizioni plastiche *opaco/lucido* (da cui il semisimbolismo opaco : lucido = sporco : pulito). È l'idea del

residuo, del nascosto, quella di una patina senza uso, riprendendo un'espressione che Fontanille (2002) ha elaborato per riflettere sul modo in cui la patina ossidata della cupola in rame della stazione ferroviaria di Limoges fosse divenuta *emblema* della storia e della permanenza nel tempo di quel luogo identitario della città, in cui però tale patina ha evidentemente un valore positivo, al contrario della patina di polvere mostrata in pubblicità. Talvolta, la materia-polvere può anche significare l'opposto del dimenticato: è questo il racconto che ne fanno i brand di aspirapolvere oggi, in cui la polvere è sempre la *frammentazione* di qualcos'altro. La pubblicità sfrutta gli strumenti del proprio linguaggio per costruire effetti enunciativi di avvicinamento allo sporco che permettono di identificarne la natura composita: non più polvere ma briciole, peli, residui di cibo, virus etc. In quanto polverizzazione di qualcos'altro, la polvere finisce cioè per testimoniare della vita che svolgiamo nelle nostre case, divenendo l'*informatore* delle nostre attività e convivenze quotidiane (cani, bambini, virus etc.).

È evidente dunque che “non c'è prima la polvere come materia e poi gli strumenti per cacciarla, ma c'è la polvere-nemico: del resto, il valore dell'altro in battaglia è dato anche dalle armi con cui lo combattiamo, con cui ce ne immaginiamo una competenza e un simulacro. Con cui cioè gli diamo valore” (Ventura Bordenca 2023, pp. 212-213).

Tutto ciò è utile per dire che quando si osservano i materiali in quanto sostanze non risulta pertinente solo una questione legata all'intermaterialità, ma emerge anche un problema di *intramaterialità*, legato piuttosto alla riformulazione sensibile di una stessa materia legata alle strategie testuali per poterla dire diversamente. È così che, nel discorso promozionale, ciascuna marca e tipo di prodotto può dunque puntare su una di queste figure in particolare o al contrario in uno stesso spot possono ad esempio essercene contemporaneamente più di una. In questo senso, tali figurativizzazioni hanno dunque sia possibilità paradigmatiche – divenendo forme alternative di polvere –, sia sintagmatiche – potendo essere insieme presenti in uno stesso testo per tracciare le trasformazioni narrative in atto. In altri termini, le forme figurative della polvere (pulviscolo, batuffoli, patina, frantumi, virus...), sono, sul piano dell'enunciato, il risultato di specifiche scelte figurative – ma anche attoriali e spaziali – in cui il problema è quello di figurativizzare la polvere, le particelle invisibili e la trasformazione narrativa dallo sporco al pulito. Sul piano dell'enunciazione, di diverse strategie enunciative, in cui invece il problema riguarda l'iscrizione dello sguardo e del punto di vista dell'Enunciatorio nel testo pubblicitario. La fenomenologia della polvere, insomma, non è altro che l'effetto discorsivo di queste scelte, parafrasando le parole di Calabrese nel suo saggio sulla rappresentazione dell'acqua nell'arte contemporanea (2006, p. 58).

#### 4. Un senso per la materia

Materie come acqua e polvere, dunque, residuali ed essenziali, vitali e mortiferi, positivi e negativi, si rivelano materiali nel momento in cui se ne riconosce il ruolo attivo nelle trasformazioni di senso. In questo modo, “i materiali passano così, al vaglio dell'analisi semiotica, dall'essere presunta sensorialità pura a veri e propri testi dotati di struttura e livelli di profondità: leggibili, e perciò più intellegibili, se interrogati sui vari piani del percorso generativo del senso. Di volta in volta, inoltre, se ne evidenzierà così non solo com'è ovvio la potenza della dimensione somatica della significazione materica ma anche quella pragmatica, e anche passionale e cognitiva” (Ventura Bordenca 2023, p. 216). Si riconosce in tal modo ai materiali la capacità di sottendere valori individuali e collettivi e intere visioni del mondo.

Ma osservare i materiali da una prospettiva attanziale per valutare le funzioni che essi assumono all'interno delle reti di senso significa anche riconoscere nella narrativa un modello teorico attraverso il quale poter studiare e comprendere profondamente le culture, i loro modi di costruire valore attraverso programmi d'azione che sarebbero incomprensibili al di fuori di una data semiosfera. Al tempo stesso, ragionare sulla materialità significa pensare ai rapporti intermaterici che diverse sostanze intessono reciprocamente, agli effetti cognitivi, pragmatici, patemici che questi incontri sensibili producono, ma soprattutto pensare a una *intramaterialità* intesa come condizione di possibilità per una materia che non può sfuggire alla sua natura testuale. La possibilità di ridire lo stesso materiale in forme diverse, articolando cioè la stessa sostanza in molteplici figure, come per la polvere in pubblicità, è perciò segno della sua immanenza: la materia, al di fuori dei testi, non sappiamo cosa sia.



## Bibliografia

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

- Bachelard, G., 1942, *L'Eau et le Rêves*, Paris, Corti; trad. it. *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red edizioni 2006.
- Calabrese, O., 2006, "Il figurativo e il figurale. (Rappresentare l'acqua, ovvero come si 'liquida' la rappresentazione)", in Id., *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori, pp. 57-68.
- Campailla, C., Marrone, G., Ventura Bordenca, I., a cura, 2023, *Semiotica elementale. Materia e materiali*, Palermo, Edizioni Pasqualino.
- Corbin, A., 1983, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion; trad. it. *Storia sociale degli odori*, Milano, Bruno Mondadori 2005.
- Floch, J.-M., 1984, "Pour une approche sémiotique du matériau", in *Espace : construction et signification*, a cura di A. Ranier, Éditions de la Villette, Paris, pp. 77-84; trad. it. "Per un approccio semiotico ai materiali" in *Bricolage*, a cura di M. Agnello, Milano, FrancoAngeli 2013.
- Fontanille, J., 2002, "La patina e la connivenza", in E. Landowski, G. Marrone, a cura, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, pp. 71-95.
- Greimas, A. J., Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Magli, P., 2023, *Senso e materia*, Venezia, Marsilio.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2023, "Introduzione", in C. Campailla, G. Marrone, I. Ventura Bordenca, a cura, pp. 7-14.
- Marsciani, F., 2023, "Dell'acqua e dell'immagine. Semiotica di una figura concreta", in G. Marrone, I. Ventura Bordenca, C. Campailla, a cura, *Semiotica elementale. Materia e materiali*, Palermo, Edizioni Pasqualino, pp. 133-143.
- Montanari, M., 2014, "Il sapore dell'acqua", in Id., *Gusti del medioevo*, Roma-Bari, Laterza, pp. 136-154.
- Latour, B., 1984, *Les Microbes, guerre et paix, suivis de Irréductions*, Paris, A.-M. Métailié; trad. it. *I microbi. Trattato scientifico-politico*, Roma, Editori Riuniti 1991.
- Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte; trad. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 2018.
- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale*, Milano, Meltemi 2022.
- Lévi-Strauss, C., 1964, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano Il Saggiatore 2016.
- Sanzeri, E., 2023, "In materia di materiali", in *E|C*, n. 38, pp. 305-313.
- Traini, S., 2023, "La materia in semiotica. Prospettive di ricerca", in G. Marrone, I. Ventura Bordenca, C. Campailla, a cura, *Semiotica elementale. Materia e materiali*, Palermo, Edizioni Pasqualino, pp. 17-29.
- Ventura Bordenca, I., 2009, "I materiali nel design", in *E|C*, nn. 3-4, pp. 67-82
- Ventura Bordenca, I., 2023, "La materia del semiologo", in G. Marrone, I. Ventura Bordenca, C. Campailla, a cura, *Semiotica elementale. Materia e materiali*, Palermo, Edizioni Pasqualino, pp. 211-218.
- Vigarelli, G., 1985, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Paris, Seuil; trad. it. *Lo sporco e il pulito. Storia dell'igiene del corpo dal Medioevo a oggi*, Venezia, Marsilio 1988.



## ***Pietre che appaiono. Il Sacro Bosco di Bomarzo***

Stefano Jacoviello

**Abstract.** The Sacred Wood of Bomarzo has been the subject of extensive iconological research aimed at deciphering the allegories with which it is strewn. Rather than devoting to deciphering the symbols, this article investigates the semiotic mechanism of the Sacred Wood, which concerns the simultaneous construction of different enunciative axes in a complex discursive device that simultaneously includes illusion and simulation. Diverse configurations of the matter – stone, statue, creature, each relating to an order of the world –, produce different effects of presence in space and time that characterise the aesthetic experience of the place. In the tight confrontation between the human and the inhuman, the natural and the unnatural, the stones show themselves to be far from being inert material. Stones emerge from the ground, appear as elements in the landscape, stage themselves as such, and then they hide behind the machine of representation that asks to be evaluated by the visitor as art, nature, or simple artifice.

Through the oscillation between looking and being looked at, the appearing of Bomarzo's stones manifest the place of a crisis of the human dimension, and at the same time offer the antidote to exorcise it by coming to terms with time, passions, and the certainty that, after all, life is deception.

Tu ch'entri qua pon mente parte a parte  
E dimmi poi se tante meraviglie  
Sien fatte per inganno o pur per l'arte  
Sfinge, Bosco Sacro di Bomarzo

Il Sacro Bosco di Bomarzo è stato oggetto di approfondite ricerche iconologiche volte a decifrare le allegorie di cui è disseminato. Piuttosto che dedicarsi all'ardua impresa di decifrare i simboli, questo articolo indaga i meccanismi semiotici del Sacro Bosco, che riguardano la costruzione simultanea di diversi assi enunciativi in un complesso dispositivo discorsivo che include simultaneamente illusione e simulazione. A partire dalle diverse configurazioni della materia – pietra, statua, creatura –, ciascuna relativa a un ordine del mondo, si producono diversi effetti di presenza nello spazio e nel tempo che caratterizzano l'esperienza estetica del luogo. Nel confronto serrato fra umano e inumano, naturale e innaturale, ben lungi dall'essere materiale inerte, le pietre appaiono: si affacciano sul paesaggio, si mettono in scena come tali, per poi nascondersi dietro l'apparato della rappresentazione che chiede di essere valutato come arte, natura, o semplice artificio.

Oscillando fra guardare e farsi guardare nella relazione con il visitatore, le pietre del Sacro Bosco di Bomarzo manifestano il luogo di una crisi della dimensione umana, e allo stesso tempo offrono l'antidoto per esorcizzarla facendo i conti con il tempo, le passioni e la certezza che alla fine tutto è inganno.

Il paesaggio della Tuscia è caratterizzato da antichi borghi arroccati su alture che si ergono come piedistalli sulla scura vegetazione boschiva. Bomarzo è uno di quei paesi. Il suo profilo è caratterizzato dalla mole di Palazzo Orsini, da cui si scende un sentiero che si dipana lungo la scarpata sottostante, inoltrandosi fra gli alberi fino a raggiungere una delle tante vene d'acqua rivolte verso il Tevere. Il ruscello in realtà si cela quasi completamente alla vista, se ne sente piuttosto il suono. Fra i cespugli e dai tappeti di foglie secche spuntano invece le estremità puntute di grandi rocce scure, la cui conformazione reca ancora il ricordo della forza tellurica che le ha fatte emergere millenni fa, e le ha abbandonate sul suolo dopo la catastrofe vulcanica per dar forma a un ambiente misterioso e affascinante. A poca

distanza da lì, circa venti anni fa, è stato scoperto un altare piramidale a gradini scavato nella pietra lavica, rimasto ancora parzialmente sottoterra. Si ipotizza che possa essere stato un tempio costruito dalle popolazioni che abitavano la zona prima del fiorire della civiltà etrusca.

Ma dalle maglie di quell'oscuro tessuto di piante e rocce fanno capolino anche i resti di arredi architettonici cinquecenteschi, insieme alle sagome di creature che piano piano svelano il loro semblante. Sono i Mostri di pietra che hanno dato il nome al Parco, come oggi è conosciuto, ma che erano originariamente parte di una villa delle meraviglie voluta da Pierfrancesco II Orsini, detto Vicino: il signore di Bomarzo che portò a compimento il progetto del Palazzo disegnato da Baldassarre Peruzzi, e con esso il suo giardino, probabilmente grazie alla consulenza di Jacopo Barozzi detto il Vignola.

Il Sacro Bosco di Bomarzo è stato oggetto di approfondite ricerche iconologiche<sup>1</sup>, volte a decifrare le allegorie di cui è disseminato sulla base di fonti storicamente comprovabili e coerenti con le ipotesi di un programma iconografico che sarebbe stato stabilito di persona da Vicino Orsini, uomo di guerra e di lettere. Girando fra le querce, i lecci e i castagni aggrappati su quella scarpata, è facile tuttavia avere il presentimento che Vicino si diverta ancora a sbirciare tutto quello scervellarsi, come se per certi versi avesse voluto escogitare un tranello in forma di enigma in cui molti, o forse tutti, sarebbero caduti.

Piuttosto che dedicarsi all'ardua impresa di decifrare i simboli, operazione che richiede competenze storiche, storico-artistiche e letterarie tanto enormi quanto evidentemente mai sufficienti, in questa sede è forse il caso di orientarci verso ciò che più pertiene a un'indagine sulla significazione, ovvero: provare a descrivere i meccanismi semiotici del Sacro Bosco nei termini di un dispositivo discorsivo che ha a che fare con la costituzione di un'istanza dell'estesia, misurando eventualmente la distanza che la separa dal soggetto empirico che nello scorrere del tempo storico compie l'esperienza estetica, bersaglio comunicativo verso il quale la conformazione del simulacro testuale mira ad esercitare la sua efficacia.

L'ipotesi è che il Sacro Bosco di Bomarzo, con il suo "mettere in scena" lo statuto elementale della pietra di cui è fatto per poi nascondere dietro l'apparato scenico di un giardino delle meraviglie, manifesti il luogo di una crisi che riguarda la dimensione umana, il modo di "stare al mondo", e che si dia allo stesso tempo come farmaco utile perlomeno ad esorcizzare l'ineluttabilità del tempo, il dolore dell'abbandono, la caducità della vita. Nel rapporto fra le apparizioni effimere e la supposta eternità geologica della pietra possiamo forse ritrovare la chiave più intima del programma di Vicino Orsini, che riguarda anche noi.

## **1. Un viaggio agli inferi: topografia e topologia**

Nato a Roma nel 1523, Vicino Orsini proviene da una importante casata nobile al servizio del papato. Viene educato alle lettere e al mestiere delle armi. Sposa una Farnese, Giulia, parente di Papa Paolo III. Partecipa a diverse guerre, fra cui una campagna in Borgogna al fianco di Orazio Farnese durante la quale viene catturato e costretto a una lunga prigionia in Francia.

Durante la guerra d'Italia che opponeva il papato al vicereame spagnolo di Napoli, nel 1557 Vicino assiste alla distruzione del paese di Montefortino: mentre gli edifici vengono rasi al suolo, la popolazione viene trucidata su diretto ordine di Papa Paolo IV (Gian Pietro Carafa), colpevole di essere passata dalla parte degli spagnoli seguendo la posizione dei suoi signori, i principi Colonna. Scosso da tanto orrore e segnato da un dolore indelebile, a quasi trentacinque anni Vicino si ritira dalla carriera militare e decide di vivere a Bomarzo accanto alla moglie Giulia Farnese per i pochi anni che a lei rimarranno da vivere: morirà fatalmente nel settembre del 1560.

I carteggi con diversi artisti, architetti e nobili conoscenti, testimoniano che fra il 1552 e la fine degli anni 70 e 80 del Cinquecento Vicino commissiona la progettazione e la realizzazione di un giardino che si sarebbe esteso ai piedi del suo Palazzo.

---

<sup>1</sup> Fra cui le più importanti Bredekamp, Janzer (1985); Calvesi (2000). Si segnala anche Bosch (1982). Lo studio di Howard (2020), suggerisce invece la funzione mnemotecnica del giardino dalle forme inconsuete per l'epoca: attraverso l'invito alla decodifica degli emblemi e l'organizzazione dello spazio in cui sono inseriti, il giardino ai piedi del palazzo sarebbe stato utile a far conoscere agli ospiti del duca gli attributi della sua persona, il carattere della sua famiglia, e fare in modo che il ricordo di ciò potesse essere perpetuato presso tutti i visitatori, anche negli anni a venire. L'ipotesi sulla funzione monumentale del giardino era stata già avanzata da Quartermaine (1977).



Il giardino si sviluppa su due terrazzamenti (Fig. 1) e la sua topografia implica un percorso di discesa verso le profondità della scarpata per poi risalire sull'altura dove svetta il tempio classicheggiante dedicato alla moglie Giulia, slanciato verso il cielo con una cupola e un lanternino che richiama direttamente il Duomo di Firenze. Non ci sono itinerari prefissati dal progetto architettonico. Anche nel caso in cui ci si perda, tuttavia, chi passeggia per il giardino finisce per seguire liberamente un orientamento che lo porta a scendere e risalire. Ciò accade ancora oggi, benché il Parco offra ai turisti un percorso di visita segnato, per coloro che desiderano bruciare le tappe e vedere tutte le sculture in sequenza senza perdere troppo tempo, evitando purtroppo la sorpresa dell'inatteso<sup>2</sup>.

Ad ogni modo, al di là della topologia "naturalmente" implicata dalla topografia del luogo, il giardino è disseminato di figure e di indizi che rimandano a un viaggio agli inferi<sup>3</sup>: come evoca inequivocabilmente il Cerbero seduto in guardia ai piedi della scalinata che porta al tempio (Fig. 2). Se l'edificio sacro individua il termine superiore del percorso, l'estremo inferiore coincide invece con un misterioso teatro immerso nella profondità del bosco.

*Hortus conclusus* cinto da mura, il Parco dei Mostri – come viene oggi chiamato – è un luogo separato (*sacro*) in cui il paesaggio mostra fin da subito a chi vi si introduce una *doppia naturalità*: dalla superficie di una roccia diroccata emergono appena accennate le forme di una sirena, e corpi di marinai in balia della tempesta. Allontanandosi di qualche passo, grazie ad una visione di insieme, il visitatore si accorge che quelle strane forme che affiorano dal masso di peperino sarebbero dei rilievi incisi sui frammenti del fregio di un tempio crollato in un passato senza tempo, durante un cataclisma che il visitatore fantasticando potrebbe far risalire alla stessa era geologica in cui il terremoto ha plasmato quel luogo.

A Bomarzo dunque le pietre si affacciano nel panorama, mostrano forme che stimolano a interrogarsi su un loro possibile valore figurativo. Chiedono di essere sottoposte al vaglio di una griglia di lettura<sup>4</sup> che piano piano svela la presenza di strane creature. Queste figure emergono dalla vegetazione in cui si confondono, e di cui sembrano partecipare la natura vivente.

## 2. L'umano, il naturale e il non umano

Costruito appositamente per apparire a chi sarebbe stato capace di guardarlo, dopo la morte di Vicino Orsini nel 1585 il Bosco è stato abbandonato. L'esoterismo delle sue raffigurazioni è affogato per secoli nella vegetazione che ha riportato le sculture allo stato elementale di pietre. I dispositivi del Sacro Bosco hanno ricominciato a funzionare quando nel 1952 il luogo ha acquisito l'identità di parco, ed è stato oggetto di una lunga e accurata ricostruzione voluta dai nuovi proprietari, il commendatore Giovanni

---

<sup>2</sup> Sul senso del vagare nel Sacro Bosco come esperienza straordinaria di uno spazio inusuale, volto a stimolare interattivamente la riflessione del visitatore, Fontana-Maisel (2018, p. 156).

<sup>3</sup> L'identificazione di alcune statue come Plutone, gli avelli scoperti rimasti vuoti e la teoria di urne cinerarie disseminate sotto lo sguardo di Proserpina, si basa su questa isotopia e sulla loro collocazione nel percorso. Tali elementi in un tessuto di relazioni costituiscono il quadro di una configurazione discorsiva a livello topologico, tematico e figurativo, che corrisponde a un vero e proprio "motivo" culturale: il viaggio agli inferi.

La collezione di tutti questi personaggi è peraltro confermata dalla descrizione che Giorgio Vasari dette del carro di Plutone incluso fra gli apparati festivi allestiti a Firenze nel dicembre del 1565, che avrebbero suggestionato Vicino, li presente per impegni diplomatici:

"Seguiva l'infernal Plutone con la regina Proserpina, tutto ignudo e spaventevole ed oscuro [...] ed avendo il grande ed orribile e trifauce Cerbero ai piedi [...] Erano questi seguitati dal torbido Acheronte, gettante per un gran vaso, che in mano portava, arena ed acqua livida e puzzolente: col quale si vedeva venire l'altro infernal fiume Cocito, oscuro e pallido anch'egli con un simil vaso una simil fetida e torbida acqua versava; avendo con loro l'orribile, e tanta da tutti gli Dii temuta, palude Stigia, dell'Oceano figliuola, in ninfale, ma oscuro e sozzo abito, portante un simil vaso anch'ella" (G. Vasari, *Al Magnifico M. Ottaviano de' Medici. Descrizione dell'apparato de' Sempiterni, fatto in Venezia nel recitare la commedia di Pietro Aretino intitolata la Talanta*, pp. 608-609, cit. in Calvesi 1985, p. 226).

<sup>4</sup> La griglia di lettura (Greimas 1984) – di natura culturale e depositaria delle forme dell'immaginario – proiettata su un campo che ipotizziamo significante, individua i termini di un orizzonte testuale e provoca al suo interno l'emergere di formanti figurativi che implicano il riconoscimento di figure del mondo dell'esperienza. In questo processo, per citare Merleau-Ponty (1964), "le cose si fanno cose, e il mondo mondo".

Bettini e sua moglie Tina Severi che oggi riposano nello stesso tempio che Vicino aveva consacrato alla memoria di Giulia.

Il viaggiatore che decide di usufruire dei servizi igienici prima di addentrarsi nel Sacro Bosco può rimanere colpito dalle fotografie stampate in formato gigante – a sua volta mostruoso – che ricoprono i corridoi di accesso ai bagni. Le immagini scattate nei primi anni 50, prima dell'operazione di recupero, catturano lo sguardo “naturalizzante” dei pastori che sembrano piegare le forme e le funzioni di quelle strane pietre all'esigenza di dominare lo spazio circostante. Ma allo stesso tempo se ne meravigliano, coerentemente con le convenzioni stilistiche della visione bucolica in cui sono inclusi, rispettando i principi che fin dall'antichità regolano lo stereotipo della loro rappresentazione: gli individui ritratti dalla macchina fotografica in quei campi arsi dal sole sono infatti gli stessi pastorelli stupefatti che popolano le incisioni di Piranesi, i monelli dei Bamboccianti, le “macchiette” che vagano sperdute all'ombra delle rovine nei capricci romani settecenteschi<sup>5</sup>.

Ma oltre allo sguardo dei pastori, le foto catturano straordinariamente anche quello delle pecore al pascolo. Siamo abituati a supporre che esse vedano pietre, in quanto ascriviamo i membri di quel gregge allo stesso ordine *non-umano* della Natura di cui i minerali, gli animali e i vegetali fanno parte. Di fatto nessuno sa veramente cosa guardino, ma è lecito presumere che quelle pietre non appaiano agli occhi degli ovini nelle sembianze fantastiche dei mostri, cosa che accade invece non solo ai pastori rappresentati, ma anche allo stesso spettatore di quelle foto che riconosce l'alterità di quelle forme nel paesaggio deserto e desolato, popolato di una assenza.

Sulla misura di questo confronto fra umano e inumano, naturale e innaturale, comincia a configurarsi l'articolazione graduale di un processo di acquisizione di una competenza: un *saper guardare* che ha a che fare anche con un *saper sentire*. Spinto a perdersi nel Sacro Bosco, il visitatore si troverebbe coinvolto in una sorta di percorso iniziatico che passa attraverso diversi stadi dell'esperienza: dalla prima percezione delle concrezioni della materia di cui sembra fatto il mondo naturale; alla sua riarticolazione secondo le forme testuali di un discorso, con il suo corredo di valori plastici e figurativi che gli attribuiscono un senso; fino alla sensazione riflessiva della presenza a quel mondo che, apparendo, costringe lo spettatore a collocarsi nello spazio e nel tempo aderendo al simulacro efficace per lui disposto da quel *Theatrum Mundi* paradossalmente effimero ed eterno.

Se effimero è l'apparato scenico che interrompe la abituale logica del verosimile e stupisce lo spettatore facendogli riconoscere nella pietra il profilo di quelle strane creature, eterno è l'ordine immanente dell'universo dei mostri in cui il visitatore può introdursi, per accedere ad una dimensione alternativa, diversa dalla ferialità dell'esperienza materiale.

Nel visitare il Bosco Sacro ci troviamo quindi a fare i conti con una opposizione che riguarda la maniera di categorizzare l'esperienza del mondo e costringe a soffermarsi sull'ambiguo coimplicarsi di empiria ed estesia, realtà e rappresentazione, materiale e immaginario. Da una parte abbiamo il confronto aperto con una Natura che è altra rispetto all'umano, una Natura oggettivata dall'indagine “scientifica” che ne rinviene i materiali (l'essere ultimo della pietra). Dall'altra, all'interno dell'*hortus conclusus*, abbiamo l'apparire di un mondo dei mostri che è solidale con chi lo guarda. È un mondo potenzialmente soggettivato, in cui il formarsi della materia emerge e si manifesta mostrando la razionalità che regge la sua credibilità, esplicitando nella sua conformazione la teoria che gli dà un senso. La meraviglia di chi osserva i mostri, diversamente da quel che si può credere, non nasce difatti dall'incontro straordinario con l'irrazionale ma dal contatto con la razionalità. I mostri, *non-naturali* e *non-umani* (termine neutro dell'opposizione che regge la relazione fra il visitatore e lo spazio circostante), sono emergenze sensibili di fronte a cui si resta indifferenti fino al momento in cui si svelano nella loro mostruosità, che non è affatto irrazionale. Ciò che provoca “maraviglia” (*mirabilia*, ciò che si fa guardare nella sua eccezionalità) è proprio la grammatica del montaggio che articola e cuce in maniera credibile i frammenti di cui sono fatti, dando una regola alla loro ibridazione.

Ma il montaggio non serve solo a tenere insieme i corpi dei singoli mostri in sé. Serve piuttosto a porre in relazione le diverse statue fra di loro, inserendo in una logica narrativa il loro carico figurativo e la

---

<sup>5</sup> Una delle fotografie esposte mostra anche un gruppo di bambini in calzoncini corti, presumibilmente in gita scolastica, che si disperdono ad indagare lo spazio sotto l'occhio vigile degli insegnanti.



disposizione nello spazio, per costruire una scena discorsiva in cui avvengono azioni di cui il visitatore possa essere spettatore e testimone.

### 3. Per inganno o pur per l'arte

Bisogna dunque perlustrare il luogo per rilevare un insieme ordinato di pertinenze che permetta di ritrovare la dimensione testuale del giardino e ricostruirne la sintassi. Ciò si fa mettendone in relazione “parte a parte”, proprio come recita l'iscrizione sul piedistallo della seconda sfinge che accoglie il visitatore all'ingresso. In quei pochi versi si cela probabilmente la chiave fondamentale delle sue significazioni:

Tu ch'entri qua pon mente parte a parte  
E dimmi poi se tante meraviglie  
Sien fatte per inganno o pur per l'arte

Il regesto filologico di tutti i possibili antecedenti che ricollegano la terzina di Vicino alla tradizione dei poemi cavallereschi, ben presenti alla memoria di qualsiasi lettore colto nell'Italia del Cinquecento, invita a propendere verso l'ipotesi che il signore di Bomarzo abbia voluto introdurre l'ospite nel suo giardino riportandogli alla mente il tema del bosco stregato, della selva perigliosa costruita dall'incantesimo di un mago. Tuttavia, che senso avrebbe suggerire qualcosa che molti potrebbero facilmente già sapere? Inoltre, Vicino dimostra di fare ovunque un uso estremamente arguto della citazione, riuscendo a condensare ogni volta in una singola espressione l'enorme bagaglio intertestuale di tutte le trasformazioni occorse alla locuzione originaria e al concetto da essa veicolato. Tale divertimento, così sottile e intelligente, non può certo ridursi a un banale sfoggio di erudizione.

Vale la pena quindi prenderlo sul serio e notare che, dopo l'invito a compiere un'operazione “intelligente” (da *inter-ligere*), facendo attenzione a tutte le possibili rime, contrasti, riferimenti e collegamenti, Vicino pone poi al visitatore un quesito cui sarà chiamato a rispondere in seguito, al termine del viaggio: cosa regge il sistema di rappresentazione del Bosco Sacro, l'inganno o l'arte?

È chiaro che laddove i termini si intendano come sinonimi, l'indovinello può risultare un nonsense. Invece inganno e arte si oppongono laddove indicano due modi distinti secondo cui le cose di cui facciamo esperienza appaiono e si presentano tanto alla sensibilità quanto all'immaginazione di chi le guarda. Queste due modalità di “venuta al sensibile” coimplicano entrambe l'illusione di un universo rappresentato e la competenza necessaria ad esprimere un giudizio sulla sua verosimiglianza, ma lo fanno secondo diversi meccanismi di negoziazione della credibilità.

Si possono dunque descrivere inganno e arte come dispositivi, che funzionano rispettivamente secondo due diversi procedimenti della rappresentazione: simulazione-dissimulazione, illusione-disillusione. Entrambi sottendono una sintassi enunciativa che pone in sequenza un *debrayage* enunciativo seguito da un *embrayage* enunciazionale.

L'inganno stimola l'apparato percettivo per indurre chi ne è vittima a fare previsioni che si rivelano false quando, in un secondo momento, vengono disattese. L'efficacia del suo meccanismo si fonda sul dispositivo della simulazione: sostituendo l'oggetto rappresentato con il suo simulacro, la simulazione stabilisce che non c'è nient'altro al di là di ciò che concretamente appare. Alla luce della logica della veridizione, la sequenza delle operazioni simulazione-dissimulazione fa sì che verità controfattuale (essere e apparire) e menzogna (apparire e non essere) collassino una sull'altra, mettendo fuori gioco la funzione propriamente illusoria della pura apparenza, resa del tutto impertinente dall'indifferenza fra essere e non essere del riferimento all'oggetto rappresentato. Ciò che simulato appare, siccome non rappresenta altro che se stesso nella sua presenza materiale lì ed ora rispetto a chi guarda, non può non essere vero.

La simulazione è una forma di disinnescamento della rappresentazione che si ottiene attraverso la messa in discorso delle qualità percettive della sostanza e si realizza attraverso la messa in atto di un *embrayage*. Come succede ad esempio in un capriccio di Canaletto del 1765 conservato alle Gallerie dell'Accademia (Fig.3), dove il drappo calato giù dalla balaustra rinuncia alla sua prima funzione referenziale per darsi

allo sguardo, in un secondo momento, nella dimensione plastica di colore saturo, senza collocazione prospettica. La funzione integrante del formante cromatico (Greimas 1984), che individua topologicamente una parte della superficie planare facendone rilevare la funzione significante, diviene la condizione di base perché il drappo si trasfiguri di fronte allo spettatore e si presenti infine come una macchia di materia pittorica raggrumata sulla tela e protesa verso lo spettatore, corpo sensibile con cui condivide la presenza al mondo e la realtà dell'esistenza. Questo procedimento di trasposizione da un livello di articolazione del significante all'altro (dal figurativo al plastico, per poi dare l'impressione di uscire dalla cornice testuale e riconfigurare il campo secondo altri criteri di pertinenza relativi alle qualità della sostanza dell'espressione) si accompagna ad un *embrayage* del soggetto dell'estesia che viene a trovarsi al di qua della cornice attraverso cui, inversamente, è debrayato lo spazio rappresentato. In questo modo l'opera d'arte, apparentemente nata per rappresentare un universo immaginario, manifesta invece il sentire dello sguardo nella sua flagranza.

In realtà a Bomarzo il meccanismo tipicamente barocco della simulazione è di fatto poco rilevante, se non quasi sempre "fuori luogo". Siamo lontani dai dispositivi in azione nei dipinti su pietra paesina, come negli esempi mirabili di Filippo Napoletano (1589-1629), dove le particolari qualità visibili della superficie minerale vengono usate simultaneamente per rappresentare il sembiante di diverse sostanze del mondo, ma anche per manifestare ai sensi dello spettatore la materia di cui è fatto il paesaggio: la pietra su cui si dipinge e che proietta diafanie per mezzo delle sue venature è la stessa materia di cui sono fatti gli scogli che incorniciano il duello fra Ruggero e l'Orca per liberare Angelica<sup>6</sup>, o la grotta di Betlemme in cui vengono accolti i Re Magi in visita a Gesù Bambino, e noi con loro (Fig. 4). È una materia che si fa immagine per farsi guardare ma, se si vuole, è lì anche in quanto tale, per farsi toccare. La Casa pendente (Fig. 5), che con il suo sembiante di torre di guardia sul paesaggio retrostante segna una soglia di transizione verso la seconda parte del percorso di discesa verso il basso, gioca direttamente sul rapporto fra la visione e la percezione dell'equilibrio di chi vi entra. Potrebbe forse essere ascritta all'insieme dei processi di simulazione-dissimulazione. Chi cammina nelle sue stanze deve fare i conti con proporzioni e pendenze apparentemente incongruenti che chiedono di adeguarsi a una condizione di stabile precarietà: ma basta affacciarsi fuori dalla finestra per sospendere l'incanto ottico che agisce sulla propriocezione corporea vedendo nel paesaggio circostante il riallinearsi del verticale e dell'orizzontale, e capire che il terreno in cui la casa sembra sprofondare progressivamente è in realtà il saldo zoccolo di roccia su cui è costruita.

L'inclinazione dell'edificio simula di fatto l'azione delle forze telluriche che avrebbero fatto quasi crollare la casa fermandosi a un passo dal ridurla nello stato di altre rovine di cui è disseminato il parco. Ad esempio, una sirena appare sdraiata su una bizzarra panchina che usa le volute della sua coda arrotolata per farne un bracciolo. A meno che non si provi ad accomodarsi in bilico sul ventre della creatura addormentata, risulta impossibile utilizzare quella pietra scolpita per sedersi. Di fronte a quell'oggetto ibrido che intreccia una statua ad un arredo, basta chinare la testa sul fianco per scovare il profilo di una cariatide caduta, riconoscendole così un terso statuto di elemento architettonico. È un "resto": il tipico dispositivo della rovina che implica il lavoro inesorabile del tempo, simulandone gli effetti attraverso la sensazione tutta barocca dell'instabilità, del non-so-che, dell'indefinito (Calabrese 2013). Alcune rocce emergenti dal suolo sono state quasi impercettibilmente scolpite "come rocce", camuffate per apparire più vere del vero, ed esprimere il tono del paesaggio agli occhi del visitatore in linea con le aspettative del suo immaginario emotivo.

Altre rocce sono state scolpite in forma di blocchi di pietra, di dimensioni e fatture diverse, come se fossero mattoni serviti per costruire mura simili a quelle delle vecchie città italiane, con l'affastellarsi di stratificazioni storiche. Tuttavia, non sono grandi massi tagliati e sovrapposti, ma i rilievi di un'unica superficie scolpita che simula la successione di stili costruttivi. Il Ninfeo che si trova nella parte bassa del bosco mostra addirittura nell'insieme di una singola costruzione diverse fasi del suo processo di edificazione, compresa l'interruzione improvvisa e il crollo seguente al suo abbandono: una parte della parete assomiglia a un rivestimento di marmo, liscio, che però si sbreccia sull'angolo, lasciando vedere la preparazione grezza della muratura sottostante la copertura mancante. Entrambe

---

<sup>6</sup> Filippo Napoletano, *Ruggero sull'ippogrifo libera Angelica dall'Orca* (1617-1621), olio su pietra paesina, Firenze, Istituto di Studi Etruschi.

le superfici, tuttavia, sono scolpite nella roccia, simulando la durata trascorsa del lavoro dell'uomo e il tempo in cui la natura lo ha deteriorato, fino a far perdere le tracce della sua memoria. Come fa notare Dotson (1982, p.212, *tr.it mia*), in generale “si tratta di un'imitazione in roccia naturale di un'imitazione della roccia naturale, e di quell'imitazione smascherata dall'attività della natura nel tempo”. Un artificio che nasconde la natura di cui è fatto, ma mostrando di nasconderla denuncia la transitorietà della finzione e d'altro canto manifesta la consistenza della natura con le sue leggi cui siamo inevitabilmente sottomessi.

Nonostante tutto ciò, a Bomarzo è in funzione qualcosa di più complesso di un semplice gioco dei sensi. È qualcosa che riguarda il rapporto fra funzione illusoria dell'arte e disillusione sulla condizione umana. L'ipotesi è che ciò dipenda dalla possibilità secondo cui nel Sacro Bosco – luogo rituale di passaggio e trasformazione – convivano simultaneamente due diverse forme della presenza, che si pongono in relazione di reciprocità grazie alle funzioni deittiche che corrispondono a due assi enunciativi, corrispettivi di due orientamenti dello sguardo: guardare e farsi guardare<sup>7</sup>.

#### 4. Metamorfosi sotto gli occhi dei mostri

L'iscrizione su un vaso – probabilmente un'urna funeraria – testimonia che le creature sono lì notte e giorno “vigili et pronte a guardar d'ogni ingiuria” la fonte antistante. Lì Plutone emerge dalle acque dello Stige per dominare l'intero piazzale popolato da un elefante sormontato da una torre e un drago che combatte con tre belve. Ci sono mostri “di profilo” che si fanno guardare, altri “di faccia” che inequivocabilmente guardano<sup>8</sup>. Fra tutti il più celebre è l'orco (Fig. 6) che con gli occhi spalancati invita ad entrare nelle sue fauci, porta dell'inferno. Sulle sue labbra era originariamente parafrasata la citazione dantesca “lasciate ogni speranza, voi ch'intrate” (*Inferno*, III, 9). Ma per arguta parodia Vicino aveva sostituito a “speranza” la parola “pensiero”: nella bocca dell'orco non si trovano le fiamme ma un luogo di riparo dalla dannazione del mondo quotidiano, dove il tempo si ferma e “ogni pensiero vola”, come recita oggi l'ultima vestigia rimasta dell'iscrizione originale<sup>9</sup>.

Le pietre, dunque, prima articolate e identificate come semplici entità geologiche che si oppongono alla vegetazione circostante per cromia e per comportamento della massa, ora mostrano un sembiante e richiedono un altro tipo di riconoscimento: quello che solitamente si applica alle statue, o in generale alle opere d'arte. Dalle forme dell'assenza di una Natura “altra” e distante, oggetto di descrizione della tassonomia scientifica, si passa ad un nuovo regime di esistenza discorsiva, dove le pietre acquisiscono la presenza degli attanti della visione. Dotati di sguardo, che li manifesta discorsivamente come assistenti (Fontanille 2001), i mostri indicano deitticamente un attore, uno spazio, un tempo enunciato a cui si riferiscono. Rientrano quindi nella reciprocità costitutiva dell'apparato dell'enunciazione che permette loro di presentarsi come Io, rispetto al quale il visitatore non può che porsi come Tu, rivestendo il ruolo dell'enunciatario<sup>10</sup>.

Come recitava Paolo Fabbri, sulla scorta di Émile Benveniste: “ogni pronome comporta e assegna la topica dei propri luoghi” (Fabbri 2021, pp.199-200). Gli sguardi dei mostri costituiscono insieme un vero e proprio apparato teatrale, instaurando una relazione enunciativa che produce una transizione identitaria: dal “loro” oggettivante con cui il visitatore si riferiva alla “naturalità” delle pietre, i mostri guadagnano la presenza del “voi”, rispetto a un “io” del visitatore che sotto gli occhi delle creature diventa un “me”: l'alterità della distanza “sociale” (Goffman 1971) dagli sconosciuti si trasforma nella

<sup>7</sup> Su presenza al mondo, identità e visione resta fondamentale il riferimento a Eric Landowski (1989, cap. IV; 1997).

<sup>8</sup> La rappresentazione del volto in posizione frontale e di profilo trasporrebbe nell'ambito del visivo l'apparato pronominale dell'enunciazione linguistica.

<sup>9</sup> La versione originale dell'iscrizione è testimoniata da un disegno di Giovanni Guerra del 1598 circa, custodito alla Galleria Albertina a Vienna.

<sup>10</sup> “L'opera d'arte sfugge allo statuto della non-persona costituendosi come una prima persona, un *Io*, a partire dalla seconda persona, un *Tu*. Il *Noi* è allora l'intreccio, per dirla con Merleau-Ponty, di un *Io* e di un *Tu*”. (Parret 2016, p. 97).



prossimità dei complici. I mostri costringono i visitatori a guardarsi e cogliersi nell'atto di sentire il mondo circostante<sup>11</sup>.

Ecco che nel Bosco Sacro si dà la coesistenza di due regimi di presenza correlati a due assi enunciativi, due piani di discorso, due forme di testualizzazione, apparentemente incomunicanti ma rette da una omologia astratta che concede la loro reciproca traducibilità: quelle "cose" che emergono dallo schermo del reale sono pietre da vedere, e simultaneamente su un altro piano discorsivo sono pietre che sotto i nostri occhi appaiono, e ci guardano. O perlomeno costruiscono per noi uno spettacolo in cui siamo inclusi, che ha per argomento la nostra possibile trasformazione. Il visitatore del Bosco Sacro, sottoposto alla sua macchina efficace, aderisce a una nuova forma della soggettività proposta dai dispositivi discorsivi di questa "installazione" *ante litteram*, acquisisce una nuova competenza cognitiva e patemica sotto lo sguardo che i mostri, destinanti di una sanzione, gettano su di lui.

Ma non è tutto.

Ogni oggetto inteso come "fatto" inerte si trasforma in "evento" nel momento in cui si pone all'incrocio di diversi sguardi. A ciascun punto di vista possibile corrisponde una differente articolazione del significante che si stratifica sulle altre costituendo una struttura multiforme correlata a diversi tempi, distanze, velocità dell'esperienza e dell'emergere del senso.

Non si tratta più quindi di giocare all'inganno e disinganno, di amare la moltitudine degli aspetti in cui il mondo si offre allo sguardo autocentrato del suo esploratore, ma di passare all'istituzione e accettazione di un multinaturalismo che contempla diversi regimi dell'essere uomo. Le statue si fanno guardare nella loro alterità di finzioni nell'istante in cui lo sguardo del visitatore cade su di loro. Ma allo stesso tempo le statue guardano lo spettatore e reggono la costruzione di uno spazio e un tempo eterno in cui egli ha avuto accesso rispecchiandosi nel suo simulacro enunciativo. Ciò lo costringe a confrontarsi paradossalmente con la natura finzionale e transitoria dell'esistenza umana.

Quindi fra l'Io del visitatore che articola lo spazio dando del tu alle pietre e l'Io dei mostri che danno del tu al visitatore, fra queste modalità dell'estesia che contemplano la reciprocità fra il poter vedere e il poter essere visto, si fondano i procedimenti di una traduzione intersemiotica che permetta il passaggio dal regime dell'inganno a quello dell'arte.

Si tratta in altre parole di istituire i principi di una omologia fra lo stile dell'oggettivazione, finalizzata alla conoscenza scientifica di un regno naturale che si suppone asemantico, sostituibile con il modello astratto che a distanza lo descrive, e la soggettivazione delle pietre orientata a far emergere l'espressione del mondo come arte.

## 5. Se il tempo parmi corto

Restituire al corpo inerte delle pietre, oggetto immoto e morto, la possibilità di animarsi, significa riconoscere ad esso la potenza di una soggettività sensiente e sensibile che si costituisce sulla base di una valorizzazione alternativa a quella che emerge dall'esperienza feriale di quei materiali.

La sottile ironia di Vicino sembra voler prospettare addirittura un "oltre" irraggiungibile se non con la fantasia, laddove quelle mirabili statue possano davvero prender vita e divenire finalmente, come si direbbe, "prodigi di natura". Passeggiando per il Bosco il visitatore viene attratto da una mole di pietra che vista dall'alto mostra una figura difficilmente identificabile: appaiono una testa di Medusa e una enorme schiena. Scendendo per il sentiero che gli gira intorno il visitatore si trova davanti alla scena monumentale di Orlando impazzito che fa scempio di un contadino prendendolo per le gambe. Colpito dall'improvviso svelarsi di una violenza spietata come può essere solo quella narrata dall'epica, lo

---

<sup>11</sup> I termini di stile enunciativo, vale la pena segnalare che Vicino parla sempre in prima persona attraverso le sue iscrizioni, autorizzando così il lettore a non individuarsi in un generico "voi" ma con il "tu", spingendolo quindi a considerare una maggiore complicità e vicinanza personale con il signore del luogo. In questo modo, accompagnati durante la scoperta del bosco dalla voce di Vicino che sulle pietre appare sempre presente e disponibile al dialogo, attraversare lo spazio assume ancora un altro elemento tipico dell'esperienza intima, orientata a toccare e trasformare l'interiorità di chi è capitato in quello spazio e in esso trova luogo alla sua esistenza. Un'esperienza da condividere con Vicino.

sguardo dello spettatore si muove intorno alla ricerca di spiegazioni e cade su una curiosa iscrizione: “Se Rodi altier fu già del suo colosso /pur di quest’ il mio bosco ancho si gloria /e per più non poter fo quant’io posso”. La terzina di Vicino, memore di un antecedente di Petrarca poi ripreso e rimaneggiato da poeti a lui coevi come Pietro Bembo, Pietro Aretino e Bernardo Tasso (Calvesi 1985, pp.189-190) va oltre una semplice dichiarazione di umiltà nel compararsi agli antichi greci. Piuttosto, ne mette in luce la vanità. Far realizzare statue meravigliose, cosa già fatta da lui (fo quant’io posso) come da altri in altri luoghi, non basta a superare il limite (per più non poter) oltre il quale si spinge liberamente il desiderio di chi è capace di riconoscersi in un altrove, staccandosi dalla concretezza degli oggetti materiali.

Se l’inganno funziona nell’*hic et nunc* dell’attimo della percezione, con una puntualità e i suoi effetti che si ripetono uguali a se stessi indipendentemente dalle epoche in cui avviene il contatto fra il visitatore qualsiasi e il dispositivo simulante, le altre forme della comprensione prevedono invece una temporalità durativa ed estesa in cui si dispiega lo spessore ermeneutico delle interpretazioni. Le varie attualizzazioni delle forme di significazione del parco possono essere oggetto ultimo di una archeologia degli sguardi che raccoglie e ordina le diverse modalità di apparizione di quei minerali: ora opere d’arte, ora complemento fantastico dell’ambiente naturale, ora semplicemente pietre per le greggi al pascolo interessate al valore alimentare della vegetazione erbicola che cresce negli anfratti della roccia piuttosto che al mostro e all’effetto che fa. Queste diverse forme di testualizzazione, inerenti alle forme della competenza ad esse correlate, sottendono una complessa semiotica della cultura e la profondità ermeneutica della memoria del mondo.

Penetrare nel Sacro Bosco serve a consolarsi, entrando in un nuovo ordine assiologico che, una volta “usciti a riveder le stelle” servirà a guardare un po’ meglio quel che ci circonda, a conoscerlo secondo le rassomiglianze che ci aiutano a comprendere in che modo percezione oggettiva, immaginario e comprensione siano legate.

Come il Polifilo protagonista dell’*Hypnerotomachia*<sup>12</sup>, che alla ricerca dell’amata Polia trova la felicità passando attraverso una serie di sogni incassati uno nell’altro, per Vicino Orsini il giardino è una porta di uscita dagli orrori vissuti in un universo che contempla la violenza inaudita della guerra e il sordo dolore dell’abbandono di chi si ama. Fra quelle piante ai piedi della scarpata si trovano gli inferi dove può risentire in qualche forma la presenza della sua Euridice, Giulia Farnese, a cui il Bosco è innalzato come monumento.

Giunto nel punto più basso seguendo le momentanee apparizioni del ruscello o il leggero gorgogliare che ne suggerisce la presenza, il visitatore si trova al centro di uno spazio teatrale il cui confine è segnato da una schiera di erme (Fig.7). Di là da loro c’è la selva ancora da scoprire, la Natura da riarticolare, il mondo “esterno” in cui bisognerà tornare a vivere prima o poi.

Le erme situate alle estremità della fila sono dotate di quattro volti che rappresentano tradizionalmente le stagioni della vita. Le altre, bifronti, gettano lo sguardo come guardiani da una parte sull’incognito, dall’altra sulla scena. Si tratta di un sobrio palco cinquecentesco, semicircolare, che sarebbe stato allestito con degli specchi inseriti nelle nicchie. Il modello sarebbe il “theatro” che nell’*Hypnerotomachia* ospita il sacello di Venere, “nella quale pietra chiaro vedevase et perfectamente cernivasi, quale in placido et flustro mare la lymptudine dil profundo cielo, et similmente tutte le cose quivi in gyro existente reflectevano molto di più di mundissimo speculo”<sup>13</sup>. Sempre seguendo il modello fantastico descritto da Francesco Colonna – supposto autore dell’*Hypnerotomachia* –, nel teatro di Bomarzo dagli specchi sarebbe partita la scalinata che scende fino a giungere nel luogo in cui si colloca lo spettatore. Dunque, trovandosi con le erme alle spalle e gli specchi del palco di fronte, il visitatore /spettatore cade intrappolato al centro di un complesso sistema di sguardi e riflessi.

---

<sup>12</sup> *Hypnerotomachia Poliphili*, fra le più importanti creazioni letterarie ed editoriali del Rinascimento, è attribuito a Francesco Colonna e stampato da Aldo Manuzio nel 1499. Il racconto, che narra di un viaggio iniziatico, richiama le *Metamorfosi* di Apuleio.

<sup>13</sup> Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, pp. 344, 347. Cit in Calvesi 1985, p. 175.



Sul basamento del fondale teatrale un'iscrizione incompleta carpisce la curiosità: è composta di due endecasillabi, ciascuno dei quali occupa metà dello spazio. Basandosi sempre su fonti petrarchesche originali e sui loro riutilizzi postumi (Calvesi 1985, pp.174-175), la sua ricostruzione ampiamente probabile è la seguente:

per simil vanità mi sono accorto  
che il tempo fugge e il viver parmi corto

## 6. Materia da semiologi

Non importa la materia di cui si tratta, ma il trattamento che gli si riserva.

L'interesse di un semiologo non può essere rivolto alla materia in quanto tale, nella sua dimensione ontologica. La materia "non espone messaggio né significazione" direbbe Herman Parret (2016, p.102). Piuttosto, è più interessante ciò che ne traspare dalle sostanze degli oggetti di analisi come condizione del formarsi, implicando un processo che coinvolge unitamente il soggetto e il valore che dall'articolarsi di questa materia nascono.

"Materia significa in effetti presenza. [...] Quando c'è presenza-evento, quando l'evento ha luogo, c'è cesura nello spazio-tempo. Il tempo di questa presenza-evento non è più il tempo del mantenersi della presenza, ma il tempo della donazione che libera la presenza" (Ibidem).

La materia si mostra. O forse si vede apparire la materia in tutte le situazioni in cui la presenza del soggetto come istanza cognitiva e sensibile viene messa in crisi, costretta a relazionarsi con il suo prender luogo nello spazio e nel tempo, quando deve confrontarsi con la caducità della vita, con la precarietà della sua presenza tangibile e con l'ineluttabilità della morte. Sembra che l'emergere della materia metta in crisi la capacità di "mettere il senso in condizione di significare"<sup>14</sup>, proprio perché conduce direttamente a quello stato indefinito, solo presupposto, in cui avverrebbe la scissione ontica fra Soggetto e Oggetto, scaturigine profonda e inattingibile del senso (Greimas, Fontanille 1991). Il presentarsi della materia rompe ogni strategia di testualizzazione prevista, e costringe a trovare un'articolazione alternativa individuando un altro enunciario embrayato, verso cui quel mondo concreto in forma testuale si rivolge. E subito, per rendere le percezioni sensate oltre che sentite, al di là della loro occorrenza brutta, si corre a mettere in discorso le figure che attengono alle qualità materiali della sostanza.

Come l'emergere della grana del suono nella pertinenza timbrica delle sonate settecentesche per clavicembalo apre una frattura nel tempo musicale e rimanda ad un'altra temporalità dove ci si trova presenti a quel suono, come il gioco di simulazione dei capricci indica la presenza concreta del supporto della superficie della rappresentazione riportandoci sul livello enunciazionale del discorso, così le pietre di Bomarzo si fanno toccare come pietre. Ma allo stesso tempo ci guardano e si fanno guardare come mostri. La loro apparizione irrompe nel regime della rappresentazione, nell'ordine dell'enunciato quale esso sia – descrizione naturalistica o racconto fantastico di viaggio agli inferi – e costringono il soggetto dell'esperienza a oscillare nell'adesione ad uno o all'altro simulacro, la cui primazia si gioca sull'importanza che accordiamo all'emergere della materia di cui si tratta.

Mi par di conoscere una gran declinazione di tutti li piaceri di questo mondo, talché le nostre operazioni, da questo innanzi saranno specie di sogni [...] Meditatio mortis m'è innanzi: hor pensate che differenza questa ad meditationem voluptatis [...] Per me cognosco che colui che tendit ad occasum difficilmente può stare né allegro, né sano. Et come è possibile ad essere altrimenti vedendosi leggere il processo addosso tuttavia". "Se non fosse il Boschetto, io sarria mortuus mundo"<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Paolo Fabbri, nell'introduzione a *Semantica Strutturale* cita il famoso motto di A. J. Greimas, sostenendo che "la semiotica greimasiana, di chiara impronta linguistica ed antropologica (e non logico-filosofica), si propone come una metodologia in grado di mettere il senso in condizioni di significare" (Fabbri 2000, p. 13).

<sup>15</sup> Lettere di Vicino Orsini a Giovanni Drouet: 26 novembre 1573, cit. in Calvesi (2000, p. 49); Howard (2020, p. 9); 17 novembre 1579, cit. in Calvesi (2000, p. 49).





Così scriveva Vicino Orsini a Giovanni Drouet<sup>16</sup>, suo complice amico nell'ultima parte della vita. Il Sacro Bosco è il luogo di una crisi e allo stesso tempo, in quanto opera d'arte, è un antidoto per esorcizzarla. Di sicuro è un mondo in cui lasciarsi naufragare per fare i conti con il tempo, con il dolore, e consolarsi nella certezza che alla fine tutto è inganno.

---

<sup>16</sup> Giovanni (Jean) Drouet (Chalons sur Marne 1516 – Roma 1594) era cappellano del Re del Portogallo a Roma, poi investito di incarichi amministrativi al servizio del papato, fino alla sua rimozione con l'accusa di peculato. Con lui Vicino condivideva non solo la perizia nell'uso delle armi ma anche il piacere delle lettere e l'inclinazione all'epicureismo. Il fitto dialogo epistolare fra i due, al di là degli inviti e delle richieste reciproche, oscilla fra goliardici riferimenti ai piaceri della carne e della tavola, informazioni su cure mediche e buoni comportamenti per la salute, momenti di lucida riflessione sull'esistenza. Il carteggio è conservato presso Bibl. ap. Vaticana, *Chigi L III 61: Lettere di principi et d'altri s.ri scritte a Gio: Drouet*. Una selezione è riportata in Bredekamp (1985).

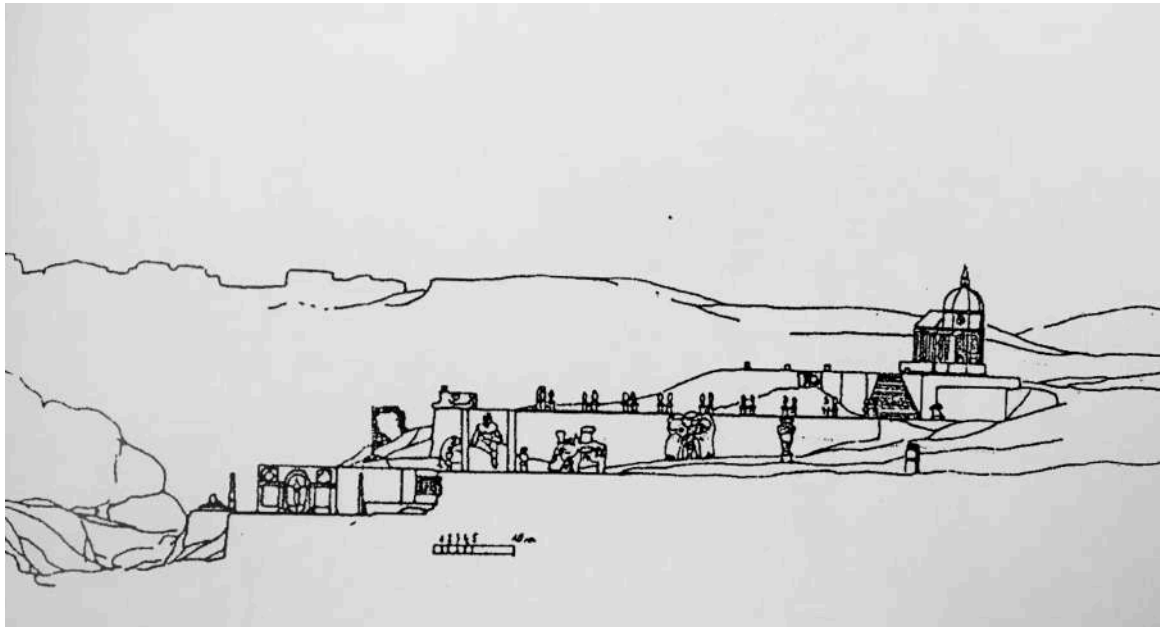
**Appendice**

Fig. 1 – Sezione generale del Sacro Bosco.



Fig. 2 – Sacro Bosco di Bomarzo, Cerbero e il Tempio.



Fig. 3 –Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto (1765), *Capriccio con colonnato e cortile*, olio su tela 131 x 93 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 4 – Anonimo fiorentino, *Visitazione dei Re Magi*, olio su pietra paesina, Collezione Chigi Saracini, Siena.



Fig. 5 – La Casa Pendente.



Fig. 6 – L'orco infernale.



Fig. 7 – Le erme.



## Bibliografia

- Bosch, M.F. L., 1982, "Bomarzo: A Study in Personal Imagery", in *Garden History*, vol.10, n. 2, pp. 97-107.
- Bredenkamp, H., Janzer, W., 1985, *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms; trad. it. *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo. Un principe artista e anarchico*, Roma, Edizioni dell'elefante 1989.
- Calabrese, O., 2013, *Il neobarocco*, Firenze, La casa Usher.
- Calvesi, M., 2000, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 2000, "Introduzione", in A. J. Greimas, 1966, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, pp. 11-20.
- Fabbri, P., 2021, "Identità: l'enunciazione collettiva", in Id., *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani, pp. 196-207.
- Fontana-Maisel, J., 2018, "Intentional Irrationality: The *Sacro Bosco* at Bomarzo", in *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 49, pp. 139-163.
- Fontanille, J., 2001, "L'osservatore come soggetto enunciativo", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce* vol. 2, Roma, Meltemi, pp. 44-63.
- Gordon Dotson, E., 1982, "Shapes of Earth and Time in European Gardens", in *Art Journal*, vol. 42, n. 3, pp. 210-216.
- Goffman, E., 1971, *Relations in public. Microstudies of the public order*, NY, Basic Books.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60, pp. 1-24; trad.it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in D. Mangano, P. Fabbri, a cura, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci 2012, pp. 297-319.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad.it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Howard, R., 2020, "Interactive commemoration in the Sacro Bosco", in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, online journal, pp. 1-11.
- Jacoviello, S., 2013, "The Sound of Substance. Domenico Scarlatti and the Capriccio's painting device", in T. Malecka, M. Pawlowska, eds., *Music: Function and Value*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Krakow, pp. 142-155.
- Jacoviello, S., 2015, "Come al canto delle sirene. La naturale vanità delle sostanze", in G. Ferraro, G. Marrone, et alii, a cura, *Dire la Natura. Ambiente e significazione*, Roma, Aracne, pp. 245-258.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie*, Seuil, Paris; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi 1999.
- Landowski, E., 1997, *Présences de l'autre*, Paris, PUF.
- Le Goff, J. P., 2015, "Les monstres du Bois sacré de Bomarzo", in *Monstres & merveilles*, Cauburg, Cahiers du temp, pp. 119-142.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *L'oeil et l'esprit*, (1960), Paris, Gallimard; trad. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE 1989.
- Parret, H., 2016, *La deissi dell'esperienza estetica*, in D. Guastini, A. Ardovino, a cura, *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.
- Quartermaine, L., 1977, "Vicino Orsini's Garden of Conceits", in *Italian Studies*, vol. 32, n. 1, pp. 68-85.

# Eight Dusts: Healing Rituals and Metaphysics of Dust among Nepalese Followers of a Japanese New Religion

Marilena Frisone

**Abstract.** Every morning a group of Nepalese followers of the Japanese new religion called Tenrikyō (“Teachings of the Heavenly Wisdom”) gathers in a small room in Kathmandu and performs rituals and prayers, hoping to be able to experience the Joyous Life in this world. One of the topics often discussed after the prayer is the doctrine of the “eight dusts” (Jp. *yatsu no hokori*). According to it human nature is not inherently evil, and the selfish or unethical behaviour that sometimes characterises human actions, can simply be understood as the result of a bit of “dust” – eight types in fact – which has settled on an otherwise originally pure “heart/mind” (Jp. *kokoro*, Np. *man*). “Dust” is here conceptualised as “mistaken thoughts – that is, states of mind that do not accord with the intention of God”. From a semiotic point of view, dust thus plays here the *actantial role* of Anti-Subject, which needs to be removed through ethical practice and the ritual gestures of a sacred dance – in order to fully realise an Ethical Subject in conjunction with an Object of Value, the pure “heart/mind”. Dust is to the broom of God, what selfishness is to divine will. In this complex semi-symbolic use, dust, connected with dirt, is not only conceptualised in opposition to cleanness and purity, but also as the result of a selfish behaviour which has neglected the will of God. This paper, based on fifteen months of anthropological fieldwork in Nepal, will explore the moral and metaphysical implications of the doctrine of eight dusts as discussed among Nepalese followers of Tenrikyō, trying to show how dust may connect more in general to the ethical dimension of practice.

## 1. Introduction

If we accumulate dust (Np. *dhūlo*) in our mind, acting selfishly and moved by hatred, then we will not be able to enjoy the Joyous Life. And our existence will be miserable [...].

This is a passage from a sermon that was given by Santosh, a Nepalese follower of Tenrikyō in Kathmandu, Nepal, in 2012, during one of the daily meetings at the local prayer centre in the area of Chettrapati where I conducted my fieldwork. Tenrikyō (“Teachings of the Heavenly Wisdom”) is a Japanese new religion founded in the 19<sup>th</sup> century, and teaching that God created the humankind in order to see people living a Joyous Life and thus participate in that joy. Every morning a group of Nepalese followers of this religion gathers in a small room in Kathmandu belonging to the Mitsu-moya church, and performs rituals and prayers, hoping to be able to experience the Joyous Life in this world<sup>1</sup>. The Joyous Life (Jp. *yōkigurashi*, Np. *ānandī jīvan*) is conceptualised by Tenrikyō doctrines as a life of true happiness, where people who follow the teachings of God the Parent, live each day with a spirited mind, focusing on thanking God and helping others rather than accumulating wealth and behaving selfishly. According to *The Glossary of Tenrikyo* (Tenrikyō Kaigaibu 2010 [1997], p. 433): “Human beings exist in order for the Joyous Life to be realized. It is no mere chance that we exist”. And the realisation of the Joyous life is in fact what constitutes salvation according to Tenrikyō.

<sup>1</sup> The Story of Creation, contained in *The Doctrine of Tenrikyo*, says: “In the beginning, the world was a muddy ocean. Tsukihi, God the Parent [who is the main God worshipped by followers of this religion], finding this chaos unbearably tasteless, thought of creating human beings in order to see the Joyous Life and thus share in that joy” (Tenrikyō Kaigaibu 2010 [1997], p. 179).



During our daily meetings, after performing the morning service (Jp. *otsutome*), we would often attend a short and informal sermon given by one of the local leaders, and followers would often take this opportunity to ask questions on specific Tenrikyō doctrines or concepts. One of the topics regularly discussed after the prayer was the doctrine of the “eight dusts” (Jp. *yattsu no hokori*; Np. *āṭh prakār kā man kā dhūlāharū*). According to this principle human nature is not inherently evil, and the selfish or unethical behaviour that often characterises human actions, can simply be understood as the result of a bit of “dust” – eight types in fact – which has settled on an otherwise originally pure “heart/mind” (Jp. *kokoro*, Np. *man*). The accumulation of dust in one’s “heart/mind” caused by such selfish behaviour is also understood to be the ultimate cause of illness and trouble in one’s life, and it is thus only by changing one’s attitude completely, attuning to the will of God, that true healing can occur. So that, even if Nepalese Tenrikyō followers do place their trust in medical treatments of illness, they still conceptualise its root as located in the process of accumulation of dust in the heart/mind.

What are the moral implications of dust outlined in this doctrine? How is illness conceptualised? How do Nepalese followers of Tenrikyō try to construct themselves as ethical subjects (Laidlaw 2014) through rituals, prayers, and daily commitment to the teachings (i.e. through enunciative practices)? And what kind of subject does it emerge from such practices and healing rituals?

These are the questions that I will try to answer in this paper, focusing on the moral and metaphysical implications of the doctrine of “eight dusts” in an attempt to show how this principle is connected with an ethical dimension of practice and with a specific healing ritual that is performed to ensure a complete treatment of illness addressing what is conceived as its deepest root<sup>2</sup>. Using a semiotic perspective, we will look at *semi-symbolic categories*, *actantial relations* and *enunciative praxis* (Fontanille 1998; Marrone 2011) to analyse the connection between body and God, dust and the heart/mind, illness and morality in Tenrikyō healing rituals. This will allow us to unpack the role played by dust in the construction of an ethical subject, by means of a reformulation of the concept of agency.

## 2. Body-Mind, Personhood, and Illness

This paper stems from a period of fifteen months of anthropological fieldwork conducted in Kathmandu, Nepal, between 2011-13, when I lived with a local family of Tenrikyō followers and attended regular meetings at local Tenrikyō churches. Tenrikyō was officially introduced in Nepal in 1966, and at the time of my fieldwork had about 600 members in the country (Horiuchi 2018). This was the first among a number of Japanese new religions that were transmitted to Nepal from those years onwards, including Ōmotokyō, Sōka Gakkai, Reiyūkai, Shishinkai, Kōfuku no Kagaku, Shinnyoen, Sūkyō Mahikari, Seimeikyō, Risshō Kōseikai, and Sekai Kyūseikyō<sup>3</sup>.

During my fieldwork I was affiliated with a local branch of the Mitsu-moya church in Kathmandu, and with members of this group I participated in daily meetings and prayers, as well as monthly events, healing rituals, and other formal or informal gatherings where Nepalese Tenrikyō followers would not only pray, but also discuss their problems and share ideas and experiences concerning the role of God the Parent and Tenrikyō doctrines in their lives. Members of this particular church almost all belonged to a local ethnic group called Newars which refers to original inhabitants of the Kathmandu valley. Newars speak a Tibeto-Burman language called Nepal Bhasa, they practice various forms of Buddhism and Hinduism, often in combination, and they are part of an urban civilization that has authored the complex religious art and architecture characterising the valley. I also conducted an additional period

---

<sup>2</sup> Mary Douglas (1966) early outlined the connection between dirt, morality and cosmology in relation to the body, its margins and to our symbolic systems, in a way that might be relevant to both medical anthropology and our discussion of dust. Also, as argued by Douglas (*ivi*, p. 36), dirt is “matter out of place”, and “where there is dirt there is system”. I will later discuss the relational and bodily nature of dust, which plays an important role in the structure of ritual action and healing practice among Tenrikyō practitioners.

<sup>3</sup> For a critical analysis of the concept of “new religions” in Japan, also in relation to Tenrikyō, see Reader (2005), Baffelli (2017), as well as Baffelli and Reader (2019). On Tenrikyō, see also Katō (2017).





of three months of ethnographic fieldwork at the headquarters of Tenrikyō in Japan, where I went on pilgrimage with a group of Nepalese followers in 2012.

Conceptions of illness and healing practices did not constitute the initial focus of my research, as healing rituals and a search for “miracles” didn’t seem to appear among the reasons motivating Nepalese followers to join this Japanese new religion<sup>4</sup>. Rather, they seemed to be interested in the moral values proposed by Tenrikyō doctrines, as well as the idea of becoming part of a group where they could nourish their spiritual side, cultivate an altruistic heart/mind, and learn about a new religious and philosophical conception of life, coming from a country like Japan which they considered to be a model of economic and spiritual development. However, as it became clear from my ethnographic involvement with members of Mitsu-moya church in Nepal, conceptions of personhood, and healing rituals, slowly became one of the topics regularly discussed in the group. As the followers’ level of commitment continued to increase, they started expressing a desire to receive further training in the teachings, thus reaching the point of becoming *yōboku* (“useful timbers”). This term refers to devoted members who commit to spreading the teachings and who receive permission to perform a healing ritual which attacks the source of all illnesses: the dust accumulated in one’s heart. Their commitment kept increasing to the point that Mitsu-moya became the church with the largest number of *yōboku* in Nepal<sup>5</sup>.

Therefore, although people had not initially joined the group in search of healing, as they kept cultivating their subjectivity of dedicated followers, and gained the skills to perform a Tenrikyō healing ritual called *osazuke* (“Divine Grant”), their commitment to administer this service to those in need, became one of the defining aspects of their experience as believers. Of course, as often stressed in medical anthropology, social and individual conceptions of the body, personhood, and suffering, are at the basis of our understanding of any healing practice, may it be scientific, religious or secular. As stated for example by Pool and Geissler (2005, p. 117) “Different ideas of personhood and relatedness lead to different knowledges of the body and different bodily experiences and practices”<sup>6</sup>. Moreover:

Culturally shaped notions of embodied personhood, through people’s bodies, engage with and renegotiate social order. Personhood emerges here not only as the imprint of society on the person, but also as a resource with which people can shape their place in society. The body is both a site towards which the expectations of one’s society and culture are applied, and the place from which the person engages with other people, and with culture and society. It is both structured and structuring, acting and acted upon (*ivi*, p. 128).

Followers of Tenrikyō understand the human subject to be the result of a specific karmic trajectory<sup>7</sup> and they conceptualise the person as made of two parts: the body (Jp. *karada*; Np. *śarīr*), and the heart/mind (Jp. *kokoro*; Np. *man*). The human body is conceptualised as something “lent by God” or “something borrowed from God” (Jp. *kashimono karimono*; Np. *sāpaṭ dieko chij sāpaṭ lieko chij*) and under God’s control, whereas the heart/mind, which is said to act in free will, taking responsibility for its actions, is understood as belonging to the human subject. “The body is a thing borrowed from God, only the heart-mind belongs to oneself” (Jp. *karada wa Kamisama kara no “karimono”, kokoro dake ga jibun no mono to iukoto*) is stated

---

<sup>4</sup> On conversion to Christianity in Nepal where healing plays a central role, see Gibson (2017).

<sup>5</sup> In 2012, the Mitsu group consisted of about 70 members, with a daily attendance of about 20 or 25 members, the average age of whom was around 50 years old.

<sup>6</sup> On the role of the body in Japanese religions, see Raveri (1992), Lobetti (2014), and Padoan (2021). On Japanese conceptions of illness from a medical anthropological perspective, see Ohnuki-Tierney (1984).

<sup>7</sup> According to the karmic theory of Tenrikyō, humans can only be reborn again as humans, and the conditions of their rebirth depend on two different types of causality: the “causality of origin” and the “individual causality”. The first type of causality refers to the fact that God the Parent originally created humans to see them experience the Joyous Life, and thus people’s existence is connected to this very first act of causality. The second type of causality refers to the effect of actions that are produced by a free, individual use of the mind. Human beings are in fact conceived as consisting of a body which has been borrowed from God, and a mind that only belongs to the person. It is the mind, also conceptualised in this context as a soul, that is reincarnated into another human being after death. The circumstances of this rebirth can vary according to one’s own karmic trajectory, that is according to the effects or karmic results of past actions (Tenrikyō Kaigaibu 2010 [1997], pp. 32-43, 278-279).



in a Tenrikyō booklet (Tenrikyō Dōyūsha 1995, p. 18). A person's state of mind is what determines their behaviour and every other aspect of their life, so that, negative states of mind or attitudes that diverge from God's will, are considered to be a hindrance to the realisation of the Joyous Life, the ultimate goal of every Tenrikyō follower. As explained in the *Glossary of Tenrikyō* (Tenrikyō Kaigaibu 2010 [1997], p. 27):

The human body is not regarded as purely physical and lifeless matter in contradistinction to the mind, consciousness, spirit, or soul; nor is it seen as a mere aggregate of physiological processes. It became a human body through being lent to and becoming bonded to the soul. [...] the body [...] is constantly sustained through God's providence [...].

Within this framework, personhood is defined in terms of a complex relationship with God: the physical body is borrowed from God, and yet God keeps acting upon it, keeping it alive and healthy through the divine providence. Thus, continues the entry (*ibidem*):

[...] all the functions of the body are normal when the divine providence is allowed to permeate the body in a complete and unhindered manner. Disorders or failures of people's bodily functions are indications that their use of the mind is deviating from God's intention and hindering the providence [...]. The mind and body are seen as inseparably joined together, mutually depending on and affecting each other. The disorders of the body can all be attributed to the mind.

From the perspective of this complex conception of personhood emerging from a karmic trajectory, body-mind is conceptualised as an inseparable unit which is in turn connected with God's will and providence: God is present in the body in the form of providence, but this presence can be hindered by a selfish mind that diverts from God's will. This conceptualisation of personhood as something generated by a karmic trajectory and inherently entangled with God, not only transcends individual boundaries spanning through different lives and thus emerging as a distributed and relational entity (see Strathern 1988), but it also seems to transcend the boundaries between human and divine.

Donna Haraway (1991), the widely renowned feminist philosopher whose work has also been in conversation with Marilyn Strathern, has notably argued in favour of an understanding of contemporary Western ontology in terms of "cyborgs". In her classical essay *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, she points out that in the twentieth centuries "we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs" (Haraway 1991, p. 150). She suggests that this is the case because three boundaries have been transgressed by the late twentieth century in North American scientific culture: the boundary between human and animal; the boundary between animal-human (organism) and machine; and the boundary between physical and nonphysical (*ivi*, pp. 151-153).

Haraway's work on biotechnology has found immediate resonance in the field of medical anthropology, as in contemporary medical practice the aforementioned boundaries are often transgressed. Animal to human transplantation has been developed and diseases have spread transmitted across species, from animals to humans. Furthermore, implants and machine-like enhancements inserted in our bodies, have made the cyborg a reality, challenging the human-machine dichotomy. Also, the ubiquity of microelectronic devices that permeate our lives, and more recently the virtual reality of the internet, have significantly questioned the limits between physical and nonphysical worlds (Singer et al. 2020, p. 214).

I am not entirely convinced that the blurredness between these categories is a twentieth century phenomenon; it might be, in the context of the scientific culture of the US, but from a broader anthropological perspective we have always had many examples of complex ways of shaping or non-shaping, setting or challenging those dichotomies. Think about the complex, intertwined relationship between humans and cattle amongst the Nuer (Evans-Pritchard 1940), or conceptualisations of personhood as constructed through relations and exchange in pre-colonial Rwanda or in Melanesia, and thus defined as "fractal" (Taylor 1990; Wagner 1991). But we might also consider various relational understandings of the "individual", once again reciprocally constituted through the exchange of objects and substances and thus defined as "di-vidual" (Strathern 1988; Marriott 1976), or conceptions of

personhood as inherently defined in terms of their social roles and responsibilities (Read 1955; see also Mauss 1938), to mention a few.

However, Haraway's point can still be useful to analyse the case of Tenrikyō, because it highlights the fact that experiences and conceptions of personhood can take hybrid forms that transgress boundaries. So, if Haraway talks about contemporary cyborg ontologies as transcending the boundaries between human-animal, organic-mechanic, and physical-nonphysical, the case of Tenrikyō could be considered as an instance in which a further specification of the third dichotomy physical-nonphysical is crossed. The experience of personhood in Tenrikyō could in fact be explained as a case in which human-divine boundaries are transcended.

Such an understanding of the concept of self as closely interlinked to conceptions of God, or to the presence of God in one's heart/mind is not entirely new in the context of Newar culture, where similar ideas already existed. As noticed by Steven Parish (1994, pp. 190-199) who conducted anthropological fieldwork in Kathmandu valley among Newars of the Hindu city of Bhaktapur, the Newar concept of *nuga*: ("heart", "heart-self" partially overlapping with Western ideas of "mind") refers to a place located in the chest that constitutes the locus of desire, feeling, thought, intention and memory. It is also the place where God dwells – understood as a generic form called Bhagavān, or as a specific form of Viṣṇu called Narāyaṇa. In Parish's analysis, this inner deity emerges as "a sacred self" and "a sacred other" in that it is conceptualised as both "the ultimate moral judge of the person" and "the ultimate self of the person". It is God dwelling in the heart that makes perception, attention, memory, cognition and emotions possible, and that judges the person's actions. And yet, *nuga*: is also the deepest locus of emotional experience and desire, which define the self and the moral qualities of the person.

Therefore, in the context of Newar culture and Newar conceptions of personhood, this God dwelling in the heart seems to play both the role of Sender (*Destinateur*) and the role of Subject (*Sujet*) (Greimas, Courtés 1979, pp. 293-295), in that on the one hand, God is the ultimate judge of the person's actions, and on the other hand, God residing in the heart is understood to be the ultimate sacred self, the root of subjectivity. As noticed by Parish, in Newar language expressions related to *nuga*: and signifying different states of the heart/mind abound, and they can convey both emotional experiences and moral qualities of the person. As stated by Parish (1994, p. 192):

Pain, sadness, fear, and grief are spoken of in terms of a heart in distress: a heart may sink, tremble, throb, flutter, or burn like fire. A heart can feel as if it has been pierced through, or as if it has been torn to pieces. The Newar heart can open and blossom like a flower in joy. It may fly away in fear or confusion, or burst in envy. It can feel pricks of pain or uneasiness for another person's plight. It can be bound and controlled, kept in balance, or stamped with lasting impressions. The heart can weep, and be wounded. [...] The qualities of *nuga*: also express the moral qualities of the person. To say that someone has a 'smooth mouth' or a 'smooth face' but a 'blue heart' is to warn against impression management that masks malice or manipulation. A cruel person has a hard heart, and an evil person is black-hearted. There are persons with small, deceitful, stingy hearts. A person may [...] lack the 'heart-blood' that animates moral commitments [...] they may also be actively wrong in their inclinations, since sin (*pap*) can inhabit the heart [...]. But a heart can also be generous and pure, clear and open.

A similar understanding of the heart-mind also appears in Nepali language and in the broader context of Nepali culture, a context that includes and extends beyond Newar ethnic culture and relates to other Tibeto-Burman groups as well as to Indo-Aryan Nepali speakers in Nepal. As noticed by Brandon A. Kohrt and Ian Harper (2008) in what we may call an "ethnosemiotics of passions" (cf. Greimas, Fontanille 1991) in fact, the concept of *man* ("heart-mind") in Nepali seems to concern the multiple spheres of mind, opinion, intention, will, desire, and feelings. In everyday use in Nepali language, if the heart-mind is "struck by going", it means that the person wants to go somewhere. People can also say that the heart-mind "hurts" thus expressing the idea that the person is suffering or is sad. If something is "on top of the heart-mind", it means that the person likes it, and if there is a scar/wound or joy "of the heart-mind" (Np. *manko*), it means that the person has experienced psychological trauma or happiness (Kohrt, Harper 2008, p. 469). In their medical anthropology study of mind-body relations, mental health, and stigma in Nepal, Kohrt and Harper explore the way in which the five elements that constitute the self in



Nepalese culture are variously related to each other and consequently, to different conceptualisation of illness and healing. The five elements that they discuss are: *man* (“heart-mind”), *dimāg* (“brain-mind”, “social-mind”), *jiu* (“physical body”), *sāto* (“spirit”), and *ijjat* (“social status”, “reputation”).

Kohrt and Harper convincingly argue that in Nepalese society suffering and healing are conceptualised in relation to different domains of the body-mind relations and that they consequently pertain different specialists: some domains consider suffering and healing in terms of a relationship between the heart-mind (*man*) and society (*samāj*), and they are treated by psychosocial workers; other domains concern the relation between the spirit (*sāto*), society (*samāj*) and the physical body (*jiu*), and thus related illnesses are treated by traditional healers; another domain considers suffering and healing as a matter simply concerning the physical body (*jiu*), and as such the area of competence of physicians (other than psychiatrists); and finally, another domain looks at matters concerning exclusively the brain-mind (*dimāg*) and thus they are treated by psychiatrists (*ivi*, p. 475). According to Kohrt and Harper, it is precisely the sphere of *dimāg* and its disfunctions that are stigmatised in Nepalese society. Once again, Kohrt and Harper look at expressions which qualify the brain-mind in everyday language and notice how some of them seem to address *dimāg* as brain-mind but also as social-mind, referring to ways of functioning of the mind which are considered socially acceptable. In other words, *dimāg* seem to pertain to the spheres of rationality, logic, but also that which is reasonable, and thus socially acceptable in a certain cultural context. If someone’s “brain-mind is gone”, for example, it means that the person is confused or does not understand, if the “brain-mind has been eaten”, it means that the person struggles to concentrate or experiences irritation, frustration. If the “brain-mind is not OK”, this means that the person has an abnormal or socially unacceptable behaviour, if the “brain-mind is broken or ruined”, it means that the person has a crazy, mad, or psychotic behaviour (*ivi*, p. 471). *Dimāg* is conceived as that brain-mind that controls behaviour and thinking, and it is connected to *man* (“heart-mind”, locus of opinions, intentions, feelings, wants, desires, likes/dislikes) insofar as it represents the “socialised and logical decision-making mind” (*ivi*, p. 469) which acts following social rules and is somehow capable of balancing the desires generated in the heart-mind.

This idea of a tension between heart-mind and brain-mind is also present in other Tibeto-Burman ethnic groups in Nepal, such as the Yolmo wa in Helambu studied by Desjarlais (1992). For them in fact, says Desjarlais, while the “heartmind” is the source of thought and emotion – the basis of memories, dreams, desires, imagination, and volition – and it is defined as what makes us human, the brain is understood as that aspect of personhood that attempts to control the heartmind and the desires or wills that it generates. So that, in Yolmo understanding of mental illness, madness manifests itself precisely when the brain fails to control the heartmind, and it thus stems from uncontrolled emotions and desires<sup>8</sup>. Although Tenrikyō’s understanding of the connection between body-mind and God is different from these conceptualisations of personhood in Newar, Nepali or Tibeto-Burman contexts, it is still useful to draw attention to these ideas of subjectivity because they can help us understand why, for Newar followers of Tenrikyō, both the idea of a body borrowed from God and where God resides as providence, and the idea of a heart-mind where dust is accumulated, make sense. Like we said above, the idea that sin can accumulate in one’s heart, or the fact that one’s heart can be pure, or clean, is already part of a Newar understanding of personhood which can thus easily find parallels with the Tenrikyō metaphysics of dust piling up in the heart and the need to clean this heart and make it pure again.

---

<sup>8</sup> It might be interesting to draw a comparison between these ethnosemiotic theories of passions in Nepal, and the semiotics of body theorised by Jacques Fontanille (2004), insofar as the *brain-mind* and the *heart-mind* play two different actantial roles in mutual interaction. Accordingly, the brain-mind plays here the actantial role of the Self as “body proper” (one’s own body), which controls the somatic drives and affective forces of the heart-mind, while the latter might play the role of “Me as flesh” (*Moi-chair*) in Fontanille’s theorisation. See also Marrone (2011, pp. 102-106).



### 3. The Moral Implications of Dust: A Semiotic Analysis

In my analysis of the concepts of *kokoro* in Tenrikyō, *man* in Nepalese culture, and *nuga*: among the Newars, I have mainly focused on the embodied experience of personhood, what Scheper-Hughes and Lock (1987) have defined as the phenomenological “individual body”, only touching upon the social. However, a more complex analysis could be undertaken if we further widened the reflection to include both the “social body”, that is ways in which ideas on the body are used to describe nature, culture, and society, and the “body politic” (roughly corresponding to the Foucauldian notion of biopolitics), that is all those practices of surveillance and control over bodies enacted by institutions and legal systems (Scheper-Hughes, Lock 1987, pp. 18-28). For reasons of space, I am only focusing on conceptions of personhood and illness as embodied experiences narrated by Nepalese members of Tenrikyō.

From their perspective, mistaken thoughts – i.e. “states of mind that do not accord with the intention of God” (Tenrikyō Kaigaibu 2010 [1997], p. 77) – constitute the origin of all illnesses, and are conceptualised as “dust” which accumulates on the heart/mind. This accumulation is said to be rooted in selfishness and the doctrine provides a list of “eight dusts”, i.e., “miserliness, covetousness, hatred, self-love, grudge-bearing, anger, greed, arrogance” with the addition of “falsehood” and “flattery”, that in fact can derive from a selfish mind; but these are only some among a larger number of possible negative states of mind and actions that can hinder the realisation of the Joyous Life. The accumulation of dust is also understood as the main reason that problems arise in a person’s life. These problems can concern the environment in the form of natural disasters, the person’s social life and relations, their emotional states, or also their health. So that, from this perspective, the ultimate cause of illness is understood to be a mistaken mind, the dust of the mind, that goes against God’s will. Illness can thus be conceived as a twofold reminder that our bodies are not ours, but rather belong to God, and thus we don’t have full control over them, and secondly, illness is one way in which God can reach out to us to warn us that dust has been accumulated in our heart/mind and that we should take action through repentance and self-reflection, awakening to God’s intention. This conceptualisation of illness transforms it from a mere source of suffering, into something that can help people open their mind to the true way of living which has been revealed by God the Parent. According to their teachings in fact (*ivi*, p. 158):

Realizing God’s intention, sweeping out the dust of the mind, and settling their mind will allow them to receive any blessing they need from God, thereby helping them overcome even a complete collapse of the body’s vital functions. What this means is that whether or not humans will be saved will depend entirely on their state of mind, that is, whether they have the willingness to bring themselves into accord with God’s intention being conveyed through their illness.

From a semiotic point of view, dust thus seems to play the *actantial role* of an Anti-Subject, which needs to be removed through ethical practice (Laidlaw 2014) and through the ritual gestures of a sacred dance – in order to allow the practitioners to fully realise themselves as Ethical Subjects in conjunction with their Object of Value, i.e. a pure “heart/mind” or, in the bigger picture, the Joyous Life (Greimas 1983; Marrone 2011, pp. 37-53).

However, the dust of the mind accumulates persistently, almost as if it were inevitable, so what is important is to notice it and promptly sweep it away, because:

If one neglects to sweep the dust away [...] it can eventually pile up to the point where its removal will become difficult (*Ofudesaki* VIII, 61; XII, 3). When the dust piles up, it clouds the mind, causing it to lose its inherent clarity and brightness. This prevents the Joyous Life (Tenrikyō Kaigaibu 2010 [1997], pp. 77).



In the sermon I mentioned at the beginning of the paper Santosh in fact stated:

It is very unpleasant to live in a place which is not tidy and clean, and also, the dust (Np. *dhūlo*) and dirt (*phohar*) accumulated can be unhealthy for the person living there. [...] however, [...] “no matter how much we clean, without us noticing, dust and dirt will definitely come back and get accumulated again” (*koṭā mā jati saphā gare pani dhūlo ra phohar pheri aihalcha ni ani thuprincha*). So, the same is true for the heart/mind.

Dust is here conceptualised on the one hand, as the result of an act of negligence, and on the other hand as an inevitable condition eluding the control of the subject<sup>9</sup>. And the only way to fight against it is to commit to acting according to the will of God, avoiding selfish behaviour, and performing the service. This daily ritual, which consists of ancient songs accompanied by hand gestures and dance movements, starts with the phrase “Sweeping away evils, please save us, Tenri-Ō-no-Mikoto” (Jp. *ashiki wo harōte tasuke tamae, Tenri-Ō-no-Mikoto*) which is repeated twenty-one times, while also performing a gesture that mimics the act of sweeping. Furthermore, one of the songs which are part of the ritual dance says: “Water and God are the same, cleansing the dirt of the heart” (Jp. *mizu to kami towa onaji koto, kokoro no yogore wo araikiru*) and also “Forgetting away a cruel heart, come to me with a gentle heart” (*Mikagurauta* V, 3, 6, in Tenrikyō Church Headquarters 1985 [1967]; cf. Morishita 2001, p. 54).

However, we could say that followers first experience the process of subjectivation in a passive/negative way, as the subject who lets the dust pile up. Only later they actively construct themselves as ethical subjects, through the enunciative praxis consisting in the daily performance of the ritual, while simultaneously receiving the help of God to remove it. At the discursive level in fact, if the practitioners are the ones who perform the ritual action, they are also the ones who are acted upon by the dust that piles up on their heart/mind, and by God who contributes to sweeping it away. The same is true for the dust, which is acted upon by the practitioner and by God, and the same is true also for God, because it is only when the dust is removed and the Tenrikyō follower attunes to God’s will that this last one can rejoice. At the discursive level, through the enunciative practice of ritual, the practitioner, the dust and God are all receivers of each other’s actions.

In another passage from one of the sacred scriptures, God is compared to the broom that sweeps away the dust from the heart/mind. The text says: “Throughout the world, God is the broom for the sweeping of the innermost heart. Watch carefully” (*Ofudesaki* III, 52, in Tenrikyō Church Headquarters 1993 [1971]). In other words, dust is to the broom of God, what selfishness is to the divine will, to which the ethical subjects must try to attune. In this complex semi-symbolic configuration of meaning (Fontanille 1998, pp. 86-88; Marrone 2011, p. 90), dust is not only connected to dirt, as we would expect, and thus conceptualised in opposition to cleanness and purity of the heart/mind, but it is also coated with an additional moral implication which derives, as stated above, from negligence and selfishness:

dust : broom of God :: selfishness : divine will

Dust is thus a multi-layered term which comprises specific types of selfish behaviour – eight dusts, as well as mental attitudes and dispositions which hinder the Joyous Life – but it also refers to the tangible particles in the air that pile up forming a layer of dirt on things. And in fact, one of the major activities that Tenrikyō followers engage in, as part of their religious practice, is a voluntary work called *hinokishin*, which often consists in cleaning common areas near the church or in the neighbourhood. Such voluntary cleaning, undertaken while cultivating a thankful attitude towards God, is said to simultaneously contribute to helping the subject develop a non-selfish heart/mind, and it is a practice that is typical of a three-month spiritual training course undertaken by more committed members. So that, people who

---

<sup>9</sup> On the paradox of pursuing purity while living in a situation of constant contradictions and impurity, as an inevitable condition coming from experience, see Douglas (1966, p. 163).



attend that course are often seen cleaning the premises of the main sanctuary in Tenri city, or sweeping the dust from the floor of the sanctuary using a wiping cloth and moving in their knees<sup>10</sup>.

Similar to what Holbraad (2007) says with regard to the *aché*-powder in Cuban Ifá divination, when looking at dust in Tenrikyō, it seems like as if we are dealing with some sort of *mana*-term. This would be a category that apparently transgresses the axiomatic distinction between “abstract” and “concrete”, or between “concept” and “object”, “word” and “world” as Holbraad (2012, pp. 180-81) would have it. Dust can in fact be understood both as the particles that accumulate on buildings and objects, as well as the metaphorical dirt that piles up in our hearts as a result of our selfish actions. Lévi-Strauss had talked about the category of *mana* discussed by Marcel Mauss – the “mysterious force” and “secret power” connected to vitality and sacredness – in terms of a *floating signifier*, that is a pure signifier “liable to take on any symbolic content” (Lévi-Strauss 1950, p. 64). However, mistakenly interpreting the relation between signifier and signified as a relation between “concept” and “object”, Holbraad (2012, p. 183) ends up criticising Lévi-Strauss’s approach for being based on a *a priori* axiomatic oppositions. He suggests using the concept of *mana*, or in his case *aché*-powder, as an analytical tool through which it might be possible to think in ways that overcome the opposition between signifier and signified. In order to do so, he focuses on *aché* as the *powder* used during the divination and as the *power* of the diviner, describing how both powder and power are able to transform deities from transcendent entities into immanent ones, during the divination ritual.

I find this approach problematic because Holbraad seems to dismiss the fact that, despite his attempts to dismantle semiotic relations between signifiers and signifieds, his own informants the *babalawos* diviners indeed use the term *signos* (signs) to describe the divinatory configurations (Holbraad 2007: 203). More important, by only focusing on *aché*-powder, Holbraad risks falling into the trap of axiomatically assuming that this element can be understood in isolation, rather than by tracing the connections and relations it may have with other relevant cultural units, which might need to be taken into account to understand the role of *aché* in divination rituals. In a similar way, we should not think of dust as something that can be defined in isolation from other elements. Dust in fact, as we have already seen above, is only one of the four relational elements, including dust, broom of God, selfishness, and divine will, which constitute part of a semi-symbolic configuration, outside of which it would be impossible to understand the role of dust in Tenrikyō ritual metaphysics. Thus, by only considering dust as part of an oppositional relation between concrete particles accumulating on things and abstract concepts of selfishness, we would end up overlooking the complex system of relations between the body, the heart-mind, God as broom and providence, voluntary work, prayer, and divine grant, which underlie Tenrikyō ritual action and healing practices. The opposition between concrete and abstract dust can be pertinent in so far as it appears in Tenrikyō practices like *hinokishin* voluntary work consisting in cleaning the sanctuary and morning prayers, aimed at cleaning the heart-mind. However, this oppositional relation should be further articulated, in the way we have done above, in order to be able to understand how its meaning is produced and motivated *a posteriori*, as a result of its relational engagement with other relevant cultural categories<sup>11</sup>.

#### 4. Between Active and Passive: Sweeping the Dust as Enunciative Praxis

In an anthropological discussion of the memorial projects submitted for the rebuilding of Ground Zero after the 9/11 terrorist attack in New York, Sturken (2004) analyses the different ways in which dust went from initially being associated with a shocking, unexpected but also uncannily familiar substance that had to be removed as fast as possible so that life could continue, to embodying the material remains of the bodies of the dead, a sacramental substance, and thus something that needed to be kept, treated

---

<sup>10</sup> For a discussion of how the practice of *hinokishin* and the idea of sweeping the dust in Tenrikyō might be related to a conceptualisation of cleaning as a ritual process, also found in Sōtō Zen tradition, other new religious movements, and Japanese daily life more in general, see Reader (1995).

<sup>11</sup> Since, as put it by Lévi-Strauss (1958, p. 91), the “sign is arbitrary a priori, but ceases to be arbitrary a posteriori”.

with care, or incorporated into a memorial. Sturken thus demonstrates how the meaning of dust constantly shifts according to the context of use or the subjects who interpret it.

In the case of Tenrikyō metaphysics, the eight dusts accumulating in the heart are certainly seen in a negative way as cause of suffering, however, it is the constant effort to sweep them from their hearts that transforms Tenrikyō followers in ethical subjects who attune themselves to the intention of God the Parent. One way in which this can be attained is through the performance of a healing ritual called *Osazuke* (“Divine Grant”). This ritual consists of a series of prescribed hand movements performed by the *yōboku* that administers it to the ill persons, while lightly touching their afflicted body parts. The person does it by also reciting the words: “Sweep away evils, and save us, Tenri-ō-no-Mikoto” (Jp. *Ashiki harai tasuketamae Tenri-ō-no-Mikoto*). It is believed that if the person administering it has a pure heart, they can evoke the salvific power of God which will heal the patient. It is interesting to note how, once again, here it is the complex relation between God, the *yōboku*, and the patient that is believed to be the source of a successful healing.

As reminded by Marrone (2005) who starts his introduction to *Il discorso della salute* (“The Discourse of Health”) with the analysis of an 18<sup>th</sup> century painting by Marco Zapatta entitled *Assistenza ai malati nell’ospedale Sant’Andrea di Cuzco* (“Care for the Ill Patients in St. Andrew’s Hospital in Cuzco”), we should not think of the relationship between healer and patient as a static bond between an active and a passive subject, nor we should be quick in defining illness as a specific object which is defined once and for all. The forefront of the scene represented in the painting portrays a patient sitting in a hospital bed, while two subjects, who appear to be a monk and a doctor, seem in the process of checking his wounded leg where gangrene has set in. In his analysis, Marrone acutely shows how each of the three subjects, while apparently embodying a well-defined role in the interaction, are in fact characterised by an inherent ambiguity that makes it difficult to define them, and that also implies a different understanding of the illness they are trying to treat or face.

The monk and the doctor are apparently constructed as oppositional subjects: the monk has a direct relation with the wound that he touches with his mouth and licks with his tongue, whereas the doctor who is holding a scalpel, seems to have a mediated contact. Also, they represent two different conceptualisations of the body and consequently, two different approaches to illness. The monk understands the patient’s body as repository of a soul: treating the illness also represents an opportunity to treat the soul, as true healing is ultimately only possible through faith and repentance. The doctor understands the patient’s body as a complex mechanism that is malfunctioning, a disorder that he will treat through science and upon which he is acting as representative of a class of professionals trained in Western medicine. As for the patient, he seems to appear as a passive subject, acted upon by both the monk and the doctor. At a closer look, as explained by Marrone (2005, pp. 9-12), the nature of these three subjects is much more ambiguous and much more similar than it appears. For one thing, the monk does not have a direct relationship with the wound, because contact is still mediated through his tongue, in the same way as for the doctor it is mediated by the scalpel. Also, they both act as representatives of two epistemological systems: the church and the medical science. The monk uses his tongue and his hand as efficacious tools in the same way as the doctor uses the scalpel as an instrument of a delegated action of healing, what differs is their system of values within which those mediating instruments make sense. Finally, the patient who seemed to have a merely passive role, displays a certain agency in so far as he is actively showing his affective stance towards the treatment he is receiving: he appears suspicious, frightened, but also hopeful (Marrone 2005, p. 11).

A similar ambiguity between a passive or active role played by the subjects involved in the interaction can be found in the *osazuke* healing ritual. In the case of Tenrikyō members in fact, although both the *yōboku* and the patient must make an effort to change their heart/mind attitude for which they are held responsible, it is only by letting God act upon them as the broom removing the dust, or as the one granting salvific power, that true healing can occur. When reciting their invocation to God the parent the *yōboku* performing the healing ritual seem to enact a *débrayage*, that is a “shifting out” or disengagement (Greimas, Courtés 1979, pp. 87-91) of the subject through which they project, while simultaneously making present, God the Parent as an active healing force. However, by repeating the invocation and moving their hands in the symbolic action of cleansing one’s heart/mind, the performers



also complete an act of *embrayage*, that is a “shifting in” or engagement (*ivi*, pp. 100-102) through which they present themselves this time, as full subjects that have fully embodied the *yōboku* identity, the only one entitled to perform a healing ritual and thus pass over the divine blessing<sup>12</sup>.

In the third phase of the ritual, when the performer lightly touches the affected part of the patient’s body, once again the *yōboku* seems to perform an act of *débrayage* which confirms God the Parent – now gesturally evoked in the form of blessing to be applied on the patient’s body – as the ultimate source of healing. At the same time, however, God’s active contribution can only be completely fulfilled when the humankind will have succeeded in cultivating a pure heart, attuned with God’s will. It is only then that the Joyous Life will be realised, allowing God to rejoice, so that, to a certain extent, God’s own fulfilment of subjectivity somehow depends on or is intertwined with humans’ actions and decisions. All the actors involved in the relation can thus be simultaneously seen as *active* or *passive*, as *subjects* or *objects*, or better as “subjectified” or “objectified” entities according to the perspective from which we analyse those relations.

Furthermore, the performance of this healing ritual could be seen as an example of *enunciative praxis* as theorised by Denis Bertrand (2000, pp. 57-59). Bertrand, by referring to Hjelmslev (1942), defines enunciative praxis as that moment when signifying structures – sedimented through collective use and located at the level of system/schema (roughly *langue* for Saussure) – are used to produce a specific act of *parole*<sup>13</sup>. These signifying structures would include both a priori morphosyntactic constrains, as well as those sociocultural ritualisations, schemes, genres, phraseologies, etc. that have been socio-culturally generated by habitus – something that Silverstein (2004, 2023) would call “cultural concepts”. From this perspective thus, each act of *parole* is no longer a moment of absolute creativity, but rather as a moment in which socio-culturally established concepts, phraseologies, ritualisations etc. are re-arranged and re-shaped in a new creative production. When looking at enunciation as a mechanism of production of utterances which is simultaneously and intrinsically connected to socio-cultural schemata, that is when we look at meaning production and communication as a social enterprise (Greimas, Fontanille 1991), Bertrand says, we are no longer merely dealing with “enunciation”, but rather with “enunciative praxis”. Nepalese followers of Tenrikyō who engage in performing *osazuke* healing rituals, use highly ritualised linguistic forms and gestures which are part of those sedimented formulae and concepts produced within the context of Tenrikyō socio-cultural environment and historical tradition, thus evoking those socio-cultural schemata in the here-and-now of the enunciative moment. At the same time however, precisely because they are performing that ritual in Kathmandu, embedding it in a different socio-cultural context, they are also re-signifying those gestures making them meaningful to the other practitioners. They are using these ritualised forms to construct themselves as *yōboku*, that is, as committed members of Tenrikyō in Nepal, who have made an effort to remove the dust from their heart/mind, and who thus cultivate a pure heart/mind that can become a medium for the transmission of God’s blessing onto the sick recipient. Any instance of enunciation inherently implies an *enunciative praxis* as it does not occur in a vacuum and in isolation, but rather re-plays cultural concepts and it occurs in the midst of other socio-cultural practices (Bertrand 2000).

Nepalese members of Mitsu-moya church experience their belonging to Tenrikyō as one among other religious belongings that they are involved in. Becoming a follower of Tenrikyō does not in fact require them quitting other affiliations. The performance of morning prayers and healing rituals in Tenrikyō is thus experienced as part of a broader commitment towards one’s own spiritual development and towards the realisation of a better society in Kathmandu. Tenrikyō moral values and ideals are appealing to

---

<sup>12</sup> On the concepts of *débrayage* and *embrayage*, see also Bertrand (2000, pp. 60-61).

<sup>13</sup> According to Bertrand (2000, p. 58), Saussure (1916) conceived each act of *parole* as an individual act of creativity through which sedimented structures at the level of *langue*, could be used to produce new utterances. Bertrand elaborates ideas of Algirdas J. Greimas on how each historical act of *parole* not only limits the virtuality of meaning already embedded in the structure, but also always includes discursive configurations or lexical stereotypes which could be understood as “forms of ‘socialisation’ of language” (Greimas 1970, 1976 in Bertrand 2000, pp. 58-59). Also, he takes the concept of enunciation from Benveniste (1974, p. 141) who defines it as “the enactment of language through an individual act of use”. And finally, he draws on Hjelmslev (1942) on the concept of “use” as something located between *parole* and system, and referring to those practices which have sedimented over time through linguistic and cultural habitus.



Newar followers because they speak of the possibility of realising the Joyous Life in this world, constructing a society where people are altruistic and where they cultivate a pure heart/mind. It is precisely by performing the daily prayers that followers can clean the dust accumulated in their heart, to the point that many Mitsu-moya members told me that after the prayer “peace and lightness are felt in the heart/mind” (Np. *man mā śānti huncha, man mā haluka huncha*). This sense of peace, and their participation in daily altruistic activities for the construction of a better society, is what ultimately motivates people to join this religion<sup>14</sup>.

## 5. Conclusion

We started this paper by asking a series of questions concerning the role of dust in Tenrikyō metaphysics and the way in which this element, which is also charged with a specific moral value, plays a significant role in the construction of the subjectivity of followers of this Japanese new religion. In order to answer these questions ethnographically, we looked at the specific experience of Nepalese Newar followers of Tenrikyō in Kathmandu, Nepal. We started by looking at the different ways in which the body, its relationship with the heart/mind and with God, are conceptualised in Newar culture and in Tenrikyō doctrines. And in so doing we have ethnographically demonstrated how these conceptions of personhood significantly affect the way in which illness is perceived and faced through specific healing practices. We have thus shown that dust, and its complex metaphysical, abstract or concrete meanings, cannot be unpacked unless we consider the semi-symbolic structure where it is embedded. Saying that the dust stays to the divine broom of God like selfishness stays to the divine will, means to consider dust not only as a negative value, but also as a category which is characterised by a moral dimension: it is generated by an act of selfishness, and it is removed by a ritual *enunciative praxis*, through which the followers piously fight their selfish heart/mind. Dust, therefore, operates as the negative, passive but needed aspect of the enunciative praxis, through which Nepalese Tenrikyō followers construct themselves as ethical subjects.

---

<sup>14</sup> See Reader (1995, pp. 238-243) for an analysis of the role of communal cleaning activities in Japan as a way of creating a sense of belonging, both inside and outside institutionalised religious practice.



## Bibliografia

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

- Baffelli, E., 2017, "Contested Positioning: 'New Religions' and Secular Spheres", in *Japan Review*, 30, pp. 129-152.
- Baffelli, E., Reader, I., 2019, *Dynamism and the Ageing of a Japanese 'New' Religion*, London, Bloomsbury Academic.
- Benveniste, É., 1974, "L'appareil formel de l'énonciation", in Id., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard; trad. ingl. "The Formal Apparatus of Enunciation", in J. Angermuller, D. Maingueneau, R. Wodak, eds., *The Discourse Studies Reader: Main Currents in Theory and Analysis*, Amsterdam, John Benjamins 2014, pp. 141-45.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan HER; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002.
- Desjarlais, R., 1992, *Body and Emotions: The Aesthetics of Illness and Healing in the Nepal Himalayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Douglas, M., 1966, *Purity and Danger*, London, Routledge.
- Evans-Pritchard, E. E., 1940, *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*, Oxford, Clarendon Press.
- Fontanille, J., 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim; trad. ingl. *The Semiotics of Discourse*, New York, Peter Lang 2006.
- Fontanille, J., 2004, *Soma & séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo*, Roma, Meltemi 2004.
- Gibson, I., 2017, *Suffering and Hope: Christianity and Ethics among the Newars of Bhaktapur*, Kathmandu, Ekta Books.
- Greimas, A. J., 1970, "Structure et histoire", in Id., *Du Sens*, Paris, Seuil; trad. ingl. "Structure and History", in Id., *The Social Sciences: A Semiotic View*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1990, pp. 92-101.
- Greimas, A. J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil; trad. ingl. *The Social Sciences: A Semiotic View*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1990.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II*, Paris, Seuil; trad. ingl. parz. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, London, Frances Pinter 1987.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. ingl. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington, Indiana UP 1982.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil; trad. ingl. *The Semiotics of Passions*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1993.
- Haraway, D., 1991., "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in Id., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, pp. 149-181.
- Hjelmslev, L., 1942, "Langue et parole", in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2, pp. 29-44.
- Holbraad, M., 2007, "The Power of Powder: Multiplicity and Motion in the Divinatory Cosmology of Cuban Ifá (or Mana, Again)", in A. Henare, M. Holbraad, S. Wastell, eds., *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*, London, Routledge, pp. 189-225.
- Holbraad, M., 2012. *Truth in Motion: The Recursive Anthropology of Cuban Divination*, Chicago, Chicago University Press.
- Horiuchi, M., 2018, "Japanese Religions Outside of Japan: A Case Study of Tenrikyo in Congo and Nepal", in D. W. Kim, ed., *Religious Encounters in Transcultural Society*, Lanham, Lexington Books, pp. 159-178.
- Katō, M., 2017, "Tenrikyō", in *World Religions and Spirituality Project*, wrldrels.org/2015/03/22/tenrikyo/. Consultato il 30 agosto 2023.
- Kohrt, B. A., Harper, I., 2008, "Navigating Diagnoses: Understanding Mind-Body Relations, Mental Health, and Stigma in Nepal", in *Cult. Med. Psychiatry*, 32, pp. 462-491.
- Laidlaw, J., 2014, *The Subject of Virtue: An Anthropology of Ethics and Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, C., 1950, "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF; trad. ingl. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, London, Routledge 1987.
- Lévi-Strauss, C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. ingl. *Structural Anthropology*, New York, Basic Books 1963.
- Lobetti, T., 2014, *Ascetic Practices in Japanese Religion*, London, Routledge.
- Marriott, M., 1976, "Hindu Transactions: Diversity without Dualism", in B. Kapferer, ed., *Transaction and Meaning*, Philadelphia, ISHI Publications, pp. 109-142.
- Marrone, G., 2011, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza; trad. ingl. *Introduction to the Semiotics of the Text*, Berlin-Boston, De Gruyter 2022.
- Marrone, G., a cura, 2005, *Il discorso della salute: verso una sociosemiotica medica*, Roma, Meltemi.



- Mauss, M., 1938, “Une catégorie de l’esprit humain: la notion de personne, celle de ‘moi’”, in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 68; trad. ingl. “A Category of the Human Mind: The Notion of Person; The Notion of Self”, in M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes, eds., *The Category of the Person*, Cambridge, Cambridge University Press 1985, pp. 1-25.
- Morishita, S., 2001, *Teodori: Cosmological Building and Social Consolidation in a Ritual Dance*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Ohnuki-Tierney, E., 1984, *Illness and Culture in Contemporary Japan*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Padoan, T., 2021, “Recalcitrant Interactions: Semiotic Reflections on Fieldwork among Mountain Ascetics”, in *Acta Semiotica*, 1, 2, pp. 84-119.
- Parish, S., 1994, *Moral Knowing in a Hindu Sacred City: An Exploration of Mind, Emotion, and Self*, New York, Columbia University Press.
- Pool, R., Geissler, W., 2005, *Medical Anthropology*, Maidenhead, Open UP.
- Raveri, M., 1992, *Il corpo e il paradiso*, Venezia, Marsilio.
- Read, K., 1955, “Morality and the Concept of Person among the Pahuka-Gama”, in *Oceania*, 25, pp. 253-282.
- Reader, I., 1995, “Cleaning Floors and Sweeping the Mind: Cleaning as a Ritual Process”, in J. Van Bremen, D. Martinez, eds., *Ceremony and Ritual in Japan*, London, Routledge, pp. 227-245.
- Reader, I., 2005, “Chronologies, Commonalities and Alternative Status in Japanese New Religious Movements”, in *Nova Religio*, 9, 2, pp. 84-96.
- Saussure, F. de, 1916, *Cours de linguistique générale*, eds. C. Bally, A. Sechehaye, Lausanne-Paris, Librairie Payot; trad. ingl. *Course in General Linguistics*, New York, McGraw-Hill 1966.
- Scheper-Hughes, N., Lock, M., 1987, “The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology”, in *Medical Anthropological Quarterly*, 1, 1, pp. 6-41.
- Silverstein, M., 2004, “‘Cultural’ Concepts and the Language-Culture Nexus”, in *Current Anthropology*, 45, 5, pp. 621-652.
- Silverstein, M., 2023, *Language in Culture: Lectures on the Social Semiotics of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Singer, M., Baer, H., Long, D., Pavlotski, A., 2020, *Introducing Medical Anthropology*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Strathern, M., 1988, *The Gender of the Gift*, Berkeley, University of California Press.
- Sturken, M., 2004, “The Aesthetics of Absence: Rebuilding Ground Zero”, in *American Ethnologist*, 31, 3, pp. 311-325.
- Taylor, C., 1990, “Condoms and Cosmology: The ‘Fractal’ Person and Sexual Risk in Rwanda”, in *Social Science and Medicine*, 31, pp. 1023-1028.
- Tenrikyō Church Headquarters, 1985 [1967], *The Mikagura-Uta, the Songs for the Service*, Tenri, Tenrikyō Church Headquarters.
- Tenrikyō Church Headquarters, 1993 [1971], *Ofudesaki*, Tenri, Tenrikyō Church Headquarters.
- Tenrikyō Dōyūsha, 1995, *Tenrikyō ga wakaru hon*, Tenri, Tenri Jihōsha.
- Tenrikyō Kaigaibu, ed., 2010 [1997], *A Glossary of Tenrikyō Terms*, Tenri, Tenrikyō Overseas Department.
- Wagner, R., 1991, “The Fractal Person”, in M. Godelier, M. Strathern, ed., *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 159-173.

## Dalla materia all'artefatto che veicola il sacro: l'alloro rituale di San Silvestro a Troina

Maurilio Ginex

**Abstract.** In the contexts of popular religiosity, material culture has a considerable weight in identity capital. Matter, in its most multifaceted forms and through a powerful process of agency, has the power to transform contexts according to the uses made of it and to generate forms of aggregation around it. It can also build an entire ceremonial structure that identifies a cultural context around it. This is the case of Troina, a town in the Enna district of Sicily. Troina's festive calendar includes a feast in honour of its patron saint: San Silvestro. A pilgrimage that moves from the village towards a dimension, a sacred one, of the extra-urban, the forest, where only one thing counts: *a tuccata ru 'ddauru*. The touch of the laurel, the plant that conveys the sense of the sacred, underpins a pilgrimage that has been taking place for centuries in a territory of devotees.

### 1. Introduzione: per un richiamo all'etnosemiotica

“Il mondo umano ci appare definibile essenzialmente come mondo della significazione: il mondo può essere detto umano solo nella misura in cui significa qualche cosa” (Greimas 1968, p. 5).

In virtù di queste parole, con cui Greimas inaugura *Semantica strutturale*, possiamo parlare di un legame che intercorre tra due discipline come l'antropologia e la semiotica. Innesco su cui baseremo il saggio qui proposto. Dunque l'universo teorico, in cui si svilupperà un'etnografia di un rituale di pellegrinaggio come quello di San Silvestro a Troina, che si accosterà ad un'interpretazione della struttura narrativa che vi è alla base del rito, oltre a mettere in luce come nella costituzione della *communitas di* pellegrini intorno al processo vi sia l'istituzione di una specifica struttura prossemica identificativa che viene fuori dal rapporto culturale con lo spazio utilizzato dal rito, sarà rappresentata dall'applicazione di una semiotica *greimasiana* ad un contesto di religiosità popolare. Etnografia e semiotica collaboreranno al fine di ricostruire il senso che sta alla base del fenomeno rituale in questione. Greimas sin da subito evidenzia questa *tensività* tra i due campi, in quanto è nel legame che pone in essere tra mondo umano e significazione che si valorizza il legame interdisciplinare (Marrone, Migliore 2022, p. 96). Questa *tensività* tra le due discipline richiama a sua volta un riferimento a quell'etnosemiotica che in Italia ha visto una rappresentanza in figure come Antonino Buttitta, Maurizio Del Ninno e Francesco Marsciani. Come riporta Mazzarino, la lezione di Del Ninno, si basava su un'analisi semiotica delle pratiche sociali, in quanto, riti e cerimonie potevano essere analizzate alla luce sia di un punto di vista narrativo che di un punto di vista discorsivo (Marrone, Migliore 2022, p. 107). Senza però addentrarci sulla questione che riguarda l'evoluzione dell'etnosemiotica in Italia, poiché non è la sede adeguata per farlo, in base a quest'innesto tra analisi semiotica e analisi antropologica si cercherà, dunque, di affrontare la tematica qui posta al fine di fare emergere il senso che sta alla base della costruzione di una dimensione sacra come quella esperita durante il processo del rituale di pellegrinaggio in onore di San Silvestro. Dunque, si proporrà un dialogo tra le due discipline al fine di produrre un'analisi di stampo etnosemiotico attraverso l'utilizzo di strumenti efficaci come, per esempio, può essere il quadrato di Floch. Strumento, quest'ultimo, molto valido al fine di mettere in luce la tipologia di valorizzazione culturale che un corpo di fedeli, come i pellegrini in questione, ripone nel proprio oggetto di valore, che in questo caso è rappresentato dall'alloro.



## 2. Brevi cenni storici: Troina, la “*Civitas vetustissima*” di San Silvestro

Il paese di Troina si trova nel comprensorio della città di Enna in Sicilia e si sviluppa all'interno del Parco dei Nebrodi, nella sua parte meridionale. Il territorio da un punto di vista morfologico è prevalentemente montano e sorge in prossimità di due monti: il Muganà e il San Pantheon. Ma anche se presenta caratteristiche montane, ha una delle superfici boschive più grandi della Sicilia Orientale. Elemento, quest'ultimo, determinante per il senso della tematica che verrà affrontata in questa sede. Caratteristica che rappresenta una peculiarità sia sul piano paesaggistico che sul piano culturale del paese che utilizza nelle proprie rappresentazioni rituali la dimensione spaziale del bosco. Al di là delle caratteristiche territoriali, Troina, ha una sua festa religiosa con una rilevanza profonda per la sua identità. La festa in questione che è quella patronale, in onore di San Silvestro, assume su di sé delle tipicità sia sul piano della complessità del rito sia sul piano del simbolismo sacro. San Silvestro, monaco basiliano, rappresenta la figura del patrono e protettore del popolo e per questa ragione Troina assume l'aggettivo di “*vetustissima*”<sup>1</sup>. La genesi della figura di San Silvestro come patrono della città e come storicamente sia divenuto tale presenta un articolato sviluppo. Fu un monaco, vissuto tra l'XI e il XII secolo, che divenne illustre perché possedeva dei doni che lo resero taumaturgo. Questi doni, che si tradussero in miracoli che compiva per la sua città, lo resero una figura di spicco durante il periodo della peste, poiché fu proprio lui a salvare vite per opera di tali poteri. Testimonianze come quelle di Federico De Roberto, riportate nel n. 8 del *La lettura* attestano che San Silvestro era un taumaturgo che possedeva dei doni miracolosi ben specifici. Riporta, lo scrittore siciliano, un aneddoto che vide San Silvestro salvare il Principe, incitandolo, con delle parole che richiamano l'insegnamento biblico all'alzarsi e camminare per ritornare alla vita terrena. La taumaturgia di San Silvestro richiama a sé una tradizione, ampiamente delineata da Marc Bloch, attribuita ai re francesi e britannici fino alla metà del XVIII secolo (Bloch 2016)<sup>2</sup>. Oltre ai poteri di taumaturgo De Roberto racconta pure del mito di fondazione della figura di San Silvestro. Quest'ultimo alla fine dei suoi giorni si ritirò tra le grotte in mezzo al bosco dei Nebrodi, nella parte troinese, dove nessuno poteva mai raggiungerlo. Da lì non fece più ritorno. Nella metà del Quattrocento, furono due cacciatori che si accorsero di una via sino ad allora sconosciuta e nel percorrerla si imbatterono nella grotta in cui avvenne il fatto (De Roberto 1909, p. 11)<sup>3</sup>. Sulla scia di questa dinamica storica nacque il pellegrinaggio in onore di San Silvestro che ogni anno la comunità troinese organizza.

## 3. Toccare il sacro: un processo d'ibridazione

La festa di San Silvestro si divide in tre momenti, sparsi per tutto l'anno (Buttitta 2013)<sup>4</sup>, nelle tre differenti stagioni: inverno a gennaio, in primavera a maggio, verso la fine dell'estate a settembre<sup>5</sup>. Prima di comprendere come si articola il sistema simbolico della festa bisogna appurare che vi è una differenziazione identitaria tra i pellegrini di Troina, i quali si suddividono in: *ramara* e *ddarara*. Il periodo dell'anno in cui si svolge il rito che interessa la nostra analisi viene caratterizzato da due momenti separati<sup>6</sup>; le due tipologie di pellegrini compiranno il pellegrinaggio nei due momenti concentrati nelle due ultime domeniche di maggio. La differenziazione delle due tipologie risiede nel fatto che i *ramara*

<sup>1</sup> L'appellativo di “*Civitas vetustissima*” accompagna Troina sin dai tempi in cui, nel 1398, compariva tale titolo nei diplomi di re Martino. Per approfondimenti: [www.craltmegazine.it/troina-civitas-vetustissima](http://www.craltmegazine.it/troina-civitas-vetustissima).

<sup>2</sup> Il testo in questione è *I re taumaturghi*, testo in cui l'autore tenta di sviscerare il senso di questa tradizione nata nel Medioevo, in cui si vedevano i sovrani, francesi e britannici, attribuirsi queste doti di “*Re taumaturghi*” come se fossero dei poteri che potevano essere posseduti per discendenza regale.

<sup>3</sup> De Roberto, attraverso le fonti del Chiavetta, ricostruisce nello specifico il come si struttura l'accesso alla grotta da parte dei due individui.

<sup>4</sup> La tripartizione della festa di San Silvestro e il momento festivo nella sua struttura è ampiamente descritto dall'autore nei due lavori indicati.

<sup>5</sup> Rispettivamente: il 2 gennaio, le ultime due domeniche di maggio e il 9 settembre.

<sup>6</sup> I *ramara* compiono il viaggio nella penultima domenica del mese, i *ddarara* nell'ultima.

compiono il viaggio a piedi, mentre i *ddarara* sull'asino. La struttura del rito e il momento tipico del viaggio, per quanto riguarda le due tipologie identitarie, sono i medesimi. Il periodo che più ci interessa è quello primaverile, in quanto rappresenta un periodo che dal punto di vista della tradizione presenta un sistema simbolico molto profondo. Come dice Eliade, la primavera è una resurrezione della vita universale e di conseguenza della vita umana (Eliade 1996, p. 323). Questa apparentemente criptica interpretazione del periodo primaverile scaturisce dal rapporto di derivazione della razza umana con la specie vegetale. È come se la dimensione dell'umano si rintanasse in essa: “[...] la vita umana si rifugia nelle forme vegetali quando è interrotta innanzi tempo con malizia; in breve, tutto quel che è, tutto quanto è vivente e creatore, in uno stato di continua rigenerazione, si formula per simboli vegetali” (Eliade 1996, p. 322). La dimensione vegetativa che sta alla base del pellegrinaggio in onore di San Silvestro diventa elemento fondamentale della simbolica di questo processo rituale, in quanto vi è questa idea di fondo di una rigenerazione della collettività in quanto parallela alla resurrezione della vegetazione. Le due dimensioni interagiscono in un momento specifico, il mese di maggio, partecipando l'una nell'altra al fine di una reiterazione ritualmente codificata che è la rigenerazione primordiale del Cosmo (Eliade 1996, p. 319-326). Dopo esserci soffermati sul rapporto tra gli uomini e la vegetazione analizziamo la dimensione trasformativa che riguarda il corpo dei pellegrini. Un corpo che rispecchia tutte le caratteristiche di una *communitas*. Essa è accomunata non soltanto dal senso di appartenenza e dall'unicità della credenza nei confronti di San Silvestro ma è resa uniforme, anche, dalla condivisione delle possibili avversità del cammino. Il viaggio inizia il giovedì prima della penultima domenica di maggio. Saranno i *ramara* che daranno inizio al cammino, il quale comincerà nella piazza antistante la chiesa di San Silvestro. Il capo fazione del gruppo di pellegrini in questione darà inizio al cosiddetto *principiu de li festi*. Il cammino durerà tutta la notte e si concluderà alle prime luci del venerdì. In questa sede sarà determinante evidenziare come si articola il discorso della *liminalità* del pellegrino. Si tratta di un particolare spazio spirituale in continuo movimento in cui l'individuo-pellegrino vivrà una continua condizione di transito, fino ad arrivare al suo centro (Turner 1972, 1976). Il tema risiede, dunque, nella condizione trasformativa che gli attori sociali vivono all'interno del rito e all'interno di questo spazio spirituale. Durante il viaggio i pellegrini sosterranno in una specifica zona della foresta dei Nebrodi, la contrada Portella, dove con canti devoti in onore di Dio e del santo Patrono si fermeranno condividendo il ristoro del cibo e del riposo (Buttitta 2013, p. 220). È interessante come nella dimensione di *liminalità* il tema della condivisione sia continuamente presente, come se la stessa coscienza del processo di trasformazione fosse una delle motivazioni più rilevanti alla base della necessità di compiere il viaggio. In seguito al pasto condiviso c'è un momento determinante all'interno del processo rituale: la “conta”. Saranno scelti gli individui ritenuti degni di immolarsi per raccogliere la pianta sacra. L'alloro si raccoglie in uno specifico punto della foresta che si chiama *Angara di Faccilonga*, uno spazio pericoloso e scosceso che si trova nella zona San Fratello, dove avverrà il momento ultimo della prova: i fedeli giungono qui per *tuccari u ddauru*. Una volta che i rami di alloro saranno raccolti dai prescelti, questi, si ricongiungeranno con il gruppo di fedeli che li attende al campo base dove si risiedeva per la condivisione dei canti e del pasto prima di recarsi al *vadduni* (Angara). In questo frangente sarà una preghiera di ringraziamento che riaccomunerà tutta la teoria di fedeli. Questi, all'alba, ripartiranno in direzione di Troina, con un'avvenuta trasformazione: il ramo d'alloro è tra le mani dei fedeli. È molto interessante il come l'alloro, inteso come materia sacra, diventi in questo momento del rituale anche un elemento ornamentale. In questa mattina che segue, i fedeli, giungeranno al Piano delle giumente, per dare vita alla processione dei *rami*. Quest'ultimi sono costituiti da pertiche di diversa lunghezza e sono ricoperte da fronde di alloro e a tali fronde sono appese immagini del Santo, fiocchi colorati e bambole (Buttitta 1992, p. 38). Per l'appunto vedremo più avanti come l'alloro presenti due forme di valorizzazione. Adesso soffermiamoci sulla dimensione del tocco del sacro. Il tocco dell'alloro richiama all'attenzione la lezione di Latour secondo cui non si può studiare la società senza prendere in considerazione i non-umani (Latour 1995, p. 11-24). L'alloro, in quanto pianta sacra vista come artefatto che una tradizione utilizza al fine di veicolare il sacro, istituisce un cammino con una prova finale, determinando l'andamento del percorso del rito e la formazione di un gruppo codificato che agisce in una determinata maniera pratico-operazionale (Buttitta, Miceli 1989, p. 119). L'alloro funge da esempio di materiale specifico che riesce a fare e a trasformare. Nell'alloro e nel tocco si sviluppa il senso del

concetto di *atto* teorizzato da Greimas. Cioè l'atto inteso "come luogo del sorgere delle modalità" (Greimas 1983, p. 65). L'elemento trasformativo diventa un elemento essenziale del processo in quanto lo si può identificare nell'obiettivo primario per la costruzione del senso che sta alla base di tutto il rituale. L'alloro, dunque, *fa* spostare gruppi di uomini verso di sé attraverso una potente agentività e *trasforma* nel senso che – attraverso il processo di incorporazione del sacro in esso di cui si parlava precedentemente – potenzia l'identità del pellegrino che soltanto brandendolo può procedere con le tappe rituali e ri-aggregarsi al suo contesto urbano di riferimento una volta trovatosi nella strada del ritorno. In questo processo è l'articolazione del rapporto soggetto-oggetto, cioè pellegrino-alloro, che porta il senso ad uno stadio superiore. Citando Greimas: "la relazione tra il soggetto e l'oggetto che definisce il soggetto in quanto esistente semioticamente si trova così dotata di un «surplus di senso», e l'essere del soggetto ne è modalizzato in modo particolare" (Greimas 1983, p. 91). Qui vige, inoltre, il tema dell'autorità religiosa, che Fabietti definisce: "come un qualcosa che sembra trarre da se stessa, ma in nome di un potere "altro", la propria facoltà di essere ascoltata, rispettata e seguita. Ed è autorevole fino a quando, come tutte le forme di autorità, chi la ritiene tale le presta ascolto come tale" (Fabietti 2018, p. 39). Ed è sulla base di tale autorità che la configurazione del senso che sta alla base del processo si articola e ha la sua specifica efficacia. In seguito vi è anche un esempio per cui il tema dell'ibridazione per contatto con i non-umani si manifesta. Vediamo in che modo. Ricordiamo che il pellegrinaggio è un rito di passaggio che presenta tutte le caratteristiche del processo (Van Gennep 2012 Turner 1972)<sup>7</sup>, dunque il pellegrino è un iniziato ad una nuova condizione che lo aspetta. Van Gennep diceva che i riti di passaggio sono "riti che accompagnano ogni modificazione di posto, di stato, di posizione sociale e di età" (Turner 1976, p. 124). Vedremo, in seguito, cosa comporta, nella localizzazione di una dimensione di narratività, la struttura di questi riti. Per tale ragione il punto in cui si giunge per rapportarsi con una dimensione materiale del sacro, com'è l'alloro, segna il punto a partire dal quale inizia un nuovo passaggio di *status* rituale. Se la dimensione di *intersoggettività* che prima del "tocco" vi era si sviluppava attraverso un senso di condivisione del proprio rapporto di devozione nei confronti del Santo, adesso, tale *intersoggettività* costituita dalle caratteristiche della *communitas* in questione<sup>8</sup>, varierà per l'entrata in scena dell'oggetto-alloro. Esattamente in questo frangente vi è l'irruzione di un soggetto non-umano che trasforma la dimensione di intersoggettività tra pellegrini in quanto cambierà la loro stessa soggettività di partenza. Lo stato di ibridazione che qui si vuole mettere in evidenza, a livello strutturale, presenta un'invarianza che è quella di due corpi a confronto che sul piano della percezione e del rapporto tra di essi tendono a produrre una variazione l'un dell'altro. Come osserva Marrone, per quanto riguarda la nascita del telefonino che, in quanto *batteria di modalità* produce una *nuova forma di soggettività* (Marrone 2004, p. 17), all'interno di una logica che cerca di analizzare la dimensione trasformativa del soggetto in questione (il pellegrino), l'alloro diventa una specifica forma della materia boschiva su cui viene attuata una codificata costruzione simbolica e che porta ad una trasformazione culturale di quello che in seguito, come vedremo, sarà un soggetto operato: il pellegrino. È come se l'ibridazione avvenisse per mezzo della trasformazione di *status* prevista dal rito, quasi come se fosse un momento – all'interno della struttura narrativa – propedeutico per il raggiungimento dell'obiettivo finale previsto dall'*iter* del processo rituale.

#### **4. Per una semiotica della tradizione: la costituzione di un oggetto di valore all'interno del pellegrinaggio di San Silvestro**

L'alloro calato all'interno della cultura troinese di riferimento e funzionalizzato all'interno di un processo rituale specifico, come quello descritto in questa sede, rappresenta un oggetto di valore (Greimas 1984, pp. 151-163). Quest'ultimo viene identificato non soltanto nell'alloro come oggetto che mette in connessione un destinante e un destinatario, ma la sua identificazione viene ulteriormente valorizzata

<sup>7</sup> Le caratteristiche a cui si fa riferimento sono quelle inerenti alla presenza dei momenti costitutivi del rito di passaggio secondo Van Gennep, i quali sono tre: separazione, margine (o *limen*) e aggregazione. Per un approfondimento della tematica vedi Van Gennep (2012) e Turner (1972, 1976).

<sup>8</sup> Caratteristiche da riscontrare nel senso di appartenenza che uniforma il gruppo e il voto in onore del santo concretizzato dalla consapevolezza di un cammino colmo di insidie.





nel suo divenire un artefatto rituale che veicola una specifica dimensione del sacro presso la teoria di fedeli di riferimento. All'interno del processo rituale descritto, vi è uno specifico programma narrativo che – per l'appunto, come precedentemente abbiamo potuto osservare – prevede il cammino di un pellegrino che all'interno del percorso subisce delle peculiari trasformazioni. Per noi comprendere come si articola la dimensione trasformativa, che vede posti l'uno di fronte all'altro il pellegrino e l'oggetto rituale dell'alloro, dobbiamo soffermarci sulla comprensione dei ruoli *attanziali* in questione. Bisogna leggere il rituale di pellegrinaggio come un programma narrativo (PN) all'interno del quale si svolgono dei ruoli codificati da esso e che presuppone che il senso che sta in profondità si articoli in base allo svolgimento di tali ruoli. Attraverso l'analisi di quest'ultimi e attraverso l'impiego del valore sull'oggetto-alloro sarà identificato il processo di significazione alla base. I ruoli sono quelli che vedono da un lato un *soggetto operatore* (SO), il fedele, rispetto al nostro oggetto di valore, identificato nell'alloro; dall'altro lato un *soggetto di stato* (SS) che verrà identificato nella figura di San Silvestro, il Santo Patrono. Anche se insolita come visione interpretativa del fenomeno, la dimensione di “danneggiamento” o “mancanza” che funge da cominciamento della narrazione (Fabbri, Mangano, 2012, pp. 49-52) si identifica in quel processo di rifondazione mitica, risiedente nel concetto di “eterno ritorno” (Eliade 2018), che prevede che un rito – a scadenza calendariale – debba essere, in quell'*hic et nunc*, continuamente reiterato. Il danneggiamento o mancanza di cui sopra, dunque, si riconosce in una forma di necessità culturale, in quanto si sta trattando di ciò che spinge il fedele a reiterare annualmente, in quello specifico momento rituale, la sua devozione. Quest'ultima valorizzata o attraverso la semplice partecipazione al rito o attraverso una costruzione del sacro in cui si diventa parte integrante completando il cammino. Se non si facesse in tale maniera quella mancanza che fa iniziare la narrazione in questione non sarebbe mai colmata. È su questo fattore che si articola la dimensione cerimoniale di un contesto in cui la religiosità diventa una forma di ipostasi del sistema sociale (Durkheim 2013). Proseguendo dobbiamo identificare il programma narrativo di riferimento. Il pellegrinaggio è una tipologia di rito di passaggio. Tale rito, per come lo teorizza Van Gennep, consta di tre momenti costitutivi: la separazione, il margine e la riagggregazione. Questi momenti fanno da motore per la creazione della nuova identità. Il pellegrino, nel suo allontanarsi dal proprio contesto sociale, nell'immolarsi volontariamente nel cammino impervio che caratterizza il viaggio, entra nel primo momento della tipologia di rito in questione. Inizia, così, un primo programma narrativo che identifica questo processo che comporterà un passaggio di status. La trasformazione che qui comincia sarà posta in termini di divenire (Greimas 1983, p. 155). L'individuo si allontana dal proprio gruppo di appartenenza per giungere al compimento di un'azione rituale che lo porterà alla determinazione di un nuovo profilo identitario. La separazione, che è il primo momento del rito di passaggio, rappresenta una sorta di *rito preliminare*, in quanto si identifica con il primo stadio del distacco dal precedente stato, precedendo – tra l'altro – ciò che viene definito come *rito liminare*, ovvero la condizione di “margine” in cui si ritrova l'individuo che sta attuando il passaggio. Questi due momenti preparano al terzo momento finale che è il *rito post-liminare* (Van Gennep 2012, pp. 14-18). Questo rappresenta il programma narrativo in cui si articolerà il senso che sta alla base di un processo che vede l'oggetto-alloro manipolato ritualmente. Intanto va evidenziato il fatto che all'interno di un rito di passaggio come questo descritto, tra le varie trasformazioni possibili della narrazione, in questo caso si tratta di trasformazione congiuntiva. Dunque:

$$(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$$

Con questo schema mettiamo in risalto la dimensione trasformativa del soggetto operatore che ripone il valore nello specifico oggetto. In funzione di una rifondazione del sacro, attraverso il voto offerto a San Silvestro (SS), il soggetto operatore (SO) – cioè il fedele – tocca l'alloro (OV) e lo porta con sé. In questa dimensione del rito, attraverso una congiunzione con esso (OV), per mezzo del suo tocco e del suo trasporto ritualizzato, si mette in evidenza questa tipologia di narrazione:

$$F [SO \rightarrow (SS \cap OV)]$$

Attraverso questo sintagma elementare applicato al processo rituale notiamo come avviene quella *realizzazione* che vede non soltanto soggetto e oggetto congiunti attraverso una specifica funzione ma che vede, infatti, nel momento di quella congiunzione l'istituzione del valore realizzato (Greimas 1983, p. 25). In questa analisi, la congiunzione tra soggetto di stato (SS) e oggetto di valore (OV), risiede in quell'azione specifica, in *quell'atto epistemico*, che vede il soggetto operatore brandire l'oggetto di valore, l'alloro, diventando – nel suo essere trasportato in processione - simulacro del sacro. Risulta, dunque, rilevante evidenziare la connessione che intercorre tra il Santo su cui si fonda il culto e la *presentificazione* di esso attraverso l'oggetto sacro. All'interno della nostra narrazione pellegrinale vanno evidenziati alcuni aspetti che riguardano la struttura del rito di passaggio e il come quest'ultimo si articola perfettamente attraverso lo schema narrativo canonico. Soffermiamoci sulla zona del rito detta "liminale". I *performance studies* definiscono come fase liminale il momento in cui si configura il lavoro principale di un rito di passaggio. Nel caso descritto, il pellegrino, in virtù dell'obiettivo primario identificato nell'incontro con il sacro, nella zona liminale diventa un "nulla", dato che si trova in uno spazio di transizione ad un'altra condizione (Turner 1972). Questa dimensione liminale contestualizzata all'interno di uno schema narrativo canonico diventa il terreno fertile per il dispiegarsi sia del momento della *manipolazione* e sia del momento della *competenza*. Durante il viaggio, presso l'*Angara di Faccilonga*, il soggetto operatore – pellegrino, attraverso i rispettivi stazionamenti, i canti di gruppo, la convivialità del pasto, viene *performato* e posto nelle condizioni di assumere una specifica *competenza*, ovvero "quel modo di essere che ci consente di eseguire un atto" (Traini 2014, p. 143). Ciò che si vuole dire è che in questa fase liminale del rito di passaggio vi è una coesistenza tra *soggetto competente* e *soggetto performante*, in quanto non si sta parlando di due soggetti diversi ma di due istanze del medesimo attante (Greimas 1983, p. 49). Ritornando all'atto, che si identifica nel tocco del sacro lauro, esso presuppone una prova specifica che pone il pellegrino nelle condizioni di un eroe che deve superarla. Come precedentemente è stato già detto, prima dell'arrivo presso l'impervio luogo dell'*Angara* si attua la "conta" e si scelgono gli individui più dotati per affrontare la prova (Buttitta 1992, p. 47). È proprio qui che, seguendo lo schema narrativo canonico, rientriamo nella fase della *performance*: affrontare i pericoli di questo luogo in cui l'oggetto di valore in questione è riposto fanno, del nostro SO, l'eroe-mitico che deve sconfiggere il nemico. Soffermiamoci adesso sul momento finale della *sanzione* e sul valore dell'oggetto rituale. È rilevante comprendere come attraverso l'ultimo schema, nello specifico di questo rito di pellegrinaggio, all'interno del processo di trasformazione vi sia un'intersezione tra SS e OV. Lo schema posto mette in evidenza, in realtà, una peculiarità del rito, in quanto è nell'unione tra la dimensione del sacro e la materialità dell'oggetto che si instaura un legame indissolubile con il soggetto operatore. È come se quest'ultimo fosse spinto dall'SS attraverso una manipolazione che porta alla costituzione di quell'assiologia di valori che va a concentrarsi nell'OV-alloro. Quell'*attività produttrice* (Greimas 1983, p. 162) si articola in un processo che vede il soggetto di stato, vessillo del culto di riferimento, spingere verso di sé il soggetto operatore attraverso il costituirsi di quel sistema di valori da concentrare unicamente nella pianta d'alloro. L'OV si delinea, all'interno dell'*iter* rituale, come l'obiettivo principale, in quanto è unicamente attraverso di esso che il sacro potrà materializzarsi tra i fedeli. L'alloro ha realmente questo potere di veicolare il sacro, poiché è in esso – prima toccato per sancire l'arrivo del pellegrino e poi colto per farlo sfilare in processione – che risiede la sacralità che identifica questo pellegrinaggio troinese e tutti i pellegrinaggi nebroidei, definiti come "laureati" (Buttitta 2013, p. 223-224). Quando il corpo dei pellegrini ritorna dall'*Angara* carico di rami raccolti in fasci, con i fedeli che per impedimenti rispettivi non erano presenti nel momento del tocco e del trasporto della pianta sacra c'è uno scambio linguistico ritualmente codificato: "Chi è andato incontro al rischio dice a chi è restato: *bontruwatu* (bentrovato); e l'altro di rimando risponde: *bonturnatu* (bentornato)" (Buttitta 1992, p. 47). Questo momento, all'interno della descrizione della struttura narrativa soggiacente, combacia con il momento della *sanzione* in cui quell'assiologia di valori a cui facevamo poc'anzi riferimento viene messa in luce (Fabbri, Mangano 2012, p. 55). Viene messa in luce perché l'atto rituale è compiuto e il voto a San Silvestro è offerto. San Silvestro, in quanto soggetto di stato (SS), giudica l'atto del soggetto operatore compiuto. Inoltre, va evidenziato, che in un momento di assoluta spiritualità dettata dal rito e dalla sua processualità, la *valorizzazione* dell'oggetto-alloro, in seguito al superamento della prova nell'impervio spazio boschivo, di fronte al ricongiungimento di tutto il corpo dei fedeli, viene dunque messa totalmente in risalto e a sua volta pone in risalto la

concezione che un contesto ha, di un oggetto di valore, in base ai dettami e alle regole della propria tradizione culturale.

Infine sarebbe necessario soffermarsi su un ultimo aspetto che riguarda il tema della valorizzazione, al fine anche di mettere in luce quale sia il quadrato semiotico a cui si farà riferimento. Necessario, dunque, sia perché così possiamo analizzare quale sia il tipo di valorizzazione da cui viene investito l'alloro e sia perché viene messo in risalto il fatto che è a partire dall'esistenza dell'alloro che viene fuori una certa sintassi narrativa che codifica il processo rituale. Vediamo come fare.

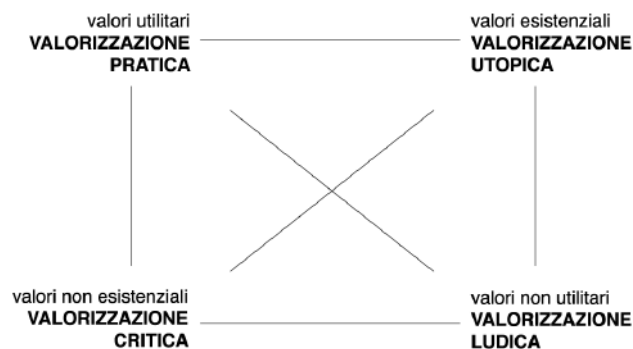


Fig. 1

Il quadrato di Floch qui posto, che rispecchia l'universo delle valorizzazioni, mette in risalto dei valori specifici per gli oggetti e risulta efficace nella sua applicazione al discorso rituale che stiamo affrontando. Anche se azzardata come forma di applicazione, in realtà, cambiando la dimensione del contenuto, risulta funzionale al discorso che poniamo nei confronti del nostro OV. Inoltre va ricordato che gli oggetti valorizzati costituiscono un incremento di senso rispetto al quadrato semiotico e vanno a costituire l'area della semantica narrativa. Sono essi stessi gli elementi che danno vita ad una sintassi narrativa (Traini 2014, p. 141), per come tra l'altro l'abbiamo descritta precedentemente. L'alloro, fornendo una specifica identità alla *communitas* di riferimento, rientra in quella specifica forma di *valorizzazione utopica* delineata da semiologo francese. I pellegrini, come poc'anzi affermavamo, attraverso quell'*atto epistemico* realizzano la propria identità di devoti a San Silvestro. Una valorizzazione, questa, che rispecchia inoltre tutta l'efficacia che riveste quel concetto di rifondazione del sacro istituita attraverso la reiterazione del rito nel tempo. I "valori esistenziali" rientrano in quella necessità culturale che un contesto sociale vive di fronte alla propria tradizione. Esistere, per certi contesti culturali, significa rifondarsi in un *continuum* ritualizzato secondo le categorie semantiche che costruiscono gli elementi della propria tradizione manifestata attraverso il proprio calendario cerimoniale. Nella valorizzazione dell'alloro, dunque, si evidenzia una specifica assiologia di valori su cui si basa l'identità troinese. In tale valorizzazione va osservato quanto sia rilevante alimentare e tramandare il senso della tradizione in quanto è essa stessa che rappresenta l'identità di una coscienza collettiva. Parallelamente, però, in quanto le forme di valorizzazione sono legate tra di loro, non va dimenticato il fatto che l'alloro riveste anche un'altra tipologia di valori determinata quest'ultima dall'eterogeneo utilizzo che se ne fa. Come dicevamo precedentemente l'alloro gioca anche un ruolo ornamentale, in quanto, in seguito, dopo che i rami sono stati distribuiti tra i fedeli, una volta ultimata la raccolta, verranno anche utilizzati per ornare le pertiche lignee che verranno trasportate in processione. Tale aspetto rientra in quella che potrebbe essere una *valorizzazione pratica* in quanto, a riguardo, Floch parla di "valori utilitari". In quel frangente del rituale, durante la processione, l'utilizzo ornamentale dell'alloro potenzia il suo ruolo di veicolo del sacro. È come se quelle pertiche su cui i rami di alloro sono riposti venissero sacralizzate attraverso di esso. Un'utilità dettata dalle regole di una tradizione che lo prevede e per la quale diventa funzionale quella valorizzazione. La dimensione utilitaria, inerente alla seconda tipologia di valori di cui è investito l'alloro, si associa a quella dimensione utopica in cui rientrano tutti i meccanismi di valorizzazione che vengono dettati dal rapporto tra il fedele e la propria tradizione e tra il fedele e il proprio santo patrono.



## 5. L'oggetto-alloro che *modalizza*

Delineato lo schema narrativo che identifica i ruoli *attanziali* nel cammino del pellegrino e descritto l'oggetto-alloro come OV all'interno della narrazione bisogna adesso analizzare l'oggetto-alloro come artefatto manipolato secondo una trazione religiosa. L'alloro in questione deve essere visto come una particolare forma acquisita dalla materia. La tradizione del contesto territoriale di riferimento, che è quello dei Nebrodi, usa l'alloro in molte occasioni cerimoniali. In questo contesto specifico, tra l'altro, la dimensione rituale del pellegrinaggio è più volte presente. Esempi come Cerami o Gagliano, paesi limitrofi a Troina, presentano all'interno del proprio calendario cerimoniale dei pellegrinaggi in cui la presenza del sacro alloro ne sacralizza, per l'appunto, i processi rituali. Dunque è in tali termini che in questa sede si pensa la materia come uno spazio di enunciazione tramite l'incorporazione del sacro all'interno di essa. Sulla base di quanto detto bisogna pensare la questione materiale su due piani. L'alloro, nella zona dell'*Angara*, è parte integrante di uno spazio boschivo, dunque si può anche definire come materia boschiva. Nel momento in cui viene toccato e colto, con la finalità di farlo sfilare in processione e con l'intenzione ornamentale come nel caso dei gonfaloni trasportati dai fedeli in seguito (Buttitta 1992), diventa artefatto sacro funzionalizzato all'interno del rito e plurivalente nel suo utilizzo. Dice infatti Silvana Miceli:

Ogni materiale usato, ogni parola, ogni atto, e il modo della loro organizzazione, nel rito 'significano'. Le maglie della struttura rituale non lasciano posto all'arbitrio o alla causalità. Non c'è niente che 'accade' nel rito, tutto è esemplarmente (Miceli 1972, p. 141).

Quando parliamo del concetto di artefatto riferendoci all'alloro stiamo caricando quest'ultimo di una specifica "potenza" che, in seguito, porterà a far qualcosa. Questa potenza che identifica il nostro OV mette in atto una specifica struttura modale che inizia proprio con quell'*atto* inteso come "ciò che fa essere" (Greimas 1983, p. 68). Precedentemente abbiamo parlato del rapporto che intercorre tra la *performance* e la *competenza* all'interno dello spazio liminale del rito. La performance, all'interno di un'identificazione della struttura modale a cui stiamo facendo riferimento, in quanto viene istituita durante il cammino verso l'oggetto di valore visto come preparazione spirituale verso la prova dell'*Angara*, si identifica – dunque – con quella specifica tipologia di struttura modale del *fare* che modalizza *l'essere*. In questo "fare che modalizza l'essere" possiamo scorgere quella dimensione cognitiva per cui il soggetto operatore diventa un soggetto competente. Qui, l'alloro, gioca il ruolo determinante per cui è a partire dall'esistenza di esso come OV che inizia questa sorta di batteria modale. Esso è un'identità sacra che funzionalizza il ruolo del pellegrino che nella zona liminale viene performato per il compito di toccare, raccogliere e trasportare il suo oggetto di valore: il sacro lauro.

## 6. L'alloro totemico e il rapporto con la *materia boschiva*

Nel lavoro qui presentato abbiamo accennato come il pellegrinaggio di San Silvestro e i pellegrinaggi che si svolgono nei paesi limitrofi valorizzano l'alloro come un artefatto sacro che significa i rituali. Nei termini in cui abbiamo affrontato la questione ci siamo soffermati sul valore di base che l'alloro presenta, ovvero un valore di cui viene investito culturalmente. Non bisogna però mai dimenticare che l'alloro, una volta conclusa la prova dell'*Angara*, presenta anche una specifica tipologia di "valore d'uso", per cui diventa anche una pianta a scopi conviviali, nel momento della distribuzione dei rami, e ornamentali, durante il momento della processione<sup>9</sup>. Da un lato vi è il momento che vede i fedeli *tuccari u ddauru*, un momento propedeutico senza il quale non si può arrivare ad un'offerta realmente comprovata del proprio viaggio al santo, dall'altro vi è il momento di contatto tra gli individui che vede la distribuzione delle foglie e dei rami (Buttitta 1992, 2013). Evidenziata una differenza negli utilizzi che si fanno

<sup>9</sup> Per un approfondimento sulla questione inerente alla dimensione ornamentale dell'alloro durante la festa di San Silvestro, v. Buttitta (1992, 2002, 2013).



dell'alloro, possiamo dire che esso non ha soltanto un potere simbolico, ma ha anche una certa valenza sociale. Questo significa che nel legame che intercorre tra fedeli e pianta sacra, al fine del raggiungimento degli obiettivi rituali, si istituisce una particolare forma di rapporto con la dimensione boschiva. Per tale motivazione si parlerà di totemismo nebroideo. Tale accostamento con la dimensione totemica rende, all'interno del nostro discorso, l'alloro rituale come una sorta di *totem* verso cui i devoti troinesi si recano per onorare San Silvestro. Seppur azzardato come accostamento, il fatto che qui si stia parlando di totemismo risulta calzante. Lévi-Strauss parla del totemismo come una specifica logica su cui si forma un'appartenenza di un gruppo codificato che instaura una sorta parentela con animali o piante che siano (Lévi-Strauss 1964). Dunque, parlare di *totemismo nebroideo*, dato che di fronte al viaggio verso il sacro lauro vi è la formazione di una *communitas* di *ramara* o *ddarara*, sembra essere un'interpretazione che tende a valorizzare la dimensione culturale di riferimento in questione. Come se di fronte all'alloro, da intendere come materia sacra al cui interno vi è un grado di verità caratterizzato dal suo valore simbolico (Fabietti 2018, p. 153), si istituisse un particolare *habitus* culturale che identifica tutto il territorio (Bourdieu 2005). All'interno di questo processo che vede l'alloro significato da una tradizione e caricato simbolicamente vi è una certa rilevanza anche sul piano della prossemica del corpo dei pellegrini e sull'articolazione spaziale come forma di linguaggio che viene messa in gioco durante il rito. Osserva Marrone:

A differenza della tradizione filosofica, che tende a distinguere fra uno spazio soggettivo-culturale e uno oggettivo-naturale, siamo adesso portati a considerare, nella prospettiva di una teoria della significazione sociale, che la spazialità è un linguaggio a tutti gli effetti: lo spazio parla d'altro da sé, parla della società, è uno dei modi principali con cui la società si rappresenta, si dà a vedere come realtà significante (Marrone 2001, p. 292).

Sulla base di queste parole, cioè a partire dalla posizione che vede lo spazio e il suo utilizzo come un mezzo attraverso cui la società si rappresenta, possiamo evidenziare come il momento che vede i fedeli toccare il sacro alloro, raccogliendolo e trasportandolo, sotto forma di ramo, in pellegrinaggio, metta in risalto una forma di "addomesticamento" dello spazio della *silva*, cioè l'*Angara di Faccilonga*, definito come "selvaggio". È un esempio in cui si vede l'uomo insediarsi in un contesto e produrre un tessuto simbolico a partire dal quale può dare orientamento nei movimenti. Per tale motivazione mettiamo in relazione la dimensione prossemica con la potenza simbolica dell'alloro trasformato in artefatto. In questo senso va evidenziato il momento della manipolazione del sacro. All'interno della foresta, spazio in cui la materia vegetale naturale è nel suo habitat identitario, l'alloro diventa la materia trasformata e funzionalizzata per lo scopo del rito. L'alloro, come lo scettro di Agamennone, conferisce autorevolezza agli aspetti materiali che riguardano in senso lato la religione stessa (Fabietti 2018, p. 153-154). Cioè, l'alloro diventa, sotto il profilo delle necessità del rito, l'elemento attraverso cui leggere ed interpretare l'azione dell'uomo sulla materia. Ritorna, inoltre, il rapporto tra due soggettività che vengono rappresentate dal pellegrino (umano) e l'alloro (non-umano), che entrano in contatto all'interno dello spazio boschivo il quale accomuna le due forme di diversità generando una sorta di corpo unico che vede i due soggetti interagire al fine di agire insieme. Lo spazio, dunque, diventa determinante per comprendere i tratti somatici di questo processo di significazione che vede l'interazione di due soggettività che produce l'identità pura del pellegrino-devoto che offre il proprio viaggio al Santo Patrono. E dunque, il soggetto che viene prodotto trova in relazione con l'estensione spaziale del mondo le basi per la costituzione di un io singolo, di una coscienza personale (Marrone 2001, p. 304). Dunque, infine, tale singolarità e tale coscienza personale, nella specificità di tale processo rituale, va sempre riscontrata nell'obiettivo primario che è *a tuccata ru ddauru*.

## 7. Riflessioni finali

La trattazione qui proposta cerca di mettere in luce, attraverso il caso studio di San Silvestro, come l'antropologia e la semiotica possano rappresentare delle discipline in perfetta sintonia all'interno di una tematica come quella della materia che influenza i contesti sociali e la vita degli individui. Il contesto è quello della religiosità popolare. Un contesto che non può fare a meno di una dimensione materiale che è spazio per l'enunciazione di una tradizione di riferimento e spazio in cui la manipolazione, che avviene sulla materia a scopi rituali, si istituisce a partire dall'utilizzo specifico che si fa di oggetti, feticci o artefatti come nel caso dell'alloro. La materia, intesa come "aggredibile dai sensi" (Fabietti 2018, p. 156) e intesa – anche – come insieme di elementi materiali che si trasformano in "simboli sacri", rappresenta una tematica che non può – dunque – essere messa da parte nel momento in cui si cerca di attuare un'analisi strutturale della religione. Si è tentato di utilizzare aspetti di una semiotica che mettono in risalto come la materia, utilizzata a scopi rituali e investita da un processo di significazione che mostra le radici di una tradizione, possa diventare veicolo di una sacralità che spinge gli appartenenti ad un contesto ad essere soggetti attivi e presenti di fronte al mantenimento della propria identità cerimoniale. Quest'ultima costruita anche attorno ad una dimensione materiale che diventa veicolo di un'identità condivisa. Una struttura, nell'insieme, fatta di oggetti e soggetti che continuamente interagiscono e che rappresentano il reale patrimonio da salvaguardare, in quanto è a partire da essi che si può studiare un sistema identitario che basa il suo progresso e mantenimento nel tempo attraverso la possibilità di enunciare l'importanza dell'appartenenza e l'importanza del vivere insieme, in maniera attiva e dinamica, tutto il complesso cerimoniale di un contesto.

La materia viene trattata come elemento lavorato, sia dall'uomo, però pur sempre restando all'interno dei margini di una "strumentazione rituale" che trasforma questa lavorazione del materiale stesso in quel processo di significazione che sta alla base del contesto culturale di riferimento. Tale lavorazione, dunque, si articola nel caricare di significato quella specifica materia utilizzando la propria simbolica di riferimento: che sia l'alloro rituale nebroideo che richiama le antiche *Dafneforie* in onore di Apollo (Buttitta 2013), che sia il sangue rituale all'interno di un sacrificio cruento (Burkert 2021), che siano svariate forme di ex-voto anatomorfi processionali (Buttitta 2013; Faeta 2000) o che siano i pani di svariate forme e dimensioni che imbandiscono le tavole in onore di San Giuseppe in Sicilia (Giallombardo 1981). La dimensione materiale – nel particolare riferimento ad una dimensione del religioso declinato da una specifica cultura – rivestirà sempre un ruolo rilevante per una ricostruzione complessiva delle logiche che alimentano l'identità di una collettività.



## Bibliografia

- Bloch, M., 1924, *Les Rois thaumaturges, étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Strasburgo; trad. it. *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi 2016.
- Bourdieu, P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Minuit; trad. it. *Il senso pratico*, Roma, Armando, 2005.
- Buttitta, A., Miceli, S., 1989, *Percorsi simbolici*, Palermo, Flaccovio.
- Buttitta, I. E., 1992, “Le feste dell’alloro in Sicilia”, in *Archivio delle Tradizioni Popolari Siciliane*, n. 29-30, Palermo, Folkstudio.
- Buttitta, I. E., 2002, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Roma, Meltemi.
- Buttitta, I. E., 2013, *Continuità delle forme e mutamento dei sensi*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Burkert, W., 1972, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin; trad. it. *Homo Necans*, Milano, Editoriale Jouvens, 2021.
- Burkert, W., 1996, *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions*, Harvard University Press; trad. it. *La creazione del sacro*, Milano, Adelphi, 2005.
- De Roberto F., 1909, “San Silvestro a Troina”, a cura di I. E. A. Buttitta, in *Nuove Effemeridi*, 1992, V, 17, pp. 96-108.
- Durkheim, E., 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan; trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano-Udine, Mimesis 2013.
- Eliade, M., 1948, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot; trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri 1996.
- Fabietti, U., 2018, *Materia Sacra*, Milano, Raffaello Cortina.
- Fabbri, P., Mangano, D., 2012, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci.
- Faeta, F., 2000, *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palermo, Sellerio.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli 1997.
- Geertz, C., 1973, *Interpretation of cultures*, New York, Basic; trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino 1998.
- Giallombardo, F., *La festa di San Giuseppe in Sicilia*, Archivio delle Tradizioni Popolari Siciliane, Folkstudio, n. 5, Palermo.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2000.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani 1984.
- Greimas A. J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico Editore, Torino 1991.
- Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte; trad. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 2018.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon; trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore 1964.
- Marrone, G., 1999, *C'era una volta il telefonino*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., Migliore, T., a cura, 2022, *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Milano-Udine, Mimesis.
- Miceli, S., 1972, “Rito: la forma e il potere”, in *Uomo e cultura*, V, 10, pp. 132-158.
- Traini, S., 2014, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Milano, Bompiani.
- Turner, V., 1969, *The Ritual Process. Structure and anti-structure*, Chicago, Aldine Publishing Co.; trad. it. *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia, Morcelliana 1972.
- Turner, V., 1967, *The forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca and London; trad. it. *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Brescia, Morcelliana 1976.
- Van Genep, A., 1909, *Les rites de passage*; trad. it. *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri 2012.

## **Desemantizzazione, risemantizzazione e materialità elementale di alcune unità abitative in disuso. L'esperienza dell'albergo diffuso**

Giorgio Lo Feudo

**Abstract.** The widespread hotel is a tourist-type housing innovation which consists in the transformation of some old buildings, located in often abandoned and uninhabited villages, into hotel structures spread over several sites which are not always contiguous. In this article we will try to analyze this new housing structure with the lenses of semiotics, paying particular attention both to the symbolic conversions which, with the processes of desemantization and resemantization, determine its tourist-cultural form and purpose, both to the elementals components which, in our opinion, they match what A.J. Greimas and J. Fontanille consider the “phenomenal dimension, but also paradoxically real”, considered as “prerequisite of every object of semiotics”.

### **1. Introduzione**

Il presente contributo focalizza l'attenzione sul cosiddetto albergo diffuso. Si tratta di un'innovazione abitativa di tipo turistico che consiste nella trasformazione di alcuni immobili, ubicati in borghi spesso dismessi e disabitati, in artefatti alberghieri dislocati in siti non sempre contigui. L'idea dell'albergo diffuso risale agli anni Ottanta allorquando furono numerose le dimore residenziali che adottarono questa nuova formula abitativa la quale, oltre a produrre reddito su basi turistiche, diede nuova linfa a centri storici parzialmente o totalmente disabitati. Decidere di convertire un insieme di case in edifici con finalità turistico-culturali non solo ha consentito di ristrutturarle e rilanciarle in maniera esteticamente apprezzabile, ma ha fatto sì che i risvolti positivi di tale iniziativa si riversassero anche sull'assetto sociale dell'intero borgo. In questo modo interi centri storici oramai privi di qualsiasi attrattiva, poterono rinascere nella loro interezza grazie alla costruzione di tali artefatti turistici. Per analizzare in termini semiotici questa particolare iniziativa sono necessarie una serie di precisazioni. Nel presente scritto non ci occuperemo di un caso specifico nel senso dell'albergo diffuso x o y, ma del fenomeno in primis urbanistico-architettonico e poi turistico culturale che proveremo a leggere in termini teorici generali. Per farlo partiremo dalle sue “fondamenta” materiali che, per scelta metodologica, equipareremo alla cosiddetta dimensione elementale della significazione intesa come “orizzonte ontico” (Greimas, Fontanille 1991, p. 4) ossia come base empirico-esperenziale inevitabilmente presente in qualsiasi processo semio-conoscitivo.

La materia della quale parliamo afferisce alla triade materia, sostanza, forma del segno declinata da L. Hjelmslev che si manifesta come sostanza – dell'espressione e del contenuto – a seguito dell'azione di formazione che la forma esercita su di essa. Tuttavia la materia dev'esserci, in un modo o in un altro, anche prima della sua formazione, ragion per cui è più che opportuno che il ricercatore tenti di pronunciarsi “su quel modo particolare di esistenza che è l'esistenza semiotica” (Greimas, Courtés 1979, p. 112). Ed è proprio l'ineluttabilità della sua esistenza, anche prima della sua formazione, che consente, a nostro parere, di equipararla alla dimensione elementale della significazione laddove riteniamo che la considerazione secondo cui esse precedono i meccanismi di senso, pur essendone paradossalmente il risultato, possa essere per entrambe valida.

In questo saggio, nel solco di quanto appena precisato, tenteremo di porre l'accento sullo sviluppo dell'albergo diffuso analizzandone sia l'origine fisico-architettonica sia la successiva trasformazione in sito turistico-culturale finalizzato a offrire un tipo di ospitalità che risulti in totale simbiosi col borgo in





cui si trova. La semiotica e il segno possono essere considerati come una specie di velo che rende possibile la conoscenza intesa come l'emersione, non intenzionale, dei tratti salienti di qualcosa d'invisibile che resterebbe tale se mancasse il predetto velo (Proni 1990, p. 92). Si tratta evidentemente di una operazione immancabile che vale per qualsiasi processo conoscitivo e che perciò ritroviamo anche in occasione della presa d'atto delle entità fisico-architettoniche da cui trarrà origine l'albergo diffuso. Analogamente, ma sul fronte della successiva trasformazione, appunto, in albergo diffuso, la conoscenza, per come sopra intesa, risulterà vincolata alle valenze simbolico/convenzionali che poste – questa volta intenzionalmente – al di sopra della conformazione fisico-architettonica degli artefatti in questione, renderà possibile la loro conversione nei siti connotati in senso turistico-culturale oggetto della nostra analisi.

## 2. Semiotica, orizzonte ontico e dimensione elementale

Per affrontare l'argomento prestando attenzione a quella che abbiamo definito materialità elementale è utile, a nostro parere, articolare la riflessione in tre punti salienti: 1. Il primo inerisce agli artefatti costituiti dagli immobili che caratterizzano in termini propriamente fisici l'albergo diffuso; 2. Il secondo attiene all'insediamento, nei predetti artefatti, degli originari abitanti del borgo allorquando le dimore furono costruite; 3. Il terzo, infine, riguarda la trasformazione dell'intero insieme di edifici in un nuovo *habitat* sociale nel quale, a differenza del caso precedente, domina la componente simbolica con finalità turistico/culturali. Prima di entrare nel merito è opportuno spendere alcune brevi precisazioni sulla predetta materialità elementale. Essa, a nostro parere, può essere intesa in due modi: 1. Un insieme di tratti non ancora ricoperti dal predetto "velo semiotico"; 2. Una riserva di senso insita in una formazione segnica inerente a un già compiuto e riconosciuto processo simbolico.

Il riferimento teorico con cui illustrare il primo dei suddetti due modi attiene alla "dimensione fenomenica, ma anche paradossalmente reale" (Greimas, Fontanille 1991, p. 4), vista come "precondizione di ogni possibile oggetto della semiotica" (*ibidem*). Questa chiave di lettura può essere tematizzata in tre maniere: 1. In riferimento ai citati A. J. Greimas e J. Fontanille i quali, oltre ad affermare quanto appena riportato, hanno introdotto il cosiddetto "orizzonte ontico" inteso come una specie di "immagine del senso anteriore e insieme necessario alla sua discretizzazione" (*ibidem*); 2. Con ciò che U. Eco ha evidenziato, attraverso le locuzioni *terminus a quo* e *terminus ad quem* per analizzare l'oggetto dinamico di C. S. Peirce inteso sia come iniziatore sia come approdo di qualsiasi processo semio-conoscitivo; 3. Con ciò che ancora Eco ha definito "zoccolo duro dell'essere" (1997, p. 36).

Il secondo modo con cui provare a interpretare la citata materialità elementale afferisce al fronte simbolico e attiene al cambiamento che può entrare in gioco per modificare, nel corso del tempo, la connessione fra una espressione e un contenuto che, come già anticipato, può essere effettuata e interpretata in chiave di desemantizzazione e risemantizzazione (Greimas, Courtés 1985, pp. 79-80).

## 3. Dall'affordance al simbolico

Fatta questa prima, breve, precisazione su come ci proponiamo di leggere e interpretare sia la dimensione materiale-elementale sia i processi di desemantizzazione e risemantizzazione (sui quali torneremo) proviamo ora a porre l'accento sul primo punto saliente ossia sulla natura fisica dell'albergo diffuso. Per riflettere compiutamente su tale fattispecie c'è, a nostro parere, una metodologia che può rivelarsi molto efficace. Si tratta della nozione di *affordance* la quale, strettamente correlata ai comportamenti collettivi imposti dagli oggetti con i quali gli individui entrano in contatto, può essere applicata anche alla conformazione strutturale, in senso empirico-esperenziale, di un insieme di case destinate a diventare albergo diffuso.

Il concetto di *affordance*, introdotto da J. Gibson, occupa un posto di rilievo nel dibattito filosofico e semiotico poiché consente di porre l'accento sulle proprietà percettive dell'oggetto, il quale "non sarebbe che una forma preliminare d'azione, una sorta di appello ad agire che lo identifica in funzione delle possibilità motorie che esso racchiude" (Rizzolati, Sinigaglia 2006, pp. 47-48). Dunque, le *affordances*

delineano la combinazione fra una conformazione finalizzata a una interazione vincolata e la risposta comportamentale che l'individuo che partecipa a quella interazione deve necessariamente assumere. Questo vincolo esiste anche nei soggetti che dovessero ritrovarsi, per esempio, a passeggiare, a osservare o risiedere in un complesso immobiliare costituito da una certa quantità di case e palazzi. A tal proposito è possibile sostenere che la conformazione di un ambiente, unita alla sua fruizione da parte dell'individuo che lo occupa, impongano i modi di agire che bisogna adottare per rapportarsi correttamente con esso. Si tratta di una precisazione importante che permette di paragonare la fisionomia di una serie di edifici a una espressione verbale la quale, come tale, rimanda a un contenuto che a sua volta origina un insieme di comportamenti che, tornando al punto, quella configurazione architettonica impone ai fruitori. Umberto Eco riflette su questa questione ne *La struttura assente* (1968) per commentare il pensiero dell'architetto Giovanni Klaus Koenig secondo il quale un segno si caratterizza in relazione ai comportamenti che stimola (cfr. Eco 1968, p. 200). Eco non è d'accordo e, sul punto, precisa di considerare la significazione – anche quella posta in essere da artefatti architettonici – convenzionale e inevitabilmente dipendente da codici culturali. Dal canto nostro riteniamo possibile sostenere che la nozione di *affordance* agevoli la riflessione sulla entità rappresentata, nel nostro caso, dal quartiere del borgo dal quale è scaturita la funzione abitativa, sociale e stanziale destinata ai residenti, ma anche la successiva interpretazione turistico-simbolica che configura l'albergo diffuso.

Sempre sulla nozione di *affordance* un altro aspetto molto interessante riguarda la sua capacità di fare a meno di qualsiasi valenza simbolica la quale, se presente, può modificare se non stravolgere l'appello ad agire identificato dalle possibilità motorie che l'oggetto provoca nel fruitore.

Il concetto di *affordance*, per come qui illustrato, ruota esclusivamente intorno a comportamenti dettati dagli artefatti i quali impediscono ai fruitori di attuare qualsiasi estensione interpretativa, pena il rischio di pregiudicarne l'uso. Infatti, la mancanza di qualsiasi componente simbolico-discrezionale non permette di modificare, agevolare o impedire la combinazione fra la conformazione degli artefatti e la postura fisico/comportamentale che gli utilizzatori devono assumere per congiungersi proficuamente a essi.

Per concludere la trattazione del primo punto saliente e proseguire nella ricerca del momento in cui sopraggiunge il simbolico è opportuno ricordare che anche l'uso delle parole accoglie una serie di riflessioni inerenti alle *affordances*. Ciò è dovuto alla possibilità di considerare le espressioni linguistiche una sorta di oggetti capaci di invitare i soggetti che le comprendono a svolgere una serie di attività in un preciso e ben circoscritto contesto. Un modo efficace per comprendere come ciò possa avvenire lo indica L. Wittgenstein laddove paragona le espressioni linguistiche alle impugnature che si trovano nella cabina di una locomotiva e che offrono all'uomo lo strumento per agganciare la realtà extrasemiotica determinandone la configurazione, in base al tipo di presa/uso esercitata su di essa attraverso le parole/maniglie (Wittgenstein 1974, p. 22).

Dunque, le espressioni linguistiche offrono/impongono all'uomo una serie di azioni verbali e comunicative che richiamano la nozione di *affordance*. Sappiamo infatti che l'uso dei segni linguistici determina la presenza dei significati e, con essi, la presa d'atto di una rimodulazione di quell'ambiente/luogo già precedentemente modellato dagli elementi fisici che lo compongono e dalle *affordances* che lo rendono praticabile. A questo punto si comincia a intravedere il momento in cui compare la componente simbolica che, come detto, consente di sovrastare e modellare gli elementi oggettivi, bypassare le *affordances* e, in subordine, spingere l'individuo a utilizzarle in maniera difforme. La sopravvenienza di questa possibilità è molto importante perché consente di ribadire che l'articolazione di un dato contesto, nel nostro caso un ambiente turistico/culturale, è il frutto dell'elaborazione simbolica che si è aggiunta alla natura fisica dell'artefatto di cui abbiamo già scritto. Le precedenti precisazioni circa la dotazione di *affordances* dei segni linguistici, ma anche la presa d'atto della forza del simbolico che riesce a stravolgere anche comportamenti consolidati e in qualche modo irrinunciabili, consente di spostare il fulcro del nostro ragionamento sulle nozioni di desemantizzazione e risemantizzazione le quali entrano in campo anche nella trattazione del cosiddetto albergo diffuso. S'intende per desemantizzazione la perdita di alcuni contenuti parziali in favore del significato globale di un'unità discorsiva più ampia (Greimas, Courtés 1979). Analogamente, ma all'inverso, la risemantizzazione è l'operazione con cui certi contenuti parziali, preliminarmente perduti a vantaggio del significato globale di un'unità discorsiva più ampia ritrovano il loro primo valore semantico. Dunque,

la desemantizzazione consente di togliere alcuni significati parziali anche da un artefatto singolo o multiplo e mettere in evidenza un significato più vasto e generale rispetto a un altro più circoscritto e specifico. Inoltre, ed è questo il caso che ci interessa, è anche possibile riferirla, unitamente alla risemantizzazione, a un luogo, a condizione che esso venga considerato un'entità simbolicamente articolata e perciò in grado di suscitare, nei soggetti che ne fruiscono, comportamenti convenzionali di portata generale o di nicchia, a seconda si tratti di desemantizzazione o risemantizzazione.

#### 4. Testualizzare e narrativizzare

Un altro riferimento teorico utile a queste nostre considerazioni è costituito dalle nozioni di testualizzazione e narrativizzazione. La forma testuale di un luogo/ambiente deriva, a nostro parere, dalla possibilità di riscontrarvi, fra l'altro, i requisiti della coesione, intesa come contiguità fisica in *praesentia* degli artefatti che lo compongono e della coerenza, vista come somiglianza d'intenti o scopi in *absentia*. Questa affermazione vuol fungere da *incipit* all'analisi dei punti salienti 2 e 3 elencati all'inizio i quali, come a breve vedremo, ci consentono di ricordare che il riconoscimento di un artefatto implica sempre una conversione semiotica e, a certe condizioni, simbolica. La narrativizzazione costituisce un criterio per entrare in contatto col mondo inteso come insieme di senso, ma non per questo sganciato o privo di precondizioni ontiche o elementali. Quanto ora ribadito viene avvalorato dalla considerazione formulata da A.J. Greimas e J. Fontanille, pocanzi esposta, secondo cui esistono alcune, appunto, precondizioni della significazione o meglio, dell'esistenza semiotica, che appaiono come una sorta di orizzonte ontico, una nebulosa che “vela l'essere che rimane inconoscibile ma che è attraversato da quanto rappresenta in nuce ciò che agli stadi successivi assumerà le forme, le posizioni e le articolazioni che ci sono già note” (Greimas, Fontanille 1991, p. 38).

Dunque, gli elementi materiali che, come abbiamo visto, esistono e non possono essere ignorati entrano nell'universo del senso e possono essere compresi e manipolati dai soggetti/interpreti, solo perché rivestiti da quello che, con una efficace e nota metafora viene denominato *velo semiotico*:

La conoscenza è come un velo che viene gettato su qualcosa di invisibile per farne emergere i tratti. Ciò che conosciamo è il velo da noi stessi gettato, ma esso è solo lo strumento che una presenza esterna e oggettiva 'plasma' con la sua esistenza. Questo velo è il segno. La presenza esterna, inoltre, si rivela con delle regolarità che testimoniano della realtà (esistenza) di leggi generali (Proni 1990, p. 92).

Per restare sull'argomento è utile, a nostro parere, esaminare le locuzioni *terminus a quo* e *terminus ad quem* tramite le quali Umberto Eco si è chiesto se fosse la *natura* a originare e consentire l'indiretta manifestazione dell'oggetto dinamico teorizzato da C. S. Peirce o se toccasse alla facoltà simbolico-linguistica della mente farlo apparire all'attenzione conoscitiva. Perché affrontare ora il tema dell'oggetto dinamico di Peirce? Innanzitutto per svolgere coerentemente quanto preannunciato all'inizio di questo articolo e poi per evidenziare l'esigenza, anche di Eco, di riflettere sulla gravosa questione della esistenza dell'oggetto semiotico. La scelta di affrontare l'argomento deriva dal fatto che, anche in questo caso, entra in gioco la questione inerente a quell'oggetto fenomenico, ma anche paradossalmente reale, del quale si è detto al punto 2.

Eco, nel *Trattato di Semiotica Generale* (1978), definì l'oggetto dinamico un *terminus ad quem* ossia qualcosa che si può individuare per via logico inferenziale. Successivamente, in *Kant e l'ormitorinco* (1997), rivide questo punto di vista e classificò il suddetto oggetto dinamico come *terminus a quo*, cioè qualcosa di preesistente che spinge a comunicare quello che i segni e la semiosi permettono di rappresentare. Il problema in esame era quello dell'oggetto dinamico visto come approdo semiotico (appunto, *terminus ad quem*) di un processo conoscitivo e non come principio, inizio (appunto, *terminus a quo*). Ciò portava a ignorare il fatto che per costituire, per esempio, qualsiasi rappresentazione astratta della mano, si era pur sempre partiti (noi o chi ce ne aveva trasmesso il tipo) da una esperienza percettiva (Eco 1997, pp. 417-418).

Afferma Eco (1979, p. 44), “l'oggetto dinamico...mentre dal punto di vista semiotico esso è il possibile oggetto di un'esperienza concreta, dal punto di vista ontologico esso è l'oggetto concreto di una

esperienza possibile”. La peculiarità di questa prospettiva rispetto a quella proposta nella prima parte del *Trattato* consente una lettura congiunta della “regolarità in natura dei principi operativi” di cui parla Peirce (cfr. Peirce 2003, p. 1212), con “l’ordine oggettivo dei fatti” che segnala Eco (1975, p. 60).

Qual è la ragione di questo nostro riferimento a Eco? Il motivo sta sia nella opportunità di sottolineare la circostanza secondo cui è la semiotica che permette all’individuo di poter riflettere sul cosiddetto orizzonte ontico – da noi equiparato alla materialità elementale –, sia nella necessità di evidenziarne l’indispensabile, se pur indimostrabile, esistenza. Quest’ultima affermazione permette di sostenere: 1. l’irrinunciabile presenza di una preconditione fenomenico/elementale intesa come “orizzonte ontico” (Greimas, Fontanille 1991, p. 4) ineliminabile e fondativa di ogni conoscenza; 2. la necessità della presenza del predetto velo semiotico/conoscitivo attraverso cui “la regolarità in natura dei principi operativi” (Peirce 2003, p. 1212) diviene interpretabile; 3. la presa d’atto di una serie di operazioni di desemantizzazione e risemantizzazione volte a modificare il rapporto simbolico che lega segno e significato, ma anche segno, artefatto e conseguente utilizzo da parte dei fruitori.

## 5. Esplorazione VS Fruizione

A questo punto, per tornare alle origini dell’albergo diffuso, è opportuno ribadire che il pre-esistente artefatto immobiliare dal quale esso ha tratto origine, non può essere fruito in termini turistici, culturali ed estetici perché privo di connotazione simbolica. Infatti, in mancanza di ciò, potrà al massimo essere esplorato. C’è infatti, a nostro parere, una grande differenza fra il concetto di esplorazione e quello di fruizione. Vediamo per sommi capi di cosa si tratta. La fruizione presuppone una evidente, volontaria, configurazione simbolica dell’artefatto architettonico in questione a cui si aggiunge il riconoscimento, da parte degli individui chiamati a porsi in connessione con esso, degli elementi attraverso i quali entrarvi in contatto, unito alla disponibilità – questa volta tutta culturale, simbolica e intenzionale – ad assumere la *forma mentis* imposta dagli scopi che quella particolare conformazione, appunto simbolico-culturale, implica. In altre parole, i fruitori di un albergo diffuso sono predisposti a interpretarlo nella maniera più consona alle finalità che quegli artefatti perseguono e che, come detto, sono di tipo simbolico-culturale. L’esplorazione è tutt’altra cosa; con essa manca la conversione simbolica e, qualora fosse presente, non corrisponderebbe alle aspettative dei soggetti in campo i quali, come già ripetuto, rivestono lo status di fruitori di un albergo diffuso e non esploratori di agglomerati in disuso. L’esplorazione prende atto di un contesto non ancora arricchito in chiave simbolica. Pertanto, i fruitori dell’albergo diffuso che dovessero esplorare un mucchio di case diroccate poste l’una accanto all’altra, non rinverrebbero alcuno scopo in quell’agglomerato, ma approderebbero, eventualmente, a una serie di elementi indicali che, come tali, non avrebbero nulla a che fare con l’artefatto turistico/culturale oggetto della loro visita. In qualche maniera, con l’esplorazione, ritorna in gioco il concetto di *affordance* per come da noi interpretato al punto 3 e scompare totalmente lo scopo inteso come significato/comportamento che gli edifici impongono, per così dire, ai fruitori a seguito della loro conversione simbolica. Ciò fa sì che il visitatore, che non è più un esploratore, agisca in base al predetto scopo e assuma i comportamenti da esso invogliati. Perché dedicare questo spazio alla presentazione della differenza fra fruizione ed esplorazione? Per sottolineare ancora meglio la distinzione che c’è tra l’artefatto diroccato e abbandonato, soggetto soltanto alla esplorazione, e l’albergo diffuso al quale (anche) le operazioni di desemantizzazione e risemantizzazione hanno assegnato uno scopo simbolico che ne riconfigura sia l’aspetto, sia le modalità, appunto, di fruizione richieste agli ospiti/interpreti.

## 6. Conclusioni

Per concludere questa riflessione sulle implicazioni semiotiche dell’albergo diffuso e sulle basi materiali-elementali che in qualche modo lo sorreggono è opportuno un breve richiamo a quanto finora esposto. Abbiamo trattato la nozione di *affordance* in riferimento al rapporto, vincolato, di utilizzazione ed esplorazione che si realizza fra un soggetto e un agglomerato di edifici diroccati e disabitati. L’*affordance*,



si è detto, non impone l'attribuzione ma neanche il riconoscimento di valenze simboliche, atteso che la sua azione è circoscritta ai contatti pratico/operativi determinati dalla combinazione fra le caratteristiche dell'oggetto e le azioni che il soggetto è invitato a compiere dallo stesso oggetto.

Abbiamo poi evidenziato la conversione che si verifica nel momento in cui quell'agglomerato di edifici viene destinato a un uso residenziale e sociale.

Successivamente abbiamo sottolineato la differenza fra l'esplorazione e la fruizione di un insieme di immobili non ancora convertiti in albergo diffuso, precisando che l'esplorazione contempla prevalentemente il fine del soggetto che esplora, a cui può aggiungersi il casuale riconoscimento di eventuali stratificazioni culturali o sociali che il visitatore nota solo se personalmente attrezzato e/o pedagogicamente guidato. Viceversa, la pratica della fruizione sottende un agire individuale e sociale competente dettato dalle valenze simboliche aggiunte discrezionalmente al sito osservato che motivano e orientano i comportamenti degli individui ospitati. Esplorazione e fruizione le abbiamo considerate due esperienze molto diverse: la prima indicale, la seconda simbolica. Infine, abbiamo posto l'accento sulla emersione e sul riconoscimento di uno scopo intenzionale, e perciò interpretabile, quale causa evidente della differenza simbolico/convenzionale fra un quartiere residenziale e un albergo diffuso. Infatti, nel primo caso manca qualsiasi armonizzazione con il resto del borgo. Ciò in quanto la sintonia con il contesto presuppone l'attuazione di una ulteriore conversione di ciò che sta attorno, sempre incentrata su scelte e azioni di tipo convenzionale.

La nascita dell'albergo diffuso è motivata o meglio ancorata a un processo interpretativo che ha come obiettivo proprio quello di costruire una forte continuità estetico culturale con gli scenari architettonici, naturali e soprattutto sociali che stanno attorno e che sono facilmente fruibili dai soggetti che dovessero occasionalmente risiedervi.

Per concludere riteniamo corretto affermare che l'attribuzione di un valore simbolico a quegli artefatti trasformati in albergo diffuso si configuri come un'articolata operazione di risemantizzazione ma anche di innovativa riattivazione della riserva di senso presente *in nuce* nella dimensione fenomenico/elementale intesa come "orizzonte ontico" (Greimas, Fontanille 1991, p. 4) inevitabilmente soggiacente.



## Bibliografia

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

- Eco, U., 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1978, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1997, *Kant e l'omitorinco*, Milano, Bompiani.
- Gibson, J. J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori 2007.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni*, a cura di F. Marsciani e I. Pezzini, Milano, Bompiani 1996.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C., 2006, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Wittgenstein, L., 1974, *Ricerche Filosofiche*, Torino, Einaudi
- Peirce, C. S., 1958, *Collected Papers*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorn e P. Weiss, voll. VII-VIII a cura di A. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935.
- Peirce, C.S., 2003, *Opere*, Milano, Bompiani.
- Proni, G., 1990, *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani
- Zingale, S., 2020, "La semiotica dell'architetto. Aspetti di semiotica progettuale in Giovanni Klaus Koenig", in M. C. Tonelli, a cura, *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, Firenze, Firenze University Press.

## L'acciaio del traceur. Risignificazione di un materiale "funzionale" nella pratica del parkour

Valerio Santori

**Abstract.** Exalted by the modernist discourse due to physical properties such as hardness and tensile strength, steel within the practice of parkour seems to possess entirely different, even opposing, characteristics. In this paper, this "schizophrenia of steel" is investigated by drawing on recent insights by Cosimo Caputo on the concept of "double materiality" in Hjelmslev, which opens the doors to the recognition of a multiplicity of substances. The proposed hypothesis posits that the affordances of a particular material should be understood as possibilities of reacting to a non-hypothetical resistance, that is, not subjected to analysis, and that such an approach reveals the perpetual ambiguity of the "contract between man and material", as formulated by Hammad.

### 1. Introduzione

Il vocabolario Treccani<sup>1</sup> definisce l'acciaio come

Una lega di ferro e carbonio (inferiore all'1,7%), ottenuta allo stato fuso. [...] Si distinguono *acciai al solo carbonio*, che, a seconda del contenuto (variabile da 0,15 a 0,75%) prendono il nome di extra-dolci, dolci, semiduri, duri, extra-duri; e *acciai speciali*, nei quali sono presenti uno, due o anche più elementi diversi (wolframio, nichel, cromo, manganese, ecc.), in quantità sufficienti per conferire alla lega proprietà particolari.

Elenca dunque una serie di locuzioni in cui per via delle sue caratteristiche fisiche viene comunemente utilizzato nella lingua italiana come

termine di paragone per indicare "robustezza, resistenza e tenacia": *duro, resistente come l'a.*; [...] *essere d'a., essere fatto d'a.; mascelle, petti d'a.*; *Il poeta è un grande artiere, Che al mestiere Fece i muscoli d'a.* (Carducci); *avere nervi d'a., una volontà d'a.*; [...] *Patto d'a.*: fu così detto l'accordo tra Mussolini e Hitler (22 maggio 1939) che sancì la politica del cosiddetto «asse Roma-Berlino».

Ciò testimonia il ruolo di assoluto protagonista che questo materiale ha assunto nella cultura occidentale a dispetto della sua "giovane età": è necessario infatti ricordare che l'acciaio iniziò a essere prodotto in quantità industriali solo nel XVIII secolo, quando grazie alle possibilità di utilizzo procurate dal novello "carbon coke" i modesti forni di fusione del ferro si trasformarono in giganteschi altoforni in grado di produrre tonnellate di ghisa, e che solo un ulteriore sviluppo della scienza siderurgica permise di passare poi dalla ghisa all'acciaio mediante riduzione della percentuale di carbonio (Fry, Willis 2015).

È inoltre solo nei primi decenni del XX secolo che l'acciaio acquista dignità teorica e pratica nella progettazione. E lo fa soprattutto grazie agli scritti di Le Corbusier, che nel 1923 in *Verso un'architettura* si fa portavoce del contrasto inevitabile tra un mondo industriale in tumultuosa crescita e l'architettura accademica dell'epoca, decantando i valori della nascente "architettura degli ingegneri": standardizzazione, produzione in serie, predominanza della funzione sulla forma. "Ecco i silos e le

<sup>1</sup> [www.treccani.it/vocabolario/acciaio/](http://www.treccani.it/vocabolario/acciaio/) (consultato il 24 aprile 2023).

officine americane, magnifiche primizie del tempo nuovo; gli ingegneri americani schiacciano con i loro calcoli l'architettura agonizzante" (Le Corbusier 1923, p. 20).

Sei anni dopo, nel 1929, riflettendo sull'esperienza del *Pavillon de l'esprit nouveau* realizzato in occasione dell'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi del 1925, il maestro del razionalismo celebrerà apertamente "le trasformazioni radicali e le libertà strutturali che il cemento armato e l'acciaio permettono di immaginare nell'edilizia abitativa urbana", collegando direttamente le possibilità offerte da questi nuovi materiali ad un futuro in cui "le abitazioni siano standardizzate per soddisfare i bisogni degli uomini le cui vite sono standardizzate", abitazioni definite come "pratiche macchine per abitare", che "potrebbero essere agglomerate in lunghi e alti blocchi di appartamenti" (Le Corbusier 1929, p. 100, trad. mia).

All'acciaio va quindi riconosciuto un legame fondamentale con la progettazione urbanistica moderna: è forse il materiale che per la sua intrinseca affidabilità ha permesso più di qualunque altro il progredire di quel rapporto organico tra progettazione e scienza dei materiali che determinerà infine la nascita del moderno disegno tecnico, soggetto a norme e codificazioni scientifiche, basato su un linguaggio standardizzato e con pretese di universalità (Fry, Willis 2015).

Fatte queste premesse, trovo allora interessante parlare di come questo materiale "funzionale per eccellenza" abbia trovato recentemente nuove interpretazioni e nuovi significati, del tutto inaspettati, in una pratica "disfunzionale" come il parkour.

Utilizzo questo aggettivo in riferimento a una modalità "corretta" di vivere e interpretare l'urbano, quella che Bourdieu (1992) definirebbe "doxa", esplicitamente contrastata dai "traceurs"<sup>2</sup> nella loro costante creazione di percorsi fluidi basati su salti, oscillazioni e arrampicate.

## 2. La produzione di saperi alternativi nel parkour

La capacità del parkour di suscitare interpretazioni dell'ambiente urbano alternative rispetto alla norma è stata messa in evidenza fin dalle prime sporadiche ricerche che hanno considerato questa pratica negli anni duemila. Si cita a tal proposito Bavinton (2007), che nota come i traceurs reinterpretino il loro ambiente urbano principalmente maturando una "capacità di negare le evidenze", ovvero riuscendo a percepire il costruito oltre i discorsi costruiti dall'urbanistica circa oggetti e spazi; e Saville (2008), che nella sua ricerca etnografica cita il concetto di "parkour vision" per riferirsi a un particolare tipo di sguardo sviluppato una volta che si familiarizza con la disciplina. Negli studi più recenti questa "capacità" acquisita dai traceurs nella pratica viene descritta comunemente con l'espressione "parkour eyes", utilizzata per la prima volta in una serie di interviste raccolte da Ameal e Tani (2012).

I "parkour eyes" consentirebbero ai traceurs di conoscere spazi e dettagli solitamente inosservati della città e rappresenterebbero "una modalità di vedere le cose che non può più essere soppressa una volta sviluppata" (*ivi*, p. 165). Il chiaro riferimento di questa espressione agli occhi e dunque al senso della vista non deve però ingannare, poiché i parkour eyes vengono intesi non solo come un modo diverso di guardare lo spazio, ma anche come una modalità alternativa di "sentirlo", sia da un punto di vista emotivo che tattile:

I nostri intervistati hanno ugualmente attribuito importanza al significato degli elementi tattili nel parkour e hanno fatto notare come il toccare un oggetto per testarne la solidità sia una delle pratiche fondamentali attraverso cui i traceurs si relazionano con l'ambiente circostante. Questo tipo di test connette strettamente i traceurs con i loro ambienti [...]. Nel parkour, la connessione tattile con gli spazi utilizzati fornisce informazioni dettagliate sulle caratteristiche di svariati oggetti; quando ogni dettaglio dell'ambiente è noto e sperimentato nella pratica, lo spazio non resta più neutrale per chi lo utilizza. Grazie a questi saperi acquisiti il traceur crea un luogo unico, inevitabilmente carico di aspetti emotivi ed estetici (*ivi*, p. 170).

---

<sup>2</sup> "Tracciatori". Appellativo auto-attribuitosi dai primi praticanti francesi della disciplina.



I traceurs adottano quindi una relazione polisensoriale con il costruito, che da neutro passa ad essere considerato in quanto ambiente di vita o habitat. La polisensorialità si manifesta attraverso un dialogo permanente tra il corpo e la città, un dialogo che conduce, come nella pratica dello skateboarding, alla produzione di “spazi corpocentrici” (Borden 2001). È in tal senso che Leone (2010) ha evidenziato il potenziale del parkour di risignificare i margini urbani e primi fra tutti quei quartieri di edilizia residenziale pubblica nei quali non a caso questa disciplina nasce e si diffonde:

Da un certo punto di vista, il parkour incarna alla perfezione quell'idea di “invenzione della quotidianità urbana”, di “riscrittura del testo cittadino” (da cui il concetto di traceur) teoricamente profetizzato da Michel de Certeau. [...] Se si considerano gli elementi strutturali che compongono il contesto socio-culturale del parkour, quest'idea di volontà di affermazione del corpo individuale rispetto allo spazio urbanistico-architettonico della città non può che significare anche un'idea di rivalse rispetto alla logica politica che sta dietro la costruzione delle nouvelles villes. Se un potere politico centrale ha imposto la costruzione di un simulacro di città, di una città artificiale, i traceurs implicitamente reagiscono a tale imposizione rivivendo insieme la libertà dello scalatore e la creatività dello scultore. [...] Gli elementi dell'impianto urbanistico-architettonico [...] sono risemantizzati e ri-funzionalizzati nel segno dell'intrattenimento urbano, svestiti della loro funzionalità pratica e rivestiti di una funzionalità ludica (*ivi*, p. 221).

Nell'ambito del mio percorso di ricerca sto interpretando il parkour come una forma alternativa di abitare, vale a dire come una pratica di domesticazione della città oltre la casa (*domus*), ciò che ricercatrici come Blunt e Sheringam (2019) definiscono “domestic urbanism”. Questa concezione parte dalla convinzione che “il ‘domestico’ e l’urbano’ siano stati storicamente confinati in discorsi e sfere immaginative separate con l'emergere della ‘grande città’, all'alba della modernità” (*ivi*, p. 818), mentre alcune pratiche abitative sfuggirebbero alla rigida suddivisione.

In particolare mi sto interessando alla produzione da parte dei traceurs di “saperi alternativi”<sup>3</sup>, prodotti conseguentemente al loro privilegiato rapporto con elementi architettonici e materiali spesso non considerati nell'ordinaria esperienza cittadina. Materiali per l'appunto come l'acciaio, che per via delle “intrinseche qualità” esaltate dal discorso modernista è fortemente presente ancora oggi nelle città occidentali.

Riporto qui a tal proposito alcuni stralci di un'intervista semi-strutturata da me fatta a Fabio Saraceni, fra i primi traceurs italiani negli anni duemila e fondatore della prima “scuola” di parkour romana nel quartiere popolare di Tor Bella Monaca (il cui progetto quanto a “spirito di serie” probabilmente non sarebbe dispiaciuto a Le Corbusier). Un'intervista molto esplicativa dell'approfondita conoscenza che i traceurs hanno sviluppato negli anni relazionandosi a questo specifico materiale.

Ti ripeto non sono un ingegnere, non so specificarti il perché, però ad esempio questo dentro è cavo, si sente (lo fa tintinnare). Non è troppo ciiccio dentro. Avrà uno spessore di 2-3 millimetri. I tubi Innocenti che stanno qui sono un po' più ciiccio, sono rotondi e hanno lo spessore interno che è un po' più grande. Te lo dico perché su una superficie così lunga, se tu questo lo metti con solo due appoggi, uno all'inizio e uno alla fine, non ci puoi saltare sopra perché questo ti si piega. Quelli qui invece con la stessa lunghezza tengono meglio. Perché sono più ciiccio e hanno una sezione che è rotonda e non so perché ma tiene meglio in generale (Fabio Saraceni<sup>4</sup>, traceur romano).

---

<sup>3</sup> Utilizzo l'espressione in riferimento al nutrito corpo di studi postcoloniali e di antropologia della tecnica che con questa terminologia (e varianti quali “saperi tradizionali”, “conoscenze locali”, “saperi popolari”, “saperi autoctoni o nativi”, “indigenous knowledge”, circoscrivono l'insieme di conoscenze sviluppatesi all'interno di una determinata comunità, legate a pratiche specifiche, e che per varie ragioni vanno distinte rispetto al sapere scientifico ufficiale. Si veda a titolo d'esempio la visione di Giulio Angioni, allievo di Ernesto De Martino, circa la valorizzazione dei “saperi locali” sardi (2000) in opposizione al sapere scientifico moderno. Nonché le riflessioni del sociologo portoghese Boaventura de Sousa Santos in *Justicia entre Saberes. Epistemologías del Sur contra el epistemicidio* (2017) circa la distruzione dei saperi propri dei popoli sovrachiarati dal colonialismo europeo e nordamericano, descritta come un “epistemicidio”.

<sup>4</sup> Da questo momento, F.S.



Seguendo alcune riflessioni di Goodwin circa la produzione di significato nei “sistemi di attività situati” (Goodwin 1997, pp. 150-154), si potrebbe dire che il traceur qui intervistato proponga una descrizione “incorporata” dell'acciaio, facendo un “uso combinato di informazioni tratte da modalità sensoriali differenti” (*ivi*, p. 184).

Inoltre l'acciaio non viene codificato come materiale “isolato” e “isolabile”, ma sempre evocando “l'ambiente sensoriale dell'attività da svolgere” (*ivi*, p. 164) con esso, attività tramite la quale i traceurs riescono a “cogliere in modo creativo qualsiasi informazione resa disponibile” (*ivi*, p. 184) da uno specifico esercizio corporeo:

Un altro aspetto è anche legato al contesto intorno, se l'elemento in acciaio è posizionato in un posto dove c'è magari un po' di terriccio, cosettine che lasciano un pulviscolo, quello fa una patina che scivola, non come l'acqua ma scivola comunque. E se ci stai intorno ti si mette pure sotto le scarpe infatti se ci fai caso in alcuni video di parkour se c'è qualcuno che deve fare un salto di precisione su un tubo spesso prima si pulisce le scarpe sotto perché si deve togliere quel pulviscolo che si è creato camminando lì intorno. E così diventa più gripposa la suola della scarpa (F.S.).

Ma ciò che più colpisce, soprattutto pensando ad altre locuzioni tipicamente utilizzate nella lingua italiana per cui l'acciaio diviene sinonimo di “freddezza e insensibilità” – (ancora dalla Treccani) “*Sguardo freddo e penetrante come una lama d'a.; donde i vari usi fig. della locuz. d'acciaio in funzione aggettivale: occhi d'a., sguardo d'a.*” – è lo scoprire che la caratteristica principale di questo materiale secondo i traceurs è invece il suo... Calore.

L'acciaio ha problemi di temperatura. Gli oggetti tipo i corrimano, tipo i tubi, cambiano drasticamente se utilizzati in estate col sole o in inverno. Perché col sole dipende molto anche dalla colorazione. Se una cosa è laccata con colori scuri come il nero, diventa davvero incandescente, non ti ci puoi avvicinare. D'estate sotto al sole non lo puoi toccare. Quello lì invece (indica un corrimano), che è smaltato in bianco, quello pure col sole senti che è caldo però ci puoi fare cose. Cioè respinge la luce e quindi si surriscalda di meno (F.S.).

Considerato quanto detto in precedenza penso si possa costatare allora una certa “doppiezza” dell'acciaio, se non una vera e propria “schizofrenia”. Se l'acciaio “del costruttore” possiede infatti determinate proprietà scientifiche quali la durezza e la resistenza alla trazione e alla corrosione, che insieme definiscono la sua proverbiale affidabilità, quello del traceur ne possiede invece *tutt'altre*, in qualche modo addirittura opposte alle prime. È infatti caldo, instabile, scivoloso. E in questo senso trovo pertinenti anche le riflessioni di Conklin (1955), citate sempre da Goodwin (1997, p. 151), circa la ricchezza polisensoriale spesso celata da alcuni termini comunemente utilizzati nella nostra lingua, mentre “fra i cacciatori-raccoglitori delle foreste tropicali nel termine che sta per verde possono essere comprese idee di umidità e freschezza”<sup>5</sup>. “(D'inverno) diventa un po' più scivoloso ma più che altro per via dell'umidità. Cioè fa condensa, quindi diventa un po' umidino. E lì, scivoli. Perché col bagnato scivola tantissimo” (F.S.).

---

<sup>5</sup> Quello con i cacciatori-raccoglitori e i loro presunti schemi di movimento ancestrali è un parallelo largamente utilizzato dai traceurs di tutto il mondo al momento di descrivere la filosofia della loro pratica. Laurent Piemontesi, co-fondatore della prima crew francese degli “Yamakasi”, in un documentario del regista Mark Daniels del 2005 (“Generation Yamakasi”) spiega ad esempio: “la pratica non l'abbiamo inventata noi, esisteva già nella preistoria. La usavano per cacciare e scappare. Sicuramente non aveva un nome, era solo necessario che si muovessero, perché non c'erano ponti o passerelle per attraversare una rupe. Quindi dovevano fare qualcosa, dovevano saltare, nuotare, fare un sacco di cose. Nessuno ha inventato questo tipo di movimenti. Noi li abbiamo solo adattati a una città. Così abbiamo modificato il suo... Uso. Ah era costruito per quest'altro motivo? Mi dispiace!”.

### 3. Condannata a comunicare: l'architettura moderna come utopia impossibile

Nel modello di lettura del testo urbano di Vittorio Spigai e Albert Levy descritto ne *Il piano e l'architettura della città* (Spigai, Levi, a cura, 1989) e *L'architettura della non città* (Spigai 1995)<sup>6</sup>, è possibile rinvenire una continuità strutturale tra Piano urbanistico e Progetto architettonico laddove uno stesso elemento di contenuto venga espresso simultaneamente ai due livelli di sfera espressiva.

Ciò può essere il risultato di una richiesta esplicita, con il Piano che “può prescrivere che un asse di simmetria di uno spazio-strada, concludendosi su di un fronte edilizio, trovi ad accoglierlo un edificio il cui asse di simmetria, coincidente con l'asse visuale del centro strada, determini la posizione di un portale in pietra (passaggio)” (*ivi*, p. 59); implicita: “la tradizione barocca e ottocentesca ci ha fatto capire come un pregnante spazio urbano si formi anche attraverso le modalità in cui gli edifici privati adiacenti si affacciano su tale spazio (i bow windows inglesi, i soggiorni o i corpi scala a torre circolare negli edifici d'angolo otto-novecenteschi a Parigi, le trifore con balcone aggettante dei palazzetti tripartiti veneziani)” (*ivi*, p. 57). O molto più spesso eseguita “intuitivamente” dagli stessi cittadini-costruttori:

Per esempio nel palazzo tripartito veneziano che abbiamo già citato, al piano nobile, i contenuti socio-culturali (salone di ricevimento, luogo d'incontro semipubblico e “aperto”) e quelli funzionali (sala di contrattazione e di esposizione delle mercanzie del facoltoso commerciante), coincidono con l'asse di simmetria bilaterale della pianta e della facciata sul canale o sulle fondamenta, con gli elementi tettonici delle colonne e degli archi formanti le trifore, con una forte variazione chiaroscurale di ombra rispetto alla facciata compatta in muratura. Ancora, a segni-contorno semicircolari rispetto al rettilineo prevalente nel resto della facciata o dell'intero edificio; a materiali più ricchi (pietra d'Istria o altri marmi pregiati) a cui corrispondono anche effetti cromatici di risalto rispetto alla tonalità omogenea delle restanti pareti (in cotto a facciavista, intonacate a marmorino o cocciopesto) (*ivi*, p. 59).

Secondo questo approccio “i piani e i progetti che non presentino efficaci nodi di interazione” hanno carattere “antiurbano” (*ivi*, p. 55), poiché è la continuità strutturale a permettere al progetto architettonico di assumere qualità e valenze “urbane”, ovvero di “manifestarsi come partecipe alla costruzione del testo città e degli spazi principi su cui la città si struttura” (*ivi*, p. 59).

Ed è in questo senso che Spigai ravvisa una rottura della continuità nel *modus operandi* degli architetti moderni che “salvo rare eccezioni dovute alla sensibilità e alla cultura di alcuni maestri”, “inseguendo immagini e modelli utopici deliberatamente hanno spazzato ogni traccia delle concrezioni storiche del luogo e si sono chiusi all'interno dell'area di pertinenza senza ricercare rapporti con il contesto” (*ivi*, p. 57). Del resto la rottura col passato (qualunque passato) viene espressamente rivendicata da Le Corbusier:

Se ci si pone di fronte al passato, si constata che la vecchia codificazione dell'architettura, sovraccarica per quaranta secoli di articoli e di regolamenti, cessa di interessarci; non ci riguarda più; c'è stata una revisione dei valori; c'è stata una rivoluzione nel concetto di architettura (1923, p. 20).

E il carattere a-storico del progetto modernista non può che trovare una corrispondenza nella pianificazione urbana, anche solo per mezzo di cesure nette rispetto alle usanze passate: “non esiste un piano regolatore moderno nel quale venga richiesto ai progettisti degli edifici che formano i fronti di una piazza di raccordare i loro impianti compositivi e le loro distribuzioni funzionali interne al senso e alla forma della piazza!” (Spigai 1995, p. 59).

Nella riflessione di Umberto Eco contenuta in *La Struttura Assente* (1968), la funzione comunicativa dell'architettura viene descritta come un “appoggiarsi” dei codici architettonici su codici esterni alla disciplina (“l'architettura parte forse da codici architettonici esistenti, ma in realtà si appoggia su altri codici che non sono quelli dell'architettura”, Eco 1968, p. 321). Sono questi dei codici antropologici locali, rispetto ai quali l'architetto può porsi tra una condizione di “assoluta integrazione” (“costruisce

---

<sup>6</sup> Il modello viene elaborato a partire dallo studio dottorale di Levy concluso nel 1979, *Sémiotique de l'espace: architecture classique sacrée* (dir. A.J. Greimas e F. Chiay, EHESS, Parigi 1979), per cui si veda anche “Les différents niveaux de signification dans la construction de l'espace architectural” in Degrès n. 35-36, Bruxelles, 1983.

case per permettere un sistema di vita tradizionale e senza pretendere di sconvolgerlo”, “obbedisce alle leggi di quel codice più generale che *sta fuori* dell’architettura”) e un “impeto di eversività avanguardistica” (“decide di obbligare la gente a vivere in modo totalmente diverso”) (*ivi*, p. 324).

L’architetto moderno sembrerebbe allora agire proprio in quest’ultima direzione, decidendo di progettare per un abitante “ideale”, dalle caratteristiche standardizzate, come dimostra forse meglio di qualunque altra citazione il grottesco “Modulor”, ovvero il sistema di proporzioni progettato nei suoi ultimi anni di vita da Le Corbusier che univa il metodo geometrico della sezione aurea con le misure e i movimenti di un uomo alto 1,83 m.

Senza perseguire un’idea architettonica, ma semplicemente guidati dalle leggi date dai calcoli (derivati dai principi che reggono il nostro universo) e dalla concezione di un organo vitale, gli ingegneri di oggi fanno uso degli elementi primari e, coordinandoli secondo le regole, giungono alla grande arte, mettendo così l’opera umana in risonanza con l’ordine universale (Le Corbusier 1923, p. 20).

Tornando a dirla con Spigai, l’architettura moderna “può abbagliare o sorprendere ma non viene capita”, è un prodotto artistico che “entra in conflitto con l’intero sistema di aspettative del fruitore-cittadino” (1995, p. 48). Ciononostante, sarebbe sbagliato attribuire una tale disfunzione comunicativa esclusivamente al progetto architettonico specificatamente moderno, dimenticando tutte quelle progettualità che ancora oggi rispondono ciecamente ad atti politico-amministrativi di carattere sovralocale, o al solo desiderio egotico di fama/guadagno dell’architetto/costruttore. Progettualità che del pensiero moderno continuano a far proprio, spesso inconsapevolmente, il metodo della “tabula rasa”, vale a dire la traduzione delle complesse relazioni di cui il territorio si costituisce in “uno spazio geometrico omogeneo che, proprio per questa sua natura, diventa passibile di un progetto di razionale suddivisione produttiva, intesa nei termini di puro sfruttamento, indipendente da altri vincoli o valori di carattere storico e/o ecologico” (Decandia 2000, p. 114).

Nella convinzione che “il valore permanente dell’architettura richiede al progetto requisiti più profondi della mera ottimizzazione dei requisiti funzionali interni” (Spigai 1995, p. 57), ragionare intorno a quella che si è definita con l’espressione “schizofrenia dell’acciaio” – vale a dire una compresenza di opposte caratteristiche tecniche come stabilità e instabilità, freddezza e incandescenza, racchiuse sotto una stessa identità di materiale a seconda dei punti di vista di chi lo include nella progettazione e di chi effettivamente lo utilizza – può essere utile allora a descrivere più in generale il *controsenso implicito* di qualunque progettazione utopica (deliberatamente ignorante i codici antropologici locali) calata in un contesto (un “topos”) effettivo, che è anche un contesto naturale: i traceurs infatti praticando il progetto architettonico in maniera imprevista lo “reintroducono” di fatto all’interno del ciclo stagionale e di una relazione tattile con l’umano, ma così facendo esperiscono sue nuove caratteristiche e dimostrano che lo specimen del messaggio architettonico – il suo porsi sempre “tra un massimo di coercizione (tu dovrai abitare così) e un massimo di irresponsabilità (tu potrai usare questa forma come vorrai)” (Eco 1968, p. 314) – non può essere mai realmente oscurato, nemmeno dall’architetto più ardito.

#### **4. La doppia materialità di Hjeltmslev nelle riflessioni di Cosimo Caputo**

Continuando a ragionare in termini semiotici circa la rinvenuta “doppiezza” dell’acciaio, trovo utili ad approfondire il discorso alcune recenti riflessioni di Cosimo Caputo sul concetto di materia in Hjeltmslev. Nel suo *Hjeltmslev e la semiotica* (2010), il semiologo pugliese parla di “un’eccedenza filosofica della linguistica di Hjeltmslev”, spesso sfuggita ai più, e che emerge proprio “dalla discussione del concetto di materia” (*ivi*, p. 187). L’introduzione di questo concetto nelle scienze dei segni sposta infatti a suo avviso il centro dell’interesse teorico dal problema logico del linguaggio al problema fenomenologico del senso (*Ivi*, p. 177). Dandone una prima definizione potremmo dire infatti che la materia hjeltmsleviana è “altro rispetto alla funzione semiotica o interpretativa, cioè rispetto alla forma (scienza) del segno” (*ivi*, p. 179), e ciò sembra in qualche modo già superare il problema principale della “soglia inferiore della semiosi”

secondo Eco (1997, p. 37), ovvero che l'Essere (che per Eco sta alla materia hjelmsleviana) sia innanzitutto un effetto di linguaggio, dato che nel momento in cui possiamo parlarne è già interpretato<sup>7</sup>. In questo senso, Caputo evidenzia però che "l'idea di una materia virtualmente semiotica, che riceve la forma dall'esterno, come se questa sussistesse in sé (ontologicamente e non funzionalmente) al di fuori della materia stessa, che si configurerebbe come un mero ricettacolo, *non è applicabile* alla glossematica hjelmsleviana" (Caputo 2010, p. 180, corsivo mio), perché la sua originalità sta proprio nell'aver "collocato" la materia al di fuori del segno.

Se per Saussure infatti la lingua è una forma, allora esiste anche "al di fuori di tale forma, con una funzione rispetto ad essa, qualcosa di non linguistico" (Hjelmslev 1943, p. 83), che per Saussure è la sostanza mentre per Hjelmslev è appunto la materia. E questa, proprio perché fuori dal segno, nella visione di Hjelmslev non può essere analizzata dalle scienze linguistiche ma bensì da altre scienze, scienze non linguistiche come la fisica e l'antropologia, che effettuano descrizioni fisiche e fenomenologiche di grandezze e relazioni biologiche (Prampolini 2001). Prampolini a tal proposito parla dello strutturalismo di Hjelmslev come di "uno strutturalismo antropologico", la "ricerca di una struttura empirica e immanente", "una posizione lontana da ipotesi logiciste o da tentazioni metafisiche" (*ivi*, pp. 130-131). Scrive invece Caputo: "Il linguaggio-mondo è [per Hjelmslev] una realtà biologica e storico-culturale, per la cui comprensione bisogna svestirsi dei panni del logico puro" (2010, p. 40). Secondo Prampolini allora "la glossematica contrappone una *res comunicativa* a una *res non comunicativa*", intendendo con la prima locuzione tutto quanto appartiene alla comunicazione, "sostanze incluse", "di cui la rete di dipendenze è condizione costitutiva", e con la seconda tutto ciò che alla comunicazione non appartiene, e che "non è governato né può essere descritto attraverso la rete delle dipendenze" (Prampolini 2001, pp. 194-195, citato in Caputo 2010, p. 184).

Ciò secondo Caputo permette di parlare della materia di Hjelmslev come di una "doppia materialità", semiotica e biologica. Una nell'essere dell'ontologia e nel pensiero della logica e l'altra nel "residuo, eccedenza, margine esterno, alterità rispetto all'essere dell'ontologia" (Caputo 2010, p. 186).

## 5. Quindi Kant e l'ornitorinco, ma anche Hjelmslev e l'elefante

Tornando alle interpretazioni dei traceurs, è sicuramente questo "residuo esterno" della materia a permettere significazioni alternative, e l'impianto teorico di Hjelmslev in questo senso mi sembra del tutto comparabile a quello di Eco in *Kant e l'ornitorinco* (1997), con l'oggetto dinamico di Peirce inteso sia come "terminus ad quem" della semiosi (conoscibile solo attraverso un oggetto immediato) sia come "terminus a quo" (qualcosa che ci spinge a elaborare forme di comunicazione).

Infatti nonostante Hjelmslev collochi la materia "biologica" al di fuori del segno, è però attento ad assegnarle comunque un ruolo nella semiosi. Glossematicamente parlando, la materia biologica è un'estensione di cui la materia semiotica è un'intensione: le due materie sono funtivi di una funzione di "determinazione" dove la prima è un funtivo costante e necessario (presupposto), mentre la seconda è un funtivo variabile e non necessario (presupponente) (Caputo 2010).

Ma ciò che è più importante in questa sede è che per Hjelmslev il passaggio da non semiosi a semiosi non è spiegabile nella logica del linguaggio: questo semplicemente "avviene" a causa di un evento, ancora esterno alla semiosi, che potremmo considerare come manifestante "una forma diversa rispetto a quella del principio strutturale della lingua e dunque studiabile da scienze diverse dalla linguistica (biologia, antropologia)" (Caputo 2010, p. 186).

Dovessimo trovare un luogo, quantomeno figurato, in cui collocare questo "avvenimento" all'interno di un processo semiotico, direi che questo "luogo" è ciò che Hjelmslev definisce come sostanza, che a questo punto rivestirebbe un ruolo, diciamo così, "coordinativo" di due diverse arbitrarietà. E infatti,

---

<sup>7</sup> In *Kant e l'ornitorinco* Eco cita a tal proposito la visione di Aristotele (nell'atto percettivo l'intelletto attivo astrae l'essenza), chiedendosi: "ma cosa possiamo dire dell'essenza? Possiamo soltanto darne la definizione" (1997, p. 38). "Non appena si entra nell'universo delle essenze si entra nell'universo delle definizioni e cioè nell'universo del linguaggio che definisce" (*ivi*, p. 39). E ancora: "è la preconsenza delle definizioni che mi permette di astrarre l'essenza"? (*ibidem*, nota 8).



come fa notare Caputo, la sostanza per Hjelmslev non è affatto monolitica e indistinta, è invece una “struttura interpretante” e in quanto struttura o forma fa registrare precisi rapporti al suo interno (Caputo 2010, p. 194), è – come dice Hjelmslev (1954) – semioticamente formata.

È solo in questo senso che è possibile allora concepire una molteplicità delle sostanze, determinata dal fatto che “ogni azione interpretativa ha una sovranità limitata dalla materialità del singolo interprete e dalla materialità collettiva dell’interpretante, mostrandosi come modalità di un uso e di un atto” (Caputo 2010, p. 196). Quindi altresì riconoscere “due movimenti che sembrano sussistere nella materia”: non solo quello che la vede come “costante determinabile da forme variabili determinanti” (movimento evidenziato ad esempio negli studi comparativi delle corrispondenze tra termini linguistici e spettro dei colori in differenti culture), ma anche quello in cui “è la forma la costante e la sostanza-materia la variabile” (Caputo 2010, p. 187).

Questa seconda eventualità viene descritta da Hjelmslev con un esempio animale. In *Stratificazione del linguaggio* evidenzia infatti che

l’elefante è qualcosa di affatto diverso per un Indiano o un Africano che se ne serve e lo alleva, lo odia e lo ama, e, d’altro canto, per una società europea o americana per cui l’elefante esiste soltanto come elemento di curiosità esposto in un giardino zoologico, nel circo o nei serragli e descritto nei manuali di zoologia (Hjelmslev 1954, p. 229).

## **6. Una questione di vesciche e stincate. Le affordances come possibilità di reazione ad un senso vietato**

Postulando una molteplicità delle sostanze Hjelmslev sembra dunque integrare le forme della semiosi non solo con i fenomeni biologici, ma anche con quelli patemici e somatici. È in questo senso che Caputo parla della sua teoria come di “una semiotica dell’esperienza vivente e vissuta” (2010, p. 211). E se nell’esempio citato dal maestro danese sussiste una differenza sostanziale tra l’elefante “zootecnico” europeo e quello accudito in India, così mi sembra esserci una differenza sostanziale tra l’acciaio dell’architetto/urbanista e l’acciaio del traceur. Una differenza che trova sicuramente una prima spiegazione nell’idea gibsoniana che ciò che percepiamo non sono le “proprietà” dell’oggetto considerato, ma bensì le sue affordances, specie nell’interpretazione che ne dà Berque:

Si tratta di prese che l’ambiente offre (affords) alla percezione e al contempo la capacità che l’ambiente possiede (affords) di costituire una presa o di permettere che ci si aggrappi. Queste prese sono dunque relative. Incarnano appunto la relazione all’ambiente dell’animale o dell’essere umano. Non sono propriamente soggettive, né propriamente oggettive. Le prese non sono, pertanto, soltanto fenomeniche. Sono infatti anche una realtà fisica. E di fatto, sono al contempo costanti legate a qualcosa e non smettono di esistere anche quando noi stessi non percepiamo più la cosa. [...] Per esempio, se una data parete offre (affords) delle prese all’alpinista, ciò presuppone l’esistenza di una presa, nel senso di sporgenza alla quale aggrapparsi (senza la quale non vi sarebbe presa per nessuno), ma ciò presuppone altresì determinate formazioni rocciose, la loro tettonica e la loro meteorizzazione (Berque 2016, p. 244).

È necessario però stabilire a questo punto il meccanismo tramite il quale questa differenziazione avviene, ovvero il perché a diverse pratiche si accompagnino le percezioni di diverse affordances, considerando sempre che il rischio dietro l’angolo è rintracciare tale meccanismo all’interno della codificazione della pratica stessa, per cui una formazione rocciosa offrirebbe una presa all’arrampicatore semplicemente perché... Esiste l’arrampicata. Ma ciò corrisponderebbe, come abbiamo visto finora, a trattare la materia come un’entità puramente neutra, perennemente in attesa di realizzare una virtualità della forma prodotta da sistemi di segni a lei esterni.

Il caso del parkour mi sembra invece particolarmente esplicativo della fallacia di questo approccio, perché permette di sottolineare che la formazione di un sapere alternativo circa un materiale come l’acciaio da parte del traceur può avvenire *solo in un momento successivo ad un evento*. In particolare, solo in un momento successivo al contatto del traceur con questo materiale. E dunque in questo caso non è



certamente il codice della pratica, ma bensì “l’uso a stabilire quali segni, e con quali sensi, possono o non possono manifestarsi” (Caputo 2010, p. 151).

L’ipotesi che qui sottopongo per provare a descrivere come ciò avvenga è un’interpretazione delle affordances come *possibilità di reazione a una resistenza della materia anipotetica per l’uomo*, ovvero ancora non sottoposta ad analisi. E quindi anzitutto come possibilità di reazione ad un “senso vietato”, secondo la visione di Eco in *Kant e l’ornitorinco*. Questo approccio implica il considerare la formulazione di leggi universali o di leggi specifiche della materia come solo “uno dei modi in cui l’uomo può reagire all’insorgere di questa resistenza” (Eco 1997, pp. 72-73). Nel caso specifico del parkour, uno dei possibili modi in cui reagire alla sofferenza fisica provocata da vesciche e “stincate”.

Queste sono cose che impari facendo, con le stincate. E le capisci facilmente nel senso che la prima volta che ti alleni se sei uno che si allena veramente subito lo capisci. Metti il piede, scivola. Ogni volta che ti vai ad allenare tu il posto lo saggi, metti il piede e vedi che succede, metti la mano e vedi che succede. Invece quando è caldo il pericolo è che ti scotti. Ti ustioni proprio. Ti escono proprio le vesciche, perché comunque un po’ il tocco, un po’ è che noi facciamo delle oscillazioni, quindi il calore della mano che sfrega più il calore dell’acciaio diventa proprio tremendo (F.S.).

Propongo dunque di rapportare il concetto di “affordances” a ciò che Eco definisce come “realismo contrattuale”: “quale che sia il peso dei nostri sistemi culturali, c’è qualcosa nel continuum dell’esperienza che pone dei limiti alle nostre interpretazioni” (Eco 1997, p. 17).

Rintracciando così uno “zoccolo duro dell’Essere” (*ivi*, p. 68) anche nella materia hjelmsleviana, che nota essere chiamata nei testi del danese “mening”, ovvero “senso”, da intendersi se non proprio come “significato” quantomeno come “direzione” (Eco 1997, pp. 67-69).

E “cosa significa che ci sia del senso prima di ogni articolazione sensata operata dalla conoscenza umana?” si domanda Eco, evidenziando così che “nel magma del continuum ci sono delle linee di resistenza e delle possibilità di flusso, come delle nervature del legno o del marmo che rendano più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell’altra” (Eco 1997, p. 72). Un altro esempio citato a tal proposito è quello dei diversi tagli di carne legati alle differenti culture culinarie del mondo, che esprimono una varietà comunque condizionata dalla materia, nel senso che in nessuna cultura si troverà un taglio che comprenda contemporaneamente la testa e la coda dell’animale (*ivi*).

Queste resistenze della materia mi sembrano essere in certo senso l’altra faccia della possibilità, che se non è infinita (e dunque non ci si riferisce alla materia “in generale” ma ad una specifica materia) diviene innanzitutto negazione. In tal senso Eco (1997, p. 73) cita una riflessione di Habermas (1995, p. 251) su Peirce e Kant, mettendo in evidenza la differenza tra il considerare la materia come “uno specchio” che ha un lato ancora non scoperto, e il considerarla invece come una realtà che impone restrizioni alla nostra conoscenza solo nel senso che rifiuta interpretazioni false.

Tornando a Hjelmslev diremo allora che la materia biologica non dice di certo nulla della semiosi, non può ovviamente produrre la codificazione di una pratica come il parkour, ma dice invece “di una o più possibilità segniche, di un qualcosa come tutta la stratificazione fisico-chimica che può entrare in un percorso segnico; dice di un contatto, di un richiamo, di un ancoraggio che la semiosi ha fuori di sé” (Caputo 2010, p. 191). La materia-Essere insomma non ha un senso ma “dei sensi, che non sono dei ‘sensi obbligati’ ma ‘sensi vietati’” (Eco 1997, p. 72), e l’arbitrarietà di questi divieti è anipotetica per l’uomo, ovvero viene prima della sua analisi e al tempo stesso la condiziona. “Che l’Essere ponga dei limiti al discorso mediante il quale ci stabiliamo nel suo orizzonte non è la negazione dell’attività ermeneutica: ne è piuttosto la condizione” (*ivi*, p. 69).

La codificazione della pratica diviene quindi in questo senso una tra le possibilità offerte dalle potenzialità di un limite, potenzialità che Caputo evidenzia utilizzando una similitudine molto efficace, parlando di una materia che come la nuvola di Amleto si rimodula e riconfigura, ma allo stesso tempo apre la semiosi. La trovo particolarmente evocativa, anche in senso poetico, se accostata alle attività dei traceurs, che con la loro esplorazione dei margini urbani “scoprono” limiti prima sconosciuti della materia e a questi reagiscono producendo saperi e tecniche prima personali e poi condivise. Come quando ad esempio... Si mette a piovere, “e lì, è tutto un altro discorso”.



D'inverno la temperatura non è un grosso problema a meno che non faccia condensa, ovvero diventa più freddo dell'ambiente intorno e quindi si creano le goccioline... Però lì se ci devi fare qualcosa lo asciughi prima, o comunque se ci passi due tre volte alla quarta l'hai asciugato a meno che non stia piovendo e lì è tutto un altro discorso, è tutto un altro tipo di utilizzo di quella struttura (F.S.).

## 7. In conclusione, sull'ambiguità del “contratto” tra uomo e materia

L'archeologo, semiologo e architetto siriano Manar Hammad ha teorizzato l'esistenza di un “contratto” tra uomo e materia, che in *La privatisation de l'espace* (1989) definisce “*contratto fondatore stipulato con la natura*” (p. 261): gli stipulanti sono appunto l'uomo e la materia, il primo ritiene di conoscere l'essenza della seconda, il suo comportamento fisico, e quindi le “comanda” ordini sulla base di questa conoscenza. Scrive Hammad: “il costruttore non utilizza i materiali che in modo conforme alla loro stabilità naturale. A titolo d'esempio, l'acqua non serve a fare i muri, ma a riempire i fossati di cinta” (*ibidem*). Considerando così il rapporto uomo-materia, Hammad conclude che “la scienza dei materiali non è che la disciplina attraverso cui è possibile precisare le condizioni seguendo le quali la natura rispetterà i suoi obblighi verso i suoi utenti” (*ivi*, p. 262), da questi “obblighi” l'idea di contratto.

Un'idea che trovo sicuramente suggestiva, nonché particolarmente utile a concludere il discorso in questa sede, evidenziando come la formulazione non rinunci a una certa ambiguità quando viene presa in considerazione la possibilità di una “rottura del contratto”, ovvero di una non conformità della materia alle regolarità attribuitegli dall'uomo. “I terremoti e le catastrofi naturali hanno il carattere scioccante delle rotture di contratto. Tuttavia, dopo il primo choc, l'urbanista troppo fiducioso si vede messo in causa: avrebbe dovuto prevedere e premunirsi” (*ivi*, p. 261).

Voglio sottolineare infatti che in questo caso il contratto per Hammad non rivela la sua natura *esclusivamente riflessiva* (ciò che rimanda all'immagine dello specchio citata da Eco (1997, p. 73), come ci si potrebbe aspettare constatando che “quando la natura si comporta in modo imprevedibile, è il sapere dell'uomo che è in causa, non la natura” (Hammad 1989, p. 262). Lo studioso siriano propone piuttosto una formulazione “coordinativa” dello stesso, per cui “il contratto avviene tra l'uomo e se stesso *oltre che* tra l'uomo e la natura” (*ivi*, corsivo mio).

Ciò da una parte stabilisce un'equivalenza tra gli *obblighi della natura verso l'uomo* e gli *obblighi dell'uomo con se stesso* (i suoi saperi, ma anche più in generale i significati socialmente stabiliti), rivelando l'inganno delle “semiosi essenzialiste” (Hammad 1990) che si propongono di “ritrovare la natura delle cose” ma poi guardando più da vicino questa natura si accorgono che “assomiglia incredibilmente al senso” (*ivi*, p. 46). Ma dall'altra *non esclude la possibilità che la materia al di là del senso attribuitogli dall'uomo abbia comunque un ruolo nel contratto*: l'evocazione di “terremoti o catastrofi naturali” serve proprio anzi ad evidenziare come ciò sia, in fondo, “nella natura delle cose”.

In questo senso il contratto di Hammad “normerebbe” due diversi tipi di arbitrarietà: una *ipotetica*, ovvero sostanzializzata o formata da un qualche tipo di analisi umana – laddove con “analisi” Hjelmslev intende “la descrizione di un oggetto in base alle dipendenze uniformi di altri oggetti da esso e alle reciproche dipendenze fra di loro” (Hjelmslev 1943, p. 145) –, ed una *anipotetica*, ovvero un'arbitrarietà che dipende dalla materialità stessa della semiosi, da fattori esterni al nucleo astratto del segno, e quindi “non dipende da nessuno in particolare, bensì da un fenomeno storico-naturale”.

Il parkour si dimostra allora come un caso di studio molto utile ad evidenziare questa “materialità” della semiosi, in cui “opera oltre alla biologia tutta l'esperienza di vita dei popoli” (Caputo 2010, p. 152) e che si manifesta tramite una molteplicità delle sostanze e delle affordances. Così come la “perenne ambiguità” della contratto tra uomo e materia, rifuggendo così da interpretazioni essenzialiste o universaliste della stessa, che come evidenziato da Goodwin citando Bernstein (1971), formulano una “distinzione fra codici ristretti e codici elaborati in base al grado in cui tali codici sono legati al contesto”, e giudicano “i codici ristretti che sensibilizzano i propri utenti a significati particolaristici” come “inferiori al linguaggio della scienza, che ‘orienta i propri utenti verso significati universalistici’” (Goodwin 1997, p. 165).

Utile a riconoscere quindi, infine, che astrazioni scientifiche come quelle ingegneristiche sono a tutti gli effetti pratiche situate tanto quanto quella del parkour, e però con maggiore potere rispetto a





quest'ultima di stabilire una visione dominante della realtà, ovvero di imporre le proprie categorie di percezione e valutazione (Bourdieu 1980, 1992).



## Bibliografia

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

- Ameel, L., Tani, S., 2012, "Everyday aesthetics in action: Parkour eyes and the beauty of concrete walls" in *Emotion, Space and Society*, 5(3), pp. 164-173.
- Angioni, G., 2000, "Utilizzare i saperi locali?", in *La ricerca folklorica*, 41, pp. 7-13.
- Bavinton, N., 2007, "From obstacle to opportunity: parkour, leisure, and the reinterpretation of constraints", in *Annals of Leisure Research* 10 (3, 4), pp. 391-412.
- Bernstein, B., 1971, *Class, Codes and Control*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Berque, A., 2016, *Ecumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Editions Belin/Humensis; trad. it. *Ecumene: introduzione allo studio degli ambienti umani*, Milano, Mimesis 2019.
- Blunt, A., Sheringam, O., 2019, "Home-city geographies: urban dwelling and mobility", in *Progress in Human Geography* 43 (5), pp. 815-834.
- Borden, I., 2001, *Skateboarding, space and the city: architecture and the body*, Oxford, Berg.
- Bourdieu, P., 1980, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, P., 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Caputo, C., 2010, *Hjelmslev e la semiotica*, Roma, Carocci.
- Conklin, H., 1955, "Hanunò Color Categories", in *Southwestern Journal of Anthropology*, 11, pp. 339-344.
- De Sousa Santos, B., 2017, *Justicia entre Saberes. Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*, Madrid, Ediciones Morata.
- Decandia, L., 2000, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Roma, Rubbettino Editore.
- Eco, U., 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, nuova ed., La Nave di Teseo, Milano 2016.
- Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, nuova ed., La Nave di Teseo, Milano 2016.
- Fry, T., Willis, A. M., 2015, *Steel: A Design, Cultural and Ecological History*, London, Bloomsbury Publishing.
- Gibson, J. J., 1977, "The theory of affordances" in R. Shaw, J. Bransford, a cura, *Perceiving, acting, and knowing*, Hoboken, John Wiley & Sons Inc., pp. 127-143.
- Goodwin, C., 1997, "The Blackness of Black", in L. B. Resnick, R. Säljö, C. Pontecorvo, B. Burge, a cura, *Discourse, Tools and Reasoning: Essay on Situated Cognition*, Berlin-New York, Springer, pp. 111-140; trad. it. "La nerezza del nero", in Id., *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi 2003, pp. 147-186.
- Habermas, J., 1995, "Peirce and Communication", in K. Ketner, a cura, *Peirce and contemporary Thought*, New York, Fordham University Press 1995.
- Hammad, M., 1989, "La privatisation de l'espace" in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Université de Limoges, TRAMES; trad. it. "La privatizzazione dello spazio", in Id., *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi 2003, pp. 217-308.
- Hammad, M., 1990, "La sémiologie essentialiste en architecture", in *Carte Sémiotiques*, 7, 1990; trad. it. "La semiosi essenzialista in architettura", in Id., *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi 2003, pp. 19-46.
- Hjelmslev, L., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Kobenhavn, Munksgaard; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968.
- Hjelmslev, L., 1954, "La stratification du langage", in *Word*, 10, pp. 163-188; trad. it. "La stratificazione del linguaggio", in R. Galassi, a cura, *Saggi linguistici*, vol. I, Milano, Unicopli 1988, pp. 213-246.
- Le Corbusier, 1923, *Vers une architecture*, Paris, Cres; trad. it. *Verso una architettura*, Milano, Longanesi & C. 1973.
- Le Corbusier, 1929, "Pavillon de l'Esprit Nouveau" in W. Boesiger, O. Stonorov, éd., *Le Corbusier - Œuvre complète Vol. 1: 1910-1929*. Basilea, Birkhäuser 1995, pp. 98-108.
- Leone, M., 2010, "Semiotica del parkour", in P. Cervelli, L. Romei, F. Sedda, a cura, *Semiotica dello sport*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 208-224.
- Prampolini, M., 2001, "La sostanza immediata tra certezza e paradossi", in R. Galassi, M. De Michiel, a cura, *Louis Hjelmslev a cent'anni dalla nascita*, Padova, Imprimitur, pp. 183-209.
- Saville, S. J., 2008, "Playing with fear: parkour and the mobility of emotion", in *Social & Cultural Geography* 9 (8), pp. 891-914.
- Spigai, V., 1995, *L'architettura della non città*, Milano, Città Studi Edizioni.
- Spigai, V., Levy, A., a cura, 1989, *Il piano e l'architettura della città*, Venezia, Cluva editrice.

## **Il sentiero primitivo: tentativi di polifonia tra agenti cognitivi e materiali**

Gabriele Giampieri

**Abstract.** Over the last quarter of century, several scientific disciplines from different perspectives have been focusing on the engagement between organisms and environment and on how cognitive and material agencies affect each other. The integration and the simultaneities of the agencies looks developing strictly from a theoretical point of view, however as analysis of interactions comes into play we – as analysts – seem doomed to preserve a dualistic perspective (cognitive VS material) while presenting our accounts and practical examples.

The paper seeks to demonstrate how a pre-logic mentality might overcome the divisive cultural logics of the analysts and support instead the emergence of a polyphony of agencies occurring simultaneously during the analysis, leading towards a non-dualistic and a-chronic account of the human-material engagement.

### **1. Introduzione**

Con l'obiettivo di descrivere le logiche intersoggettive e culturali a cui un neonato è esposto durante i suoi primi mesi di vita, Violi propone di separare – per una maggiore efficacia analitica – i processi semiotici da quelli cognitivi, non mancando ella stessa di definire tale operazione come *provocative*: “the existence of semiotic processes does not always imply the presence of consciousness” (Violi 2007, p. 66).

Il fulcro dell'articolo verte sull'individuazione di uno spazio puramente inter-soggettivo che precede l'avvio della coscienza negli infanti. Per condurre tale operazione l'autrice divide la prospettiva internalista o intra-soggettiva in cui le operazioni cognitive e semiotiche coincidono grazie alla capacità inferenziali del neonato, da quella externalista o inter-soggettiva composta dall'interazione tra il neonato e l'ambiente circostante.

Si reclama dunque una distinzione tra uno spazio in cui le logiche culturali vivono in uno stato virtuale da un campo cognitivo in cui il sense-making è attualizzato.

L'operazione analitica promossa da Violi ci sembra gravida di potenziali promesse se applicata alla dinamica che si instaura tra soggetti cognitivi/interpretativi e materie dell'ambiente in una prospettiva filogenetica.

Nell'ultimo quarto di secolo si sono sviluppate notevoli riflessioni in ambito semiotico, antropologico, archeologico e nelle scienze cognitive in merito al ruolo e all'agentività che i materiali hanno su di noi e – dall'altra parte – quanto e come le proiezioni di logiche culturali agiscano sulle materie circostanti.

Teoricamente la complementarità, integrazione e simultaneità delle due agentività è affermata con successo, al punto da raggiungere lo status di un “accoppiamento strutturale” nel paradigma enattivista (Varela, Thompson, Rosch 1991).

Nelle analisi – o anche guardando ai semplici esempi pratici – che vengono portati all'attenzione dalle diverse discipline a favore di questa complementarità si rileva tuttavia la necessità di continuare a descrivere queste interazioni alternativamente, o dalla parte di un soggetto culturale/cognitivo oppure dalla parte delle materie/oggetti dell'ambiente esterno.

Gli esempi e le analisi riescono a descrivere lucidamente le conseguenze di un polo su un altro e viceversa, dunque confermare il discorso a livello teorico ed epistemologico; il nostro cruccio è qui squisitamente analitico, verte cioè sulla possibilità di giungere ad un'analisi polifonica dei due poli e liberarsi dell'andamento alternato a cui sembreremmo essere condannati in quanto l'analista *percepisce di aderire* ad uno dei due poli in dibattito.

Attraverso un'analisi filogenetica dell'orologio da polso e della puntualità (infra § 2) cercheremo di mettere in luce la costante necessità di convocare agentività eterogenee ai fini di una esaustiva descrizione. Tale eterogeneità sembra incontrare un limite nella dicotomia cognitivo VS materiale tramandata da logiche culturali a cui un analista potrebbe aderire (infra § 3), dicotomie superabili con una riabilitazione del pre-logico di Lévy-Bruhl (infra § 4) in grado di suggerire un approccio analitico che riconfiguri *partecipativamente* il rapporto tra soggetti interpretativi umani e materie. In conclusione, affermiamo come uno spazio esternalista<sup>1</sup> possa essere necessario per giungere ad un livello analitico inter-agentivo, non-dualista e acronico (infra § 5).

## 2. Genesi intrecciate

A quali conseguenze e riflessioni può orientarci l'applicazione di uno sguardo esternalista e filogenetico in merito al rapporto tra soggetti umani e materie?

Prendiamo ad esempio un materiale come i cereali quelli che possiamo incontrare durante l'usuale pratica della colazione.

I cereali sono il risultato diacronico di un'interazione tra umani, animali da foraggio e specie botaniche. La varietà di cereali che consumiamo riflette una selezione genetica che ha comportato “un adattamento delle piante alle modalità di coltura avviate dagli umani, le quali, a loro volta, riflettono una determinata organizzazione sociale umana coincidente con il consolidamento dei primi villaggi e una relazione di reciproco addomesticamento con determinate specie bovine.” (Brigati, Gamberi 2019) Si tratta dunque di una negoziazione e co-dipendenza tra attori umani e non-umani, non di una imposizione della razionalità umana sulla materia inerte né, dall'altro lato, di una dittatura della materialità sull'uomo.

A ispirare l'analisi sui cereali sovra-esposta è stata la metodologia espressa in uno degli ultimi lavori dell'archeologo Ian Hodder (2012).

Prendo un altro spunto da questo testo che ritengo ulteriormente chiarificatore – e in qualche modo esilarante – al quale ho esteso ulteriori dati attraverso una ricerca personale.

Un orologio da polso è ciò che permette – fra tante altre cose – di attualizzare una mia inclinazione personale che ritengo importante mostrare ad un livello intersoggettivo: la puntualità. Rientra in quell'affollato complesso di pratiche con le quali realizzo l'enunciazione del concetto culturale di “rispetto” verso gli altri soggetti umani.

Ma se si guardano le cose nel dettaglio, i confini tra materialità e logiche culturali cominciano a farsi opache. L'orologio è un oggetto composto da un materiale in cuoio lavorato che ci rimanda alla concia delle pelli degli animali e dunque alla pratica dell'addomesticamento; al contempo la sua forma odierna si deve a Patek Philippe che ne realizzò i primi modelli nel XIX secolo. Tuttavia la sua prima apparizione non riscosse un successo di pubblico in quanto, nella cultura europea dell'epoca, era considerato un orpello esclusivamente femminile.

Fu solo quando i generali, durante le guerre del primo Novecento, realizzarono che il tempo più breve nel guardare l'ora sul polso – piuttosto che dal panciere – avrebbe potuto salvare vite umane che l'orologio da polso divenne di uso di massa.

Necessità belliche – e ferroviarie come vedremo più avanti – segnano l'imposizione di un oggetto (e dei materiali che lo compongono) della qual necessità, prima di tali eventi, non si percepiva il bisogno. Kern (1983) ci ricorda come – sin fino alle porte del XX secolo – la mondanità umana fosse serenamente scandita da appuntamenti all'alba e al tramonto, senza alcuna connotazione romantica.

Eppure un orologio non è solo questo. Se le conce delle pelli rinviano ad una millenaria interazione tra umano e animale, dall'addomesticamento sino alla standardizzazione industriale, gli altri materiali come il platino, l'argento o l'oro, per i consumatori più esigenti, schiudono un rapporto filogenetico tra uomo e materiali primari-terrestri – da una parte – e tra uomo e uomo in una vastissima sequenza di interazioni guidate dalla tesaurizzazione e supportata spesso da pratiche di cospicua violenza. Gli europei, ad esempio, scoprono il platino nelle cave panamensi e messicane, ma sarà la scoperta della sua rilevanza

---

<sup>1</sup> Nel senso di Violi (2007) come descritto nell'introduzione.



industriale a dirigere – fra altri fenomeni – il rapporto coloniale e demograficamente drammatico tra europei e popolazioni native.

Procedendo l'analisi notiamo che il movimento delle sue lancette di platino si basa sul calendario annuale stabilito la prima volta da Giulio Cesare, riformulato poi dal calendario gregoriano; per le ore composte da 60 minuti e il giorno da 24 si ringrazino sumeri e babilonesi; la “visibilità” dei secondi è stata resa possibile dai primi orologi meccanici del 1500, per questioni commerciali il mondo è stato diviso in zone temporali a sua volta dipendenti dal telescopio di Greenwich ma la sua reale implementazione è dovuta alla necessità delle ferrovie inglesi di coordinarsi tra le varie città.

Necessitiamo fermarci perché suscita una certa vertigine pensare come tutti questi elementi, materie, fenomeni, necessità storiche e animali entrino in relazione con la mia necessità – ora – di essere puntuale, a sua volta legata al rispetto intersoggettivo che le logiche culturali in cui sono immerso mi hanno, quantomeno, suggerito.

L'impressione è che appena cerco di pormi dalla prospettiva delle materie, concedendogli ruoli ed agentività dunque primità, sono costretto a convocare logiche culturali al fine di giungere ad una descrizione sufficiente della loro genesi ed evoluzione (non certo esaustiva in questo saggio che ha altre finalità).

Quando – invece e al contempo – cerco di pormi dalla prospettiva delle logiche culturali dando loro primità sulla materialità, non posso fare a meno di rilevare che se non convoco le qualità, le potenzialità d'uso e i limiti strutturali delle materie non potrò giungere ad una descrizione esaustiva di esse e che necessito delle materie per dar conto della genesi ed evoluzione di fenomeni culturali umani avvenuti nella storia.

Come metabolizzare semioticamente tale apparente *cappio* metodologico?

### **3. Le logiche culturali dell'analista come limite alla polifonia delle agency**

L'intreccio tra agency materiale e cognitiva umana è ciò che da tempo pervade numerosi studi in discipline eterogenee ma di cui ci rincuora riscontrare una recente convergenza di interesse sul generale rapporto organismo-ambiente.

Già Latour (2005), nel campo della sociologia, aveva percepito la portata di tale impostazione “fornendo” agentività agli “oggetti” nella “Third Source of Uncertainty: Objects too Have Agency” all'interno del più grande quadro della sua “Actor-Network Theory”.

Ad esempio Latour esamina come documenti e contratti partecipano attivamente alla costruzione della realtà sociale e all'organizzazione delle attività umane, relazioni sociali e le dinamiche di potere. I documenti agiscono come intermediari e contribuiscono attivamente alla creazione e alla stabilizzazione dell'ordine sociale.

In Malafouris (2013), si evidenzia il ruolo attivo degli artefatti materiali e dell'ambiente materiale nel plasmare la cognizione, la percezione e il comportamento umano.

Secondo Malafouris, l'uso di questi strumenti di pietra va però oltre la semplice utilità funzionale. Le proprietà fisiche e le offerte dello strumento modellano il modo in cui gli individui percepiscono, pensano e agiscono nel mondo, le proprietà materiali dello strumento di pietra influenzano le pratiche culturali e le interazioni sociali. La produzione e l'uso di strumenti di pietra si inseriscono in contesti sociali e culturali, contribuendo alla formazione di pratiche, rituali e significati simbolici condivisi.

*Dall'altra parte*, quando si va a considerare l'agentività promossa da attori umani nei confronti della materialità dell'ambiente, quando si va a considerare come gli uomini sono in grado di proiettare processi cognitivi sulle materie, ulteriori e illuminanti esempi vengono portati all'attenzione da diversi autori (Clark 2008) che confermano l'ipotesi di una dimensione distribuita della cognizione. Quando scriviamo informazioni o prendiamo appunti, scarichiamo i processi cognitivi su artefatti esterni, come carta o dispositivi digitali, in quanto permettono l'estensione della memoria e ci aiutano recuperare le informazioni in modo più efficace. L'atto di scrivere e rivedere le note diventa parte integrante del nostro processo di pensiero.

La necessità operativa e analitica di andare oltre il dualismo cartesiano in questi autori – guardando anche alle riflessioni teoriche ed epistemologiche in seno alla 4-E cognition (Newen, De Bruin, Gallagher 2018) – è talmente solido e fertile da poter esser collocato a fondamento di queste linee di ricerca.

Tuttavia, per quanto gli esempi del nuovo modo di guardare ad un accoppiamento strutturale, essi sembrano sempre pretendere il posizionarsi dalla prospettiva umana o dalla prospettiva materiale.

La dissoluzione dei due poli nell'analisi sembra dunque insolubile dall'andamento alternato delle prospettive, queste “sfere” di influenza che riconosciamo teoricamente accoppiate sembrano però pretendere una dinamica descrittiva “vettoriale”: da A a B o da B a A.

Siamo convinti che la Semiotica possa fornire alcuni elementi per provare a superare questa impasse.

Come disciplina che fornisce primizia al sistema sulle relazioni e alle relazioni sui funtivi si direbbe che i preamboli sono incoraggianti, cerchiamo dunque di comprendere se la percezione di essere “noi” uno dei funtivi in gioco possa essere “superata”.

Recentemente Paolucci sottolinea come il paradigma enattivista sia in linea con una semiotica peirciana in quanto il concetto stesso di interpretante deve essere inteso come “the result of the structural coupling between a semiotic mind and a world/environment constituted by somethings and by somebodies” (Paolucci 2021, p. 68) rimarcando, oltretutto, che la dimensione dell'interpretante è inter-soggettiva, oltre il singolo individuo e oltre la dimensione “umana” in quanto rilevato anche nel mondo “animale”. Gli abiti sono connessi a questo processo in quanto sono loro a permettere la tendenza dell'organismo vivente ad aggiustarsi tramite modi caratteristici in circostanze particolari. Mantenere un'identità dinamica mentre si fa fronte a cambiamenti materiali permette agli organismi di creare una loro “Umwelt” nella quale è possibile adattarsi e agire.

Tra le conseguenze di questi ritagli e sottrazioni tramite i quali costruiamo le nostre Umwelt, rientra anche il concetto di “noi” come enti nel mondo; ciò che separa “me” dall'ambiente “esterno” promana proprio dalla stessa Umwelt alla quale ho aderito per adattarmi all'Oggetto Dinamico, ponendo innanzitutto una divisione tra la “mia” agency e quella di qualsiasi altro soggetto. Dunque la divisione tra agenti umani e agenti materiali, dai quali nascono le prospettive delle agency A e B di cui sopra, sono il prodotto di un determinato Soggetto culturale, di una Enciclopedia.

Sarà dunque forse la nostra stessa Enciclopedia a limitare le potenzialità analitiche del rapporto organismo-ambiente? Che l'osservatore influenzi l'atto di osservazione non è certo una novità. Ma allora fino a che punto possono spostarsi le soglie tra cognitivo e materiale al fine di arrivare ad un livello di partecipazione tale da raggiungere un account analitico più integrato tra questi due poli?

Come trascinare e sviluppare sino alle sue estreme conseguenze la radicalità dell'approccio enattivista a livello di metodologie di analisi?

Questi dubbi nascono a partire dalla sensazione che la teoria abbia fatto un salto di qualità talmente elevato che l'analista possa essere rimasto “troppo umano” per evitare, nelle analisi, i dualismi che sembra necessario sorpassare, in qualche modo costretto alla partigianeria nonostante il nuovo corso unificante. Merleau-Ponty ci ricorda infatti che “the world is inseparable from the subject, but from a subject which is nothing but a project of the world, and the subject is inseparable from the world, but from a world which the subject itself projects” (Merleau-Ponty 1945, p. 430).

La richiesta di convocazione di uno spazio “semiotico senza cognizione” di cui parlava la Violi all'inizio di questo articolo può ora tornare utile al fine di cercare di “evitare” che i nostri stessi abiti cristallizzino un dualismo apparentemente difficile da analizzare congiuntamente.

#### 4. Per uno sguardo primitivo

Il dubbio che ci poniamo è se la divisione analitica tra materie e immateriali logiche culturali e – complementariamente – tra organismo e ambiente non siano “viziate” da logiche culturali alle quali apparteniamo e con le quali continuiamo a leggere tali rapporti. Le logiche culturali di “divisione e distinzione” della sfera cognitiva e materiale e la dinamica Soggetto-Oggetto a cui un uomo occidentale del XXI secolo *come me* ergativamente aderisce, basate volente o nolente sulla legge di non-contraddittorietà e terzo escluso, possono essere un limite alla progressione del dibattito qui in esame?



Per rispondere a tale domanda credo possa tornarci utile una proposta già intravista in Semiotica ma del cui autore si possono ancora estrarre preziosissime riflessioni. Mi riferisco alla dimensione del prelogico e della legge di partecipazione.

Abbiamo visto all'opera tale logica in Hjelmslev (1935, 1975) per far fronte – all'interno di una struttura linguistica – ai casi in cui si incorre in contraddizioni, sincretismi, indeterminatezza e non-diadicità della relazione espressione-contenuto. Più recentemente Paolucci (2010) ha sottolineato il debito che Hjelmslev ha nei confronti del vero padre della dimensione pre-logica, Lucien Lévy-Bruhl e porta l'autore ad estendere la dinamica del termine preciso e termine vago a preambolo necessario per aderire ad un più largo sistema non-diadico a rete e collegare Hjelmslev al sinechismo peirciano.

Vorrei qui continuare questa riscoperta di Lévy-Bruhl lasciandolo respirare nella sua disciplina d'origine, l'antropologia, per connetterlo poi a necessità metodologiche squisitamente semiotiche che legheremo allo spazio inter-agentivo di cui sopra.

L'antropologo francese, al tempo dei suoi scritti più rappresentativi, sta combattendo contro l'impostazione della così detta scuola inglese, rea a suo avviso di cercare di comprendere le logiche dei popoli primitivi attraverso le moderne logiche occidentali. Si staglia dunque contro il concetto di "animismo" in quanto sarebbe una estensione del concetto di "causa" come modernamente intesa nelle scienze e applicata alle singole esperienze fenomeniche dei primitivi, i quali – in assenza di conoscenze scientifiche "avanzate" – connetterebbero una dimensione spirituale o sovrannaturale agli eventi, agli oggetti, alle persone.

Tale visione parcellizza e divide una dinamica logica che per Lévy-Bruhl è al contrario radicalmente unificante:

Per lui non vi è un fatto realmente fisico, nel senso che noi diamo a questa parola. Non bisogna dunque dire, come si fa spesso, che i primitivi associano a tutti gli oggetti che colpiscono i loro sensi e la loro immaginazione, delle forze occulte, delle proprietà magiche, una specie di anima o spirito vitale, e che essi sovraccaricano le loro percezioni di credenze animistiche. [...] Le proprietà mistiche degli oggetti e degli esseri fanno parte integrante della rappresentazione che il primitivo ne ha e che è in questo momento un tutto indecomponibile (Lévy-Bruhl 1910, p. 46).

Lévy-Bruhl insiste sulla necessità di intendere – nella prospettiva del primitivo – la possibilità di riconoscere eventi, materie, oggetti e anche gli stessi uomini come emersioni da un fondo dal quale però non si separano mai:

Quel che occorre cercare non è l'operazione logica che avrebbe prodotto l'interpretazione dei fenomeni ma piuttosto in che modo a poco a poco il fenomeno si sia distaccato dall'insieme in cui si trovava avviluppato inizialmente ed in che modo ciò che ne rappresentava un elemento integrante ne sia divenuto più tardi una "spiegazione" (Lévy-Bruhl 1910, p. 23).

Il riconoscimento di questa perpetua partecipazione di qualsiasi evento o oggetto nel campo delle "rappresentazioni collettive" è ciò che permetterà di arrivare all'ipotesi che un oggetto, persona o evento può essere anche qualcos'altro oltre a quello che, per una mentalità governata dal principio di identità, non può che essere interpretato come un unico fenomeno o un unico oggetto.

La non-contraddittorietà e la legge del terzo escluso costringono un osservatore durante la sua esperienza fenomenica a separare totalmente un fenomeno o un oggetto da qualsivoglia sovrapposizione identitaria con altri fenomeni o altri oggetti (dunque A può essere solo A).

Al contrario l'emergere di un fenomeno o un oggetto (cioè il suo riconoscimento in un ambiente) per il primitivo è inseparabile dal fondo di connessioni che Lévy-Bruhl chiama "rappresentazioni collettive"; dunque la coincidenza identitaria tra un uomo e un animale, o tra un evento e un uomo, o tra una animale, una pianta e di nuovo un uomo è totalmente permessa dalla perpetua partecipazione tra l'ente e lo spazio relazionale da cui emerge.

Questa dinamica gestaltica ci ricorda molto da vicino le riflessioni deleuziane sul differenziale:

In luogo di una cosa che si distingue da un'altra, immaginiamo qualcosa che si distingue, e tuttavia ciò da cui si distingue non si distingue da essa. Il lampo per esempio si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue. Si direbbe che il fondo sale

alla superficie, senza cessare di essere fondo. C'è qualcosa di crudele [...] in questa lotta contro un avversario inafferrabile, in cui il distinto si oppone a qualcosa che non può da esso distinguersi, e che continua a coniugarsi con ciò che da esso si separa (Deleuze 1968, p. 53).

Ma nel primitivo vi è uno slittamento dalle dinamiche semiotiche alle dinamiche fenomeniche. Se per la semiotica questo *portare con sé questo altro da sé* aiuta a definire la nostra identità che rimane singolare (dunque il prelogico complessifica l'emersione dell'identità al fine di mantenerla singolare nell'esperienza fenomenica), il primitivo *portando con sé ciò che (apparentemente) è altro da sé* all'interno della sua esperienza fenomenica – in collaborazione con il suo radicale grado di partecipazione con gli altri futivi delle sue “rappresentazioni collettive” – permette a quel *nonA* di presentarsi come un B, o un C, o un D in rapporto di identità con A, tramutando i rapporti differenziali semiotici in concrete identità multiple fenomeniche. Lo stagliarsi dal fondo di una figura non esclude di poter entrare in identità con altre figure. Il fondo ai primitivi non solo serve per interpretare i fenomeni e oggetti che emergono da esso come accade a noi quando interpretiamo e riconosciamo enti in un ambiente, ma lo mantengono presente nell'esperienza fenomenica ed è proprio la sua presenza a permettere identità multiple di ciò che a noi appare inappellabilmente singolare: “In altri termini, per questa mentalità l'opposizione tra l'unità e la molteplicità, l'identità e la diversità, non impone la necessità di affermare l'uno dei termini se si nega l'altro e viceversa” (*Ibidem*, p. 122).

Avviene una sorta di coincidenza tra lo spazio immanente delle relazioni semiotiche e lo spazio fenomenico che ci sembra confermato dalla definizione di “mistico” in Lévy-Bruhl (1931): “chiuso in un ambiente dal quale non deve uscire” (p. 16), un'interpretazione in realtà opposta a quella naïve occidentale che lo colloca come sinonimo di sovrannaturale, in quanto in questo “ambiente” i concetti di naturale e sovrannaturale non solo coincidono, ma ancor più significativamente si annullano.

## 5. Conclusioni

Dall'analisi della genesi dell'orologio da polso, o meglio del mio bisogno di essere puntuale, ispirata dalla metodologia archeologica di Hodder e dall'analisi della prelogica in Lévy-Bruhl in cui attori umani, animali, piante ed eventi possono entrare in relazione di identità, possiamo ora trarre alcune conclusioni che ci auguriamo profittevoli per la dimensione analitica delle dinamiche cognitivo-materiali:

### 1. Inter-agentività

L'analisi ha innanzitutto la necessità di svilupparsi in un “campo” euristico in cui la distinzione tra agentività umana e agentività materiale sembra decadere e con essa la distinzione Soggetto-Oggetto. Questo campo sembra pretendere una inter-agentività neutrale avulsa da qualsivoglia “giuoco delle primità”, ponendo l'influenza dell'agentività interpretativa-culturale sulla materia e dell'agentività materiale su quella immateriale delle logiche culturali in uno stato di parità.

Hodder infatti non parla mai di agentività, se non nella sua introduzione nella quale chiarisce già l'originale modo con il quale guarderà a questa forza:

The study of agency contributes to the analysis of entanglement, but the emphasis in entanglement theory is less on the agent itself and more on the networks of entanglement that make possible and constrain certain forms of agency and certain forms of agent. There is not just a human subject creating agency but a distributive agency consisting of a ‘swarm of vitalities at play’ (Hodder 2012, p. 215).

Nessuna complicazione terminologica o lessicale, se si vuole mantenere la parola “agentività” che si faccia pure, la reale posta in gioco qui è concepire l'agentività come una dimensione che eccede e ingloba le agentività umane e materiali le quali, unendosi strutturalmente, perdono proprio il carattere che le contraddistingueva.

Per comprendere la relazione tra questa “distributive agency” e gli agenti umani e materiali che la costituiscono ritorna utile un'ulteriore riflessione di Violi quando descrive il Soggetto di Eco come sottostante ad una dinamica ergativa con l'Enciclopedia. Le lingue ergative pongono morfologicamente



il Soggetto di una frase intransitiva nella stessa posizione di Oggetto di una frase transitiva: “Io” nella fase “Io cado” non è un soggetto-agente ma un oggetto che “veicola” un’azione: “Nello schema ergativo, a differenza di quello transitivo, l’azione è interna al soggetto, ma non è causata da questi. Avviene, per così dire, attraverso il soggetto, ma senza una sua causalità intenzionale” (Violi 2004, p. 12).

La dimensione di entanglement di Hodder ci sembra rispettare tale rapporto estendendo questa particolare “causalità” che la Violi riconosce nel Soggetto Enciclopedico, a quella dell’inter-agentività dell’Entanglement.

La vera “primità” da rispettare è quella del Sistema sugli enti che lo compongono, quella delle relazioni sui funtivi. Rispettando questa reale “primità” – squisitamente semiotica e strutturale – non vi sarà spazio per una primità materiale o cognitiva in termini di agentività.

La neutralità di questo campo inter-agentivo e filogenetico non esclude ma anzi riesce a tenere insieme le prospettive di ricerca che possono intendersi come “cognitiviste”, dunque dalla parte di agenti umani sino ai lidi della zoosemiotica, o come “materialiste” che sottolineano il ruolo della materialità dell’ambiente nel formare la nostra cognizione e il nostro modo di conoscere il mondo.

## 2. Non-dualismo

All’interno di questo campo, gli attori che differenziamo come aventi una natura materiale o immateriale perdono le loro caratteristiche discorsive e superficiali (proprio nel senso greimasiano) in quanto all’interno dello spazio inter-agentivo (punto 1) possono dunque essere messe tra parentesi al fine di non limitare lo sguardo dell’analista e procedere ad una analisi attanziale e pre-logica.

Una divisione netta del dualismo materiale-immateriale sembra scomparire, la disponibilità fisica dei materiali è legata ad un dinamismo senza fine che li collega ad altri materiali, fenomeni, logiche culturali, necessità, *in* quel “terzo regno” strutturale tra il reale e l’immaginario (Deleuze 1973) di cui la disciplina semiotica ci appare epistemologicamente adatta alla descrizione:

The chains of the entanglements are heterogeneous. It is the skein of tangled links that plays determinative roles in human social life. I have therefore been unabashedly able to embrace both a degree of materialism and a degree of idealism.

This is because the determinative factors in human action are neither material nor ideal. What is determinative is the entanglement itself, the totality of the links which hold and produce individual events, things, humans (Hodder 2012, p. 112).

Il non-dualismo, ingiustamente velato in occidente da temibili connotazioni esotiche e metafisiche, al contrario protegge la semiotica da qualsivoglia ulteriore necessità ontologica o esplorazione metafisica in monismi primari o secondari.

Come dimostrato dalla sua stessa natura di connettore di enti eterogenei (umani, non-umani, materie) tale spazio non può che esprimersi attraverso logiche non-duali e pre-logiche in cui anche un singolo materiale colto in una pratica (un cereale durante la colazione), proviene da una causalità strutturale che convoca necessariamente la legge di partecipazione per poter essere esaustivamente analizzata.

Ci sembra che il non-dualismo possa essere la chiave per istaurare il dialogo tra semiotica cognitiva e “le basi materiali della semiotica” sotto un nuovo punto di vista in quanto il campo di lavoro in oggetto ci sembra mantenere la “non preferenzialità” che richiedeva Prodi:

Le cose di cui è composto il mondo (conosciute o sconosciute che siano) costituiscono il dato che precede le nostre riflessioni su di esse. [...] Non vi è comprensione del mondo senza questa inserzione omogenea dell’interprete negli oggetti, presupponendo che tutta l’operazione semiotica, qualunque ne sia la natura o modalità, si svolga orizzontalmente sul piano di riscontri fondamentalmente ‘non preferenziali’ (Prodi 1977, p. 41).

Senza però al contempo sentire la necessità di guardare all’ambiente come ad un referente o postulare monismi biologici, ma ribadendo il paradigma enattivista dell’accoppiamento strutturale.

## 3. Acronismo

Con una certa dose di sorpresa, una descrizione che ha avuto inizio con una prospettiva filogenetica è sfociata in un campo *tendenzialmente* acronico. Attenzione, la direzione del mutamento degli organismi



avrà sempre una verso a causa della tecnica “inutilità” dell’energia termica, la quale a differenza di altre energie non si trasforma completamente ma parzialmente si dissipa, croce e delizia di termodinamica ed entropia. Un prima e un dopo nella percezione dell’analista è inevitabile ma il passato agisce così costantemente sul presente da lasciarmi definire tale dimensione acronica, collegando me con dinamiche umane avvenute migliaia di anni fa, l’invenzione della ruota sta agendo mentre sto guidando la macchina, i primi addomesticamenti di animali e gli insetti che hanno influenzato per millenni la formazione del grano agiscono mentre sto facendo colazione. Per descrivere, anche figurativamente, questo processo ci sembrano provvidenziali queste parole di Latour:

Il tempo non è un quadro generale, ma il risultato provvisorio del legame tra gli esseri. [...] Supponiamo, per esempio, di mettere insieme gli elementi contemporanei lungo una spirale e non lungo una retta. Abbiamo sì un futuro e un passato, ma il futuro ha la forma di un cerchio che si espande in tutte le direzioni e il passato non è superato, ma ripreso, ripetuto, circondato, protetto, ricombinato, reinterpretato, rifatto. Alcuni elementi che sembravano lontani seguendo la linea della spirale, si possono ritrovare vicinissimi da un anello all’altro, mentre altri che sembravano contemporanei se visti su una linea, si allontanano se percorriamo un raggio. Una temporalità di questo genere non ci costringe a mettere le etichette di «arcaico» e di «avanzato», perché tutta la schiera degli elementi contemporanei può coniugarsi ad altri di ogni tempo. In questo contesto le nostre azioni appaiono in definitiva come multitemporali (Latour 1991, p. 88).

Ciò che la nostra esperienza fenomenologica indica come passato è in realtà presente ed agisce su di esso. In tal senso acquisisce anche un carattere di continuità, una continuità di *bave e detriti* non solo enciclopedici ma anche materiali.

In conclusione vorremmo ribadire ciò che Consigliere (2014), riprendendo Feyerabend, evidenzia a gran voce: *tutto ciò che funziona può essere ammesso come sapere legittimo*.

Scavalcare le identità promosse dal dualismo cartesiano e dalla fisica newtoniana non solo ci confermano la validità del motto dell’odierna svolta ontologica in antropologia che invita a *prendere sul serio* le *Umwelt* indigene, ma possiamo addirittura andare oltre ed ipotizzare che da alcune logiche, per quanto lontane e “primitive” possano apparire, si possa addirittura imparare.



## Bibliografia

- Brigati, R., Gamberi, V., a cura, 2019, *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Macerata, Quodlibet.
- Clark, A., 2008, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Cambridge (Mass.), Oxford University Press.
- Consigliere, S., 2014, *Mondi Multipli I. Oltre la grande partizione*, Pompei, Kaiak Edizioni.
- Deleuze, G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino 1971.
- Deleuze, G., 1973, “A quoi reconnaît-on le structuralisme?”, in Chatelet, F., a cura, *Histoire de la Philosophie*, vol. VIII, Paris, Hachette; trad. it. *Lo strutturalismo*, Milano SE 2004.
- Hjelmslev, L., 1935 “La catégorie des cas. Étude de grammaire générale” in *Acta Jutlandica*, VII, pp. I-XII e pp. 1-184, Universitetsforlaget I, Aarhus; trad. it. *La categoria dei casi. Studio di grammatica generale*, 1999, Lecce, Argo.
- Hjelmslev, L., 1975 *Résumé of a Theory of Language*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, XVI, The University of Wisconsin Press; trad. it. *Teoria del linguaggio. Resumé*, 2009, Vicenza, Terra Ferma.
- Hodder, I., 2012, *Entangles. An Archeology of the Relationship between Humans and Things*, Oxford, Wiley & Blackwell.
- Kern, S., 1983, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press; trad. it. *Il Tempo e lo Spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino 1988
- Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte; trad. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 1995.
- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social: an introduction to Actor-Network-Theory*, New York, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale*, Milano, Meltemi 2022.
- Lévy-Bruhl, L., 1910, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan Editeur; trad. it. *Psiche e società primitive*, Roma, Newton Compton 1975.
- Lévy-Bruhl, L., 1931, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, PUF; trad. it. *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, Roma, Newton Compton 1973.
- Malafouris, L., 2013, *How things shape the mind. A theory of material engagement*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard; trad. en. *Phenomenology of Perception*, London, Routledge and Kegan Paul 1962.
- Newen, A., De Bruin, L., Gallagher, S., eds., 2018, *The Oxford Handbook of 4-E Cognition*, Oxford University Press, Oxford.
- Paolucci, C., 2010, *Strutturalismo e interpretazione. Ambizioni per una semiotica minore*, Milano, Bompiani.
- Paolucci, C., 2021, *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Berlin and New York, Springer.
- Prodi, G., 1977, *Le basi materiali della significazione*, Milano, Bompiani
- Varela, F. J., Thompson, E., Rosch, E., 1991, *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Violi, P., 2004, “Il soggetto è negli avverbi. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco”, in *E | C*, [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it).
- Violi, P., 2007, “Semiosis without Consciousness? An ontogenetic perspective”, in *Cognitive Semiotics*, vol. 1, n. s1, pp. 65-86.

## Matières graphiques. Comment la matérialité intervient sur la forme des écritures et des écrits

Rossana De Angelis

**Abstract.** In the history of writing, the relationship between the raw materials available (stone, wood, wax, clay, leaves, rags, metals etc.), their transformation to make materials as blocks, boards, layers, papers, bars etc., adapted to inscription (engrave, paint, ink, type etc.), and the tools adopted to inscribe (stylus, brushes, pens, keyboards, screens etc.), shows that the circulation of writing systems and written objects depends on a complex balance between several factors, including material ones. In fact, this materiality interacts both with the enunciative authorities and the enunciative institutions for the production, stabilization and transmission of texts. In this article, we'll try to understand how the materiality of writings acts in this dynamic.

L'histoire de l'écriture est "une *histoire intellectuelle à caractère alchimique*, c'est-à-dire où l'épaisseur 'travail', où la matière est le creuset d'une aventure profonde".

Breton-Graveau, Thibault, *L'Aventure des écritures*.  
*Matières et formes*

### 1. Une approche matérielle de l'écriture et de l'écrit

Les écrits souffrent du même préjudice dont souffre la pensée : on l'imagine séparée du corps. Cette conception est pourtant désuète, comme le montrent les théories de l'esprit "incarné" (*embodied mind*) dont on discute depuis longtemps au sein des sciences cognitives. De la même manière, il devient nécessaire d'abandonner toute conception des textes qui ne prenne pas en charge leur matérialité, et de se tourner vers une approche matérielle de l'écrit, et du texte en général (*embodied text*), comme le montrent nombre d'études sémiotiques (cf. *infra*).

Une approche matérielle de l'écriture suppose une réflexion sur les *matières* concernées par les différentes *pratiques*, ainsi que sur les *gestes* et les *outils* qu'elles impliquent. En effet, comme le rappelle Leroi-Gourhan (1943) dans son ouvrage *L'Homme et la matière*, pour comprendre la relation entre la matière et la forme de l'écriture, il faut commencer par analyser la relation que l'homme peut instaurer avec les différentes matières disponibles.

Tout d'abord les moyens élémentaires dont disposent tous les hommes : *la préhension*, *les percussions* multiples par lesquelles on peut briser, couper, modeler ; *le feu* qui peut chauffer, cuire, fondre sécher, déformer ; *l'eau* qui peut délayer, fondre, assouplir, laver et qui, dans différentes solutions, par ses effets physiques ou chimiques servira à tanner, à conserver, à cuire ; *l'air* enfin qui avive une combustion, qui sèche ou qui nettoie.

En possession de ces moyens élémentaires, nous les animerons par des forces : forces des muscles humains, des animaux, de l'eau, de l'air. Ces forces ne sont pas gaspillées au hasard, le *mouvement* est dirigé, amplifié par des leviers ou des transmissions, économisé par l'*équilibre*. Synthèse des forces, les *transports* assureront le moyen d'atteindre les matières premières, de diffuser les produits (Leroi-Gourhan 1943, pp. 18-19).

Leroi-Gourhan part du principe que “c’est la matière qui conditionne toute technique et non pas les moyens ou les forces” (Leroi-Gourhan 1943, p. 19). Cette position de départ lui permet d’analyser *la relation entre matière, technique* – et donc *outil* – et *geste* au sein d’une même *pratique*, en les sortant temporairement de leur cadre socio-historique<sup>1</sup>. Pour analyser la relation entre matière et geste, l’auteur propose une première classification des matières.

Les solides dont l’état ne varie pas ont reçu le nom de *solides stables* : pierre, os, bois ; ceux qui, par échauffement par exemple, acquièrent une certaine malléabilité sont dits *solides semi-plastiques* : c’est le cas des métaux ; ceux qui, malléables à l’état de traitement, acquièrent la dureté en séchant ou par la cuisson sont les *plastiques* : poterie, vernis, colles ; ceux enfin qui, à tous moments de leur état, sont flexibles mais non malléables ont le titre de *solides souples* ; peaux, fils, tissus, vanneries. Les fluides ne comportent pas de subdivisions, le type est l’eau et ils englobent toutes les matières qui, en état normal de traitement et de consommation, sont liquides ou gazeuses (Leroi-Gourhan 1943, p. 19).

Leroi-Gourhan propose également de parler de plusieurs états “techniques” de la matière, autrement dit de la matière travaillée : “*très rustique, rustique, semi-rustique, semi-industriel et industriel*” (Leroi-Gourhan 1943, p. 40). Selon son statut, les *gestes* – et les *outils* qui les amplifient et les prolongent – permettent des actions sur la matière dont le résultat peut être considéré comme la *forme* émergente de cette interaction. Au passage de l’âge de la pierre à l’âge du cuivre, ensuite du bronze, du fer, et enfin du silicium, matière qui caractérise notre époque, *les formes de l’écriture changent pour s’adapter aux matières dont se composent les supports*, concept comprenant à la fois les outils et les techniques d’inscription.

Une écriture ‘réussie’, c’est-à-dire qui a réussi à s’imposer à des millions d’hommes, doit être ‘adaptée’ et ‘rationnelle’. Pour qu’une écriture soit adoptée par des peuples différents, comme ce fut le cas pour la cunéiforme, la grecque, la romaine ou l’arabe, elle doit pouvoir être exécutée d’une manière relativement confortable, compte tenu du support et de l’instrument. [...] Dans chacune des écritures, ce sont la matière à écrire généralement utilisée et l’instrument couramment employé qui ont donné aux formes de l’écriture leurs aspects caractéristiques. C’est la pratique commune qui a donné le ton, la forme, le *ductus*, la direction aux inscriptions tracées sur d’autres supports avec d’autres instruments.

A peu près à toutes les époques, on a écrit sur une grande variété de matériaux : matériaux durs comme la pierre, l’ivoire ou le bois, souples comme la glaise ou la cire, lisses comme le parchemin, le papyrus ou le papier. Les signes ont été gravés au burin ou au stylet, ou tracés sur le matériau à l’aide d’une matière colorante. Dans des sociétés anciennes, l’abondance n’était pas la règle et l’on écrivait sur ce que l’on avait à portée de main : le nombre des ostraca, des fragments de poteries, en font foi (Sirat 1987, pp. 7-56).

Si on se tourne vers l’histoire de l’écriture, la relation entre les *matériaux* bruts disponibles (pierre, bois, cire, argile, feuilles, chiffons, métaux etc.), la transformation des matériaux retravaillés (lissés, poncés, pressés, raffinés etc.) pour en faire des *matières* (blocs, planches, couches, papiers, barres, verres, plastiques etc.) adaptées aux techniques d’inscription (graver, peindre, encre, taper etc.), et les outils adoptés pour inscrire (stylets, pinceaux, stylos, claviers, écrans etc.) selon les techniques mentionnées, montre que l’histoire de la circulation des écrits et des écritures dépend d’un équilibre complexe entre plusieurs facteurs, dont la *matérialité* à la fois des textes et des systèmes. Au sein de la dynamique de circulation des écrits et des écritures, cette matérialité interagit à la fois avec les *instances* énonciatives (individuelles ou collectives, ayant une certaine position sociale, dans un certain contexte etc.) et les *institutions* énonciatives (publiques ou privées ; plus ou moins importantes dans un contexte donné ; juridiques, politiques, religieuses, pédagogiques etc.) pour la production, la stabilisation et la transmission des textes.

---

<sup>1</sup> “Les moyens élémentaires sont tout d’abord les *préhensions* dans les différents dispositifs qui relaient l’action directe de la main humaine, puis les *percussions* qui caractérisent l’action au point de rencontre de l’outil et de la matière; les éléments qui étendent et complètent les effets techniques de la main humaine à savoir le *feu*, l’eau et l’air. Les outils, dans leur partie agissante, sont étroitement solidaire du geste qui les anime [voir] *force motrice et transmission*” (Leroi-Gourhan 1943, p. 43).



Dans les pages qui suivent, nous allons isoler cet aspect pour mieux comprendre comment la matérialité des écritures et des écrits intervient dans cette dynamique, et nous le ferons à l'aide de cas exemplaires.

## 2. Un premier exemple : la stabilisation de l'écriture cunéiforme

“La Mésopotamie est une civilisation de l'argile : si ce matériau est le support obligé de l'écriture, il est aussi l'instrument de son destin, de sa transformation d'écriture d'images (pictographique) en écriture abstraite, en trois dimensions” (André-Salvini 1998, p. 78). L'histoire de l'écriture cunéiforme commence au moment où on choisit la matière à inscrire : l'argile. En effet, c'était le matériau le plus utilisé en Mésopotamie, car facilement repérable et adaptable. Les tablettes étaient en fait fabriquées à partir d'une motte d'argile (Sauvage 2001). Une fois nettoyée des impuretés, le processus de transformation était simple. La dimension des tablettes dépendait de la longueur du texte à écrire, ce qui permet d'en trouver de tailles et formes variables : les plus petites mesurent quelques centimètres, les plus grandes jusqu'à 40 centimètres. L'argile humide permettait de tracer les signes à l'aide d'un calame, un morceau de roseau taillé avec une pointe en forme triangulaire, plate ou en biseau, par la suite (Glassner 2000, pp. 157-159 ; Walker 1994). L'outil ne se prête pas à l'inscription de lignes droites ou courbes dans l'argile fraîche, mais seulement de tracés courts : la pointe triangulaire du calame est enfoncée dans l'argile, ce qui donne un aspect caractéristique en forme de “clou” quand on la regarde de profil ; ensuite, le calame peut être pressé en l'inclinant en direction verticale ou horizontale, en inscrivant ainsi un trait relié au “clou”. Les inscriptions sont en relief : les tracés s'inscrivent *dans* l'argile, ce qui oblige à les regarder en inclinant la tablette pour voir la forme dans son entièreté pour que les traces soient bien interprétées (Charpin 2008, pp. 101-102). Ensuite, on faisait sécher les tablettes au soleil pour les durcir ou, parfois, on les faisait cuire pour les rendre plus solides. Les tablettes utilisées dont le texte ne devait pas être conservé ou archivé, étaient réutilisées. En mouillant à nouveau les tablettes séchées au soleil, on pouvait effacer les inscriptions et en tracer des nouvelles.

L'écriture cunéiforme a évolué pendant trois mille ans pour essayer de s'adapter de mieux en mieux aux contraintes, mais aussi aux possibilités plastiques de son support, qui lui a permis de devenir une écriture-sculpture. Ce caractère sculptural de l'écriture fut pleinement réalisé lorsqu'on le transporta sur d'autres supports (André-Salvini 1998, p. 78).

En effet, il est bien connu que cette écriture était au départ un système de signes pictographiques, en évoluant progressivement vers des signes phonographiques (notamment syllabiques), constitués de traits rectilignes terminant en forme de “coins” ou “clous”, ce qui lui a valu le nom d'écriture “cunéiforme” (du latin *cuneus*). “Il existe un lien entre le matériau et l'écriture : ainsi l'écriture cunéiforme doit-elle le caractère anguleux de ses graphies à la consistance de son support d'argile, qui ne permet pas de tracer des courbes mais, en revanche, permet d'imprimer avec facilité des traits avec la pointe d'un calame taillé en triangle” (Klock-Fontanille 2005, p. 30).

OISEAU				
POISSON				
ÂNE				
BOEUF				
SOLEIL				
GRAIN				
VERGER				
CHARRUE				
BOOMERANG				
PIED				

Fig. 1 – Tableau de l'évolution morphologique des pictogrammes (IV millénaire av. J.-C. ; deux colonnes de gauche) aux signes cunéiformes d'époque tardive (I millénaire av. J.-C. ; deux colonnes de droite). Cf. Bachelot (2018).

Regardons l'image ci-dessus. La colonne de gauche montre les objets représentés : une étoile, une parcelle de terre, un oiseau... Vers -3100, les pictogrammes perdent progressivement leur caractère figuratif : ils ressemblent encore partiellement aux objets désignés ou les évoquent, en gardant les conventions de figuration de base, mais les formes deviennent plus abstraites. Vers -700, les pictogrammes abandonnent définitivement leur caractère figuratif pour devenir des signes arbitraires ayant complètement changé de forme et de sens. Dans certains cas, ils deviennent des phonogrammes. Comme le dit Klock-Fontanille (2005, p. 45), chez les Hittites l'écriture cunéiforme était utilisée seulement sur les tablettes d'argile, ce qui n'était pas le cas chez les peuples auxquels les Hittites avaient emprunté cette écriture. Pour comprendre comment les tablettes d'argile étaient gravées, il faut rappeler l'environnement de travail du scribe sumérien-akkadien. Selon la reconstruction proposée par Pàstena (2009, pp. 43-44), le scribe était normalement assis en tailleur sur le sol, à côté de lui une jarre en argile et des étagères pour ranger facilement les tablettes gravées, placées verticalement l'une après l'autre. L'argile, modelée en forme de tablette, était gravée à l'aide d'un outil très simple : un bâton de canne, qui avait soit une pointe cylindrique et servait aux signes circulaires ou semi-circulaires, soit une coupe oblique qui servait à graver les autres signes. Au fil du temps, cet outil a changé de forme, taillé avec une pointe de forme triangulaire permettant d'obtenir la forme caractéristique du "clou", tandis que l'autre extrémité restait plate pour lisser l'argile incisée afin d'effacer la trace. Le scribe passait le bout de la canne taillé en triangle, puis traçait une ligne complétant le signe : un ensemble de coins, disposés de différentes manières, indiquait différents signes. Normalement, les tablettes étaient gravées recto-verso, divisées en colonnes verticales d'un nombre variable de lignes, aujourd'hui appelées *registres*. Le scribe commençait par graver la première colonne de la façade intérieure, en procédant de haut en bas, en remplissant la tablette de colonnes en procédant de droite à gauche. Une fois remplie la façade, il renversait la tablette, en suivant un procédé d'écriture inverse : les colonnes allant de bas en haut, de sorte que la première colonne du *verso* correspondait à la dernière colonne du *recto*<sup>2</sup>. Au fil du temps, et en suivant les transformations du système d'écriture, les signes ont commencé à être tracés de gauche à droite horizontalement, en répondant ainsi à un besoin pratique : en inscrivant les traces dans cet ordre, le scribe ne risquait pas d'effacer ou de modifier de sa main ce qui était gravé sur l'argile frais.

<sup>2</sup> Comme le dit Pàstena (2009, pp. 43-44), il n'est pas rare de trouver à la fin de certaines tablettes assyro-babyloniennes, la première ligne de la tablette suivante : cette référence, appelée en anglais *cathline*, a une fonction de *repère* et de *rappel*. Cet usage est semblable à ce que l'on trouve dans les manuscrits grecs et latins et dans les premiers imprimés, où à la fin de chaque page ou fascicule se trouve le début de la page suivante pour fournir une aide à ceux qui mettaient en page le livre ou le manuscrit.



Le texte requiert la collaboration de son support, c'est-à-dire des règles de fonctionnement de la surface d'inscription :

- concernant le choix du type d'écriture : la tablette d'argile implique l'utilisation de l'écriture cunéiforme ; [...]
- concernant la disposition : la disposition sur la tablette d'argile est linéaire et horizontale (Klock-Fontanille 2010, p. 19).

Comme le montre l'histoire de l'écriture cunéiforme que nous venons de rappeler très brièvement, *la matérialité des tablettes intervient à la fois dans le processus de stabilisation de la forme des signes et dans le processus de stabilisation du format des textes*. La forme de l'écriture change pour s'adapter aux matières dont se composent les supports, ainsi qu'aux outils et techniques d'inscription. Cet ensemble de composantes matérielles dont se caractérise la pratique d'écriture cunéiforme facilite à la fois la stabilisation du système d'écriture phonographique et la circulation des écrits sous la forme de "tablettes".

### 3. Un deuxième exemple : la stabilisation de l'écriture chinoise

La matérialité – à la fois du support et de l'outil d'écriture – intervient à plusieurs reprises dans l'histoire de l'écriture, comme le montre Février (1959) à propos de la stabilisation de la forme des sinogrammes. "La différence essentielle avec l'écriture chinoise actuelle tient surtout à la forme des caractères. Ceux-ci étaient gravés sur des matières dures (bronze, écaille de tortue) ou tracés, à l'aide d'un bâtonnet pointu trempé dans un vernis, sur des lamelles de bambou" (Février 1959, p. 72). En effet, les plus anciens textes chinois parvenus étaient des textes divinatoires gravés sur des écailles de tortue ou sur des os (Boltz 1996, p. 191). Les premiers caractères qui sont arrivés jusqu'à nous venaient des inscriptions sur bronze de la première dynastie Xia (jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Les inscriptions divinatoires, tracées par incision sur des os ou des carapaces de tortues, datent notamment de la deuxième dynastie Shang (du XVI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècles). Comme le montre Boltz (1996), les caractères inscrits sur des supports de bronze, antérieurs ou postérieurs à ceux d'os ou d'écaille, se présentent différemment. La contrainte du geste d'inscription n'étant pas la même sur os ou sur bronze, la forme des signes s'adapte alors aux matières. Les caractères dont se composent ces inscriptions présentent des traits d'épaisseur constante et plutôt rectilignes. Ceux qui étaient gravés sur des carapaces de tortues et des omoplates de bovins variaient considérablement d'un support à l'autre et d'un site à l'autre.

La matérialité du support est indissociable de la matérialité de l'outil qui sert pour inscrire les signes sur la surface d'inscription. Le changement de support entraîna alors un changement d'outils, et par conséquent un changement de la pratique d'inscription. L'utilisation de la soie – dont la Chine a été une source d'approvisionnement pendant longtemps – et la découverte du papier – partant de la Chine pour se répandre dans le monde entier – comme nouveaux supports entraînèrent des changements majeurs dans l'outillage de la pratique d'écriture. Les signes pouvaient être gravés sur des matières solides dures telles que les écailles, les os, le bronze ou le bois (notamment du bambou), mais devaient être nécessairement tracés autrement sur des matières solides souples. Liée à l'introduction de nouveaux supports, l'invention du pinceau et l'usage de l'encre changèrent à jamais la pratique d'écriture<sup>3</sup>.

Les outils d'écriture chinois étaient le pinceau et le stylet.

Le *pinceau* a été introduit en Chine sous la dynastie Qin (221-206 av. J.-C.). Il était composé généralement :

- de la tige : qui aurait pu être en bambou, mais il n'était pas rare d'utiliser aussi du bois ;
- du poil : qui était de lapin, de cerf ou de chèvre ;
- de la pointe : qui était recouverte d'un cordon de peau durcie avec de la laque pour protéger les poils du pinceau.

---

<sup>3</sup> En Chine, l'encre était à l'origine constitué de laque ajoutée à d'autres produits, puis de la suie obtenue à partir du bois de pin ou de celle produite par les lampes à huile (encre noire de fumée). Il était (et il est encore) produit sous forme de tablettes à dissoudre dans l'eau en cas de besoin (Tsien 1985, p. 237-251).



Le type d'écriture à obtenir dépendait de la longueur des poils du pinceau : généralement ceux-ci mesuraient environ 2,5 cm de long.

Le *stylet* est le terme utilisé pour désigner la canne en bambou ou en bois utilisée pour écrire les caractères chinois. Son utilisation remonte généralement à la dynastie Qin (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et s'accompagne de celle d'un couteau pour pouvoir couper et aiguiser la pointe (Pàstena 2009, pp. 110-111, nous traduisons).

Une mention du changement d'écritures en relation au changement de matières, et donc d'outils, se trouve dans la postface du *Shuōwén Jiězì*, un ouvrage du début du II<sup>e</sup> siècle rédigé par le philologue Xǔ Shèn, qui recense huit écritures<sup>4</sup> à partir de la dynastie des Qin, comprenant l'écriture *sigillaire* dont les caractères étaient écrits sur des lattes de bambou à travers un outil permettant de tracer dans toutes les directions, afin de produire des figures rondes, ovales, sinueuses, parfois compliquées, mais sans pleins ni déliés. Ensuite, selon la reconstruction courante de l'histoire de l'écriture chinoise, Cheng Miao inventa l'écriture au pinceau qui changea à jamais l'activité des scribes : les lignes tracées au pinceau sont épaisses, ne permettent pas des retours en arrière de la main sur le tracé déjà fait ; les formes rondes devinrent carrées, les formes courbes se brisèrent et transformèrent en angles droits. Toutefois, cette pratique d'écriture était plus rapide, les caractères simplifiés étaient ainsi moins encombrants, la pratique fut adoptée pour l'inscription des actes publics, et l'écriture de chancellerie (ou écriture des clercs) devint ainsi l'écriture courante.

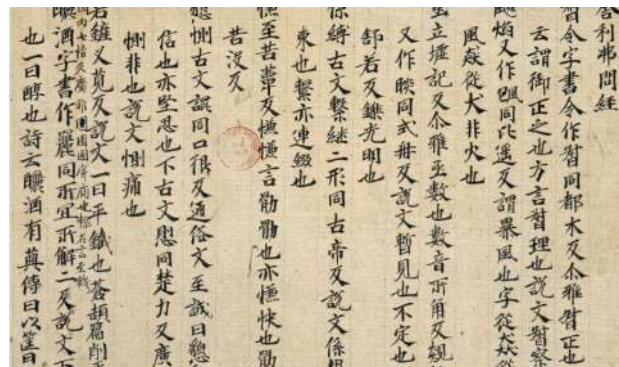


Fig. 2 à gauche – Une carapace de tortue inscrit datant de la dynastie Shang (Creative Commons).

Fig. 3 à droite – Page du manuscrit de Dunhuang (probablement du VIII<sup>e</sup> siècle) du *Yiqiejing yinyi*, le plus ancien dictionnaire chinois de terminologie bouddhiste (Creative Commons).

Tous ces changements eurent pour conséquence que “les caractères perdirent bientôt toute ressemblance avec les objets qu'ils représentaient originaires” (Février 1959, p. 73) pour se figer dans des formes abstraites. Ces changements de supports et d'outils, pris dans leur ensemble, eurent un impact irréversible sur le système d'écriture utilisé, en étant à l'origine de la *k'aichou*, c'est-à-dire “l'écriture type, qui est encore en usage aujourd'hui” (Février 1959, p. 73), depuis son apparition dans le courant du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère.

“Au moment de la naissance d'une écriture puis de son développement, le rapport entre supports et signes écrits n'est pas le même que lorsqu'elle est standardisée et largement diffusée” (Herrenschmidt 2005, p. 16). Ceci nous pousse à nous interroger sur les *critères d'émergence de la forme graphique à partir de la matière graphique* dans le cadre évoqué des pratiques d'écriture manuelles, identifiables par rapport à deux gestes fondamentaux de la main, pression et mouvement, relevés par Leroi-Gourhan. “Les différents modes d'action de la main dans son rôle préhenseur peuvent se ranger dans quatre catégories de gestes : *accrocher* avec les doigts, *pincer* entre les doigts (préhension interdigitale), *saisir* à plein main (préhension

<sup>4</sup> Ces huit écritures concernent les deux écritures sigillaires que sont le grand sceau (大篆, *dàzhuàn*) et le petit sceau (小篆, *xiǎozhuàn*), l'écriture lapidaire (刻符, *kèfú*), l'écriture oiseaux et insectes (鸟虫书 / 鳥蟲書, *niǎochóngshū*), celle pour imprimer des sceaux (摹印, *móyìn*), l'écriture pour faire des titres (署书 / 署書, *shùshū*), l'écriture en forme de lance (殳书 / 殳書, *shūshū*), le style clérical (隶书 / 隸書, *lìshū*). Après l'avènement de la dynastie des Han est apparu le style herbe (草书 / 草書, *cǎoshū*), une écriture cursive.

digito-palmaire), *contenir* dans les mains ajustées en récipient” (Leroi-Gourhan 1943, p. 44). L’émergence de la forme graphique à partir de la matière graphique dépend principalement de deux facteurs :

1. La *résistance* de la matière dont se compose le support par rapport à la matière dont se compose l’outil impose la *profondeur* du tracé, une certaine façon d’inscrire des traces qui dépend de la *pression* exercée sur la surface : graver, frotter, encreur, peindre etc.
2. La *friction* entre la matière dont se compose la surface et la matière dont se compose l’outil impose la *direction* du tracé, une certaine façon d’inscrire des traces qui dépend du *mouvement* suivi sur le support : droit, rond ; continue, discontinu ; horizontal, vertical ; centrifuge, centripète.

Comme nous venons de le rappeler à propos des transformations du système d’écriture chinoise, selon les caractéristiques de la matière, le geste d’inscrire des traces peut être plus ou moins simple, voir plus ou moins complexe, et dans ce cas un processus de simplification s’impose, car c’est de cela que dépendent à la fois la possibilité de transmission d’un système d’écriture et de circulation des écrits produits<sup>5</sup>.

Les transformations du système d’écriture chinoise sont liées également à l’adoption et à la diffusion d’une matière particulière : le papier. C’est une matière solide souple, issue de l’intrication de fibres végétales. Le matériau qui en est à l’origine, l’écorce, facilement repérable, lui assure une diffusion rapide et large. Comme l’explique Leroi-Gourhan, en raison de la similarité des techniques et des outils de fabrication (Leroi-Gourhan 1943, pp. 236-240), il est fort plausible qu’il existe une filiation entre la production du tapa chez les Indonésiens et les Mélanésiens et celle du papier chez les Chinois. “Tous deux ont comme trait fondamental d’employer l’écorce de mûrier pour matière première ; dans les deux cas l’écorce des branches ou des racines de l’arbuste est arrachée en lanières<sup>6</sup>, trempée, débarrassée, par raclage ou cuisson, de la pellicule superficielle et utilisée blanche” (Leroi-Gourhan 1943, p. 237). Suite à la diffusion des battoirs découverts sur le continent asiatique, il en découle que le tapa et le papier ont cohabité longtemps. En outre, la production et la transformation du mûrier était à la base de la production du papier et de la soie, matières utilisées pour fabriquer des supports d’écriture destinés à des usages différents.

Les jeunes jets de mûrier, débarrassés des feuilles qui ont nourri les vers à soie, sont liés en fagots qu’on plonge dans l’eau bouillante. L’écorce est détachée en longues lanières qui sont mises à sécher en bottes en attendant la fabrication du papier. On les soumet ensuite à un rouissage de quelques jours en eau courante, puis on gratte les fibres internes pour les détacher de l’écorce. Toutes ces opérations sont communes au tapa et au papier. On cuit ensemble les fibres avec une lessive qui achève de les désagréger, cette opération distingue le tapa et le papier : les fibres du papier seront courtes et sans direction constante. On les rince puis on les bat avec un battoir qui, au Japon, est souvent identique au battoir à tapa polynésien. La pâte, maintenant fine, est délayée dans l’eau additionnée de colles de céréales ou d’*Amorphophallus*. On plonge dans la pâte claire les châssis de vannerie qui retiennent la quantité de fibres nécessaires pour une feuille. Après égouttage et raffermissement, les feuilles sont étendues sur des planches pour les satiner, puis mises en piles, battues au pilon et disposées en liasses (Leroi-Gourhan 1943, pp. 239-240).

En raison du fait que les fibres du papier sont “courtes et sans direction constante”, la surface d’inscription du papier se présente lisse, sans directions imposées par les fibres (comme c’était le cas, par

---

<sup>5</sup> Par exemple, du point de vue de sa matérialité, l’impression typographique n’est qu’une percussion avec percuteur : “l’outil est posé avec précision sur la matière, l’autre main applique avec un percuteur séparé le poids accru par l’accélération : c’est la *percussion posée avec percuteur*” (Leroi-Gourhan 1943, p. 48). La mécanisation du geste d’inscription (typographie) facilite à la fois la standardisation des systèmes d’écriture et la circulation des écrits produits en série.

<sup>6</sup> “Pour le tapa, ces lanières longuement raclées avec une coquille ou un mollusque (Polynésie) ou un os de tortue (Nouvelles-Hébrides) sont réduites en écheveaux qu’on dispose côte à côte sur une planche. Plusieurs couches (souvent trois) sont ainsi superposées en diagonales : après les avoir copieusement humectées on les laisse reposer 24 heures pour permettre aux agglutinants contenus dans la sève du mûrier d’affermir la masse. Puis on les bat longuement en les mouillant avec un battoir de bois ou de pierre. Ce martelage peut être fait sur une surface sculptée qui imprime en creux le décor ou ce dernier peut être appliqué à la main après le séchage définitif du tapa. Il résulte de ces différentes opérations une substance qui n’est pas un tissu mais plutôt un papier dont les fibres suivraient, sur trois couches superposées, des directions constantes” (Leroi-Gourhan 1943, p. 237).

exemple, pour le papyrus dont les fibres étaient disposées de manière alternée, horizontale et verticale, ce qui offrait un *recto* et un *verso* du support). La résistance et la friction des deux matières – celle du support et celle de l’apport, c’est-à-dire l’encre – rende le geste d’inscription plus libre. Ceci favorise la naissance d’une forme d’écriture cursive. En reprenant ici ce que Leroi-Gourhan disait à propos de la fabrication des lames, “la formule fonctionnelle s’est matérialisée dans une suite de formes adaptées aux matières” (Leroi-Gourhan 1965, p. 133).

#### 4. De la matérialité des signes à la matérialité des textes, ou de l’écriture à l’écrit

La matière du support intervient à plusieurs niveaux dans les pratiques d’écriture. En effet, cette matière ne concerne pas seulement l’inscription du signe dans son individualité, mais également l’inscription du texte dans sa globalité, en préparant ainsi les modalités de lecture et d’interprétation. En effet, “le support, la forme matérielle sous laquelle se présente l’écrit, le *medium* participe de l’expérience d’appréhension du texte par le lecteur” (Thérenty 2009, p. 110). Cette approche au support concerne toute sorte de texte : manuscrit, imprimé, syncrétique, numérique<sup>7</sup>...

Au sein de la culture manuscrite et typographique dont nous avons héritées, le support privilégié pour le texte était le papier.

Le papier, comme tous les objets, n’appelle pas une forme de relation avec lui, mais deux. Pour une part, l’objet est un outil. Ce qui importe, c’est sa manipulation. Et il faut ici prendre le mot dans son sens concret : l’objet outil est touché, tenu, conduit, utilisé, bref transformé. Ces transformations consistent dans les traces qui sont imposées à l’objet, son adaptation à des tâches nouvelles ou simplement l’usure liée à son usage. A l’opposé, l’objet peut devenir un ‘fétiche’. L’objet fétiche n’est pas fait pour être manipulé. Il est au contraire conservé précieusement, et même, peut-on dire, ‘pieusement’, mis ‘sous clef’ ou ‘sous verre’. L’objet n’est plus un outil. Il est comme un cercueil dans lequel sont enfermées, et par là tenues à l’écart de transformations possibles, certaines parties de l’expérience (Tisseront 1997, p. 200).

Les *Cahiers de médiologie* consacrent leur quatrième numéro aux “Pouvoirs du papier”, et en particulier à “ses fonctions de médiation dans l’histoire des idées et des sociétés, à cette frontière mobile où s’exerce l’interaction incessante des mots, des images et des choses”<sup>8</sup>. Le papier est partout, mais il reste invisible : le support qui présente le texte, tout en le rendant présent, disparaît devant nos yeux en permettant de rendre le texte visible. Le support s’efface devant le texte. Et le papier, tout en étant partout, on ne le voit jamais.

Et pourtant, c’est justement grâce à l’usage du papier comme support d’écriture que la culture du *texte* a pu s’affirmer :

le papier a partie liée depuis ses origines avec l’obsession du multiple et de l’analogon formel. Cette passion allographique pour la copie à l’identique a été celle du négoce et du pouvoir temporel avant de devenir le grand rêve de la culture du Texte. Paradoxalement, par sa fluidité et sa fragilité mêmes, le papier se prêtait mieux que toute autre substance au désir d’inaltérable. [...] En devenant à la fois le support universel du texte imprimé et le média individuel de l’écriture, le papier introduit dans la graphosphère occidentale les éléments d’une dialectique riche d’avenir : l’invariant textuel comme universel et comme nouvelle figure de l’autorité du texte génère une nouvelle conception de l’écriture qui sera bientôt conçue, en terme d’originalité, comme le geste personnel d’un individu à la recherche du nouveau et comme le symbole du travail intellectuel (De Biasi 1997, p. 17).

En envisageant le rôle que le papier joue dans la conception et production d’un texte au sein de la culture de l’imprimé, il faut alors prendre en compte *toutes* les propriétés matérielles du support : la matière dont il se compose, sa résistance ou souplesse, les dimensions de la surface d’inscription, son épaisseur... tous

<sup>7</sup> Nous nous permettons de signaler la publication imminente d’un numéro de la revue *Linguistique de l’écrit* (2023) entièrement consacré aux supports de l’écrit, édité par Agathe Cormier et moi-même.

<sup>8</sup> [www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/04\\_papier/sommaire04.html](http://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/04_papier/sommaire04.html) Consulté le 8 septembre 2023.

ces aspects représentent autant de possibilités que de contraintes, et même la pluralité de sensations qu'ils dégagent ne sont pas à négliger (Tisseront 1997). Par exemple, en ce qui concerne le papier, "la surface et l'épaisseur du support sont inversement et, pour un mode de pliage donné, rigoureusement liés : en réduisant l'encombrement de la surface du support on augmente son épaisseur" (Guillaume 1997, p. 22).

En raison de sa propre matérialité, le support offre alors un *espace* d'inscription qui est à la fois disponible (la *surface*) et disposé (le *format*) pour l'inscription graphique. En regardant de près ces objets, nous pouvons remarquer que "les propriétés matérielles du support d'inscription conditionnent l'intelligibilité de l'inscription" (Bachimont 2004, p. 77). En effet, comme l'écrit Bachimont,

l'interprétation de l'inscription, ou le sens qu'on lui accorde, dépend de sa structure matérielle [*format*] et de ses propriétés physiques [*matière*]. La matérialité du support prédétermine, conditionne, le sens que l'on peut accorder à une inscription. [Une plaque dorée portant des inscriptions en noir n'est pas interchangeable avec une plaque noire portant des inscriptions dorées]. Les propriétés matérielles du support doivent être considérées sous un double aspect [car les supports d'écriture supposent la rencontre entre *deux matières* : celle de la surface d'inscription et celle des signes à inscrire, cf. Zinna 2004]. D'une part, il s'agit du substrat matériel dans lequel les inscriptions seront portées. C'est par exemple le papier et l'encre [la matière de la *surface*], sa structure de *codex* ou de *volumen* [la matière du *format*] etc. D'autre part, il s'agit des formes matérielles inscrites dans le support [la matière des *signes*]. Ces formes matérielles ne sont pas quelconques : elles doivent constituer un code [un *langage*, une *sémiotique*, une *écriture*] et leur manipulation doit être compatible avec les propriétés du support [autrement dit, la matière des signes doit être *compatible* avec la matière de la surface, c'est-à-dire qu'elle doit permettre une dynamique de transduction, cf. MacKenzie 2002]. Ainsi, l'inscription subit-elle une double contrainte matérielle : le format des formes matérielles [en termes hjelmsleviens, le *schéma*, autrement dit la *forme* qui sélectionne la *matière* en la restituant comme *substance* de l'expression, cf. Hjelmslev 1943] et le substrat d'inscription [en termes hjelmsleviens, la *matière* de l'expression, cf. Hjelmslev 1943]. Substrat [*matière*] et format [*forme*] sont donc les deux dimensions sous lesquelles considérer l'influence du support sur l'intelligibilité de l'inscription [*substance*] (Bachimont 2004, p. 77. Les interventions entre crochets nous appartiennent).

Prenons un exemple concernant la matérialité de l'écrit. À la fin du film de Steven Spielberg, *Arrête-moi si tu peux* (2002), le protagoniste Frank Abagnale Jr (Leonardo Di Caprio) se trouve confronté à un choix : purger sa peine en tant que criminel ou devenir expert pour le FBI en faisant arrêter d'autres criminels comme lui. L'agent du FBI Carl Hanratty (Tom Hanks) reconnaît son talent de faussaire et lui propose de changer de camp pour, en retour, abrégé sa peine. Lors d'un entretien en prison, en présence de l'agent et de son acolyte, on demande à Franck de reconnaître l'authenticité d'un chèque. "C'est un faux", répond-il. Et il enchaîne avec une description de ses caractéristiques matérielles. "Il n'y a pas de perfos [perforations] sur aucun côté. Ce chèque a été fait à la main, il ne ressort pas d'une presse. C'est un papier vélin beaucoup trop fort pour un chèque. L'encre magnétique fait un relief sous les doigts, et là ça devrait être lisse. [Il renifle le chèque.] Et ça n'en a pas non plus l'odeur... et ça doit être... ça doit être une encre qu'on utilise pour le dessin... le genre d'encre qu'on trouve dans les papeteries". Toutes les *composantes matérielles* participent à la reconnaissance de l'objet "chèque" comme faux ou authentique : l'épaisseur du papier, le relief, le format, la qualité de l'encre, chaque composante matérielle permet de reconstruire la relation que le *support* entretient d'un côté avec l'*instance* énonciative (la personne qui a produit le chèque) et de l'autre côté avec l'*institution* énonciative dont il émane (la banque). Cet exemple ne veut pas porter l'attention sur la véridicité de l'objet "chèque", ou de tout autre objet qui pourrait être soumis à une analyse similaire, mais sur la valeur implicite des composantes matérielles de l'écrit, car elles permettent de relier immédiatement un texte à une *instance* et à une *institution* énonciatives. Cette mise en relation se fait inconsciemment, car les propriétés matérielles des écrits relèvent des habitudes de production et de réception des textes au sein d'une culture donnée. Et c'est pour cela qu'elles échappent souvent à l'analyse.

Ainsi la prise en compte de "l'inscription techno-sémiotique de la pratique dans l'objet" (Jeanneret et Souchier 2005) permet d'adopter une *approche intégrationnelle* de l'écrit (Harris 1998) et de l'écriture (Klock-Fontanille 2016). Autrement dit, il ne faut pas envisager les pratiques d'écriture comme externes, mais comme internes, et plus précisément *intégrés* à l'objet écrit (De Angelis 2018).



Reprenons notre exemple. Quand l'agent Hanratty lui parle d'un passeur de faux chèques qui agit dans le Minnesota, Frank demande à voire un de ces chèques. "J'ai un faux chèque qu'il a tiré de la Saving & Loin des grands lacs. Il se sert que d'un polycopieur et d'une Underwood", dit l'agent. En observant le chèque, Frank répond : "C'est un caissier de la banque. [...] C'est forcément un des caissiers. Dans les banques ils utilisent toujours un tampon pour mettre la date, à force d'être utilisés toute la journée ils finissent par s'user, les chiffres se fendillent toujours, les six et les neuf s'estompent les premiers". En effet, comme le fait Frank Abagnale Jr dans ce passage, nous pouvons identifier toute une chaîne de pratiques qui relie l'objet à l'instance de production (matières du support, c'est-à-dire surface et format, et techniques d'inscription) et à l'institution de circulation (dans ce cas, par exemple, de l'imprimerie à la banque, ou du faussaire à la banque, ou de particulier à particulier) des écrits, en analysant leurs composantes matérielles, et en interprétant les différentes marques énonciatives permettant leur reconnaissance (par la présence d'un sceau, par exemple) et leur utilisation (par exemple, dans les magasins ou les banques).

Malgré leur intérêt pour les études sur les écritures et l'écrits, les approches matérielles occupent encore une place marginale.

## 5. Conclusions

Comme l'écrit Fontanille (2008), au début du XXI<sup>e</sup> siècle on observe une évolution de la sémiotique : après avoir déplacé son attention du signe au texte, dépassé le seuil de la seule problématique linguistique, et notamment de l'asservissement de l'écrit à l'oral, on a finalement porté l'attention sur les aspects matériels du texte, en le considérant non seulement du point de vue de l'analyse du contenu, mais aussi du point de vue de l'analyse de l'expression.

Du texte, on passe ainsi à l'objet : le livre, le parchemin, la tablette, l'enveloppe et le packaging... Ce déplacement s'explique par deux raisons complémentaires : (i) l'attention portée à la dimension sensible, polysensorielle et multimodale de toute sémiotique-objet, et (ii) la prise en compte des propriétés sémantiques associées aux effets 'pragmatiques' et 'énonciatifs' de toute écriture (Fontanille 2005, p. 185).

Ceci devient d'autant plus évident quand on s'interroge sur la matérialité numérique (De Angelis, Gonçalves 2020). Comme le dit Hayles, "la matérialité apparaît [...] quand l'attention fusionne avec la physicalité pour identifier et isoler une caractéristique particulière (ou plusieurs)" (Hayles 2012, p. 169). Cette "attention" n'est autre chose que la *propriété sémiotique de la matérialité* : sa manière de signer quelque chose pour un interprète qui reconnaît dans ses propriétés des traces.

À la différence de la physicalité, la matérialité est une propriété émergente. Elle ne peut pas être définie à l'avance, comme si elle existait ontologiquement en tant qu'entité distincte. Exigeant des humains des actes d'attention focalisés sur les propriétés physiques, la matérialité est un hybride homme-technique. Les définitions de la matérialité que propose Matthew Kirschenbaum dans *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination* peuvent être prises en exemple pour illustrer ce point. Kirschenbaum distingue les matérialités légale et formelle. La matérialité *légale (forensic)*, comme son nom l'indique, consiste en examens minutieux des données physiques pour déterminer les traces d'information dans un substrat physique, par exemple lorsqu'on apporte un disque dur dans un laboratoire de nanotechnologie pour 'voir' les configurations binaires (avec un microscope à effet tunnel). Ici, l'attention se focalise sur la détermination d'un ensemble de caractéristiques, et c'est cette fusion qui permet à Kirschenbaum de détecter (ou, plus exactement, de construire) la matérialité de la configuration binaire. L'autre catégorie de Kirschenbaum, la matérialité *formelle*, peut être comprise à travers l'exemple des structures logiques d'un logiciel. La matérialité formelle, comme la matérialité légale, doit être incarnée dans un substrat physique pour exister (qu'il s'agisse d'un diagramme griffonné sur du papier, d'une arborescence d'instructions de codage écrites en mode binaire à l'intérieur d'une machine, ou de la décharge des neurones dans le cerveau), mais l'accent est porté maintenant sur la forme ou la structure plutôt que sur les caractéristiques physiques. Dans les deux cas, légal et formel, l'émergence de la matérialité est inextricablement liée à des actes d'attention. L'attention participe aussi à l'identification, à l'isolement et à la modification d'éléments techniques qui jouent un rôle central dans l'évaluation des objets techniques (Hayles 2012, pp. 169-170).

Comme nous l'avons vu plus haut, la *matérialité* des supports et des traces concerne à la fois les propriétés matérielles du support d'inscription et les propriétés matérielles des traces inscrites, mais aussi la double nature de ces deux matérialités : l'une physique, résultat de l'*aptitude* des matériaux à se transformer en matières graphiques, autrement dit leurs dispositions physiques à l'inscription ; l'autre sociale, résultat de l'*habitude* à transformer les mêmes matériaux dans les mêmes matières graphiques, autrement dit leurs dispositions culturelles à l'inscription. De cette manière, nous sommes toujours face à une matérialité quadruple :

1. la *matérialité physique* du support d'inscription / de la trace inscrite ;
2. la *matérialité formelle* du support d'inscription / de la trace inscrite.

Cette ambivalence est bien montrée par la *matérialité numérique*. En effet, deux acceptions du terme *matière* se superposent en analysant ses composantes : l'une, *concrète*, relative à une matière physique que nous pouvons toucher, comme le plastique, le verre, et même le silicium ; l'autre, *abstraite*, relative à une matière que nous ne pouvons pas toucher, mais qui existe quand même, faite d'impulsions électriques dont se constituent les traces enregistrées, et dont nous pouvons faire expérience seulement de manière indirecte. Ce rapport à une matérialité insaisissable par l'usager des supports numériques a souvent fait parler d'immatérialité du numérique, alors que la matière numérique existe bel et bien.

En effet, sur le support numérique les signes inscrits ne sont pas directement lisibles, mais répondent à un code binaire (0 ou 1) qui les "met en suspens" en l'absence du dispositif de décodage. La différence entre les écrits manuscrits ou imprimés et les écrits numériques réside donc, premièrement, mais non exclusivement, dans une relation différente à leur supports : en effet, alors que les premiers sont indéniablement liés à leurs supports, et donc affichent à tout moment leur propre matérialité, les seconds l'occulent systématiquement, car dès qu'on soustrait le texte numérique de son dispositif de décodage, cette matière numérique se révèle insaisissable.

Prenons un exemple. Weissberg (2002) analyse plusieurs versions – papier et numérique – des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. La lecture du texte en version papier repose sur un jeu de manipulation qui consiste à combiner les languettes dont se compose le support, et pour ce faire il faut manipuler la matière dont se composent les languettes, ce qui produit des innombrables combinaisons de texte ( $10^{14}$  sonnets différents, soit cent mille milliards). "L'objet imprimé exhibe une certaine transparence de par sa matérialité d'objet directement manipulable, exprimant dans sa conformation le programme combinatoire dont il est dépositaire. Transparence à laquelle s'oppose la dissimulation structurelle de tout programme [...]. Pour preuve de cette opacité congénitale de tout programme informatique, il suffit d'observer que les transpositions informatiques de l'œuvre de Queneau mobilisent nécessairement des systèmes de commandes apparaissant à l'écran sous forme de fenêtres, menus, roll over" (Weissberg 2002). En effet, l'usager ne prévoit pas ce qui va se passer en manipulant le support numérique, en dirigeant un curseur agissant d'interface. Cette opacité se construit sur la duplicité matérielle propre à la matière numérique : concrète et abstraite, physique et formelle. "L'écran devient support lorsqu'il s'identifie avec la co-émergence de la représentation, comme au théâtre la scène anonyme s'identifie soudain à des personnages bien précis se produisant dans un décor choisi" (Berthier 2005, p. 69).

Par principe multipliables à l'identique et à l'infini, les textes numériques deviennent indestructibles, à condition de ne pas les soustraire aux dispositifs de décodage adéquats. Le principe de circulation des textes est toujours le même : pas de texte sans support. La différence par rapport aux autres matières est que le silicium dont se compose le support qui permet une pratique d'écriture et de lecture électronique des textes, n'est pas une matière dont nous avons expérience au quotidien : elle nous échappe, raison pour laquelle nous avons du mal à reconnaître sa valeur. En outre, nous sommes entièrement dépendant des industries qui s'occupent de son extraction et de sa transformation pour la production des supports numériques. Et les pratiques de production des supports d'écriture et de lecture sont devenues complexes : si autrefois on pouvait produire du papier partout dans le monde, à partir de vieux torchons inutilisés, bouillis, blanchis, compressés, lissés, coupés et cousus, aujourd'hui on ne peut pas produire aussi facilement des supports numériques, car le silicium est extrait en grande quantité seulement dans certains endroits (Chine, Afrique, Amérique) à l'aide de machines coûteuses, de processus de transformation et



production complexes, employant de nombreuses personnes dont les actions constituent une chaîne de pratiques, que nous sommes incapables de reproduire à petite échelle, pour assembler les différentes composantes des supports qui vont être utilisés partout dans le monde.

Pour résumer, le support d'écriture numérique est issu de la rencontre entre une matière dont la pratique de fabrication est compliquée (extraction, transformation, diffusion) – celle des composants des supports – et une matière dont la pratique d'inscription est complexe (codage) – celle des traces qui peuvent s'inscrire sur les supports. Toutefois, la matière abstraite dont se composent les traces numériques peut être manipulée tout comme la matière concrète dont se constituent les supports. En raison de sa nature indirectement saisissable, comme toute expérience que nous pouvons faire de l'électricité, cette "matière numérique" est difficile à concevoir en tant que telle. Et pourtant elle peut faire l'objet de calculs. "Calculus signifie 'petit caillou', comme ceux qu'on utilisait jadis et qu'on mobilise encore pour apprendre à compter, pour réaliser des manipulations opératoires permettant de trouver un résultat. Le *calculus* est une entité matérielle, c'est l'unité de ce qui est manipulé. C'est ce dont se saisit la machine pour réaliser le calcul. Le *calculus* est à l'algorithme ce que le caractère est à l'écriture : c'est l'unité permettant de le concrétiser et qui est manipulé pour constituer des entités qui peuvent certes avoir un sens, mais par ailleurs, selon une convention externe surajoutée à la manipulation des *calculi*" (Bachimont 2021). Les supports numériques obligent alors à prendre en compte à la fois la matière dont se composent les pièces et la matière dont se composent les traces. Cette duplicité de la matière, celle du support à écrire (papier, soie, verre etc.) et celle de la trace à inscrire (encre, fils, plomb etc.), concerne en général tout support d'écriture (Zinna 2004).

Les propriétés matérielles du support doivent être considérées sous un double aspect : d'une part, il s'agit du substrat matériel dans lequel les inscriptions seront portées. C'est par exemple le papier et l'encre, sa structure de codex ou de volumen etc. D'autre part, il s'agit des formes matérielles inscrites dans le support. Ces formes matérielles ne sont pas quelconques : elles doivent constituer un code et leur manipulation doit être compatible avec les propriétés du support. Ainsi, l'inscription subit-elle une double contrainte matérielle : le format des formes matérielles et le substrat d'inscription. Substrat et format sont donc les deux dimensions sous lesquelles considérer l'influence du support sur l'intelligibilité de l'inscription (Bachimont 2004, p. 77).

La difficulté consiste finalement en la capacité de saisir cette duplicité au sein des dispositifs d'écriture numérique (Bachimont 2016). Cette duplicité oblige également à produire des dispositifs d'écriture et de lecture pré-constitués (Souchier et al. 2019) dont l'usage, assisté par ordinateur, tablette, ou téléphone, permet d'intervenir sur le texte "sans le toucher". Le support d'écriture numérique n'entraîne donc pas une "dématérialisation" du texte, mais une (re)matérialisation numérique dont la nature indirectement saisissable a porté préjudice à la connaissance de la matière numérique.

En guise de conclusion, les modalités d'inscription des traces sur le support dépendent ainsi des deux sortes de contraintes :

1. les contraintes matérielles imposées par la matière de l'expression selon les habitudes de manipulation de l'objet d'écriture, constituant la strate *physique* de la matière (Hjelmslev 1954), en l'introduisant ainsi au sein d'une pratique ;
2. les contraintes culturelles imposées par la matière de l'expression selon les habitudes d'interprétation transmises, constituant la strate *formelle* de la matière (Hjelmslev 1954), en l'introduisant ainsi au sein d'une culture.

Selon cette approche, les matières du support et de la trace participent à la construction de la signification, en imposant des contraintes à la fois physiques et formelles. Et ceci en raison du fait que les écritures et les écrits participent de deux réalités au même temps : celle des *objets matériels* et celle des *objets culturels*.



## Bibliographie

- Aïm, O., 2007, "Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier", in *Communication et langages*, n. 153, pp. 37-51.
- André-Salvini, B., 1998, "L'argile, support-mémoire de l'écriture cunéiforme", in S. Breton-Graveau, D. Thibault, eds., 1998, pp. 76-81.
- Bachelot, L., 2018, "Aventure et mésaventure de l'écriture", in R. Pierobon Benoit, ed., *Avventure della scrittura : Documenti dal Mediterraneo orientale antico*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, pp. 15-37.
- Bachimont, B., 2004, *Arts et Sciences du numérique : ingénierie des connaissances et critique de la raison computationnelle*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Technologie de Compiègne.
- Bachimont, B., 2016, "Traces, calcul et interprétation : de la mesure à la donnée", in *Azimuth*, IV, n. 7, pp. 13-35.
- Bachimont, B., 2021, "La complexité herméneutique à l'épreuve du calcul", in *Interfaces numériques*, n. 10(3), pp. 1-19.
- Berthier, A., 2005, "'Machines à écrire'. Mains, styles, claviers, souris, une question de transfert", in M. Arabyan, I. Klock-Fontanille, eds., *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 61-70.
- Breton-Graveau, S., Thibault, D., dir., 1998, *L'Aventure des écritures. Matières et formes*, Bibliothèque Nationale de France.
- Boltz, W., 1996, "Early Chinese Writing", in P. Daniels, W., Bright, eds., *The World's Writing Systems*, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 191-199.
- Charpin, D., 2008, *Lire et écrire à Babylone*, Paris, PUF.
- De Angelis, R., 2018, "Textes et textures numériques", in *Signata*, n. 9, pp. 459-484.
- De Angelis, R., Gonçalves, M., 2020, "Contraintes et enjeux de la matérialité numérique : les logiciels d'autocomplétion", in *Semen*, n. 49, pp. 1-18.
- De Biasi, P.-M., 1997, "Le papier, fragile support de l'essentiel", in *Les cahiers de médiologie*, n. 4, 2, pp. 7-17.
- Février, J., 1959, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot.
- Fontanille, J., 2005, "Écritures : du support matériel au support formel", in M. Arabyan, I. Klock-Fontanille, eds., *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 183-200.
- Fontanille, J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- Glassner, J.-J., 2000, *Écrire à Sumer : L'invention du cunéiforme*, Paris, Seuil.
- Guillaume, M., de Biasi, P.-M., dir., 1997, *Les cahiers de médiologie*, n. 4.
- Harris, R., 1993, *La Sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS.
- Harris, R., 1998, "Théorie de l'écriture : une approche intégrationnelle", in J.-G. Lapacherie, dir., *Op. Cit. Revue de littérature française et comparée*, n. 10, pp. 15-18.
- Hayles, N. K., 2012, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, The University of Chicago Press ; trad. fr. *Lire et penser en milieux numériques : Attention, récits, technogénèse*, Ellug, Grenoble 2016.
- Herrenschmidt, C., 2005, "Deux cas de fusion entre support et surface", in M. Arabyan, I. Klock-Fontanille, eds., *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 15-28.
- Hjelmslev, L. T., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard ; trad. fr. *Prolémogèmes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- Hjelmslev, L. T., 1954, "La Stratification du Langage", in *Word*, n. 10/2-3, pp. 163-188.
- Jeanneret, Y., Souchier, E., 2005, "L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran", in *Communication et langages*, n. 145, pp. 3-15.
- Klock-Fontanille, I., 2005, "L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites", in M. Arabyan, I. Klock-Fontanille, eds., *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 29-52.
- Klock-Fontanille I., 2010, "Des supports pour écrire : d'Uruk à Internet", in *Le français d'aujourd'hui*, n. 170, pp. 13-30.
- Klock-Fontanille, I., 2016, "Repenser l'écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle", in *Actes Sémiotiques*, n. 119, pp. 1-15.
- Leroi-Gourhan, A., 1943, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, éd. 1971.
- MacKenzie, A., 2002, *Transductions: Bodies and Machines at Speed*, London, Continuum.
- Pàstena, C., 2009, *Storia dei materiali scrittori. Dalle origini della scrittura alla nascita e diffusione della carta*, Acireale-Roma, Bonanno Editore.
- Sauvage, M., 2001, "Matériaux de construction", in F. Joannès, dir., *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Paris, Robert Laffont, pp. 507-509.
- Sirat, C., 1987, "La morphologie humaine et la direction des écritures", in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, comptes-rendus des séances de l'année 1987, janvier-mars, pp. 7-56.
- Souchier, E., Candel, E., Gomez-Mejia, G., Jeanne-Perrier, V., 2019, *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin.
- Thérénty, M.-È., 2009, "Pour une poétique historique du support", in *Romantisme*, n. 143, 1, pp. 109-115.





- Tisseron, S., 1997, "Sensorialités", in *Les cahiers de médiologie*, n. 4, 2, pp. 199-206.
- Tsien, T.-H., 1985, "Paper and printing", in AA. VV., *Science and Civilization in China*, v. 1, Cambridge, pp. 237-251.
- Walker, C. B. F., 2004, "Le cunéiforme : Du cunéiforme à l'alphabet", in L. Bonfante et al., *Naissances des écritures*, Paris, Seuil, pp. 25-99.
- Weissberg, J.-L., 2002, "Qu'est-ce que l'interactivité ? Eléments pour une réponse", Séminaire L'action sur l'Image, Université de Paris 8, in S. Bouchardon, 2012, "Manipulation des médias à l'écran et construction du sens", *MEI | Médiation Et Information*, n. 34, pp. 77-89.
- Zinna, A., 2004, *Le interfacce degli oggetti di scrittura*, Meltemi, Roma.

## **Della materia di cui sono fatti i dati. Strategie di materializzazione tra visibile e tangibile**

Valentina Manchia

**Abstract.** Even the most abstract form of visualization can be described as an expressive material structured into a proportionally formed substance. Recently, however, a new paradigm has arisen: data physicalization, i.e., the use of physical artifacts whose geometry or material properties encode abstract data (Y. Jansen *et al.* 2015; Dragicevic, Jansen, Vande Moere 2021). In parallel, theories of physicalization as well as classification proposals and taxonomic models are emerging.

From a semiotic point of view, it seems more relevant to ask how practices and strategies of materialization and rematerialization of data, both in data physicalization and in classical, abstract forms of visualization, contribute to a different narrative and to a greater engagement of the user/observer.

The paper deals with this question through the analysis of some examples and projects, including the U-DATInos project by Salvatore Iaconesi and Oriana Persico, which appeal in a particular way to materiality to communicate data and information.

Dati, informazioni, concetti, e naturalmente relazioni tra dati, informazioni, concetti, non sono di per sé visibili. Seguendo questa premessa, necessaria quanto banale, nella sua semplicità, tutte le pratiche di visualizzazione non sono che modi di agire, attraverso una materia espressiva, per rendere visibili – e dunque maneggevoli, per il pensiero – dati e informazioni.

Accanto a pratiche di restituzione dei dati di natura puramente visiva e astratta (e sull'importanza di una parola come *restituzione* nel paradigma del design dell'informazione torneremo) convivono però altre forme di visualizzazione, di natura molto diversa. Sono ormai molto diffuse, per via della mediatizzazione crescente dei dati e delle informazioni quantitative, visualizzazioni dotate di una forte componente narrativa e figurativa. Parliamo delle cosiddette infografiche, ma non soltanto.

Accanto a queste forme ormai consuete di visualizzazione emergono ora, all'intersezione tra design e arte, forme di materializzazione vera e propria dei dati che combinano materiali differenti, in forma artefattuale, e li pongono al servizio della rappresentazione e della comunicazione delle informazioni.

È il caso della *data physicalization*, che ci proponiamo qui di analizzare sia dal punto di vista teorico che attraverso alcuni esempi concreti, per capire meglio di cosa effettivamente parliamo, da un punto di vista semiotico, quando parliamo di materializzazione dei dati.

### **1. La materia del visibile nella *data visualization***

Prima di parlare di *data physicalization* può essere utile interrogarsi sulle modalità più classiche di visualizzazione, per capire meglio se la dimensione materiale, elementale, abbia un ruolo – e quale – nella resa visiva delle informazioni.

“La più piccola goccia di inchiostro, in un grafico, deve avere una ragione”, recita, con l'andamento di un adagio (e come tale è spesso citato dagli addetti ai lavori), uno dei precetti di Edward R. Tufte (1983), storico e teorico dell'information design, per la corretta visualizzazione delle informazioni quantitative. Più nel dettaglio, alla materia di base di un grafico non è concessa alcuna modulazione, se non per rendere conto del corrispettivo andamento dei dati rappresentati: “data-ink is the non-erasable core

of a graphic, the non-redundant ink arranged in response to variation in the numbers represented” (Tufte 1983, p. 93).

Dal punto di vista che cerchiamo di adottare qui, ci sembra interessante notare che, per quanto sia necessario disciplinare le potenzialità dell’inchiostro per evitare che si perdano per i rivoli della decorazione, ogni visualizzazione di dati, e persino la più attenta nella gestione dei suoi mezzi visivi, non possa che poggiare su una dimensione eminentemente materiale.

È in questo senso che ogni forma, anche la più astratta, di visualizzazione, basata sull’articolazione di variabili visive e grafiche di base (Bertin 1967), può essere descritta come la strutturazione di una materia espressiva in una sostanza proporzionalmente formata.

Un utile spunto di riflessione in questa direzione arriva da Jacques Bertin, cartografo e geografo francese, e dal suo *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes* (1967), libro non spesso citato, nel panorama semiotico, ma a tutt’oggi fondamentale punto di riferimento per il design dell’informazione. Per Bertin ogni tipo di visualizzazione di dati o informazioni può essere descritta come una *trascrizione* basata su un repertorio di mezzi visivi e grafici, attraverso una serie di manipolazioni specifiche, gestite secondo precise regole (*ivi*, p. 8). La trascrizione grafica è pertanto una sorta di codifica, effettuata attraverso delle vere e proprie regole di trasposizione che operano a livello espressivo.

Questa posizione emerge ancora più chiaramente nella sezione del volume dedicata al trattamento visivo delle informazioni, disciplinato attraverso quelle che sono definite come le tre dimensioni fondamentali della grafica e, successivamente, secondo una puntuale classificazione tassonomica delle variabili visive. All’interno di questa cornice, specificamente *informazionale* (Elkins 1999), in cui alla grafica è richiesto di codificare in modo immediato e congruente informazioni quantitative, tre sono le dimensioni visive necessarie all’instaurarsi di ogni visualizzazione. Innanzitutto, le due dimensioni fondamentali che strutturano il supporto planare COME spazio bidimensionale, e dunque biplanare. Ai piani X e Y occorre poi aggiungere una terza dimensione, Z, indipendente dalle altre due e caratterizzata invece dalla “variation d’énergie lumineuse”. Tale “variazione di energia luminosa” può dipendere dalla forma, ma anche dal colore o dalla grana delle singole macchie.

Nello specifico, Bertin descrive l’articolazione di un singolo elemento sul piano secondo sei “variabili di macchia”, secondo la nomenclatura di Perondi (2012), che è molto vicina al testo originale di Bertin e che qui riprendiamo: la dimensione (*taille*), il valore, o tonalità (*valeur*), la grana, o tessitura (*grain*), il colore (*couleur*), l’orientamento (*orientation*), la forma (*forme*). Questa classificazione tassonomica delle sei variabili visive non è altro che l’articolazione di tutte le possibilità visive che possono essere utilmente convocate per declinare la presenza di un elemento sul piano al servizio della trascrizione visiva delle informazioni.

Tutto quello che è presente nello spazio della visualizzazione trova, insomma, la sua unica giustificazione nella trascrizione di variabili e di informazioni. Nella visione di Bertin, ovvero, nulla della materialità delle variabili di macchia ricade al di fuori della griglia articolatoria che la esaurisce interamente.

La peculiarità di questa disamina intorno alle variabili di macchia sta nel farci rendere conto, in modo molto immediato, che la dimensione materiale della grafica quantitativa (e per estensione, della visualizzazione dei dati che di essa è lo sviluppo contemporaneo) non è diversa dalla materialità alla base di ogni immagine, prima di ogni ulteriore strutturazione.

Immediato è il parallelo con la semiotica del visivo e con il suo saggio fondativo, “Semiotica figurativa e semiotica plastica” (1984), in cui Greimas propone un’indagine dell’oggetto planare come esplorazione di un significante plastico partendo però da premesse totalmente differenti da quelle di Bertin. Innanzitutto, le tre coordinate che strutturano il visibile – le categorie topologiche, eidetiche e cromatiche – si declinano come categorie aperte, suscettibili di trovare una loro specificazione concreta nel singolo testo. Aggiungiamo, inoltre, che l’applicazione delle categorie di analisi non esclude la possibilità di indagare più finemente la sostanza espressiva del visibile, qualora il testo visivo si adoperi, metasemioticamente, per rimetterne in gioco la matericità. Certamente, la materialità in pittura è prima di tutto al servizio del piano del contenuto e delle sue esigenze mimetiche: viene in mente che l’inspiegabile “vapore”, la “schiuma leggera” profusa da Chardin sulla tela secondo il Diderot dei *Salons* – che Greimas (1984) cita, come primo prototipo di analisi plastica – è innanzitutto quello che rende reale l’opera agli occhi di chi la guarda.



Non è detto, tuttavia, che la materialità della pittura non possa riemergere in tutta la sua urgenza sotto altre forme, *accanto e intorno* alla figura, per riprendere l'indagine di Deleuze (1981) intorno alla materia in Bacon e alla sua forza aptica.

Le variabili visive della visualizzazione delle informazioni, invece, sembrerebbero parlare solo ed esclusivamente la lingua codificata dal proprio orizzonte di pertinenza, richiedendo di fatto, perché ci sia un *information object*, la presenza di uno specifico *reference object* (Engelhardt 2003): ogni legenda, che fa corrispondere a una variazione codificata sul piano dell'espressione una specifica informazione sul piano del contenuto, lo mostra molto bene.

Tale visione, che di fatto riduce la materialità dell'espressione visiva a puro supporto per una significazione strettamente codificata è quella che si ritrova, implicitamente, tra i teorici del design dell'informazione.

Non siamo lontani, facendo i dovuti distinguo, dalla totale esclusione, dall'orizzonte della linguistica, delle varianti materiali di produzione della scrittura, legate all'inchiostro utilizzato o allo stile, in quanto "senza importanza per la loro significazione" (Saussure 1922, p. 145).

Riflessioni come quelle di Bertin e di Saussure, tuttavia, lasciano in ombra il fatto che, accanto al normale funzionamento che attribuiamo tanto al linguaggio quanto ai diagrammi (e al loro servirsi di una materia per farne una sostanza specifica), elementi visivi possano caricarsi di una forza espressiva, e semanticamente pertinente, su un livello altro rispetto a quello della significazione linguistica o informativa. Così accade, per esempio, in quei casi in cui si assiste a una sorta di inesorabile spostamento dalla scrittura all'immagine, per effetto di quel fenomeno che Elkins (1999) chiama molto efficacemente *infezione*, come in certe sperimentazioni calligrafiche, artistiche, o tipografiche.



Fig. 1 – Prima pagina del *New York Times* del 21 febbraio 2021, grafica a cura di Lauren Leatherby.

Non mancano però, ci sembra, anche esempi rigorosamente informativi, di visualizzazioni di dati, in cui, con buona pace di Tufte e Bertin, finisce per farsi strada un effetto di materia, capace di travalicare un primo livello di significazione per far emergere qualcos'altro. Una simile impressione scaturisce, per esempio, dalle prime pagine del *New York Times* realizzate per documentare e commemorare i morti di Covid-19 in America, nelle diverse e successive ondate pandemiche.

La prima pagina del quotidiano del 21 febbraio 2021 è una visualizzazione di dati estremamente semplice, basata su mezzi visivi essenziali e strutturata in modo rigoroso (Fig. 1). Il grafico è composto da punti collocati su una linea temporale verticale, e ognuno dei circa 500.000 singoli punti rappresenta una vita persa negli Stati Uniti a causa del Coronavirus. I punti si estendono cronologicamente lungo una lunga linea temporale che corre in verticale, dal primo decesso segnalato negli Stati Uniti fino al numero rilevato il giorno prima della data di pubblicazione dell'infografica. Dal punto di vista del rapporto inchiostro-dati, dunque, non ci sono sprechi o derive decorative: tutto il materiale visivo, in ogni sua singola caratteristica, è sfruttato per veicolare informazioni.

Eppure, sia nel formato digitale che, soprattutto, nel formato a stampa, la grande massa nera, sempre più indistinta e sempre più pesante verso il fondo della pagina, fa emergere qualcos'altro oltre alla statistica: il peso specifico della drammaticità della pandemia, dato dall'affollarsi dei punti tipografici fino a una quasi perfetta campitura nera. La materialità dell'inchiostro finisce così per annullare la dimensione informativa (nell'impossibilità di distinguere i dati, cosa che una visualizzazione dovrebbe consentire di fare) dando corpo a un vero cortocircuito, in cui la rappresentazione diagrammatica, battuta sul suo stesso terreno, si fa anche immagine, dando vita a una figura astratta su cui lo sguardo si infrange, e il materico finisce per convogliare un effetto patetico su quello che è diventato immediatamente noto, non a caso, come "wall of grief"<sup>1</sup>.

## 2. La materia del tangibile nella *data physicalization*

Al di là della possibilità di rintracciare un vero e proprio effetto di materia anche nella visualizzazione dei dati più classica (e bidimensionale), vorremmo concentrarci, a partire da qui, su un altro fronte di indagine ancora: ovvero sul modo in cui la materia espressiva, nella sua concretezza fisica e più propriamente materica, è coinvolta nella cosiddetta *data physicalization*.

L'espressione *data physicalization* indica sia la pratica di rappresentare i dati per via materica ed esperienziale, sia i risultati di questa pratica (gli output finali), sia, da circa il 2020, un'area emergente di ricerca per scienziati, designer e artisti incentrata sul modo in cui diverse forme di *physicalization* possono supportare l'approfondimento, l'apprendimento, la comunicazione e l'indagine dei dati (si vedano, per esempio, Jansen *et al.* 2015 e Dragicevic, Jansen, Vande Moere 2021).

Interessante è anche la definizione di *data physicalization* come risultato di una specifica pratica di trasposizione dei dati, dichiaratamente opposta alla *data visualization* nel suo fare appello a "different sensory modality". Nello specifico, "a *data physicalization* (or simply *physicalization*) is a physical artifact whose geometry or material properties encode data" (Jansen *et al.* 2015, p. 3228).

Imagine for a moment, instead of viewing or reading a graph (data visualization) we are presented with a representation of data that we can touch, feel, or hold (data physicalization). Now imagine how the experience and understanding of the data may change for you as you interrogate it through a different sensory modality. This is data physicalization. (Hogan *et al.* 2020, p. 21)

Se è chiaro, a livello progettuale, il passaggio da una dimensione espressiva solo ed esclusivamente retinica a una dimensione elementale capace di fare appello all'esperienza sensoriale dell'utente, sono invece ben poco indagate le modalità attraverso le quali diventa possibile convocare, a fini comunicativi, la materialità dei dati.

---

<sup>1</sup> Per un'analisi più ravvicinata di questo esempio così come delle altre prime pagine del *New York Times* rimandiamo a Manchia (2022).

Due sono le interpretazioni correnti, a partire da questa definizione. La prima (“a physical artifact whose geometry [...] encode data”) fa riferimento alla necessità, perché ci sia *data physicalization*, di un artefatto fisico capace di rappresentare, con mezzi non più visivi ma di altra natura sensibile, la struttura (*geometry*) delle relazioni tra i dati. Ne sono esempio i modelli 3D utilizzati in chimica per la rappresentazione della struttura delle molecole, o certi artefatti indossabili realizzati da alcuni designer a partire dai propri dati sensibili (*data jewelry*), e naturalmente i *quipu*, per la loro capacità di dare corpo in modo tangibile ai dati (i singoli nodi) e allo stesso tempo alla matrice di riferimento che li struttura e li categorizza (il sistema di cordicelle).

Non sono invece *data physicalization* i modelli in scala (che pure figuravano tra le icone al pari dei diagrammi, nella tripartizione di Peirce 1931-1935): traspongono alcune proprietà visibili del rappresentato, ma non sono in nessun caso la rappresentazione di una struttura astratta (ovvero: puramente concettuale, invisibile) che presiede alle interrelazioni di un set di dati.

La seconda interpretazione della definizione di Jansen *et al.* (2015) (“a physical artifact whose [...] material properties encode data”) si sofferma invece sulla capacità della *data physicalization* di sfruttare le proprietà della materia (e dei singoli materiali che vengono utilizzati) per far toccare con mano i dati. In questa direzione, c’è chi parla di “externalization” dei dati, per esempio nel caso di installazioni fisiche a base di dati, o *data sculpture*:

Accordingly, a data sculpture acts as an externalization of data, as it aims to capture the imagination and engage the interpretative powers of its audience through its functional and artistic qualities. Thus, a data sculpture is able to indirectly convey data related insights, and encourage people to reflect on social and cultural impacts that surround the conceived dataset (Zhao, Vande Moere 2008, p. 343)

Gli stessi autori propongono anche un modello, basato sulla tripartizione di Peirce, per classificare le *data sculpture* a partire dalla distanza tra la rappresentazione fisica e i dati da comunicare, che finisce per costituire l’ossatura di uno schema di analisi dell’*embodiment* nella *physicalization*, inteso come misurazione della distanza tra dati e rappresentazione e tra rappresentazione e “realtà” (sic). Una simile proposta può avere un valore descrittivo (sempre che sia possibile categorizzare in modo così sistematico progetti e artefatti), ma non analitico. E in che senso poi esisterebbero *data sculpture* maggiormente connesse alla “realtà” di altre? Contribuisce a rafforzare questo dubbio anche la posizione di Offenhuber (2020), che dichiara: “the physicalization does not just represent data; it is data. It consists of the things it diagrammatically represents” (p. 26).

Questa affermazione, nello specifico, fa parte del commento a *Perpetual Plastic*, un progetto a cura di Liina Klauss, Skye Morét e Moritz Stefaner, realizzato a Bali per sensibilizzare sullo scarico dei detriti di plastica in mare e realizzato con gli stessi detriti raccolti in loco da un folto gruppo di volontari.

Da un punto di vista semiotico, nessuno di questi due orientamenti può convincerci pienamente. Nel primo caso, le strategie di materializzazione sembrano limitarsi ad aggiungere tridimensionalità a una visualizzazione astratta dei dati che di fatto risulta sempre imperniata sulla disposizione spaziale – e un ruolo puramente accessorio, secondario, derivativo della materializzazione è visibile anche nel cosiddetto modello *infovis pipeline* di Jansen e Dragicevic (2013), dove la *physical presentation* è l’ultima trasformazione che è possibile produrre dei dati bruti *dopo* (e *a partire da*) la *visual presentation*.

Nel secondo caso, l’*embodiment* di cui parlano Zhao e Vande Moere (2008) finisce per essere più un’etichetta di comodo che un modo per capire come e perché la materia può dare corpo ai dati e interpellare in modo diretto chi ne fa esperienza. Potremmo muovere, a questo proposito, delle critiche analoghe a quelle di Malafouris contro la “fallacia rappresentazionale” che fa dipendere la materialità da un modello rappresentativo, mentre, secondo la Material Engagement Theory, è possibile “to think through things, in action, without the need of mental representation” (Malafouris 2013, p. 237).

Identificare il *display* dei dati, inoltre, per quanto fisico e analogico, con i “puri dati” ha un retrogusto di fallacia referenziale, per dirla con Eco (1975) – e ci allontana dalla possibilità di considerare tali fenomeni come artefatti, e come artefatti comunicativi veri e propri.

Di sicuro ci pare molto più condivisibile, in questa nostra prospettiva, la visione di Mattozzi e Moretti (2020) della *data physicalization* come della progettazione di un artefatto significativo in cui i dati assumono tratti analogici rendendo tangibili alcune qualità del fenomeno che descrivono:

Data become analog, and so are visible and tangible in the public space, opening new design possibilities for new audiences, which are no longer online but in public spaces such as museums, city squares or neighborhoods. Information is then spread through objects in the space: data physicalization is blurring the boundaries between product, information and exhibit design. (Mattozzi, Moretti 2020, p. 1062)

Per guardare all'interno di questi fenomeni di *data physicalization*, in cui i dati si incarnano non solo in variabili vive ma in artefatti fisici, più che tentare classificazioni o tassonomie, come nella letteratura di settore sul tema, ci sembra che la semiotica possa dare un apporto analitico concreto.

*Perpetual Plastic*, per esempio, se pure è fatta dalla stessa materia di cui parla – se pure, meglio ancora, esibisce parte di ciò di cui parla per alludervi (ma non totalmente, bensì parzialmente, per esemplificazione, potremmo dire con Goodman 1968) e può essere esplorata molto più a fondo di una dataviz, per esempio immaginando di percorrere, sulla spiaggia, i percorsi dei progettisti, e di poter osservare i singoli pezzi di plastica del fondo del mare di Bali lì esibiti – esiste comunque in virtù di una specifica strutturazione diagrammatica: la plastica come materia grezza significa, infatti, non soltanto in qualità di campione ma perché è stata classificata in gruppi, per oggetto e per colore, e a ognuno di questi gruppi è stata poi riassegnato il compito di trascrivere (nel senso di Bertin) una data informazione.

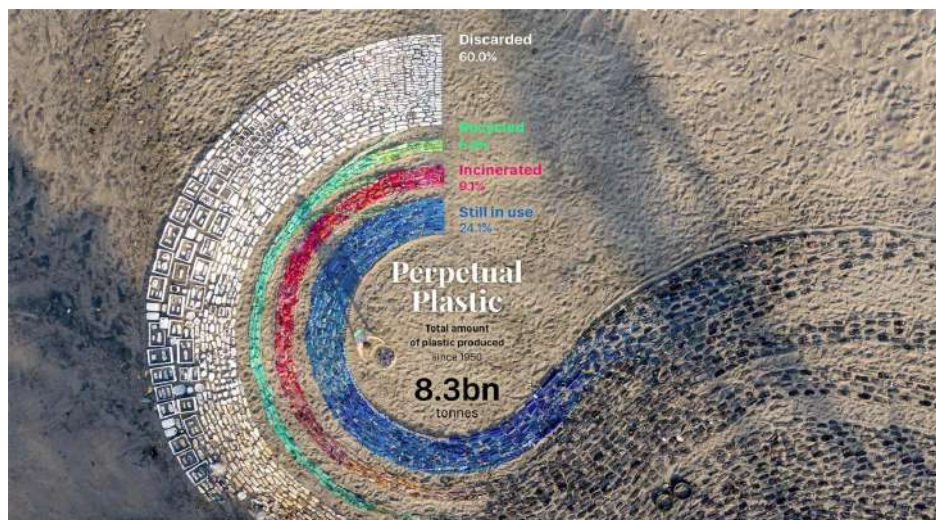


Fig. 2 – Liina Klauss, Skye Morét, Moritz Stefaner, *Perpetual Plastic*, 2021.

Questa trasposizione è ancora diagrammatica, ed è magnificata espressamente, non a caso, dalla visione sinottica dall'alto, che reinserisce la materia grezza da cui si è partiti in una sorta di griglia informazionale di lettura del mondo.

Superare il mito della codifica puntuale e l'altro mito, opposto, dell'ingenua coincidenza con il reale è, semioticamente parlando, guardare a questi fenomeni di materializzazione come testi, per poi indagarne la complessità.

### **3. Visualizzazione, materializzazione, partecipazione: un'analisi del progetto U-DATInos**

Un esempio interessante da considerare è l'artefatto digitale ideato da Oriana Persico e Salvatore Iaconesi (HER – She Loves Data) con Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva all'interno del progetto U-DATInos, realizzato a partire da un bando del Ministero della Cultura per coinvolgere i cittadini di Palermo in una riflessione sullo stato del fiume Oreto a partire da una raccolta partecipativa di dati. *Udatinos*, in greco, vuol dire “acquatico” ma anche, significativamente, “che consiste d'acqua”.

L'artefatto, pensato per diventare un "organismo vivo" per la collettività cittadina, ha tutti i tratti della *data physicalization*, a leggere la definizione del progetto fornita dal comunicato stampa ufficiale:

La scultura rappresenta in forma stilizzata una pianta tipica della vegetazione di costa dell'Oreto, realizzata con tecniche di fabbricazione digitale. La pianta si anima con i dati raccolti dai Custodi dell'Acqua sul Fiume Oreto, trasformandoli in luci e suoni per metterci in contatto con lo stato dell'acqua.

Il progetto – ideato nel 2018, avviato nel 2020, e conclusosi con l'inaugurazione dell'opera a maggio 2021, si è articolato in più fasi, di cui solo l'ultima riguardante la realizzazione fisica dell'artefatto finale<sup>2</sup>. La prima fase del progetto ha previsto la realizzazione di workshop, sul territorio, per istruire un gruppo di cittadini volontari, denominati Custodi dell'Acqua, alla raccolta e al monitoraggio dei dati (Fig. 3).



Fig. 3 – Salvatore Iaconesi durante uno dei workshop online rivolti ai Custodi dell'Acqua.

Ai workshop sono seguite le missioni di raccolta dei dati sulle acque dell'Oreto, assegnate a ogni Custode secondo specifiche direttive insieme ad appositi kit di sensori e contenitori sterili per i campioni da prelevare. Obiettivo della fase di raccolta dei dati è la costruzione di un dataset sulla situazione ecologica del fiume.

Le documentazioni video che accompagnano il progetto mostrano un gruppo di persone dapprima al lavoro in un ambiente chiuso, per testare i propri strumenti e stabilire le procedure da adottare in loco, e poi all'aperto, per la raccolta dei dati, a partire dai campioni fisici del fiume.

"Raccogliere i dati" diventa così un'azione concreta: significa andare al fiume e "ritagliarne" la massa d'acqua indistinta e indeterminata prelevando dei campioni, come da istruzioni, differenziati per punto di raccolta, giorno, orario, Custode. È in questo modo che i dati sono attivamente costruiti, e il fiume da oggetto "naturale" diventa oggetto "scientifico", per dirla con Bastide (1985), il cui modello pensiamo possa essere fondamentale per descrivere non solo la costruzione del discorso scientifico ma anche quello del "discorso dei dati" (Manchia 2020). Potremmo aggiungere, a questo proposito, che è proprio la componente digitale del progetto (i sensori, vere e proprie protesi per i Custodi in azione) a operare

---

<sup>2</sup> Sia per ripercorrere le fasi del progetto che per alcune delle immagini che accompagnano il testo abbiamo fatto riferimento alla documentazione video del progetto presente in rete, all'indirizzo [www.udatinos.eu](http://www.udatinos.eu). Per le altre immagini e i materiali stampa relativi al progetto si ringraziano Oriana Persico e Anna Nosari.



questa traduzione e a tirare fuori, dal fiume inteso come “dato di natura”, un oggetto di indagine altrimenti “sommerso”, la situazione di salute del fiume stesso (Fig. 4).



Fig. 4 – La rilevazione dei dati e la raccolta dei campioni sull’Oreto (screenshot dal video *La risorgiva di Fontana Lupo*).

I Custodi dell’Acqua, che abbiamo appena descritto come mediatori e traduttori di questo processo di costruzione dei dati sull’Oreto, nei video che documentano il progetto sono rappresentati come degli esseri anfibi, che partecipano di due nature; forte è il loro legame con il fiume, in cui si immergono e a cui appartengono – alla simbiosi al territorio fa riferimento anche la campagna di comunicazione del progetto con il filtro che vira i loro visi al blu, ovvero che rende i Custodi parte del fiume (Fig. 5) – ma allo stesso tempo le loro apparecchiature, che potenziano il loro vedere e il loro fare, li costituiscono come soggetti di un sapere esperto, capace di agire sul territorio.

Anche la regia insiste, parallelamente, sulla distinzione tra dentro e fuori dal fiume, dove fuori è il fiume come appare, in natura, e il dentro è quello che sta sotto la superficie dell’acqua, in cui i sensori operano traducendo porzioni d’acqua in dati. A mescolare i livelli, portando in superficie i parametri vitali del fiume, sono proprio i sensori dei Custodi.

Da parametri come il pH dell’acqua appena raccolta dalla sorgente, la durezza, la conducibilità elettrica, la temperatura, rilevate in più punti del fiume e in momenti differenti, prende poi corpo un dataset che si autoaggiorna non appena vengono caricati nuovi dati.

Solo dopo queste due fasi si è passati alla realizzazione dell’artefatto, per l’Ecomuseo, con l’obiettivo di visualizzare lo stato di salute dell’Oreto (invisibile, prima dell’intervento dei Custodi, e dunque spesso ignorata) e – questo lo stadio ultimo del progetto – di aprire una discussione collettiva e pubblica sul territorio.



Fig. 5 – Una Custode dell’Acqua con i kit di U-DATIInos in una delle storie pubblicate sui social.



Fig. 6 – L’artefatto finale realizzato per il progetto U-DATIInos, dettaglio.

L’artefatto ha le parvenze di una pianta i cui rami sono sormontati da luci globulari, a loro volta collegate al dataset, alimentato e costantemente aggiornato dai dati provenienti dai Custodi.

La pianta digitale – “opera d’arte datapoietica”, cioè capace di “fare dati”, come è definita da Persico e Iaconesi – è pensata come un organismo vivente: è attiva, sia a livello di stimoli luminosi che a livello sonoro, solo se affluiscono dati, e se i dati che arrivano sono critici può farlo percepire al visitatore, attivando un vero e proprio processo di *data physicalization*.

Nello specifico, se arrivano dati critici, la pianta si accende di luci calde (dal magenta, posizione intermedia, fino al giallo e al rosso) e trasmette suoni sempre più sporchi e disturbati man mano che le condizioni critiche peggiorano; se invece la situazione rilevata è nella norma le luci tendono dal magenta al blu scuro all’azzurro, e più limpidi e netti si fanno i suoni trasmessi.

In vista poi dell’ultimo momento di restituzione dei dati alla collettività, quello della discussione collettiva finale, anche un’altra visualizzazione è stata realizzata, per essere poi esposta all’Ecomuseo insieme

all'artefatto: una dataviz interattiva digitale (Fig. 7). Il confronto tra le due modalità di visualizzazione si rivela prezioso per raccontarci più da vicino di che materia sono fatti questi dispositivi, e in che modo.



Fig. 7 – La scultura nel contesto espositivo dell'Ecomuseo di Palermo. Sullo sfondo il monitor con la visualizzazione di dati interattiva.

La visualizzazione interattiva (Fig. 8) presenta 50 sfere, corrispondenti agli ultimi 50 dati raccolti dai Custodi, e si articola secondo specifiche variabili visive: per quanto riguarda la dimensione cromatica, un grigio quasi bianco indica la situazione ideale di un'acqua quasi potabile mentre il rosso contrassegna pericolo per la biosfera; anche la diversa dimensione delle sfere convoglia un'informazione (più le palline sono piccole più l'acqua è fredda, e viceversa) e così l'orientamento nello spazio (se le palline girano in senso orario, il pH dell'acqua è basico, in senso antiorario girano invece le sfere a pH acido) e la velocità di movimento (maggiore è la velocità di caduta verso il basso maggiore la conducibilità elettrica).

La visualizzazione non offre un'esplorazione ad ampio raggio dei molti dati raccolti, perché non restituisce finemente il dataset e le sue componenti d'indagine ma le somma per rendere visibile lo stato dell'acqua in un dato intervallo di tempo. Funziona ovvero per mezzi visivi astratti e dentro la sua cornice di riferimento, grazie alla sua legenda e al fitto apparato di scritte che l'accompagna, fornendo sinotticamente una conoscenza ad ampio spettro su più dati. L'artefatto fisico, invece, instaura una diversa e più complessa relazione con il fenomeno che vuole rappresentare.

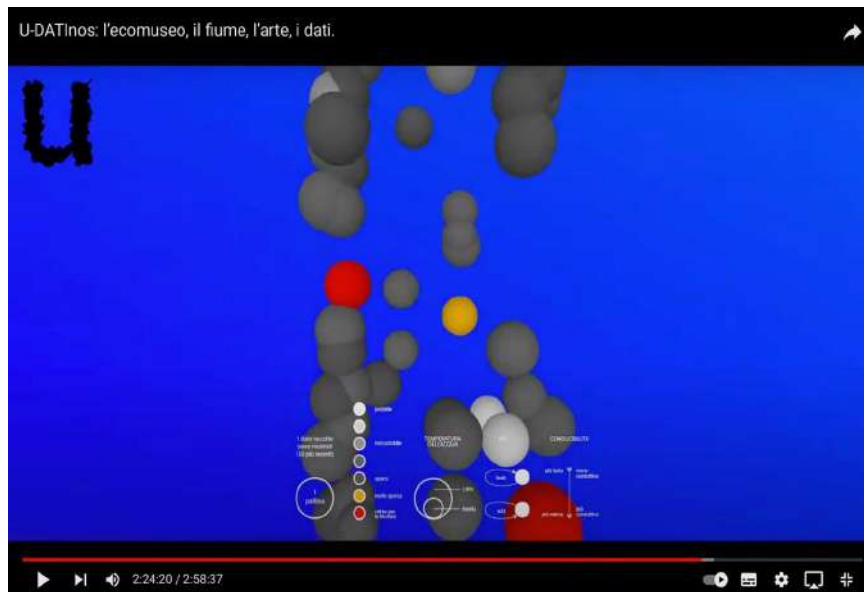


Fig. 8 – Un momento della visualizzazione interattiva dei dati di U-DATInos (screenshot dal video *L'ecomuseo il fiume l'arte i dati*).

Il corpo dell'artefatto, plasmato in 3D nel fablab palermitano, ha una forma che allude direttamente a quella di una pianta del territorio, con al suo interno dei cavi-radici che affondano direttamente nei dati, traccia mobile dell'andamento del fiume. Per metonimia, l'artefatto-pianta è il fiume, ma è anche la *physicalization* della relazione che sussiste tra un elemento naturale e la condizione dell'ambiente in cui è immerso: una prima incarnazione del fenomeno è dunque doppiamente analogica.

Inoltre, la pianta *usa* il dataset: non restituisce i dati all'interno di una cornice di riferimento ma li materializza come tracce di un processo in continua evoluzione, la raccolta dei dati che anima e dà senso all'artefatto.

Per mezzo del corpo della pianta, su cui la presenza e la modulazione (ma anche l'assenza) di luci e suoni agiscono come veri e propri sintomi dello stato di salute del fiume, una condizione astratta – quella della salute di un ente naturale, non umano, come il fiume – diventa dunque concreta e parte dell'esperienza del visitatore.

Come i sintomi si avvicinano, giorno dopo giorno, su un organismo vivo, così U-DATInos non vuole “restituire”, nel senso di consegnare interamente, il dataset nella sua totalità e in modo totalmente trasparente (sogno impossibile del design dell'informazione più funzionalista) ma vuole renderlo *presente*, con tutta la contingenza che questo aggettivo aggiunge al discorso. Le luci e i suoni cambiano infatti nel corso del tempo, pronte a raccontare l'evoluzione della salute della pianta e del fiume. Un flusso di materia visiva e sonora che si fa figura del fluire dei dati, e in due modi: facendo mostra della salute dei dati raccolti, rendendo la pianta acquatica sana (nei toni del blu) o ammalata (nei toni del rosso), e contemporaneamente traducendo l'afflusso di dati (e la partecipazione della collettività dei Custodi) nella presenza costante di segnali vitali (luci e suoni, di ogni categoria).

#### 4. Materializzazione e significazione: qualche nota conclusiva

Al termine di questa analisi, ci sembra di aver mostrato come U-DATInos, come artefatto analogico e partecipativo, ristrutturò radicalmente le modalità di accesso ai dati, in polemica con l'approccio funzionalista, privilegiando invece una visione situata e incorporata, a più livelli di visualizzazione. Una buona illustrazione, a nostro avviso, della complessità degli artefatti fisici di dati e delle pratiche di *physicalization*, che ci pare riduttivo limitarsi a chiudere in rigide classificazioni.

Più utile, invece, ci sembra analizzare il modo in cui in simili artefatti coesistono, si intrecciano, si fronteggiano strategie diverse di comunicazione dei dati, capaci di moltiplicare le vie d'accesso a un sapere



che volta per volta può consistere nell'esplorazione autonoma di una base di dati, nella proposta di un percorso orientato, nell'esperienza sensibile di un dato che diventa tangibile.

L'artefatto finale del progetto U-DATInos, nel dettaglio, ibrida in modo complesso alcune di queste strategie informative.

La materia luminosa è trattata in modo informazionale, quindi di fatto filtrata da un codice che necessita di essere appreso: come dicevamo, le luci blu contrassegnano la situazione normale del fiume, le rosse segnalano il livello di guardia, lungo una scala di luci che va dal freddo al caldo per situazioni intermedie. Ma il fatto che le luci non siano all'interno di una visualizzazione sinottica, che non compongano una *timeline* completa e percorribile con lo sguardo ma seguano un andamento temporale e transitorio, nell'accendersi e spegnersi dell'installazione, in parallelo all'arrivo dei dati, delinea un processo di cui l'osservatore è chiamato a farsi enunciatario. Ed è solo a un enunciatario che si faccia attento osservatore e ascoltatore del discorso che si dispiega minuto dopo minuto, seguendo il flusso luminoso e sonoro per dargli una direzione e un senso, che è dato di leggere un miglioramento o un peggioramento attraverso i segnali che percepisce: ovvero, solo un enunciatario partecipe e puntuale, in senso aspettuale, che percepisca l'importanza e l'urgenza del discorso in cui è coinvolto, può trasformare quel flusso luminoso e sonoro in un flusso di informazioni, proprio come, specularmente, solo un soggetto partecipe può contribuire ad alimentare la pianta dell'Ecomuseo dei dati di cui ha bisogno.

Se il flusso luminoso necessita di un codice, per la sua decodifica, ancora diverso è quello che accade a livello sonoro: la dimensione sonora dell'installazione, infatti, è capace di lavorare in modo ancora più immediato sui sensi dell'osservatore, grazie a una modulazione complessa della materia sonora (da limpida a torbida) che si presta a un'interpretazione intuitiva, attivando delle parentele tra i segnali dell'artefatto e l'esperienza sonora dell'ascoltatore – parentele a livello dell'architettura semica soggiacente che potremmo definire figurali, nella loro capacità di evocare parallelismi semisimbolici di base (limpido : torbido = pulito : inquinato) e di attivare una corrispondente modulazione patemica (euforia vs disforia).

Non siamo lontani da quello che accade, nella visualizzazione dei dati e nell'infografica, quando, pur all'interno di una dimensione strettamente informazionale, la materialità del visibile emerge in tutta la sua urgenza, come nel "wall of grief" del *New York Times*, muovendosi in una direzione altra – proprio come dal fondo del linguaggio poetico, che pure ha una sua pregnanza semantica, emergono tracce di altra natura che raccontano di una dimensione figurale astratta ma fondativa.

In questo senso, molto più che ragionare per compartimenti stagni, opponendo visualizzazione dei dati a *data physicalization* solo perché utilizzano variabili visive astratte o mezzi espressivi concreti, materici, ci sembra più utile riflettere, in modo più ravvicinato, sulle strategie di materializzazione come modo di espressione profonda – e sottile – di alcuni tratti del contenuto, al di là delle logiche di pura codifica informazionale.



## Bibliografia

- Bastide, F., 1985, “Essai d'épistémologie à partir d'un texte technique sans prétention: une invention peu connue des frères Lumière”, in *Fundamenta scientiae*, VI, 2, pp. 127-150; trad. it. “Saggio di epistemologia nato da un testo senza pretese”, in B. Latour e P. Fabbri, a cura, *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, Roma, Meltemi 2001, pp. 215-250.
- Bertin, J., 1967, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris-La Haye, Gauthier-Villars/Mouton & Cie.
- Saussure, F. de, 1922, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza 2005.
- Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence; trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet 2004.
- Dragicevic, P., Jansen, Y., Vande Moere, A., 2021, “Data Physicalization” in J. Vanderdonck, P. Palanque, M. Winckler, eds., *Handbook of Human Computer Interaction*, Cham, Springer, pp. 1-51, [www.doi.org/10.1007/978-3-319-27648-9\\_94-1](http://www.doi.org/10.1007/978-3-319-27648-9_94-1).
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Elkins, J., 1999, *The Domain of Images*, New York, Cornell University Press.
- Engelhardt, Y., 2003, *The Language of graphics: A framework for the analysis of syntax and meaning in maps, charts and diagrams*, tesi di dottorato, Amsterdam, University of Amsterdam.
- Goodman, N., 1968, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis-New York, Bobbs-Merrill; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore 1976.
- Greimas, A.J., 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes sémiotiques. Documents*, n. 60, pp. 1-24; trad. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in P. Fabbri, D. Mangano, a cura, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 297-319.
- Hogan, T. et al., 2020, “Data Physicalization”, in *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 40, n. 6, pp. 21-24. <https://doi.org/10.1109/MCG.2020.3027223>
- Jansen Y., Dragicevic P., 2013, “An interaction model for visualizations beyond the desktop”. *IEEE Trans Vis Comput Graph*, vol. 19, n. 12, pp. 2396–2405. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2013.134>
- Jansen, Y. et al., 2015, “Opportunities and challenges for data physicalization” in *CHI '15. Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*, pp. 3227–3236. <https://doi.org/10.1145/2702123.2702180>
- Malafouris, L., 2013, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Manchia, V., 2020, *Il discorso dei dati. Note semiotiche sulla visualizzazione delle informazioni*, Milano, FrancoAngeli.
- Manchia, V., 2022, “Beyond immediacy and transparency. A semiotic approach to discursive and rhetorical strategies in media visualization and data visualization”, in *Punctum. International Journal of Semiotics*, vol. 08, n. 1, pp. 85-113.
- Moretti, M., Mattozzi, A., 2020, “Participatory Data Physicalization: A New Space to Inform”, in E. Cicalò, a cura, *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination. IMG 2019. Advances in Intelligent Systems and Computing*, vol. 1140, Cham, Springer, pp. 1061-1080, [www.doi.org/10.1007/978-3-030-41018-6\\_86](http://www.doi.org/10.1007/978-3-030-41018-6_86).
- Offenhuber, D., 2020, “What We Talk About When We Talk About Data Physicality” in *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 40, n. 6, 1 Nov.-Dec., pp. 25-37, [www.doi.org/10.1109/MCG.2020.3024146](http://www.doi.org/10.1109/MCG.2020.3024146).
- Peirce, Ch. S., 1931-1935, *Collected Papers*, Cambridge, Mass., Harvard University Press; trad. it. parziale in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano, Bompiani, 2003.
- Perondi, L., 2012, *Sinsemie. Scritture nello spazio*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti-Nuovi equilibri.
- Tufte, E. R., 1983, *The visual display of quantitative information*, Cheshire, Conn., Graphics Press.
- Zhao, J., Vande Moere, A., 2008, “Embodiment in data sculpture: a model of the physical visualization of information”, in *Proceedings of the 3rd international conference on Digital Interactive Media in Entertainment and Arts (DIMEA '08)*, Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 343-350. [www.doi.org/10.1145/1413634.1413696](http://www.doi.org/10.1145/1413634.1413696).

## **Le banconote come materia e come supporto per la semiosi: verso una semiotica della cartamoneta**

Sebastián Moreno

**Abstract.** Nowadays, banknotes and coins are part of an economic system that over time has become more digital, complex and diversified. These two elements are created in different material supports: while coins are minted in metal, banknotes are designed in a type of paper called paper money. Although its use is decreasing, we normally use(d) paper money in our daily lives to resolve economic exchanges. This article approaches paper money from a semiotic perspective and regards it a material that has some features that make it an appropriate medium to convey social meaning through visual language. Besides its economic function, paper money also serves the State to convey contents linked to national identity and cultural memory. After approaching paper money as an element and studying some of its material characteristics, the article focuses on studying it as the support for semiosis and of how States use banknotes to convey meanings related to national identity and cultural memory.

### **1. Introduzione**

Il nostro articolo propone uno studio semiotico della cartamoneta. La carta è oggetto di interesse semiotico sin dalle origini linguistiche della disciplina. Com'è noto, Ferdinand de Saussure (1916) paragona il rapporto tra pensiero e suono con le due facce di un foglio di carta. Per il linguista svizzero, l'elemento cruciale della metafora è il fatto che le due facce sono indissociabili, non si può tagliare una faccia del foglio senza intaccare l'altra. Nella contemporaneità, se c'è un genere di carta in cui la distinzione tra i due lati è particolarmente interessante da una prospettiva semiotica, questa è la cartamoneta.

Oggi, i mezzi elettronici e digitali di pagamento sono in crescita, sia in termini di quantità che di diffusione. Nonostante ciò, il denaro in contante esiste ancora e fa parte di un sistema di mezzi di pagamento che evidenzia una tendenza alla digitalizzazione e, con essa, alla dissoluzione del tradizionale supporto materiale del denaro come istituzione sociale. Anche se in misura sempre minore, il contante è dunque parte integrante della vita quotidiana delle persone e rimane ancora parte di un sistema economico che, nel tempo, è diventato più complesso e diversificato. Oltre alla sua funzionalità pratica legata al piano economico, il contante è anche veicolo di contenuti discorsivi, di solito collegati all'identità nazionale e alla memoria collettiva di un popolo (De Gennaro 2016; Moreno 2022, 2023), funzionando come spazio di produzione semiotico-discorsiva.

Il sistema monetario di una nazione – quello prodotto, sanzionato e regolato dallo Stato, e non da attori privati – è convenzionalmente costituito da due elementi, banconote e monete, assegnati a supporti materiali diversi: la cartamoneta e il metallo. Il nostro studio è dedicato unicamente al primo, ovvero il materiale utilizzato come supporto fisico per le banconote. In termini fisici, si tratta di un elemento materiale (e dunque tangibile, palpabile e trasportabile) supporto di un linguaggio visivo, che ci accompagna nella vita quotidiana in situazioni di scambio economico e che serve allo Stato per veicolare contenuti legati all'identità nazionale (e, in alcuni casi, come quello dell'euro, a un'identità politica sovranazionale, ma sempre collettiva).

Da una prospettiva semiotica, la cartamoneta è dunque un tipo di materiale che funge da spazio per la costruzione e veicolazione di significato e di senso, cioè di una discorsività sociale (Verón 1988), e dunque anche per la disputa politica (che è una disputa semiotica) circa quali elementi dell'enciclopedia locale debbano essere evidenziati nella iconografia delle banconote della moneta ufficiale di un Paese.

Il nostro saggio tratterà tale dimensione dialettica della cartamoneta a partire dall'esempio del peso argentino e delle diverse serie di banconote che coesistono nel Paese. Prima di farlo, ci concentreremo

sulla cartamoneta come materia, utilizzando le banconote del peso uruguayano, del franco svizzero, della kuna croata e dell'euro per illustrare l'argomentazione teorica.

## 2. La cartamoneta come materia

La cartamoneta è innanzitutto un elemento materiale, con un'esistenza fisica che le permette circolare nel mondo come oggetto. Alcune delle sue caratteristiche e proprietà fisiche la rendono un oggetto di studio pertinente da una prospettiva semiotica interessata ai materiali e agli elementi.

In primo luogo, anche se la "cartamoneta" – *papel moneda* in spagnolo, *papier-monnaie* in francese, *paper money* in inglese, *Papiergeld* in tedesco, ecc.–, da molto tempo non si tratta più di semplice carta: la sua composizione lo avvicina ad altri tipi di entità, come il cotone e, più recentemente, il polimero. Le figure 1 e 2 mostrano due banconote dello stesso valore nominale del peso uruguayano, la prima in carta di cotone e la seconda in polimero. Questa modifica apre nuove possibilità creative, come per esempio l'inclusione di un ovale trasparente come misura di sicurezza, impossibile da realizzare con le banconote in cotone a causa della natura del materiale, che non permette la trasparenza.



Fig. 1 – Banconota di 50 pesos uruguayani in carta di cotone.



Fig. 2 – Banconota di 50 pesos uruguayani in carta di polimero.

La sostituzione della carta originale – inizialmente con la carta di cotone e più recentemente con il polimero– risponde a una caratteristica fondamentale del tipo di supporto necessario alla costruzione socio-istituzionale del denaro: la sua permanenza nel tempo. Il denaro è un'istituzione sociale (Searle 1995) creata come segno, cioè una cosa che sta al posto di un'altra. Solitamente, una banconota da 20 euro non ha valore in sé (è un pezzo di carta stampata), ma ha valore perché è legata all'istituzione socialmente costruita del valore economico e perché c'è una convenzione sociale che ne stabilisce il valore. Ciò che spinge le persone a preoccuparsi più della perdita di una banconota di 100 euro che di una di 5 euro è il suo valore sociale, non un valore direttamente legato al supporto materiale, come ad esempio nel caso di un diamante o di una moneta d'oro.





La situazione è diversa quando una banconota non è più in circolazione. In questo caso, il suo valore non è più strumentale (la banconota da 5 euro non vale più 5 euro), ma la banconota acquista valore in sé come oggetto, tanto che una banconota da 5 euro può essere venduta a un valore più alto, per esempio, 200 euro.

In condizioni normali, il denaro ha quindi una natura strumentale, in quanto serve a facilitare gli scambi commerciali ed economici di una società. Poiché le banconote e le monete sono portatrici di valore, è necessario che durino nel tempo e siano il più possibile indistruttibili. Questo requisito è legato anche alla circolazione delle banconote e delle monete nella vita quotidiana: a differenza delle transazioni finanziarie elettroniche, che circolano in forma di dati digitali tramite telefoni cellulari e computer, le banconote e le monete sono supporti analogici, con una materialità fisica, il cui valore dipende dall'integrità fisica del supporto materiale. Nessuno accetterebbe una banconota rotta come mezzo di pagamento.

Il passaggio graduale dalla carta al polimero rende le banconote più difficili da distruggere e contribuisce alla loro durata nel tempo. Questo cambiamento strategico in termini di materiale risponde a un'esigenza socio-istituzionale: è molto più difficile (se non impossibile) strappare a mano una banconota in polimero.

Ma al di là della necessità funzionale legata all'importanza della loro permanenza nel tempo, le banconote e le monete sono uno spazio di produzione discorsiva istituzionale e, più specificamente, statale. Sono testi che, insieme, veicolano un discorso enunciato dallo Stato. La costruzione semiotico-discorsiva che le banconote e le monete supportano è dunque molto formale, e di conseguenza non c'è da stupirsi che sia data tanta importanza alla loro integrità fisica, che deve essere il più possibile perfetta e immacolata. Lo stato del materiale rimanda allo stato dello Stato come istituzione. Una banconota danneggiata e strappata, come spesso accade con le banconote in carta cotone, potrà proiettare un'immagine sfavorevole dello Stato, mentre una banconota in polimeri, per le caratteristiche del materiale, sarà più difficile da danneggiare e proietterà quindi un'immagine più autorevole dello Stato che l'ha creata.

Abbiamo visto che, come supporto materiale, la cartamoneta ha due facce. Per convenzione culturale derivata dal genere discorsivo che possiamo chiamare *banconota*, queste due facce sono di solito usate congiuntamente, cioè c'è una relazione tra il fronte e il retro. Da una parte, c'è una relazione *cromatica* tra le due facce di una banconota: il colore utilizzato è di solito lo stesso su entrambi i lati. Dall'altro, c'è una relazione *tematica*, che può essere concreta (ad esempio, su entrambi i lati si vedono due unità culturali che per codifica culturale sono ovviamente correlate, come un artista sul lato A e la sua opera sul lato B, o una figura militare storica sul lato A e un evento a lui collegato sul lato B) o meno evidente, come nel caso di una relazione tra unità appartenenti alla stessa enciclopedia nazionale.



Fig. 3 – Fronte della banconota di 200 pesos uruguaiani.



Fig. 4 – Retro della banconota di 200 pesos uruguaiani.

Le figure 3 e 4 mostrano il fronte e il retro della banconota di 200 pesos uruguaiani. In primo luogo, c'è una relazione cromatica tra le due facce: entrambe hanno un colore arancione, che si differenzia dai colori utilizzati per le altre banconote del sistema (verde, blue, rosso, ecc.). Ma c'è anche una relazione tematica: sul fronte è raffigurato Pedro Figari (1861-1938), noto pittore uruguaiano, e sul retro il suo dipinto *Baile antiguo*. In questo caso, si evidenzia una relazione tematica specifica tra il fronte e il retro basata sul binomio creatore-lavoratore.

Tiziana Migliore e Marion Colas-Blaise (2022, p. 8) sostengono che “una forma, per comodità teorica, è categorizzabile a prescindere dal suo formato, ma a livello empirico e fenomenico il formato le è inerente”. Questa idea si applica anche alla cartamoneta come supporto materiale: ne parliamo spesso in termini di entità evidente, ma raramente ci soffermiamo sulle caratteristiche del suo formato. Se il formato è “l'insieme delle misure estensive di una forma” (*ivi*, p. 13), il formato di una banconota comporta il taglio della cartamoneta in forma rettangolare, e dunque esiste una relazione di proporzione tra la lunghezza e la larghezza della cartamoneta.

Questa decisione legata alla manipolazione del materiale in termini di formato ha anche implicazioni semiotico-discorsive: sebbene sia comune che le banconote contengano disegni che rispettano il formato orizzontale (Figg. 1, 2, 3, 4 e 5), esse sono state utilizzate anche in formato verticale (Fig. 6), sebbene questa decisione sia meno frequente. Nella prossima sezione vedremo come la decisione di utilizzare l'orizzontalità e/o la verticalità di una banconota possa considerarsi un atto di enunciazione.



Fig. 5 – Fronte e retro della banconota di 20 kune croate (moneta ritirata dalla circolazione e sostituita dall'euro in gennaio 2023).



Fig. 6 – Fronte e retro della banconota di 50 franchi svizzeri.

Come propongono Migliore e Colas-Blaise (2022, p. 9), “il formato concorre alla costituzione della forma e si impone allora allo sguardo. Contribuisce alla produzione dell’oggetto allo stesso titolo del materiale con cui è fatto”. Come si evince dagli esempi sopra citati, il formato determina la possibilità di creazione semiotica all’interno dello spazio fornito da ogni banconota, non solo perché limita la superficie della carta utilizzabile per la creazione semiotico-discorsiva, ma anche per il tipo di immagine e di storia che può essere raccontata in base al formato (orizzontale/verticale) scelto. Così, il formato verticale sembra essere più adatto di quello orizzontale per una rappresentazione iconografica, ad esempio, della Torre Eiffel su una banconota, proprio perché il formato verticale (la lunghezza è maggiore della larghezza) coincide con le dimensioni dell’oggetto rappresentato.

Per quanto riguarda le proprietà fisiche del materiale cartamoneta, esiste un’importante differenza tra essa e altri tipi di materiali che possono essere manipolati dall’uomo. Il marmo e il legno, ad esempio, sono lì, esistono nel mondo, e noi umani li modelliamo, diamo loro una forma. La forma può essere artistica, come nella produzione di una scultura in marmo, o funzionale, come nella costruzione di un tavolo marmoreo per la cucina. Non è questo il caso della cartamoneta: è l’istituzione sociale (il denaro) che richiede la materia. Una materia che chiamiamo “cartamoneta”, ma che oggi sta smettendo di essere carta e che avrebbe potuto essere qualsiasi altro materiale funzionale alla necessità istituzionale di creare un supporto strumentale per veicolare un valore economico. Il fatto che sia carta e che chiamiamo questo tipo di carta “cartamoneta” è un fatto contingente.

Infine, c’è la questione della dimensione. Secondo Migliore e Colas-Blaise (*ivi*, p. 11), “il formato non si limita a indicare com’è fatta una forma, ma la fa agire a livello comunicativo e retorico con salienze e pregnanze”. In questo senso, secondo le autrici “aumentare o diminuire la grandezza di una *forma* è equivalso a esprimere sentimenti di superiorità e inferiorità fisica (*gerarchia*) e modale (*potere*)” (*ibidem*). È interessante pensare a come funziona questo principio nel caso della cartamoneta: la sua piccola taglia dice qualcosa sulla sua rilevanza sociale? O si tratta semplicemente del risultato di una necessità funzionale legata alla trasportabilità quotidiana delle banconote?

In breve, possiamo notare come, in quanto materiale, la cartamoneta abbia una serie di proprietà interessanti dal punto di vista semiotico. Nella prossimo paragrafo faremo un ulteriore passo avanti e studieremo come questo supporto materiale funzioni come medium per veicolare contenuti semiotico-discorsivi legati alla nazione, all’identità culturale e alla memoria collettiva.

### 3. La cartamoneta come supporto per la semiosi

Dopo aver affrontato (seppur brevemente) la dimensione materiale della cartamoneta, ci concentreremo sul modo in cui può essere utilizzata come supporto per significare, ovvero per trasmettere senso. In precedenza abbiamo proposto che, oltre alla loro funzione utilitaria in termini economici, le banconote per come le abbiamo conosciute finora veicolano significati socio-culturali rilevanti in termini di identità nazionale e memoria collettiva. In particolare, l'iconografia scelta per il design delle banconote gioca un ruolo centrale nel significato delle immagini, dei personaggi, delle figure e dei riferimenti culturali riprodotti sulle banconote e sulle monete di un Paese.

Tale insieme di significati risponde a una strategia discorsiva tramite cui l'apparato statale costruisce una semiosfera nazionale, cioè uno spazio distintivo per la circolazione di significati concepiti in termini identitari, basati su un'idea di nazione e sulla base del cui riconoscimento e comprensione gli individui possono identificarsi come membri di un collettivo di portata nazionale (Anderson 1983). In questo senso, il contante funziona come supporto materiale per la costruzione discorsiva del nazionalismo in termini correnti (Billig 1995; Moreno 2022; 2023).

Per veicolare contenuti socioculturali tramite cartamoneta, gli Stati hanno a disposizione perlopiù la dimensione visiva, per lo studio della quale possiamo avvalerci dell'intero repertorio teorico e metodologico della semiotica visuale e visiva (Greimas, 1984). In primo luogo, la semiosi prodotta dalle banconote di un sistema monetario comporta elementi cromatici, topologici ed eidetici (per esempio, è consuetudine comune utilizzare il colore come elemento distintivo per caratterizzare ognuna delle banconote che compongono il sistema, cfr. Fig. 7).



Fig. 7 – Sistema cromatico delle banconote dell'euro.

Al di là del loro interesse per una semiotica visiva, le banconote e la loro creazione sono interessanti per una semiotica della cultura, cioè quella branca della semiotica interessata a rendere conto dei testi che abitano una data semiosfera e delle relazioni che intrattengono fra loro (Lorusso 2010).

Come abbiamo detto, le unità culturali incluse nelle banconote e nelle monete non appaiono dal nulla, ma riflettono piuttosto una strategia discorsiva di costruzione di una semiosfera ritagliata in termini nazionali, evidenziando alcuni contenuti rilevanti per lo Stato all'interno della complessità dell'enciclopedia legata alla nazione. Esiste una limitazione imposta dalla natura del sistema monetario - è difficile che un sistema monetario abbia più di otto-dieci banconote - e lo Stato deve fare una selezione di personaggi, eventi, ecc. da utilizzare come iconografia delle banconote.

Come propone Roberta Sassatelli (2021, p. 199), nel disegno delle banconote la selezione è inevitabilmente limitata e, in molti casi, questa selezione di immagini e simboli può essere parziale e generare richieste per un'integrazione più equa e inclusiva di una pluralità di eventi e personaggi che fanno parte della storia condivisa. Vedremo di seguito cosa accade a tal proposito nel caso del peso argentino.

In un recente articolo (Moreno 2022) ho studiato l'iconografia utilizzata nel disegno del peso uruguayano. Si tratta di un sistema monetario composto da sette banconote – 20, 50, 100, 200, 500, 1000 e 2000 – a cui si aggiungono due tagli più piccoli non più validi, ma che fanno visivamente parte del sistema. Tutte le banconote includono personaggi storici uruguayiani attivi nel campo della cultura, come poeti, musicisti, pittori, intellettuali e ricercatori. Come mostrato nelle figure 3 e 4, ogni banconota stabilisce una relazione tematica tra il personaggio storico (fronte) e la sua opera (retro). Questa selezione di figure colte comporta una scelta dell'enciclopedia locale in base ad alcune delle sue unità costitutive, utilizzate come pilastri della strategia iconografica alla base della creazione delle unità che compongono il sistema monetario. Tutti i personaggi presenti sulle attuali banconote del peso uruguayano appartengono alla sfera della cultura (alta), che in Uruguay è sempre stata una cultura erudita, urbana e, soprattutto, di Montevideo, la capitale del Paese.

La decisione dello Stato sull'iconografia da utilizzare nelle banconote può assumere la forma di una disputa semiotica tra diversi progetti e visioni della nazione. Dagli anni Novanta, l'Argentina ha banconote la cui iconografia è composta da personaggi storici che hanno avuto un ruolo chiave nella costruzione della nazione (De Gennaro 2016; Moreno 2023). A differenza del caso uruguayano, tutti questi personaggi (Manuel Belgrano, José de San Martín, Juan Manuel de Rosas, Domingo Faustino Sarmiento, Julio Argentino Rocca, ecc.) avevano cariche pubbliche o erano rappresentanti dello Stato argentino in termini ufficiali. La figura 8 mostra le vecchie banconote del peso argentino, ancora in circolazione, con questi personaggi (tutti uomini).



Fig. 8 – Vecchie banconote del peso argentino.

Anche il lettore che non abbia familiarità con la moneta argentina sarà in grado di riconoscere il genere discorsivo della banconota nelle sei banconote illustrate nella Figura 8. Oltre all'omogeneità nel modo di presentare le informazioni – numeri, parole, immagini – la dimensione cromatica indica che queste banconote sono diverse ma fanno parte di un sistema. Inoltre, conformemente allo standard, il formato utilizzato è quello orizzontale.

Nel 2016, il governo del Presidente Mauricio Macri decide di lanciare un nuovo design delle banconote, in cui il ritaglio enciclopedico della cultura viene sostituito con quello della natura (cfr. Fig. 9).



Fig. 9 – Nuova banconota di 500 pesos argentini, lanciata nel 2016.

Oltre al cambiamento proposto dal governo di Macri in termini di enciclopedia locale utilizzata come fonte per le unità da includere nelle diverse banconote (da umana e culturale ad animale e naturale), vi è anche un cambiamento in termini di utilizzo del supporto materiale. Così, mentre il retro della banconota continua a essere orizzontale, il fronte ha ora un disegno verticale. Si tratta, quindi, di una doppia rottura della continuità del discorso del peso argentino. Questa rottura può essere letta come un atto di enunciazione, in cui si contesta un certo modello di nazione e se ne propone la sostituzione con un altro. Come propone Faustina De Gennaro (2016, p. 227),

A partire dall'iconografia è possibile creare un punto d'incontro, uno spazio immaginario in cui tutti gli argentini possano vedersi riflessi. Vale a dire, una costruzione semiotica in cui si attualizza un'identità uguale, ridotta all'osso, senza dissensi o differenze, quasi in uno stato di natura. In questo punto d'incontro in cui tutti gli argentini si sentono rappresentati, non ci sarebbero personalità politiche, lotte per l'indipendenza o populismo.

Possiamo considerare il sistema di banconote della fauna autoctona del 2016 come un sistema semiotico ed analizzarlo come tale, attenendoci al ritaglio enciclopedico da cui proviene l'iconografia utilizzata. Si tratta di uno studio interessante nell'ottica della semiotica della cultura, visto che, come propone Anna Maria Lorusso (2010, p. 7), questa branca della disciplina si occupa di affrontare testi singoli in una prospettiva generale, "cioè nei termini della serie di relazioni che questi oggetti singolari intrattengono con gli altri oggetti della serie a cui appartengono (un genere testuale, per esempio) o con le altre serie del sistema".

Nell'indagine sul senso generato dalla cartamoneta, tuttavia, non è rilevante unicamente la dimensione sincronica e sistemica, ma anche quella diacronica. Secondo De Gennaro, "le banconote generano significati come icone in sé, ma anche nella relazione che hanno con altre carte precedenti e successive; sono parte di un intreccio discorsivo in cui si costruiscono una narrazione storica e un'identità" (De Gennaro 2016, p. 229). Da questo punto di vista, la raffigurazione della fauna autoctona sulle banconote argentine esprime una disputa discorsiva relativa a dove ancorare la costruzione della nazione.

Se ci fosse qualche dubbio sulla capacità di contestazione della cartamoneta, osserviamo i nuovi disegni presentati dal governo di Alberto Fernández nel 2022 (Fig. 10). Queste banconote non solo recuperano il ritaglio enciclopedico precedente a quello del 2016, ma recuperano anche aspetti del sistema visivo e del formato delle vecchie banconote, come l'orizzontalità. Inoltre, propongono una nuova modifica del sistema, come ad esempio l'inclusione dello stesso numero di figure femminili e maschili. Questa decisione risponde alla centralità del discorso femminista in Argentina nel 2022. Inoltre, all'inizio del 2023 è stato presentato un nuovo disegno di banconota destinato al nuovo valore di 2000 pesos, che entra così nel sistema. Il disegno include anche un binomio uomo-donna: questa scelta di parità di genere

implica un'ulteriore rottura discorsiva, ovvero l'inclusione di due figure storiche sul fronte di alcune banconote, pratica molto poco frequente.



Fig 10 – Nuove banconote del peso argentino, annunciate nel 2022 e non ancora in circolazione.

I tre sistemi di banconote del peso argentino possono essere studiati in sé, in modo sincronico, come sistemi semiotici chiusi e isolati. Per ognuno di questi sistemi è quindi possibile stabilire delle regole per la creazione di nuovi contenuti, sia in termini di colore sia di formato o di possibili unità (personaggi storici, animali autoctoni) da inserire in future nuove banconote. Ma come abbiamo visto, un'intera dimensione della disputa politica sul significato della nazione verrebbe trascurata se i tre sistemi non fossero considerati insieme, sincronicamente e diacronicamente.

Nel maggio 2022, il presidente argentino Alberto Fernández presenta i nuovi disegni in un evento pubblico. In quell'occasione Fernández dichiara che “la moneta è uno strumento centrale per ricordare chi ha creato la patria in cui viviamo” (*La Nación* 2022). L'affermazione sembra ovvia, ma essa assume il suo senso sullo sfondo della dicotomia cultura-natura su cui si basa la riprogettazione delle banconote del 2016. Inoltre, Fernández ha sostenuto che “alcuni vogliono cancellare la storia, vogliono che dimentichiamo, mentre noi crediamo che essere consapevoli del nostro passato ci aiuti a costruire un futuro migliore” (*La Nación* 2022). Dichiarazioni come queste mostrano come il design delle banconote sia in realtà l'attualizzazione di un conflitto discorsivo soggiacente. Questo conflitto si svolge su un'altra dimensione ma ricade anche nel design delle banconote, cosa che implica un'attenzione alle regole del genere discorsivo e alla natura della cartamoneta come supporto materiale della semiosi.

#### 4. Conclusioni

L'obiettivo di questo articolo è stato quello di esaminare la cartamoneta da una prospettiva semiotica. In primo luogo, abbiamo visto come esista una dimensione materiale inerente al tipo di elemento utilizzato per produrre le banconote. Questa dimensione è connessa alla durata nel tempo della banconota, alla sua manipolazione quotidiana, alla sua distruttibilità e alle questioni di formato legate a tali aspetti funzionali. A questo proposito, abbiamo visto come la cartamoneta sia nata come materiale per soddisfare un'esigenza istituzionale dello Stato: la codificazione del valore economico in unità manipolabili e intercambiabili.



Inoltre, abbiamo studiato la cartamoneta con attenzione al suo funzionamento come medium per contenuti che servono a un fine specifico: la costruzione discorsiva dell'idea di nazione. Come abbiamo mostrato, la cartamoneta può funzionare come spazio di contestazione rispetto al ritaglio enciclopedico che viene fatto nel tentativo di modellare un'identità collettiva sulla base di elementi della sua memoria culturale.

In questo senso, abbiamo visto come la materia (con le sue proprietà) preceda i meccanismi di produzione del significato in termini visivi. Facendo un ulteriore passo avanti, possiamo addirittura pensare che, nel caso delle banconote, la materia sia di fatto irrilevante e facilmente sostituibile da qualsiasi altro materiale che svolga le funzioni richieste per la durata nel tempo delle banconote e la loro intercambiabilità. Ciò che conta non è il materiale, ma l'istituzione sociale del denaro, che ha bisogno (almeno fino ad oggi) di un supporto materiale per esistere in quanto tale.

Al di là delle questioni di materia e di formato, la cartamoneta interesserà una semiotica della cultura dedicata a capire non solo il discorso economico (Coratelli, Galofaro, Montanari 2015), ma anche come i diversi Stati del mondo, oggi e storicamente, abbiano utilizzato questo mezzo per costruire determinate idee di nazione attraverso la manipolazione di significati culturali preesistenti e riconoscibili dai membri della comunità immaginata di cui fanno parte e che dovrebbero rappresentare.





## Bibliografia

- Anderson, B., 1983, *Imagined Communities*, London, Verso; trad. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma-Bari, Laterza 2018.
- Billig, M., 1995, *Banal Nationalism*, London, Sage.
- Coratelli, G., Galofaro, F., Montanari, F., 2015, "Introduction. The Semiotics of Economic Discourse", in *Ocula*, n. 16, pp. 1-9.
- De Gennaro, F., 2016, "Los billetes cuentan", in *Letra. Imagen. Sonido*, n. 16, pp. 213-230.
- de Saussure, F., 1916, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza 1967.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques*, vol. VI, n. 60, pp. 3-24.
- La Nación*, 2022, "El lanzamiento de los nuevos billetes, en vivo", 23 de mayo, [www.lanacion.com.ar/politica/el-lanzamiento-de-los-nuevos-billetes-en-vivo-nid23052022/](http://www.lanacion.com.ar/politica/el-lanzamiento-de-los-nuevos-billetes-en-vivo-nid23052022/).
- Lorusso, A. M., 2010, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- Migliore, T., Colas-Blaise, M., a cura, 2022, *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni, scale*, Milano, Mimesis.
- Moreno, S., 2022, "El dinero como soporte material del nacionalismo banal: estudio del peso uruguayo desde una perspectiva semiótica", in *Cuadernos del CLAEH*, n. 115, pp. 23-43.
- Moreno, S., 2023, "El dinero como soporte material de la disputa por el sentido de la nación: estudio del peso argentino desde una perspectiva semiótica", in *Estudios Sociales*, n. 64, pp. 1-19.
- Sassatelli, M., 2021, "Europe's cosmopolitan identity. Images of unity in diversity in the euro", in F. Mangiapane, T. Migliore, a cura di., *Images of Europe. The Union between Federation and Separation*, Cham, Springer, pp. 195-208.
- Searle, J. R., 1995, *The Construction of Social Reality*, London, Penguin; trad. it. *La costruzione della realtà sociale*, Torino, Einaudi 2006.
- Verón, E., 1988, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

## Monsters of the Waste-land. Materialità e *abjection* dei rifiuti

Luca Pezzini

**Abstract.** Waste, as a semiotic object, is intrinsically characterized by materiality. The interplay between matter and form has a key part in a recurring theme in environmental awareness campaigns: namely, the idea of an animal-like form composed by waste material, in a fashion reminiscent of Arcimboldo's art. I propose a classification scheme "*sub specie materiæ*" for visuals based on such trope and offer an in-depth analysis of one case study from the 2017 campaign "Turtle, Pelican, Bear" by Fudena.

Drawing from Kristeva's idea of abjection, I show how waste and its representations can be fruitfully understood, on many levels, as "monsters", detailing how, in this interpretation, a key role is played by materiality and absence (or loss) of form.

### 1. Introduzione: rifiuto e abietto

"Rifiuto" ha in italiano due accezioni: l'atto compiuto di avere respinto, etimologicamente di avere *gettato indietro*; e il respinto come oggetto, incarnazione dell'atto che l'ha rifiutato e da quell'atto compiutamente definito. Nel primo caso, il rifiuto è un buco, una possibilità irrealizzata. Ma la seconda accezione non è del tutto complementare: il rifiuto-oggetto è, certo, originato dalla *cosa* che ha lasciato quel buco, ma assume la sua identità solo nel momento in cui si allontana e diventa altro: "things become trash, paradoxically, by being thrown away" (Giles 2014, p. 94). Gli avanzi di cibo diventano rifiuti, ancora nel piatto, nel momento in cui lo scostiamo da noi; il vasetto di yogurt diventa sporco di ciò che fino a un attimo prima stavamo mangiando. Non esiste un "prima" in cui il rifiuto era inserito all'interno di una realtà d'origine: non era rifiuto, all'epoca.

In questo senso il rifiuto-oggetto ricopre uno status singolarmente ambiguo: ha una genesi in qualche senso performativa, di *operazione* (l'operazione dello scarto ma anche, lo vedremo, l'operazione di declassificare), che permane nel significato del termine; ma vi permane affiancata da una nota fondamentale di materialità. Il rifiuto è radicalmente, intrinsecamente materico; anzi, nell'ammasso dei rifiuti (la loro più naturale disposizione spaziale) si riconosce una negazione di forma che rende la materia preponderante.

La visione di rifiuto-oggetto che stiamo considerando, merita sottolinearlo, è in qualche modo obliqua rispetto a quella che vuole il rifiuto come un *abbandonato*: il nostro rifiuto è semmai un reietto, un esule, che si allontana – e in effetti viene allontanato – mentre ciò che l'ha espulso resta fermo.

Questa duplice natura di materia operata e operante, espulsa e fonte attiva di ribrezzo, trova una riuscita descrizione nella categoria dell'*abiezione* secondo Kristeva (1980). La materialità fondante e identificativa del rifiuto, che tanto ci disturba, richiama la materialità abietta della morte – d'altro canto, il rifiuto gioca spesso il ruolo di segnaposto per il cadavere, rifiuto per antonomasia e il "più disgustoso dei rifiuti" (*ivi*, p. 5): "environmentalism infuses [waste] with a metaphysical dimension that makes it stand for death" (Hawkins 2005, p. 13).

L'analisi di Kristeva parte dalla definizione di un sistema psicanalitico che pone in ruolo centrale il rapporto del neonato col corpo materno e in particolare il distacco (problematico e traumatico: l'*abiezione*) da esso, sia nel senso letterale di allontanamento dal seno sia come definizione di un'identità propria – in qualche senso sostituendo, come elemento pivotale della teoria, un matricidio al patricidio di Freud. Il corpo materno non assume più il ruolo di *oggetto* che aveva in Freud e Lacan bensì, appunto, di *abietto*, una categoria terza rispetto alla dialettica di soggetto e oggetto; e a partire da quel momento iniziale l'abietto resta, nell'individuo, come minaccia di violazione del confine tra il sé e l'altro,

rappresentando un elemento di destabilizzazione foriero di disgusto viscerale. È abietto, in particolare, l'espulso che ritorna: l'elemento fuoriuscito (si pensi al vomito) che non deve rientrare, benché prima di uscire fosse letteralmente parte di noi. Ed è, come vedremo, “archetipicamente abietto” il mostro, che “occupies interstitial states between different categories, thereby transgressing the idea of a discrete boundary” (Arya 2014, p. 15). Nell'accezione più generale, l'abietto è qualcosa che vorremmo allontanare da noi – e quindi ridurre a oggetto – ma che per qualche motivo resiste a quella separazione; e che d'altra parte il soggetto non è in grado di assorbire in sé.

È davvero cifra di abiezione, il rifiuto? Ossia, dovremmo parlare di rifiuto-abietto senza poterlo realmente ridurre a rifiuto-*oggetto*? Di per sé, il rifiuto in quanto oggetto è innocuo, non perturba alcuna “identità, sistema, ordine”, né viola “limiti, posti, regole”, nel senso che è già stato espulso: “significa l'altro aspetto del limite, quello dove non sono e che mi consente di essere” (Kristeva 1980, p. 5); i rifiuti contenuti in qualche luogo altro “aren't unsettling because they are out of sight, occupying a residual status in the microclassification of rubbish” (Hawkins 2005, p. 76). Ma l'interazione con il rifiuto, foss'anche la sola vista, viola il confine. Il rifiuto e il cadavere, in un senso disturbantemente materico, “mi *indicano*<sup>1</sup> quel che io scanso continuamente per vivere [...] Il cadavere [...] è il colmo dell'abiezione. [...] È un rigetto da cui non ci si separa, da cui non ci si protegge come si farebbe con un oggetto” (Kristeva 1980, p. 6).

Ai fini del nostro discorso, si noti, si tratta di un'interazione – quindi di un'abiezione – che è più comunitaria che individuale: il rifiuto vive nella barriera tra il sé e l'altro, ma quel sé è un corpo sociale. La nozione di abietto resta utile nell'accezione già citata – “the abjection is also part of a collective mentality and is therefore a concern with society at large” (Arya 2014, p. 43) – ma con uno sguardo che non è quello squisitamente psicanalitico – che sarebbe uno sguardo insufficiente, se applicato al discorso sui rifiuti non corporei, come notato in Hawkins (2005). Peraltro, la più risalente nozione di abiezione in Bataille<sup>2</sup> – cui Kristeva almeno parzialmente rimanda – già faceva esplicito riferimento al corpo sociale, applicandosi questa volta alle persone (direzione portata avanti, nei *gender studies*, nel celebre *Bodies that matter* di Judith Butler, 1993): in un gruppo di scritti degli anni Trenta, a partire da *L'Abjection et les formes misérables* (1934), Bataille identifica “social abjection with a violent exclusionary force operating within modern State systems, one that strips the laboring masses of their human dignity and reproduces them as dehumanized social waste (its dregs, its refuses)” (Krauss 1996, p. 90)<sup>3</sup>.

La domanda diventa, a questo punto: possiamo – è lecito? – proteggerci dal rifiuto come da un oggetto? Possiamo lasciarlo al di là del confine distinguendoci da esso? È il tentativo più diffuso, quasi istintivo: nell'allontanamento del rifiuto trova sfogo una tendenza arcaicissima, che si ricopre di significati simbolici quando non religiosi. Un esempio tra tutti, si pensi alla seminale trattazione antropologica di inquinamento e contaminazione di Douglas (1966); un testo, per inciso, che ha giocato un ruolo di rilievo nella genesi di *Pouvoirs de l'horreur*.

Ancora, sul confine: il rapporto che esso intrattiene con il rifiuto è ambiguo. Come il cadavere o la ferita aperta costituiscono irruzioni della morte nel nostro mondo dei vivi ma simultaneamente elementi di varco verso un altrove, così la manifestazione fisica del rifiuto – il sacchetto di plastica gettato nell'oceano, la lisca di pesce o la buccia di banana che marciscono – rimanda a un al-di-là del confine; e simultaneamente quel confine ne è definito, fino al senso letterale della Leonia di Calvino, bordata di spazzatura. I rifiuti, cifra distintiva dell'allontanato ma non ancora lontano, identificano insomma

---

<sup>1</sup> In corsivo nel testo. Il termine, si noti, non va inteso in senso peirceano e andrebbe più opportunamente tradotto con “mostrano”. Contrariamente al segno (effettivamente indicale e non disturbante) dell'elettroncefalogramma piatto, il cadavere è una manifestazione concreta e non mediata, un'irruzione del “Reale” in senso lacaniano che viola il confine tra le categorie di vita e morte (Arya 2014, p. 25).

<sup>2</sup> Non si tenta qui di rendere merito ai possibili contributi di Bataille al discorso (si pensi, per esempio, al gioco di assimilazione ed escrezione che fonda il tema dell'eterogeneo), operazione che necessiterebbe di tutt'altro approfondimento e dovrebbe confrontarsi con la problematicità di *appropriare* l'opera batailliana, essa stessa eterogenea (cfr. Noys 2000).

<sup>3</sup> Quest'accezione prefigura, in particolare, la definizione – in altri termini, la creazione – di “esseri umani di scarto” (Armiero 2021, p. 7), che diventa tema cardine nell'*ecocriticism* e più in generale nella riflessione sull'*environmental justice*.

l'inizio del fuori, quella zona (liminare appunto) che non è lasciata alla natura ma non è normata dal decoro della struttura civile. Sono i “luoghi di scarto” del “Wasteocene” di Armiero (2021), non solo nel senso di collocazioni geografiche alterizzate ma di posizioni nell'immaginario: *wasteland* dell'ibrido, popolate da mostri – liminari per definizione – che talvolta varcano il confine (meglio: escono *dal* confine) cercando di invadere il nostro spazio.

L'analisi qui presentata riguarda proprio questi mostri: rifiuti che *materialmente* ci sbattono innanzi la loro presenza, sospinti indietro da una natura nauseata – un'immagine su tutte i rifiuti sulla spiaggia, confine per definizione, in apparenza risputati dalle onde – e proprio perché violatori di confini trovano nell'abietto la loro più compiuta descrizione.

## 2. Sul case study

Ci concentriamo sull'analisi, all'interno del *genre* della comunicazione pubblicitaria e di sensibilizzazione, di uno specifico “sottogenere”, quello dei *visual* di campagne contro la dispersione di rifiuti; e consideriamo alcuni casi particolari, rappresentativi di una tendenza più generale, che ricadono sotto il concept di *una forma animale ricavata da rifiuti e materiale di scarto*.

Si tratta di casi in cui, è facile immaginarlo, il materico svolge un ruolo cardine e mostra un portato di senso fondamentale: i rifiuti – artificiali e inanimati, *morti* nel senso più connotato del termine perché svuotati della loro funzione – forniscono la sostanza a una forma altra, dissonante, quella di un essere vivente. Eppure i rifiuti, da parte loro, avrebbero una forma propria (e una caratteristica assenza di forma nel modo in cui si dispongono nello spazio: ci torneremo), che con questa forma animale deve confrontarsi. È questo confronto, conflittuale, a dare origine ai mostri in analisi.

*Sub specie materia*, l'entità risultante – appunto il mostro, l'ibrido – può essere semplice o composta (nei termini topologici di consistere in un solo pezzo o in un aggregato di pezzi), omogenea o eterogenea (nel senso che il materiale sia uno, lo stesso, per tutte le sue parti o che si tratti di una compagine di materiali diversi). Possiamo articolare la classificazione rispetto a questi due assi, che rappresentano, in altri termini, il grado di complessità della “forma della materia” (composto/semplice) e della “materia della materia” (eterogeneo/omogeneo).



Fig. 1 – *Pelican* da *Turtle, Pelican, Bear* di Fudena, JWT, 2017.



Fig. 2 – #b7arblaplastic di Fondazione Mohammed VI pour la Protection de l'Environnement, 2019 (stock photo © Oleksii Sidorov).

Nel quadrante *composto-eterogeneo* si collocano animali composti da rifiuti molteplici e differenti: mostri arcimboldiani, come il pellicano in figura 1. La forma globale e le forme individuali delle componenti sono entrambe, simultaneamente e indipendentemente, in scena: ma le seconde sono il materiale di cui la prima si compone. Per contrasto, nel quadrante *composto-omogeneo*, i rifiuti fungono da campitura *textured* per una forma globale arbitrariamente definita, quasi una *silhouette*: un esempio è la balena in figura 2, un volume a forma di cetaceo riempito di bottiglie di plastica. La forma è qui confine e contenitore, che non si confronta con le forme specifiche dei singoli elementi costituenti.



Fig. 3 – Campagna di OceanCare, Spinax Civil Voices, 2017.



Fig. 4 – *Serpent* di Surfers Against Sewage, H&J, 2014.

Nel quadrante *semplice-eterogeneo* troviamo singoli oggetti di materiale composito che richiamano, in qualche modo, la forma di un animale; è il caso, per esempio, dello spazzolino-cavalluccio marino in figura 3. Qui le due forme, quella dell'oggetto scartato e quella dell'animale, si allineano e si compenetrano come in un'illusione ottica; il rifiuto nel suo complesso rimanda iconicamente all'animale, descrivendone la varietà di parti, apparati, sistemi con altrettanti materiali di cui si compone.

Infine, nel quadrante *semplice-omogeneo*, il rifiuto è un grumo materico omogeneo: quasi che la sua forma lasci spazio alla pura sostanza e sia sostituita dalla forma animale. Possiamo citare come esempio il serpente marino di figura 4. In quest'ultimo caso il ruolo della materia ricopre l'importanza maggiore tra i quattro casi, ma è anche più rapidamente descrivibile: il sacchetto di plastica è quasi totalmente determinato dal suo materiale, rendendo la sua forma specifica sacrificabile ai fini di un riconoscimento di significato; rendendo, cioè, riducibile il concetto di “un serpente marino composto da un sacchetto di plastica” a un – immediatamente riconoscibile – “serpente marino di plastica”.

Per ragioni di brevità, in questa sede sarà analizzato il primo esempio, quello del pellicano arcimboldiano, trattando solo di strarifo gli altri quadranti.

### 3. Arcimboldo e il mostro

Nel pellicano di Fudena, si è detto, è immediato il rimando ad Arcimboldo; e sovviene l'analisi di Barthes (1982) su Arcimboldo “retore e mago”. Mago intendendo magia nella sua “funzione nobile” di sovvertire le classificazioni usuali per “allargare o modificare il sapere” (Barthes 1982, p. 147); retore perché Arcimboldo tratta la pittura con le stesse categorie concettuali del testo scritto, trasformando la tela in un “laboratorio di figure retoriche”.

A popolare i quadri di Arcimboldo, scrive Barthes, sono esemplari di “mostro strutturale”, perché il linguaggio pittorico è forzato alla doppia articolazione del linguaggio verbale: la testa umana

si scompone una prima volta in forme che sono *già* oggetti nominabili (*parole*); una carcassa e una coscia di pollo, una coda di pesce, degli scartafacci; questi oggetti a loro volta si scompongono in forme che da sole non significano nulla: ritroviamo i due gradini di parole e suoni (Barthes 1982, p. 134).

Ci troviamo di fronte, cioè, a *due* livelli figurativi, in relazione gerarchica e interlacciati – mediante un salto gestaltico, verrebbe da dire – ma a priori indipendenti, a fronte di un unico livello plastico.

Ma quelli di Arcimboldo sono, d'altro canto, mostri anche sul piano della semantica, dal momento che il mostro, il *monstrum* da *Wunderkammer*, “è essenzialmente ciò che trasgredisce la separazione dei regni, mescola l'animale e il vegetale, l'animale e l'umano; è l'eccesso, in quanto muta la qualità delle cose alle quali Dio ha assegnato un nome” (Barthes 1982, p. 147); e mostruosi perché fanno riferimento a un patologico “brulichio” della sostanza – di nuovo, un brulichio che riporta al disturbante del cadavere,

all'abietto, che viola il confine in un senso diverso rispetto all'"eccesso". Sono mostruosi, cioè, in virtù della loro componente materica, che si *riempie* la forma ma la corrompe e snatura.

Queste considerazioni sui soggetti di Arcimboldo si adattano perfettamente al nostro caso, diventando semmai più centrali.

Anzitutto, come nota Cohen in un'introduzione sui *monster studies* che ne è quasi un manifesto programmatico, il mostro è "a form suspended between forms" e un "third term that problematizes the clash of extremes" (Cohen 1996, p. 6). Alla "frizione" (Barthes 1982, p. 135) tra i due livelli della doppia articolazione arcimboldiana, intesi alla stregua di uno stridore tra elementi testuali e visuali, fa nel nostro caso da contraltare, cioè, una frizione semantica: il significato della forma (intesa come silhouette, contorno da riempire) stride contro quello della sostanza (che ha una sua forma, autonoma). La "separazione dei regni" che viene qui trasgredita non è più quella per così dire biologica di Arcimboldo, tra animale e umano, ma una più radicale opposizione tra naturale e artificiale. Il meccanismo, però, resta identico: il mostro è un elemento di destabilizzazione di *qualsiasi* categorizzazione binaria, qualsiasi classificazione non-contraddittoria.

*Monstrum* è letteralmente prodigio, ma nel nostro caso richiama, ancora di più, l'etimo originario, *moneo*: è un prodigio come ammonimento, è visione di un futuro terribile – una chiave di lettura, questa, che abbraccia tutto il sottogenere dei mostri di rifiuti, distopie profetiche a cavallo tra ciò che esisterà nell'altrove futuro e ciò che già esiste in un altrove spaziale. Merita peraltro notare, su quest'ultimo punto, che l'allontanamento – compiuto e riuscito – non solo del rifiuto ma anche del luogo contaminato, sempre esotico e remoto, è un elemento cardine nell'impianto ideologico "wasteoceno" descritto da Armiero (2021), fondato sull'*othering* colonialista.

Del mostro è caratteristico il carattere liminare, ma simultaneamente l'irruzione durante un momento di sconvolgimento che funge da ponte tra il qui e l'altrove:

In every cultural tradition, monsters are said to live in borderline places, inhabiting an "outside" dimension that is apart from, but parallel to and intersecting the human community. [...] They emerge from these fastnesses at night or during abnormal cosmological events to shake humans from their complacency, appearing in darkness or during storms, earthquakes, famines, or other times of disturbance (Gilmore 2009, pp. 12-13).

L'evento anomalo si declina, nel nostro caso, in due sensi (e momenti) distinti. Anzitutto, a livello narrativo, con la realizzazione (futura?) della profezia di cui il mostro è prodigio ammonitore: i rifiuti mostruosi invadono i mari fino a creare un'alternativa abominevole a pesci, cetacei e uccelli marini, in un rovesciamento che ha tratti autenticamente apocalittici. D'altro canto, l'evento anomalo è il secondo "tempo dell'abiezione" in cui il rifiuto riemerge: "Il tempo dell'abiezione è duplice: tempo della dimenticanza e del tuono, dell'infinito velato e del momento in cui esplode la rivelazione" (Kristeva 1980, pp. 10-11).

Torneremo su quell'atto iniziale di dimenticanza (in effetti di rimozione) nella sezione 5, ma per il momento possiamo intenderlo nell'ottica del posizionamento nell'altrove. Si coglie qui la corrispondenza precisa tra l'abietto e il mostro: entrambi allontanati, entrambi ritornanti.

Come accennato, sotto la cifra dell'abietto si colloca anche la connotazione mostruosa del *brulicante* barthesiano. Nel pellicano di Fudena, oltre e più che brulicante la materia è lisa, annerita e strappata: è ovvio, è materia di scarto. La cifra del decadimento fisico pertiene al piano delle "parole", ma è trasmesso transitivamente alla struttura del testo nel suo complesso: come uno strato aggettivale che si aggiunge ai sostantivi, scivolando per ipallage da un livello all'altro. Il pellicano di plastica decomposta è un pellicano decomposto a sua volta<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Mantenendo il parallelismo col testo scritto, viene da domandarsi se non sia più proprio accostare quel decadimento – la *texture* corrotta, scabrosa – al livello più profondo di una figura di suono: quasi che si tratti, cioè, di un formante plastico. Non si tratterebbe, in questo caso, di uno strato intermedio nella doppia articolazione figurativa (rifiuti e corpo del mostro), bensì di un dato pre-figurativo, o almeno non compiutamente figurativo, sotteso a entrambi i livelli. Ringrazio Beatrice Somà per questo spunto di riflessione.



Non si tratta di un fatto accidentale: la deformazione determinata dalla decomposizione e dallo scarto è funzionale a costringere il materiale nella nuova forma. Questo tratto è particolarmente evidente nel serpente marino di figura 4 (ancora di più nelle innumerevoli campagne che vedono sacchetti-medusa, vero e proprio *trope* del genere): il sacchetto di plastica in quanto rifiuto è mostruoso; ciò che lo caratterizza come rifiuto è la deformazione che ne snatura il valore d'uso, rendendolo inutile e quindi scarto e preservandone soltanto il materiale (che, come detto, è sufficientemente descrittivo e basta perciò come segno del sacchetto); ma allora quella stessa deformazione diventa lo strumento di rappresentazione del mostro. Se seguiamo la trattazione di Barthes, ha senso raffrontare il nostro caso con quelle che definisce “metafore estreme” (Barthes 1982, p. 138) e che operano per produzione e non per equivalenza: un oggetto ne *produce* un altro, più che essergli affine, necessitando di un lavoro attivo per de-formare l'oggetto da risemantizzare (prescindendo peraltro da qualsiasi originario legame analogico); quel lavoro attivo è proprio, nel nostro caso, la deformazione.

#### 4. Informe, orizzontale

Il concetto di decomposizione (e de-composizione) diventa fondante nel descrivere il gioco di interazioni non solo tra forme diverse, ma tra forma e materia.

Se nel caso dei volti arcimboldiani l'agglomerato caotico e quasi levitante di oggetti ha qualcosa di irrealistico, riconosciamo d'altra parte l'ammasso nel *visual* di Fudena come il modo di presentarsi più realistico e prevedibile dei rifiuti – e parallelamente la forma del pellicano come un'illusione ottica. Non è un caso, perché il rifiuto, pragmaticamente definito dall'atto di espulsione, è tale solo nella misura in cui partecipa di una natura condivisa: è il cassonetto che rende rifiuto ciò che ci entra, per aggregazione e per contaminazione (da cui l'impossibilità di una caratterizzazione di rifiuto che prescinda dal contesto, cfr. Monsaigne 2017). E quella natura – viene da ricordare l'esempio classicissimo della contrapposizione tra macerie e rovine – è necessariamente caotica, avendo nel *fuori posto*, in tutte le accezioni, la sua cifra distintiva. Di più, è *materia informe*, intrinsecamente dotata di un'assenza di struttura che deriva dalla sua stessa genesi: l'espulsione non controllata, il gettar via alla rinfusa, e simultaneamente l'annullamento di quelle definizioni classificatorie che distinguono un oggetto da un altro ma non più un rifiuto da un altro.

È immediata, allora, l'associazione di idee con quel concetto di *informe* che prende le mosse dal *Dictionnaire Critique* (1929-1934) di Bataille (e se ne discosta in realtà con riadattamenti e deformazioni, fino a snaturare in larga parte l'idea originaria<sup>5</sup>), caratterizzato da una natura pragmatica di operazione che decompone le classificazioni e le tassonomie e perciò ben distinto dall'*amorfo*:

[the informe] is not so much a stable motif to which we can refer, a symbolizable theme, a given quality, as it is a term allowing one to operate a declassification, in the double sense of lowering and of taxonomic disorder. Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from semantics than from the very act of their delivery (Bois, Krauss 1997, p. 18).

Potremmo a questo punto dire che l'informe – nella doppia accezione di negazione intrinseca di ordine strutturale *vista come proprietà dell'oggetto* e, allo stesso tempo, nell'accezione di entità operativa anticlassificatoria – è, paradossalmente, la “forma” più compiuta dei *rifiuti*: che non a caso denominiamo, a questo punto, come plurale indifferenziato. Ecco allora che intercorre una differenza fondamentale tra gli elementi costitutivi dei volti arcimboldiani e del pellicano di Fudena. In quest'ultimo caso, le forme componenti inducono in automatico, su *qualsiasi* forma da esse composta, una disposizione spaziale “sensata”, quella (paradossale e parassitaria) dell'ammasso informe.

Ora, intendere e rappresentare i rifiuti sotto il segno dell'informe significa descriverli come decomposizione: non solo come frammentazione, ma anche nel senso di orbitare intorno all'area semantica della morte. Si tratta, in particolare, di un informe che ricade sotto la specie dell'*orizzontalità*

<sup>5</sup> Su fraintendimenti e forzature si veda, per esempio, la trattazione di Jorgensen (2008).



(si confronti la trattazione in Bois, Krauss 1997): l'ammasso di rifiuti richiama (in qualche senso è) un ammasso di corpi morti, una distesa di cadaveri. L'orizzontalità è conseguenza di un'entropia che disgrega e sparpaglia, declassificando, de-formando – rendendo morto.

Nel *visual* di Fudena l'orizzontalità gioca un ruolo decisivo. L'opposizione tra forma e informe, tra animale e ammasso di rifiuti, è tradotta nei termini di un semisimbolismo eidetico nell'opposizione tra verticale e orizzontale: il pellicano si erge da una base informe componendo una T rovesciata. E in quello schema a T rovesciata si coglie, in termini questa volta simbolici, una precisa gerarchia di valore tra una forma alta, l'asse verticale del pellicano, e una materia bassa, orizzontale, *base* (e viene qui da pensare a *Le Gros Orteil* di Bataille del 1929).

Nell'architettura definita fin qui si colgono due coppie oppostive allineate, quella di naturale/artificiale e quella di vita/morte, che fanno da controcanto alla categoria di formato/informe. È un rapporto in un certo senso paradossale. Come il brulichio di Barthes evoca, in simultanea, una decomposizione che pertiene alla morte e un'incontrollata crescita di forme di vita abiette, così la categoria di vivo e morto applicata ai rifiuti è frutto di una visione radicalmente antropocentrica, che definisce "vivo" ciò che si colloca come *produttivo* nella nostra visione del mondo: il rifiuto è "morto" nel senso che non ha più una funzione. Sempre in quest'ottica, il rifiuto è un "fuori posto" nel nostro sistema, ma quel sistema è, a un tempo, il nostro spazio antropico (normato dal decoro e dall'igiene intesi come valori astratti, sostanzialmente estetici: l'"*aesthetische Gefühl für seinen Körper*" di Wittgenstein<sup>6</sup>, intendendo *Körper* come corpo sociale) e l'idea romanticheggiante di natura incontaminata, che serve a definire il nostro spazio per complementazione. Non è allora radicalmente diversa l'abiezione evocata da una bottiglia dispersa nei boschi o da una buccia di banana sull'asfalto.

## 5. L'arco narrativo: mimesi e sostituzione

Abbiamo parlato di *frizione*, stridore tra forma e materia come cifra caratteristica del mostro. Possiamo più propriamente definirla conflitto, inquadrando il mostro all'interno di una narrazione: in effetti, e contrariamente ad Arcimboldo, proprio secondo una logica narrativa si articola l'interrelazione tra materia strutturata (rifiuti) e la forma globale che essa compone. I livelli dell'immagine sono narrativamente ordinati: dell'animale la forma rivela la mancanza, lasciando un buco che viene colmato da una materia altra, innaturale, generando il mostro; e questa sostituzione è conflittuale.

A fungere da spina dorsale dell'articolazione del testo visivo è, come anticipato, la coppia oppositiva naturale/artificiale; ha senso preferire qui "umano" ad "artificiale", mantenendo le ambiguità di una *vox media* che si riferisce simultaneamente a ciò che è noi nel senso più identitario e viscerale e ciò che non è natura.

Nell'arco narrativo semplicissimo sotteso ai testi visivi in analisi, lo stato di quiete iniziale è il naturale non-umano, la natura incontaminata; evocata come in un implicito *flashback* in figura 1, raffigurata dall'acqua dell'oceano nelle altre tre, incarnata nel cavalluccio marino in figura 3. Interviene la perturbazione: l'umano non-naturale, che passa e dimentica, vedendo la natura come altro da sé, come l'altrove che sta di là dal confine. E in effetti questa separazione è già prefigurata nel momento stesso in cui il naturale non-umano è esibito: fa parte delle coordinate interpretative del destinatario (almeno, del lettore ideale).

Che passa e dimentica, si diceva. Solo in figura 4 l'accusa è esplicita nel *copy*, e duplice: "*you left behind*" non è solo un atto fisico, ma rimanda all'atto psicologico di rimozione. Kristeva parla dell'abietto come di una "*terra d'oblio* costantemente rimemorata" (1980, p. 10), in cui la manifestazione disturbante segue un momento di "dimenticanza". In effetti quella rimozione, che da un lato è descrittiva del nostro modo di relazionarci col rifiuto, ha in realtà una ragione pratica in termini comunicativi.

L'umano non-naturale viene infatti identificato, all'interno del testo, con il referente deittico – il "simulacro" nel senso di Greimas e Courtés (1979) – del destinatario: noi spettatori. E quest'identificazione è saldata appunto da una rimozione: se il destinatario non ha compiuto quell'atto

---

<sup>6</sup> In *Vermischte Bemerkungen* (Cultura e valore), prima ed. 1977, Wittgenstein riflette sulla natura, potremmo dire, abietta del bernoccolo, che non riconosciamo compiutamente come parte di noi appunto sulla base di un "sentimento estetico per il proprio corpo".

di dispersione di rifiuti non potrà identificarsi col simulacro; ma suggerire che quell'atto sia stato compiuto e poi dimenticato risolve la contraddizione.

In questo meccanismo si coglie la cifra (massimamente liminare) dell'*unheimlich* freudiano: non soltanto nell'accezione che individua il perturbante in un riconoscibile non riconosciuto, "quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare" (Freud 1919, p. 14), ma anche come violazione dell'intimo e del privato – che Freud mutua da Schelling, citandolo: "È detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare... segreto, nascosto e che è invece affiorato" (*ivi*, p. 22). In altri termini, "l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Questo tipo di cose angosciose costituirebbe appunto il perturbante" (*ivi*, p. 57). Il rifiuto esposto è perturbante in questa doppia accezione, qualcosa che doveva essere nascosto – rimosso e psicologicamente e fisicamente – e che invece riemerge ed è esibito.

Un non-naturale non-umano, quindi: è questo l'ibrido mostruoso, il coagulo di rifiuti che assume la *silhouette* di un animale. Un ibrido che pare originare dalla natura (assumendo in effetti, per mimesi, le sembianze di una forma naturale) in risposta a un artificiale invadente. Quasi evocando l'idea dei *kaiju*, i mostri del cinema giapponese degli anni Cinquanta, e le loro riproposizioni e rielaborazioni nel cinema contemporaneo – orrori nucleari incarnati in creature anti-antropiche su cui si stratificano significati e interpretazioni diverse, arrivando a suggestioni più o meno ecologiste: "sometimes [the environment] is the reason kaiju exist, sometimes it is abused by humans, and at other times, it is symbolized by the kaiju themselves" (Barr 2016, p. 37).

Troppo al di qua del mondo naturale, che anzi cerca di espellerlo nonostante la somiglianza superficiale con la forma animale, l'ibrido mostruoso è simultaneamente inaccettabile nel nostro ordine antropico: "In cultures that pride them selves on being technologically 'advanced' catching a glimpse of the brute physicality of waste signals a kind of failure [...] the elimination of waste became a marker of civilized modernity" (Hawkins 2005, p. 1). A scandalizzare è anche, radicalmente, quella *physicality*, quella materialità così inconciliabile con un'idea astratta e razionale del nostro mondo.

Inconciliabile, si è detto: in effetti il punto nella frattura tra naturale e umano è una definizione di umano e naturale come dimensioni mutuamente esclusive. Hawkins (2005) nota come questo dualismo sia sotteso alle "*disenchantment stories*" che strutturano il nostro immaginario attuale. Le "storie di disincantamento", definite da Bennett (2001), ricalcano l'"*Entzauberung*" di Weber (ossia quel "gradual displacement of magic by calculation as the favored means 'to master or implore the spirits'", Bennett 2001, p. 58), inquadrandolo in una cornice di *storytelling*. In una narrazione che applica la compiuta realizzazione del disincantamento, disperdere rifiuti è funzionale a stabilire "[a] sense of mastery over and separation from a passive desacralized nature" (Hawkins 2005, p. 8).

In una simile narrazione, i rifiuti sono normalizzati e spogliati di qualsiasi abiezione: a essere desacralizzata non è solo la natura, ma sono i rifiuti stessi, nell'accezione antropologico-religiosa di *sacer* come espulso dal consorzio umano. L'abietto è disinnescato da uno strumento di riappropriazione che lo riassorbe nel soggetto: il rifiuto è riportato all'umano non-naturale, che non designa soltanto un attore ma un'intelaiatura ideologica.

Il pellicano di rifiuti si colloca in un quadro diametralmente opposto, che verrebbe da chiamare di *re-incantamento*. Il mostro viola, per sua natura, il "*sense of mastery*" dell'umano, sfuggendo – si è già detto – alle stesse classificazioni definitorie, all'aut-aut delle categorie binarie. L'abietto, attraverso il mostro, è riattivato e inficia la "separazione", non nel senso di smantellarla ma di unire i lembi nella stessa cancrena ("waste functions not as what undoes this opposition but as what contaminates both sides", Hawkins 2005, p. 9); la natura recupera il suo ruolo di interlocutrice più che di sfondo. Ciò che invece non è alterato, in questa seconda narrazione, è il dualismo tra umano e naturale: l'abietto abita una frontiera che deve esistere, deve essere rilevante e definente.

Possiamo a questo punto reinterpretare il percorso narrativo lungo il quadrato semiotico di umano/naturale nei termini di un tentativo di evoluzione delle "strutture ideologiche", nel senso di un riposizionamento delle "connotazioni assiologiche associate ai poli attanziali" (Eco 1979, p. 176). Dalla *disenchantment story* di un umano non-naturale ci spostiamo sul re-incantamento dell'abietto; e l'iniziale naturale non-umano perderebbe il suo valore idealizzato a favore di un'altra idealizzazione, quella di

una sintesi armonica che superi il dualismo umano/naturale – quella, cioè, evocata *in absentia* dal lieto fine mancato, il lato dell'umano naturale.

Perderebbe, si è detto al condizionale, perché quel lieto fine, appunto, non c'è, né è realmente preso in considerazione: è una favola bella che non appartiene nemmeno al mondo possibile della narrazione. L'interpretazione del lettore (come d'altra parte si verifica con qualsiasi testo pubblicitario) ha qui una definizione più profonda e pragmatica: la storia raccontata da Fudena è una profezia in procinto di avverarsi, uno scorcio sul futuro; e se anche il destinatario *sa* che la distanza che lo separa da quella narrazione è – se prescindiamo dal piano allegorico – più spaziale che temporale, d'altro canto interpretarla in modo alternativo a una profezia sul futuro la svuoterebbe di qualsiasi valenza persuasiva.

## 6. Conclusioni

“Monsters are our children”, si apre l'ultimo paragrafo dell'introduzione di Cohen; “[t]hey ask us why we have created them” (Cohen 1996, p. 20). Il pellicano di Fudena ci grida contro, con la voce di quegli animali “affogati dai rifiuti”, chiedendoci conto del futuro distopico cui dà origine. In effetti, “[t]he monster embodies, also, the sense of guilt” (Gilmore 2009, p. 193).

Nel rappresentare il rifiuto come mostro, abietto perché inseparabile da noi come oggetto, esprimiamo una contraddizione interna insanata e destabilizzante, temporaneamente ignorata per rimozione, che si associa appunto al senso di colpa e alla paura per le conseguenze delle nostre azioni – azioni, però, già compiute, non più modificabili.

Quest'ineluttabilità ben si collega all'inteluttabilità entropica di morte, che decompone e deforma. Come abbiamo detto, in effetti, specularmente all'atto generativo che costituisce il rifiuto per rigetto, il rifiuto qui rappresentato rigetta a sua volta ogni definizione di forma, restando materia non-formabile.

Ora, la leva emotiva del senso di colpa è estremamente diffusa nella comunicazione sui rifiuti (e più in generale sul problema ecologico), ma è d'altro canto criticabile in termini di efficacia comunicativa: una narrazione che si basa sul senso di colpa non suggerisce correttivi o soluzioni perché tutto ciò che è in scena è *già successo*. L'effetto psicologico sul *target* è, allora, o un allontanamento, rifiutando l'immedesimazione nel referente deittico; o, d'altro canto, un malessere che interessa solo chi è già sensibile al tema. Non stupisce, allora, che qualsiasi tentativo di redimere il rifiuto – pensiamo al riuso o al riciclo – debba passare necessariamente per una risemantizzazione, asportando quello strato di non-formabilità: quello che si ricicla non è un rifiuto, ma una “risorsa”, una “materia prima seconda”<sup>7</sup>. D'altra parte, visto il ruolo giocato dal tema della decomposizione e della morte, emerge in modo naturale l'interpretazione del riciclo come nuova vita o addirittura resurrezione.

In questo senso, il valore applicativo dell'analisi qui presentata può risiedere proprio nel fornire, per così dire, un negativo fotografico da usare come traccia, nello sviluppo di altre *narrative* e altre coordinate di senso, quando portiamo in scena quell'ingombrante oggetto semiotico che è il rifiuto.

---

<sup>7</sup> Queste considerazioni trovano, per inciso, parziali conferme sul piano psicologico: Trudel e Argo (2013), per esempio, notano come un rifiuto integro sia più probabilmente riciclato rispetto a un rifiuto pesantemente danneggiato, proprio in virtù di un riconoscimento di forma.



## Bibliografia

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

- Argo, J. J., Trudel, R., 2013, "The Effect of Product Size and Form Distortion on Consumer Recycling Behavior", in *Journal of Consumer Research*, vol. 40, n. 4, pp. 632-643.
- Armiero, M., 2021, *Wastocene*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Arya, R., 2014, *Abjection and Representation. An exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, London, Palgrave Macmillan.
- Barr, J., 2016, *The Kaiju Film. A Critical Study on Cinema's Biggest Monsters*, Jefferson, McFarland.
- Barthes, R., 1982, "Arcimboldo ou Rhétoriques et magicien", in Id., *L'obvie et l'obtus: essais critiques (Vol. 3)*, Paris, Seuil, pp. 122-138; trad. it. "Arcimboldo ovvero Retore e mago", in *L'ovvio e l'ottuso, saggi critici III*, Torino, Einaudi 1985, pp. 130-147.
- Bataille, G., 1929, "Le Gros Orteil", in *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, vol. 1, n. 6, p. 297.
- Bataille, G., 1929-1934, "Dictionnaire critique", in *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, voll. 4.
- Bataille, G., 1934, "L'Abjection et les formes misérables", in Id., 1970, *Œuvres complètes. II. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, pp. 217-221.
- Bennett, J., 2001, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton, Princeton University Press.
- Bois, Y.-A., Krauss, R. E., 1997, *Formless: A User's Guide*, Brooklyn, Zone Books.
- Butler, J., 1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge.
- Cohen, J. J., 1996, "Monster Culture (Seven Theses)", in Id., a cura, 1996, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- Douglas, M., 1966, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Freud, S., 1919, "Das Unheimliche", in *Imago: Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, vol. 5, pp. 297-324; trad. it. *Il perturbante*, Roma-Napoli, Theoria 1993.
- Giles, D. B., 2014, "The anatomy of a dumpster: Abject capital and the looking glass of value", in *Social Text*, vol. 32, n. 1, pp. 93-113.
- Gilmore, D. D., 2009, *Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette; trad. it. *Semiótica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2007.
- Hawkins, G., 2005, *The Ethics of Waste. How We Relate to Rubbish*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Jorgensen, D., 2008, "The Impossible Thought of Lingchi in Georges Bataille's The Tears of Eros", in *Kritikos*, vol. 5, n. 2, [www.intertheory.org/jorgensen.htm](http://www.intertheory.org/jorgensen.htm).
- Krauss, R., 1996, "'Informe' without Conclusion", in *October*, vol. 78, pp. 89-105.
- Kristeva, J., 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil; trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali Edizioni 1982.
- Monsaingeon, B., 2017, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil; trad. it. *Homo detritus. Critica della società dei rifiuti*, Firenze, Giunti 2019.
- Noys, B., 2000, *Georges Bataille. A Critical Introduction*, London, Pluto Press.
- Wittgenstein, L., 1977, *Vermischte Bemerkungen*, Oxford, Blackwell.

## Quand la matière “parle” : matière et processus de signification autour des mémoriaux éphémères post-attentat de La Rambla de Barcelone

Cristian Monforte Rubia

**Abstract.** Based on three objects from the La Rambla grassroots memorials, created following the jihadists attacks of August 17, 2017, in Barcelona and Cambrils, this article aims to examine the relationship between matter, meaning and significance. By considering these spaces as axes of reconfiguration of the symbolic, as well as the link between meaning and materiality, it is a question here of understanding what are the reserves of meaning specific to these materials, what are the implications of this materiality in the construction meaning and understand how materials participate in the process of memorialization and sacralization of these memorial spaces.

Le terrorisme peut se définir comme un ensemble d’actes visant “à semer la terreur et à marquer les opinions publiques tout en établissant comme destinataires finaux de leurs actes les États (les instances et les pouvoirs politiques) et les sociétés (les citoyens)” (Garcin-Marrou, Hare 2018, p. 21). Un attentat terroriste est en ce sens un objet de discours (Truc *et al.* 2018) provoquant une rupture des attentes de stabilité sociales. Par leur impact et leur caractère *imprévisibles*, les attentats suscitent également une large réponse au sein de la société frappée par leur violence. Dès lors, l’attentat provoque une réponse généralisée, voire immunologique, sur le plan politique, médiatique et social.

De manière plus spécifique, la réponse sociale face à cette violence se caractérise par les “moments manifestants” (Truc 2016) – l’ensemble de mobilisations post-attentat – qu’y sont associés. Ces mobilisations peuvent être caractérisées par son degré d’organisation (convoquées ou spontanées) et par sa visée intentionnelle. Ainsi, tel que le signale le sociologue Gêrôme Truc, il existe deux types de mobilisations post-attentat : les manifestations officielles convoquées par des organisateurs avec un mot d’ordre explicite et les rassemblements spontanés “résultant de la convergence entre des individus ressentant le besoin de sortir de chez eux pour rendre un hommage public aux disparus” (Truc 2016, p. 122). Par la suite, ces rassemblements donnent lieu à des mémoriaux éphémères ou spontanés (Grider 200; Sánchez-Carretero 2011; Santino 2006; Truc 2016) caractérisés par un dépôt massif d’objets divers attestant de la solidarité avec les victimes de l’attaque terroriste.

Cet article veut donc étudier ces amas d’objets (Bazin 2017) par l’étude de leur *matérialité* et des relations intrinsèques qu’entretiennent ces formes d’écriture diverses avec leurs supports. Ainsi, si l’interdépendance entre la dimension linguistique et le support d’écriture ont été évoqués par la littérature scientifique (Fontanille 2005; Thérenty 2009; Zaganelli 2008; Zinna 2016) il s’agit pour nous d’interroger la manière dont ces matériaux – cette dimension *élémentale* de la matière – participent aussi à la construction de la signification sémiotique de ces objets de mémoire et de leur expérience d’appréhension par les publics.

Dès lors, de quelle manière la matière participe dans la création du sens et de la signification ? Quelles sont les réserves de sens propres à ces matériaux ? Quelles sont les implications de cette matérialité dans le processus de construction de la signification ? Et quel rapport entretient-elle avec les rituels de deuil et de solidarité collectives observés dans ces dynamiques post-attentat ? Ou encore, quelles sont les frontières entre texte, matière et signification ?

Pour répondre à ces questions, nous avons mobilisé un corpus constitué par une sélection d'objets tridimensionnels et des documents au format papier déposés par les citoyens aux mémoriaux éphémères<sup>1</sup> de La Rambla de Barcelone lors des attentats du 17 août 2017.

De manière plus spécifique, nous proposons de revenir sur trois objets trouvés au sein des mémoriaux éphémères de La Rambla et conservés au sein du fonds d'archives mémoriaux du Musée d'Histoire de Barcelone (MUHBA) et des Archives de la ville de Barcelone : la chemise d'un policier catalan, un drapeau colombien et un contenant de fortune, un mouchoir jetable.

Ces objets ont été retrouvés dans le cadre d'une étude sur ce fonds mémoriel, jusqu'à présent inexploré par la recherche scientifique. Si nous avons fait le choix de retenir ces trois objets c'est que chacun d'entre eux met en lumière une dimension spécifique du phénomène de signification et du lien entre sens et matière. Ils permettent également d'évoquer les notions d'isotopie (Greimas 1970) et de bricoleur (Lévi-Strauss 1962) appliquées au champ d'étude des mémoriaux éphémères post-attentat et aux relations qu'entretiennent matière et signification. Un phénomène particulièrement visible par ces trois objets qu'attestent, par leur présence au sein de ces sites mémoriaux, d'un détournement de la portée symbolique initiale de ces objets par le biais d'un geste sémiotique intentionnel et qui interroge sa convention.

Cet article est structuré en deux parties : la première, s'attache à présenter les principales caractéristiques des mémoriaux éphémères post-attentat d'un point de vue sociologique et sémiotique, la seconde entend analyser le rapport entre matière et signification à partir d'une sélection de trois objets retrouvés sur les sites mémoriaux de La Rambla.

## 1. Mémoriaux éphémères : un terrain d'étude peu exploré par la sémiotique

Le tournant des années 2000 et 2010 a vu l'apparition, notamment dans le champ de la sociologie et de l'ethnographie, de nombreux travaux autour du phénomène des mémoriaux éphémères.

Comme le signale Maëlle Bazin, on fait remonter le début des recherches sur ce phénomène aux travaux entrepris par le folkloriste américain Jack Santino autour de la réponse citoyenne aux assassinats politiques en Irlande du Nord (Bazin 2017). Dans cette perspective, les travaux de Santino évoquent la présence d'espaces mémoriels créés de manière spontanée et sans intercession des pouvoirs publics ou religieux. Ces espaces, que l'auteur nomma "autels spontanés" (Santino 1992, 2006) se caractérisent par exprimer des vecteurs de la solidarité avec les victimes dans un but de mémoire (celui de rendre hommage aux victimes) et de communication (celui d'interpeller l'opinion publique du pays).

Cette première approche au phénomène des mémoriaux éphémères fut enrichie avec les contributions majeures de la littérature américaine sur ce domaine. À ce titre, il faut évoquer les avancées majeures qu'ont supposées les enquêtes ethnographiques dirigées par Jack Santino (2006) analysant ce phénomène dans le cadre d'une étude comparative des rituels de deuil, les travaux d'Erika Doss (2008) autour de la notion de "mémoriaux temporaires" et l'ouvrage collectif dirigé par Peter Jan Margry et Cristina Sánchez-Carretero (2007) autour de la notion de "grassroots memorials".

Du côté européen, les recherches sur ce domaine se sont intensifiées après les attaques du 11 mars 2004 à Madrid avec des travaux tels que *El Archivo del Duelo* coordonné par l'anthropologue espagnole Cristina Sánchez-Carretero et portant sur l'étude de la réponse citoyenne post-attentat. Enfin, et plus récemment,

---

<sup>1</sup> Les mémoriaux éphémères de La Rambla ont surgi après les attaques djihadistes du 17 août 2017 à Barcelone et Cambrils (surnommés au niveau catalan comme le "17-A"). L'apparition de ce phénomène est datée au lendemain de ces attaques, soit le 18 août 2017, avec la constatation d'un dépôt spontanée d'objets et de textes en hommage aux victimes de ces attentats. Ces objets restaient sur place jusqu'à leur collecte par les Archives de la Ville et le Musée d'Histoire Contemporaine de Barcelone à la fin du mois d'août 2017. En termes quantitatifs, le fonds mémoriel issu de ces espaces recense un total de 7.813 objets tridimensionnels de typologies très diverses (fleurs, peluches, jouets, bougies, dessins, vêtements, drapeaux) et 4.653 documents au format papier (tous les supports papier confondus). D'un point de vue thématique, les thématiques abordées par ces messages ou objets sont d'indole très diverse : ils mobilisent des catégories symboliques telles que la solidarité citoyenne, le deuil avec les victimes, l'expression d'imaginaires nationaux ou des capacités de résilience du pays.

on peut citer également les apports des sociologues français Gérôme Truc et Sarah Gensburger (Truc 2016; Gensburger, Truc 2020) autour de l'étude des effets sociaux des attentats et de l'analyse des pratiques mémorielles post-attentat à la suite des attaques de janvier et novembre 2015 à Paris.

Dans cette perspective, la sociologie et l'ethnographie apparaissent comme les disciplines les mieux représentées dans l'étude de ces espaces de mémoire. À contrario, l'étude de ces phénomènes s'est effectuée en ordre dispersé et de manière plus tardive au sein des études sémiotiques. Toutefois, du côté des sciences de l'information et de la communication, nous pouvons citer les travaux récents de Maëlle Bazin autour de l'expression de l'émotion populaire post-attentat ou ceux de Cristian Monforte autour de l'étude des objets mémoriels issus des mémoriaux éphémères post-attentat ou la polarisation de la réponse sociale à la suite des attaques du 17-A à Barcelone et Cambrils.

### **1.1. Une caractérisation de ces espaces par ses pratiques**

Comme l'évoque Maëlle Bazin, ces phénomènes mémoriaux se forment généralement "en réponse au décès soudain de 'mauvais morts'" (Bazin 2017, p.1) : des personnes (connues ou anonymes) décédées dans des circonstances perçues comme particulièrement injustes, lors d'événements graves ou tragiques opérant une rupture de type émotionnelle et affective au sein d'une société. Ainsi, ces espaces peuvent apparaître à la suite d'un attentat terroriste (comme ce fut le cas du 17-A ou des attentats du 11 Septembre 2001 à New York), de la mort d'une personnalité connue du grand public (comme ce fut le cas de Lady Die en Angleterre) ou après un décès perçu comme traumatique, injuste ou injustifié (un accident de route, un suicide, un féminicide ou la mort d'un enfant étant les exemples les plus fréquents). Une autre singularité de ces espaces est leur forte charge mémorielle qui s'articule du bas vers le haut, des citoyens vers les institutions. Cette charge mémorielle diffère nettement des dynamiques de mémorialisation et de pérennisation d'un fait historique ou d'un événement tragique menées par les pouvoirs publics ou institutionnels. À différence de ces espaces pérennes de type monumental ou commémoratif, la charge mémorielle des mémoriaux éphémères se caractérise par le dépôt massif de textes et d'objets issus de citoyens anonymes : certains y déposent des messages écrits, des bougies, des vêtements, des contenants de fortune ou encore des fleurs. L'addition de cet ensemble d'objets mène à l'apparition de véritables "sanctuaires spontanés" (Santino 1992, 2006) au sein desquels se matérialise l'expression de l'émotion *populaire* et *citoyenne* autour d'une liturgie publique.

### **1.2. Des espaces dynamiques qu'interrogent sur leur portée symbolique**

Outre que les pratiques mémorielles qu'y sont associées, ces espaces s'érigent également comme des espaces dynamiques et à forte charge performative. Nous pensons particulièrement au travail qu'ils effectuent sur le plan symbolique et dans la reconfiguration de l'espace public : un espace auparavant *courant* ou *ordinaire* devient le symbole de la reconnaissance aux victimes d'un événement tragique. Dans cette perspective, l'espace public souffre d'une reconfiguration par les pratiques qui sont associées avec la mise en place et la mise en visibilité de rituels de deuil collectifs et de l'expression publique de l'émotion populaire post-attentat.

Le travail sur le symbolique ne se limite pas uniquement à l'espace occupé, redimensionné ou reconfiguré, mais également aux objets qu'ils abritent. À cet égard, ces objets sont un vecteur permettant un autre type de communication avec les disparus qui s'établit à partir de la propre matérialité des objets déposés (Sánchez-Carretero 2011), de son rapport avec l'individu et la collectivité (Ortiz 2011) et du détournement de la portée symbolique initiale de ces objets. Dès lors, ces objets *parlent* et font *agir* non seulement au niveau individuel, mais aussi et également à l'échelle sociétale ou communautaire.

En parallèle, ce sont donc des espaces à forte charge performative (Sánchez-Carretero 2019) permettant d'établir un autre type de communication avec les disparus. Ainsi, ces messages sont les traces d'une expérience personnelle exprimant un rapport à l'événement et d'un devoir d'engagement avec ceux qui ont été touchés ou impactés par ces événements tragiques. Dans cette perspective, ces mémoriaux



rendent compte de la dimension collective de la tragédie et provoquent un changement de l'état des choses au sein de la société dans laquelle ils apparaissent. Dès lors, le geste de déposer une offrande, un texte ou un objet dans cet espace vise à accomplir quelque chose et possède une charge performative qu'alimente ces espaces. Ainsi, au-delà des considérations commémoratives, ces *offrandes* se situent dans une démarche introspective, invective ou de reconnaissance du drame et des conséquences humaines qui lui ont été attribuées.

### **1.3. Un épïcentre de reconfiguration massive du symbolique et laboratoire de l'agir humain**

Ces espaces sont l'épïcentre d'un travail de reconfiguration massive du symbolique par le biais d'un détournement de la portée initiale des objets déposés – possible grâce au geste sémiotique intentionnel qui interroge sa convention.

Prenons l'exemple d'une peluche déposée sur le mémorial éphémère de La Rambla – typologie d'objet majoritaire au sein des mémoriaux éphémères de La Rambla. Cette peluche – issue d'un commerce de souvenirs proche au lieu du drame – n'était pas destinée à être un objet de mémoire, mais un objet marchand. Lorsque l'on analyse le rapport signifiant/signifié au sens saussurien du terme, la peluche nous renvoie à un univers ludique, enfantin ou d'innocence. Or, quand la peluche est déposée au sein d'un mémorial éphémère post-attentat, sa dimension sémiotique change par le biais d'un détournement de la portée symbolique.

Prenons à présent la définition peircienne du signe. Pour Peirce, le signe est une "entité triadique" (Pierce, 1978, p. 120) conjuguant représentamen, objet (l'élément signifié) et interprétant (la cognition produite dans l'esprit permettant l'association entre le représentant et son objet). De la même manière, un "signe est une chose qui se trouve déterminée par autre chose, à savoir son objet" (Peirce 1976, p. 283) dans la mesure où l'objet a une capacité à déclencher ou à déterminer de manière conséquente un signe. Cette caractéristique, associée à la notion de peircienne de semiose (la signification du signe, toujours construite en contexte) permet de comprendre l'importance de la matière et du contexte de production des signes dans le processus de signification des objets mémoriaux post-attentat.

Dans la même perspective, le geste de déposer cette peluche doit être interprété dans le cadre d'une liturgie liée iconographiquement à l'univers du religieux, de l'offrande et du sacré. Le sens rattaché à cet objet dépend par conséquent de l'interrelation entre ces différents éléments, dans un contexte culturel et temporel spécifique et dans la relation qu'entretient cet objet avec les autres objets déposés au sein de ces espaces mémoriaux.

## **2. Matière et signification : l'intime et l'isotopie, l'identité et la communauté, la temporalité de l'action et le bricoleur**

Si nous étudions la dimension matérielle, élémentaire, voire atomique, ces mémoriaux rendent compte de l'importance de la matière dans la construction de la signification sémiotique de ces objets. À cet égard, la matière *fait*, la matière *parle*, la matière *fait agir*. Dans cette perspective, la matière est un vecteur d'agentivité qui se détache du simple support d'écriture et qu'interagit avec l'environnement. Cette conception de la matière s'inscrit dans la notion de "pratiques sémiotiques" théorisée, entre autres, par le sémiologue Jacques Fontanille. Cette notion, développée au sein de l'ouvrage *Pratiques sémiotiques*, interroge le principe d'immanence formulé par Hjelmslev et repris par la sémiotique greimassienne comme "une limitation de l'analyse au seul texte" (Fontanille 2008, p. 9). De ce fait, avec une approche globale sur la nature sémiotique des objets du présent, l'auteur postule le dépassement progressif des frontières de l'immanence du texte pour y intégrer aussi bien son support matériel que les pratiques déployées autour de lui (*ivi*).

Dès lors, la relation entre texte et matière n'est plus de l'ordre de la subordination. La matière devient, par sa dimension élémentaire, un important réservoir de sens et de signification avec des implications



sur le plan narratif (la manière dont ces attentats et la réponse post-attentat sont mis en récit et en sens) et mémoriel (la mémorialisation de ces instants et de la réponse sociale face à la rupture événementielle). Ainsi, ces espaces s'érigent en tant que lieux de communication, de transfert, de production, de contact, de mémoire et d'hommage avec les disparus, par le biais d'une matérialité et d'une reconfiguration massive de la portée symbolique des objets qu'y sont déposés. Des matériaux qui, comme nous le verrons à continuation, expriment un rapport à l'événement, participent à la construction sémantique de ces espaces et à l'expression de la solidarité collective avec les disparus.

Les trois objets que nous avons retenus sont issus du fonds mémoriel de La Rambla et témoignent de l'importance de la matière et de son rôle dans le processus de transfert des émotions et de communication avec les disparus. Ils témoignent de trois relations différenciées entre matière, signification et objet que nous entendons capitales dans l'étude sémiotique de ces productions : le rapport à l'événement et au vécu personnel, le rapport à l'identité et à la collectivité, et le rapport au temps et à l'action d'honorer et rendre hommage aux disparus.

### 2.1. Le rapport à l'événement et à l'intime : une chemise de la police catalane

La première des relations que nous souhaitons explorer est celle du lien entre matière et l'expérience personnelle de l'événement. Nous le ferons à partir de l'étude d'une chemise appartenant à un membre anonyme des *Mossos d'Esquadra* (la police catalane) retrouvé au sein des mémoriaux éphémères de la Rambla de Barcelone. En ce sens, cette chemise fut retrouvée sur les lieux des attaques avec une série d'inscriptions effectuées par des policiers et membres du corps anonymes :

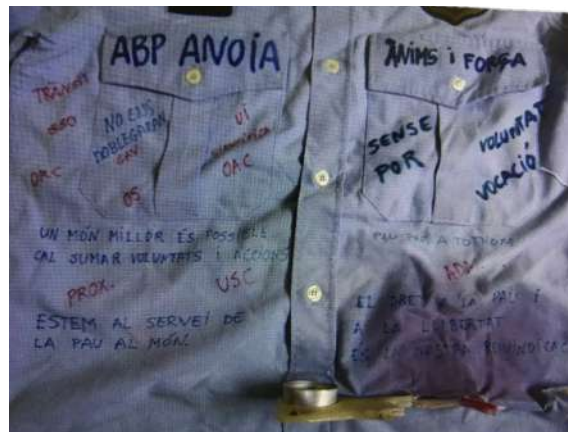


Fig. 1 – Chemise des Mossos d'Esquadra, Fond d'objets Mémorial La Rambla – MUHBA.



Message original (en catalan)	Traduction française	Commentaire
ABP Anoia	ABP Anoia	Acronyme d'Aire basique policière de l'Anoia (département catalan)
Trànist, OSSO, ORC	Trànsit, OSSO, ORC	Sections au sein de la police catalane
No ens doblegaran GAV, OS	Ils ne nous plieront pas, GAV, OS	Phrase signée par des membres de deux sections de la police catalane
Vic s'identifica OAC	Vic s'identifie OAC	Phrase signée par des membres du bureau d'attention au citoyen de la police catalane
Un món millor és possible, cal sumar voluntaris i accions	Un monde meilleur est possible, il faut rassembler des volontaires et des actions	Mobilisation d'un univers discursif du changement
Prox. USC. Estem al servei de la pau al món!	Proximité. USC Nous sommes au service de la paix dans le monde !	Mobilisation d'un champ lexicale articulé autour de la paix et de la vocation de service publique
Ànims i força! Sense por. Voluntat d'acció	Courage et force ! Sans peur. Volonté d'action.	Communication avec les victimes et revendication des valeurs de résilience
Pau per a tothom ADM	Paix pour tout le monde ADM	Mobilisation d'un champ lexicale articulé autour de la paix
El dret a la pau i a la llibertat és la nostra reivindicació	Le droit à la paix et à la liberté sont nos revendications	Mobilisation d'un champ lexicale articulé autour de la paix et la liberté

Tableau 1 – Transcription des messages présents sur la chemise des *Mossos d'Esquadra*.

Une chemise, *per se*, est a priori un vêtement, un objet caractérisé par sa quotidienneté et par son caractère *ordinaire* et personnel. Une chemise d'un policier, quant à elle, peut être interprétée comme un symbole érigé autour du respect de la loi ou de la représentation de l'ordre public au sein d'un régime politique (qu'il soit démocratique ou autoritaire). Or, le dépôt de la chemise d'un policier (avec des inscriptions) sur un lieu mémoriel témoigne d'un détournement de la portée symbolique initiale de cet objet de manière intentionnelle.

La chemise présente un rapport au corporel et à l'intime, et exprime une dimension subjective et individuelle, celle de l'expérience vécue. Le corps quant à lui, est le lieu depuis lequel se matérialisent et expriment les émotions humaines, dont le deuil, la tristesse ou la solidarité.

Dès lors, les vêtements s'érigent comme l'espace intermédiaire entre l'être et le milieu, entre l'intime et l'extérieur, entre le corps et le monde. Comme le signale Cristina Sánchez-Carretero les vêtements sont un espace "liminaire entre le corps et le monde" (2011, p. 145) et par conséquent, l'espace le plus intime pour l'extériorisation des émotions et du deuil. Dans cette perspective, la chemise permet d'établir un continu de communication avec l'extérieur, une extension par le biais de la matière de la propre intimité et matérialité du corps.

Dès lors, l'action de déposer cette chemise au sein des mémoriaux éphémères de la Rambla lui fait perdre sa fonction conventionnelle – celle de s'habiller, celle de se protéger de l'extérieur, voir celle purement esthétique – pour adopter une forte charge symbolique. Une charge symbolique caractérisée par l'abandon d'une partie de l'être, d'une partie de l'intime afin de le déposer au sein d'un espace de mémoire matérialisant les émotions et l'expérience personnelle vis-à-vis de ces événements. Dès lors, au-delà des inscriptions sur la chemise et de leur dimension textuelle, c'est la matière déposée qui fait sens. Sur le plan symbolique et affectif, on a en face nous une reconfiguration du symbolique autour de ces tissus : par le passage d'une dimension *quotidienne* ou *ordinaire* à une dimension *spirituelle* ou *mémorielle*, cet objet devient un symbole d'une expérience personnelle face à l'événement.

Enfin, c'est à partir de l'incidence de la matière dans le processus de signification que l'objet acquiert une nouvelle dimension, celle que nous appellerons une *isotopie<sup>2</sup> mémorielle* matérialisant l'expérience sensorielle et émotionnelle du sujet face à l'attentat. Cette dimension isotopique permet alors une meilleure lisibilité de l'objet, son encadrement au sein d'une catégorie sémantique précise (celle de la mémoire et de l'hommage aux disparus) et guide l'interprétation de l'objet.

## 2.2. Le rapport à l'action et à la temporalité : un contenant de fortune et la figure du "bricoleur mémoriel"

En parallèle, nous avons une deuxième catégorie d'objets que nous nommons *contenants de fortune* et qu'attestent d'un rapport spécifique entre matérialité, action et temporalité. Cette catégorie – récurrente au sein des mémoriaux éphémères post-attentat – est constituée d'objets très divers tels que des tickets de caisse, des cartes, des feuilles de cahier, ou même de mouchoirs. Nous avons fait le choix d'analyser un mouchoir jetable retrouvé sur les sites mémoriaux de la Rambla, une pièce à priori banale voire anecdotique. Or, l'auteur de ce texte a voulu graver sur ce mouchoir une pensée, des émotions, une expérience personnelle, un besoin de communication, un instant précis de son vécu. C'est donc une action qui projette sa propre personnalité et son expérience personnelle sur la matière.

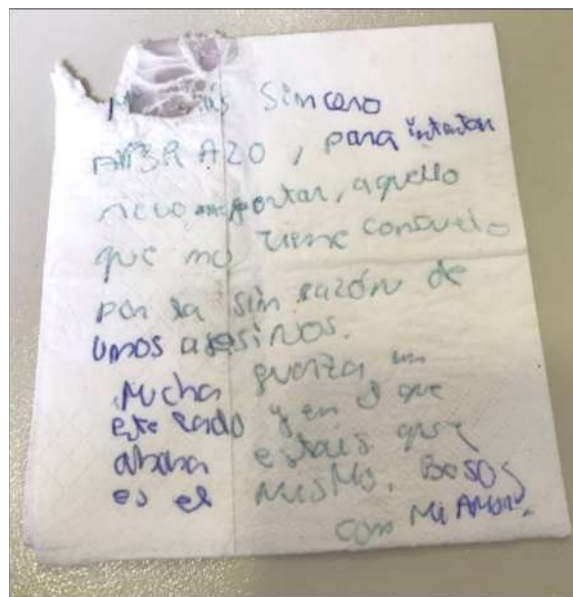


Fig. 2 – Contenant de fortune, Fond d'objets Mémorial La Rambla – MUHBA

<sup>2</sup> Dans la sémiotique greimacienne, l'isotopie fait référence à un "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit" (Greimas 1970, p. 188). L'isotopie permet une meilleure lisibilité du texte ou du récit parvenant à poser une macro-structure sémantique exerçant de porte d'entrée ou de grille de lecture pour le récepteur du texte ou du récit.



Message original (en castillan)	Traduction française	Commentaire
Mi [más] sincero ABRAZO, para intentar reconfortar; aquello que no tiene consuelo por la sin razón de unos asesinos. Mucha fuerza en este lado y en el que ahora estás que es el mismo. Besos con mi AMOR	Mon câlin [le plus] sincère, pour tenter de reconforter, celui qui n'a aucune consolation à cause de la déraison de certains assassins. Beaucoup de force de ce côté-ci et celui sur lequel vous êtes maintenant, qui est le même. Bisous avec mon AMOUR	

Tableau 2 – Transcription des messages présents sur le contenant de fortune.

Cet objet nous interpelle par deux opérations différenciées sur le plan de l'action et de la signification de l'objet : d'abord, par le contexte et les conditions de production de l'objet que nous associons à la notion de "bricoleur" de Claude Lévi-Strauss (1962, p. 30), ensuite, par l'importance de la matière dans la construction sémantique de l'objet.

Dans le champ scientifique, la notion de bricolage s'associe à l'exploitation créative des ressources, de l'environnement, du contexte ou des matériaux existants. Ce concept est inspiré des réflexions évoquées par Claude Lévi-Strauss sur la notion de "bricolage" et de "bricoleur" dans *La pensée sauvage*. Pour cet auteur, le bricoleur agit avec les "moyens du bord" (*ibidem*) et le différencie de la figure d'ingénieur (travaillant au degré d'abstraction) et d'artiste (présenté comme une figure à mi-chemin entre la matérialité du bricoleur et l'abstraction de l'ingénieur). Dans cette perspective, le bricoleur de la tradition lévi-straussienne se caractérise par un jeu d'arrangement avec les opportunités, les outils, les matériaux – voire les pensées – disponibles à chaque instant :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les 'moyens du bord' (*ivi*, p. 27).

Ce sont précisément ces "moyens du bord" et ce rapport à la "matérialité" inscrits autour de ce concept que nous entendons précieux afin de comprendre la dimension particulièrement significative de ces contenants de fortune. Si le terme *bricoleur* n'a pas toujours été consensuel au sein des sciences humaines et sociales (nous pensons notamment aux critiques évoqués par Paul Ricœur dans *Structure et herméneutique*, 1963, et par Jacques Derrida à *L'Écriture et la différence*, 1967) sa mobilisation dans le champ de l'étude de la matière apporte des nombreuses pistes de réflexion et analytiques qui permettent une meilleure approche aux objets sémiotiques et aux pratiques sociales.

À cet égard, le contenant de fortune s'inscrit pleinement dans l'optique d'une démarche lévi-straussienne du bricolage. Il atteste également de l'existence de la figure des *bricoleurs mémoriels* caractérisés par leurs pratiques ainsi que par leurs productions : inscrites dans une perspective éphémère et improvisée, celle des mémoriaux éphémères post-attentat, ils véhiculent une expérience personnelle et un vécu exprimé avec les moyens du bord.

De même, l'usage des contenants de fortune en tant qu'objet mémoriel relève de cette utilisation des moyens du bord et d'une exploitation créative des ressources matérielles disponibles afin d'établir une communication avec les victimes de ces attentats. Dès lors, un objet *banal* devient un contenant de fortune capable de véhiculer un message à forte charge symbolique.

En parallèle, la matière – ce mouchoir jetable – nourrit la dimension sémantique de l'objet et participe activement du procès de signification – l'acte de production du signe. La matière nous informe ainsi sur les caractéristiques du geste entrepris par le dépositaire de l'objet : c'est un acte improvisé, spontané et éphémère. Le mouchoir de poche, symbole de la société de consommation moderne nous amène à un rapport au quotidien. Il définit ainsi un cadre sémantique précis – celui de l'acte spontané, de l'urgence, de la précipitation- qui permet d'observer les traces d'une expérience personnelle avec ces événements.

Dès lors, la matière établit le lien entre la subjectivité de l'individu, le contexte d'urgence ou de spontanéité et la nature mémorielle de l'objet déposé.

### 2.3. Le rapport à l'identité : un drapeau colombien à La Rambla

Enfin, le troisième rapport que nous entendons analyser est celui du rapport à l'identité et du lien entre la matière et l'expression des sentiments d'appartenance et de solidarité collective.

Pour ce faire, nous avons choisi un drapeau colombien déposé aux mémoriaux éphémères de la Rambla. D'un point de vue sémiotique, le drapeau peut être considéré comme un symbole : un signe par convention, à savoir par un renvoi arbitraire ou en vertu d'un accord implicitement accepté par la communauté. Or, quand ce drapeau est déposé au sein d'un espace mémoriel ou d'une pratique de deuil collective et ritualisée, on assiste à un détournement de la visée symbolique initiale de ce drapeau. Dès lors, ce drapeau s'érige comme un nœud communicatif exprimant un sentiment d'appartenance à une communauté et un sentiment de solidarité de cette dernière avec les victimes de ces attaques. La matière permet alors de situer géographiquement l'identité des signataires en établissant un lien entre identité, émotions et appartenance nationale.

D'un point de vue rituel, la dimension matérielle de l'objet permet également d'établir un lien de solidarité et de fraternité entre communautés de personnes tout en établissant un rapport direct entre l'identification à l'État-nation d'origine (la Colombie) et la communauté, ville ou pays avec laquelle on se solidarise (Barcelone, Catalogne, Espagne). Ces éléments montrent la relation qu'entretiennent, de manière intrinsèque, la dimension matérielle et la dimension textuelle de l'objet dans la configuration du sens et de sa signification. La matière s'érige ainsi non seulement comme un support nécessaire au texte, mais aussi comme un signe complexe permettant de rattacher l'objet à une sémantique de l'identité nationale et de la fraternité entre communautés politiques et nationales.

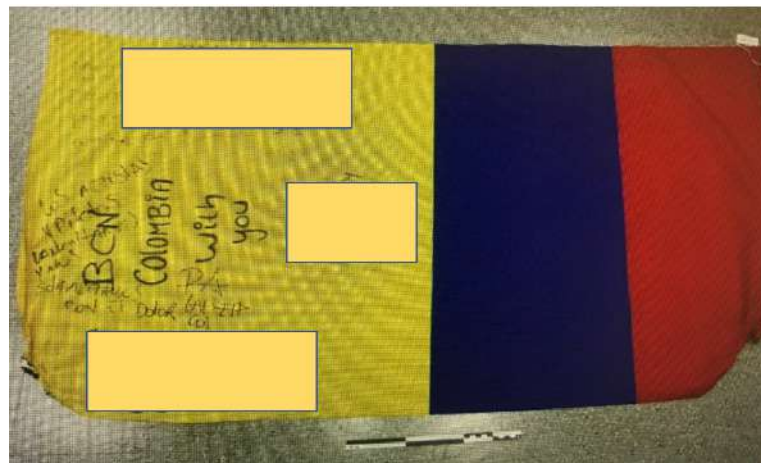


Fig. 3 – Drapeau colombien, Fond d'objets Mémorial La Rambla – MUHBA.



Message original (castillan et anglais)	Traduction française	Commentaire
BCN Colombia with you	Barcelone, la Colombie avec toi	
[...] Lamentamos y nos solidarizamos con el dolor	[Partie illisible] nous regrettons et nous solidarisons avec la douleur	
Prénoms, noms, signataires	Prénoms, noms, signataires	Objet anonymisé dans le cadre de nos recherches. Dix signatures ont été retrouvés sur ce drapeau contenant dans l'ensemble des cas nom et prénom des signataires

Tableau 3 – Transcription des messages présents sur le drapeau colombien.

Par conséquent, la matière témoigne ici d'un détournement de la visée symbolique initiale de l'objet afin de transmettre un principe de solidarité collective à l'égard de la ville attaquée, Barcelone. De même, cet objet acquiert une dimension performative au sens de la pragmatique d'Austin (1962) qui est liée à la matérialité de l'objet plutôt qu'à sa dimension textuelle : le drapeau est porteur d'information et s'érige comme un symbole d'identité mis au service du deuil et du soutien vers ceux qui souffrent les conséquences de ces événements.

#### 2.4. Matière et mémoriaux éphémères. Pour une sémiotique des mémoriaux éphémères ?

Nous avons vu l'importance de la matière dans le processus de signification des objets déposés au sein des mémoriaux éphémères de La Rambla. La matière a la capacité d'établir un continu de communication avec le monde au même titre que ces espaces mémoriaux s'érigent comme des espaces de recueillement, d'expression de l'émotion populaire et de communication avec les disparus.

Une sémiotique des mémoriaux éphémères devrait prendre au cœur de sa démarche l'analyse et l'étude des objets déposés en étudiant systématiquement le contexte dans lequel ces objets ont été produits, transformés, détournés ou réinterprétés au même titre qu'elle devrait s'intéresser à la relation complémentaire qu'entretiennent matière et textualité.

Nous l'avons vu, une partie de ces objets s'érige comme des formes plus ou moins *complexes* représentatives d'un "bricolage" (Lévi-Strauss 1962) qu'atteste d'une temporalité écourtée et d'un besoin de communication et de partage des émotions avec le monde.

La dimension matérielle et élémentaire nous permet également de saisir la complexité des processus de signification qui ont lieu au sein de ces mémoriaux éphémères post-attentat : des lieux de reconfiguration massive du symbolique alimentés par des techniques rituelles au sein desquelles les émotions circulent d'objet en objet. Une dimension (re)configuratrice qui permet d'alimenter la signification de l'objet et celle de l'espace public dédié à ces pratiques mémorielles.

Enfin, une sémiotique des mémoriaux éphémères devrait tenir compte de la complexité des signes qu'elle doit analyser, résultat d'opérations complexes dans lesquelles, tel que l'évoque Umberto Eco, sont impliquées des modalités diverses de production, de reconnaissance et d'interprétation :

Le débat séculaire sur la différence entre signes conventionnels et signes motivés, entre langage verbal et langage iconique, entre mots d'une part, et images, symptômes, traces, objets, diagrammes, mouvements du corps de l'autre, ne se résout pas en pensant qu'il existe des unités minimales dites 'signes' dont on puisse faire une topologie; ce que nous appelons signe doit être vu comme le résultat d'opérations complexes, au cours desquelles entrent en jeu diverses modalités de production et de reconnaissance. [...] Nos processus sémiotiques sont des opérations complexes et non de 'simples' lectures de signes préconstitués (Eco 1990, p. 5).



## Bibliographie

Dans le texte, l'année qui accompagne les références bibliographiques est celui de l'édition originale, tandis que les numéros de page se réfèrent à la traduction française où indiquée en bibliographie.

- Austin, J.L., 1962, *How to do things with words*, Oxford-New York, Oxford University Press; trad. fr. *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil 1970.
- Bazin, M., 2017, "Quand la rue prend le deuil. Les mémoriaux éphémères après les attentats", in *La Vie des idées*, [www.laviedesidees.fr/Quand-la-rue-prend-le-deuil.html](http://www.laviedesidees.fr/Quand-la-rue-prend-le-deuil.html).
- Derrida, J., 1967, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, pp. 409-428.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani; trad. fr. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset 1992.
- Fontanille, J., 2005, "Écritures : du support matériel au support formel", in M. Arabyan, I. Klock-Fontanille, éd., *L'Écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 183-200.
- Fontanille, J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- Garcin-Marrou, I., Hare, I., 2018, "Discours médiatiques post-attentats : une perspective historique (1995-2016)" in *Mots. Les Langages du politique*, n. 118, pp. 19-35.
- Gensburger, S., Truc, G., 2020, *Les mémoriaux du 13-N*, Paris, Éditions EHESS.
- Greimas, A. J., 1970, *Du Sens*, Paris, Seuil.
- Grider, S., 2001, "Spontaneous shrines: a modern reponse to tragedy and disaster", in *New York Directions in Folklore*, n. 5, pp. 1-9.
- Lévi-Strauss C., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Margry, P. J., Sánchez-Carretero, C., 2007, "Memorializing traumatic death", in *Anthropology Today*, vol. 23, n. 3, pp. 1-2.
- Ortiz, C., 2011, "Memoriales del atentado del 11 de marzo en Madrid", in C. Sanchez-Carretero, éd., 2011, pp. 33-67.
- Peirce, C.S., 1978, *Écrits sur le signe (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle)*, Paris, Seuil.
- Peirce, C.S., 1976, *New Elements of Mathematics*, Carolyn Eisele, éd., La Haye, Mouton.
- Ricœur, P., 1963, "Structure et herméneutique" in *Esprit*, n. 322, pp. 596-627.
- Sánchez-Carretero, C., éd., 2011, *El archivo del Duelo. Análisi de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, Madrid, CSIC.
- Sánchez-Carretero, C., 2019, "Emotions, neighbors and nation-state identifications at the grassroots memorials of the Madrid train bombings", in *Ethnologie française*, 2019/1, vol. 49, pp. 77-88.
- Santino, J., 1992, "Not an important failure. Spontaneous Shrines and Rites of Death and Politics in Northern Ireland", in M. McCaughan, éd., *Displayed in Moral light*, Antrim, Arts Council.
- Santino, J., 2006, *Spontaneous shrines and the public memorialization of death*, New York/Basingstoke, Palgrave.
- Thérenty, M., 2009, "Pour une poétique historique du support" in *Romantisme*, n. 143, pp 109-115.
- Truc, G., 2016, *Sidérations. Une sociologie des attentats*, Paris, PUF.
- Truc, G., Le Bart, C., Née, E., 2018, "L'attentat comme objet de discours : problématique et enjeu" in *Mots. Les langages du politique*, n. 118, pp. 9-16.
- Zaganelli, G., 2008, *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti.
- Zinna, A., 2016, "L'interface: un espace de médiation entre support et écriture" in D. Bertrand et al., éd., *Sens et médiation*, Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique (Université du Luxembourg 1-4 juillet 2015), Luxembourg, AFS Éditions, pp. 351-362.

## Cementificare la memoria. Una prospettiva materiale

Gabriella Rava

**Abstract.** The inspiration for reflecting on the historical time embodied by concrete comes from two episodes from Grass' *The Tin Drum* (1959) which take place among the bunkers of the Atlantic Wall. The relation that Grass establishes between these concrete buildings and the History to come seems to reverse the general perception of this material as almost unhistorical (Forty 2005, 2012), ultimately unable to convey a temporality of the past. The "unexpected" connection between concrete and memory/history is then further investigated through two case studies, that of the *Brion Tomb* realized by Carlo Scarpa and the so-called *concrete punishment* (Delso 2018), i.e., the practice of pouring concrete into the houses of Palestinian attackers deployed by the Israeli military. Regarded as examples of the "misuse" of concrete, they show that this material is able to convey different conceptions of memory that may eventually "rediscover" the irreducible matter (Bennett 2010) behind the material, never fully determined by human agency.

### 1. Introduzione

In un articolo pubblicato nel 1982 sulla rivista *Communications*, Umberto Eco e Isabella Pezzini proponevano di rileggere *Mythologies* di Roland Barthes come un'opera che aveva di fatto anticipato gli sviluppi futuri della semiotica, e in particolare la (ri)scoperta di sistemi di significazione altri rispetto al linguaggio verbale. Tale riscoperta segnava il ritorno al progetto originario della semiotica come, nelle parole degli autori, "scienza dell'interpretazione" o "avventura congetturale" (p. 24); e tuttavia,

pour saisir pleinement cette racine inférentielle et conjecturale de tout signe, il fallait avoir le courage d'aller chercher les lois de la signification *en deçà* et *au-delà* du linguistique. Et Barthes, qui pourtant, dans l'opinion commune passe pour être celui qui a réduit le sémiologique au linguistique, Barthes a été dans *Mythologies* celui qui précisément nous a fait toucher du doigt l'existence de l'univers sémiologique dans toute son étendue (*ibidem*)<sup>1</sup>.

La lezione che *Mythologies* ha lasciato in eredità risulta ancora pienamente attuale, soprattutto in relazione alla crescente attenzione rivolta alla cultura materiale negli ultimi anni. E questo non soltanto per la capacità di Barthes di cogliere la dimensione "mitologica" nella quale gli oggetti, e la loro materialità, esistono e significano, ma anche per quell'attenzione alla presa *estesica* che essi sollecitano, e che decenni più tardi sarà al centro di un'opera fondamentale di Greimas, *De l'imperfection* (1987). Se è vero dunque che gli oggetti e i materiali sono presi in una narrazione quotidiana che li riconduce necessariamente al linguaggio, essi offrono al contempo una resistenza a esso, un *eccesso* di senso che non si lascia cogliere del tutto.

Al di là di questa dimensione eminentemente fenomenologica, tuttavia, i materiali entrano in una temporalità umana che viene fondata a partire dalla loro "scoperta", e che si evolve in dipendenza

---

<sup>1</sup> "Per cogliere pienamente l'origine inferenziale e congetturale di ogni segno, si dovrebbe avere il coraggio di andare a cercare le leggi della significazione *al di qua* e *al di là* del linguistico. E Barthes, che pure, nell'opinione comune, è considerato colui che ha ridotto la semiologia al linguistico, è stato proprio colui che, in *Mythologies*, ci ha fatto toccare con mano l'esistenza dell'universo semiologico in tutta la sua estensione" (trad. mia).



dall'uso storico che di essi viene fatto. I materiali acquistano insomma un senso e in relazione all'agentività umana che di essi si appropria, e in relazione allo sviluppo storico del loro impiego, il quale tende a mutare nel tempo a seconda delle innovazioni tecnologiche introdotte, ma anche di altri fattori esterni. Ed è proprio su questi ultimi in particolare che il presente articolo si concentra, attraverso l'esempio specifico di un materiale, il cemento, e della sua problematica quanto ambigua relazione con la memoria umana e storica. Quest'ultima emerge come una delle temporalità del cemento, una temporalità legata all'uso (o, come si vedrà tra breve, al *misuso*) di tale materiale, e che convive con le altre temporalità del cemento, quella di una precedente dimensione mitologica che ne aveva accompagnato i primi sviluppi e quella connessa ai processi di narrazione e mediatizzazione in cui il cemento è coinvolto. Ricercando una significatività che vada al di qua e al di là del linguaggio, come riassunto da Eco e Pezzini a proposito di *Mythologies*, diventa allora forse possibile cogliere quel senso ulteriore che, loro malgrado, i materiali veicolano.

## 2. Cemento e memoria

Nonostante il cemento sia un materiale estremamente comune, non sono molte le analisi dedicate alla sua percezione culturale. Un'eccezione in questo senso sono i lavori di Adrian Forty, che forniscono alcune delle idee fondamentali sulle quali si articola il presente saggio, a partire dalla paradossale relazione tra cemento e memoria. Materiale generalmente associato a un'idea di modernità, il cemento non sembra avere alcuna memoria, al punto di essere percepito come fondamentalmente *antistorico* (Forty 2005), nonostante esista da ben più di un secolo. Qual è dunque il senso di indagare la relazione tra cemento e memoria? Prima di tentare di rispondere a tale domanda è necessario introdurre una distinzione tra i concetti di uso, abuso e misuso attraverso i quali articolare l'esistenza sociale del cemento. Va precisato che si tratta di una personale distinzione, del tutto indicativa e priva di alcuna pretesa di sistematicità.

Parlando di "uso" del cemento, si vogliono qui mettere in evidenza i caratteri di funzionalità e "razionalità" del materiale, ovvero quegli aspetti che prevalsero al momento della sua "invenzione". Il cemento rese di fatto possibili tipologie di costruzione prima impossibili o soltanto immaginabili; in questo senso, esso assume una connotazione prevalentemente positiva. Con "abuso" invece si intende il fenomeno della cementificazione intensiva che ha inizio a partire dal secondo dopoguerra, e il parallelo cambiamento della percezione sociale del materiale, soprattutto con il sorgere, a partire dagli anni 60, di una sensibilità ecologista. Inizia allora a imporsi una più netta contrapposizione del tipo naturale/artificiale, mentre a prevalere è sempre più una connotazione negativa del materiale, legata alla sua pervasività. Con "misuso", infine, si intendono quelle modalità di impiego del cemento che non rispondono ai criteri di funzionalità e razionalità cui esso è tradizionalmente associato. Si tratta perlopiù di un uso "altro" della materia, non edilizio o architettonico, dal quale può emergere una diversa significatività. È importante in ogni caso precisare che la nozione di misuso non ha qui una connotazione (necessariamente) negativa, ma piuttosto *neutra*, o, al limite, legata all'ordine dell'*inaspettato*; nella sua neutralità, il misuso del cemento non comporta di per sé il prevalere di uno stato di euforia piuttosto che di disforia, ma tende invece a *eludere* entrambi, pur apparendo esteriormente perlopiù disforico, come si vedrà a breve.

La distinzione tra uso, abuso e misuso del cemento è utile per inquadrare la relazione che esso instaura con la memoria. Ritornando alle osservazioni di Forty (2005) sulla fondamentale antistoricità del cemento, e la conseguente impressione che esso non possieda una propria memoria storica, il suo uso memoriale appare quanto meno "illogico", e può essere considerato come un esempio di misuso del cemento. Eppure, come Forty analizza nel suo saggio, esso è stato occasionalmente utilizzato come materiale per la costruzione di memoriali dopo la Seconda Guerra Mondiale (così come più recentemente), sostituendosi a materiali più comuni come la pietra e il marmo, dei quali condivide un aspetto che potrebbe essere qui definito come *duratività*, nel senso di una promessa di permanenza nel tempo. Ciononostante, il cemento non possiede, o più correttamente a esso non vengono associate, quelle qualità di raffinatezza e nobiltà che la naturalità della pietra e del marmo veicolano da secoli; al contrario, il cemento è perlopiù percepito come materiale grezzo, se non propriamente brutale.

Paradossalmente, tuttavia, sembra essere proprio la brutalità del cemento, come suggerisce Forty, a renderlo il materiale più adatto all'edificazione di memoriali, alla luce dell'esperienza traumatica della Seconda Guerra Mondiale. Si potrebbe allora riassumere che, se l'uso funzionale del cemento (edilizio/architettonico) tende a sopprimere la dimensione della memoria storica a favore di un effetto di atemporalità, l'uso del cemento nei memoriali lo fa al contrario dialogare con la memoria (traumatica) della morte nella sua assenza di senso, ovvero la morte come fatto *brutale e barbarico*. In sostanza, è la brutalità della Storia che viene a *incarnarsi* (termine che sarà precisato più avanti) nella brutalità di una materia atona e inespressiva come il cemento. Tali aspetti emergono chiaramente nell'opera di Günter Grass *Il tamburo di latta* [*Die Blechtrommel*], come i prossimi paragrafi cercheranno di mostrare.

## 2.1. I bunker e il cemento. Per un'archeologia del futuro

La dimensione materiale e il legame simbolico che essa ha con la Storia sono un elemento centrale ne *Il tamburo di latta*, romanzo pubblicato da Grass nel 1959. Oskar Matzerath, il protagonista delle vicende narrate (alle quali in gran parte fa da sfondo la Seconda Guerra Mondiale), comunica con gli altri attraverso il preziosissimo tamburo in latta che dà il titolo al romanzo. Ma sono molti altri i materiali che compaiono e giocano un ruolo altamente simbolico, come il vetro (che la voce di Oskar è in grado di frantumare), la dimensione ripugnante dell'organico e, ovviamente, il cemento. Quest'ultimo appare come materiale già pienamente significante, nella forma dei numerosi bunker edificati dall'armata tedesca lungo le coste dell'Europa nord-occidentale (il cosiddetto Vallo Atlantico) a scopo difensivo. Più specificamente, il cemento diventa protagonista in due episodi del romanzo: il primo ha luogo nel corso della Seconda Guerra Mondiale, quando Oskar e gli altri nani della compagnia con la quale si esibisce vengono invitati a intrattenere i soldati tedeschi impegnati sul fronte atlantico. Il secondo episodio ha luogo invece più tardi, quando la guerra è ormai conclusa e i bunker non restano che un ricordo della stessa inscritto nel paesaggio.

Durante la prima visita alle fortificazioni, Oskar e i suoi compagni incontrano il caporal maggiore Lankes, responsabile della costruzione dei bunker in cemento, che diventano argomento di una bizzarra quanto evocativa conversazione. Lankes, che prima della guerra era pittore, racconta come i bunker vengano costruiti rispettando quella che appare come una parodia di un rituale sacrificale; nel loro basamento, infatti, vengono mescolate al cemento le ossa di cagnolini, che diventano dunque parte integrante della struttura dei bunker. La morte entra così nel processo stesso della loro costruzione, come "proiettata" nell'edificio militare che si fa già subito tomba, sepolcro (la morte dunque come evento anticipato).

Il legame tra l'architettura militare che si manifesta nella forma-bunker e l'archetipo funerario che Grass sembra suggerire attraverso il tragicomico sacrificio animale è colto anche da Virilio (1975). Per il filosofo francese, i bunker sono capaci di evocare per analogia strutture funerarie come la *màstaba*<sup>2</sup>, le tombe etrusche o azteche, che affiorano come reminiscenze culturali che riscrivono l'architettura militare nel segno della morte e del sepolcro. E tuttavia, se da un lato la forma-bunker richiama per Virilio una civiltà sotterranea e funeraria, dall'altro essa appare paradossalmente come sempre moderna, appartenente al futuro, o, più precisamente, a una civiltà ancora a venire. Virilio sembra così suggerire come i bunker diventino traccia e testimonianza della morte non soltanto come fatto ineluttabile, ma anche senza tempo, eterno nel suo ripetersi. La paradossale temporalità di un futuro che è già sempre passato, e che si manifesta nel ritorno della morte, emerge chiaramente nelle parole del caporal maggiore Lankes in riferimento ai bunker di cemento:

i bunker resteranno, perché i bunker restano sempre, anche se tutto il resto sarà kaputt. E allora verrà il tempo! Verranno i secoli, intendo dire [...] I secoli vengono e ci passano sopra come se niente fosse. Ma i bunker rimangono, come sono rimaste anche le piramidi. E poi, un bel giorno, arriva lì un cosiddetto archeologo e dice fra sé: 'che periodo povero d'arte era quello fra la prima e

---

<sup>2</sup> La *màstaba* era una costruzione funeraria di tipo monumentale ideata durante il primo sviluppo della civiltà egizia, prima dell'affermarsi delle piramidi.

la settima guerra mondiale; cemento armato, ottuso, grigio, qua e là, sopra gli accessi ai bunker, ghirigori da dilettanti in stile popolare' (Grass 1959, p. 335).

Non soltanto Grass, attraverso il pensiero di Lankes, anticipa l'associazione tra architettura militare e archetipo funerario con il richiamo alle piramidi, ma i bunker vengono a essere le strutture che un'ipotetica civiltà del futuro riscoprirà, capaci addirittura di riassumere in sé un decorso storico la cui durata appare indecifrabile, quasi mitologica (si ipotizzano ben sette guerre mondiali!). Passato e futuro collassano in un'unica temporalità indistinta, segnata soltanto dal ritorno costante della morte e della distruzione che i bunker testimonieranno a una civiltà "altra", ormai incapace di decifrare il proprio stesso passato.

Va tuttavia rimarcata una fondamentale differenza tra lo sguardo "archeologico" di Virilio ai bunker e quello disincantato di Lankes/Grass: nel primo caso, infatti, è soprattutto l'aspetto morfologico a prevalere, mentre nel secondo forma (architettura militare/sepulcrale) e materia (il cemento) appaiono egualmente significanti. Più precisamente, per Virilio sembra essere la forma-bunker a suggerire l'archetipo funerario, mentre la materia-cemento, pur presa in considerazione, non appare di per sé capace di evocare quella temporalità marcata dal ritorno costante della morte che Virilio riconosce come inscritta nei bunker. Nella loro forma, in cui lo sguardo può riconoscere figure zoomorfe o antropomorfe attraverso l'obiettivo della macchina fotografica<sup>3</sup>, Virilio ritrova un senso misterioso, tanto primitivo quanto già del futuro; all'aspetto morfologico, si accompagnano poi l'imponenza della massa e lo stato di abbandono/rovina come elementi significativi, mentre la materia-cemento è raramente menzionata. La domanda che sorge è allora se il senso e la temporalità che i bunker evocano sarebbero gli stessi laddove essi fossero costruiti con un materiale differente, come la pietra per esempio, cromaticamente (e non solo) affine al cemento.

Ne *Il tamburo di latta*, al contrario, il cemento assume un ruolo centrale. Nelle parole di Lankes, esso viene a essere il materiale attraverso il quale una civiltà del futuro interpreterà i secoli precedenti, nei quali non sembra più esistere differenza tra architettura militare ed espressione artistica, entrambe costruite su e attraverso il cemento. In questo senso, appare particolarmente significativo il titolo che Lankes dà a una delle proprie "opere" in cemento armato, nella quale confluiscono il carattere militare della forma-bunker e quello artistico delle decorazioni realizzate dal caporal maggiore: *mistico, barbarico e annoiato*. Nonostante il testo suggerisca come tali aggettivi descrivano efficacemente lo spirito del secolo in corso e la violenza distruttiva della guerra, è possibile riscontrare in essi anche una perfetta sintesi dell'"essenza" del cemento. Come evidenziato da Forty (2012), a tale materiale è stata occasionalmente riconosciuta una certa "spiritualità", forse dovuta all'aspetto spoglio e disadorno del cemento, che lo ha reso adatto alla costruzione di alcuni edifici religiosi. Il cemento può dunque essere percepito come materiale paradossalmente mistico, ma anche barbarico nella sua spesso riconosciuta brutalità; infine, l'annoiato del titolo è forse un riferimento al carattere atono del cemento, descritto da Lankes, (cfr. *supra*) come "ottuso" e "grigio", materiale che rende povera l'arte che esso produce.

L'ironica eternità alla quale i bunker sono consegnati, e la loro capacità di portare inscritta in sé una temporalità storica che verrà forse solo compresa da una civiltà a venire, sembrano allora rese possibili proprio dal cemento. Esso è la materia attraverso la quale, così sembra suggerire Grass, la Storia stessa si tramanda, o, detto in altri termini, il cemento è eletto a *testimone*, muto e misterioso, della Storia. Ciò è specialmente visibile nel secondo episodio del romanzo che ha come protagonista il cemento. Alla fine della guerra, Oskar torna a visitare i bunker del Vallo Atlantico e ritrova sia Lankes che il tenente Herzog, personaggio che era già stato introdotto durante la prima visita ai bunker. Se la loro presenza sul luogo di un conflitto ormai terminato suggerisce l'incapacità di andare avanti, e, forse, dimenticare, è soprattutto Herzog a incarnare tale permanenza del passato in un presente (apparentemente) mutato. Egli infatti, a differenza di Lankes, tornato a fare il pittore, continua a compiere le stesse operazioni di misurazione e ispezione dei bunker che era solito adempiere nel corso della guerra. Tali operazioni rivelano un paradossale ritorno della Storia (o forse il suo "represso"?) che si manifesta in un comportamento ossessivo che nei bunker e nel cemento ricerca un senso e un tempo indecifrabili, forse perché ancora troppo recenti nella memoria dei sopravvissuti, costretti a ricordare loro malgrado.

---

<sup>3</sup> La capacità dello sguardo di cogliere nei bunker sembianze zoomorfe appare anche ne *Il tamburo di latta*, in cui Oskar evoca la forma di una gigantesca tartaruga appiattita (pp. 330-331).

Dalla proiezione in un tempo a venire già abitato dalla morte che i bunker e il cemento richiamano nelle parole di Lankes si passa dunque a una temporalità della permanenza in cui è la Storia, e non soltanto la morte, a ritornare. Il cemento diventa allora il materiale che rende possibile il costituirsi un'archeologia del futuro che in esso tenterà di ritrovare il senso più profondo della Storia, o almeno questo sembra trasparire dalle pagine de *Il tamburo di latta*, che ha scelto proprio il cemento come materiale simbolo di un XX secolo contrassegnato dalla barbarie dei conflitti mondiali. L'analisi del rapporto tra temporalità e materia, che il presente saggio indaga attraverso l'esempio del cemento, prosegue nei successivi paragrafi, in cui vengono introdotte le dimensioni culturali, sociali e mitologiche nelle quali ogni materia(le) inevitabilmente esiste.

### 3. Oltre la materia. Dove nasce il senso?

Se ne *Il tamburo di latta* il cemento viene rappresentato simbolicamente come il materiale che porta inscritta in sé, come una traccia, la dimensione imperscrutabile della Storia, una direzione di ricerca interessante può essere quella volta a indagare le modalità con cui la temporalità si manifesta attraverso la materia. In generale, tale aspetto è stato perlopiù studiato in relazione agli oggetti più che non alla materia di cui sono costituiti, come in Baudrillard (1968) e soprattutto Beyaert-Geslin (2015), la cui opera offre il quadro teorico di riferimento per le considerazioni che seguono. Più specificamente, l'autrice individua tre differenti declinazioni temporali in cui gli oggetti esistono: *diacronico*, *storico* e *del fare*.

Il tempo diacronico va inteso come una successione che non si dà però come continuità, quanto piuttosto come discretizzazione, che l'esistenza stessa degli oggetti rende possibile. A sua volta, il tempo diacronico può manifestarsi tanto come enunciazione individuale, attraverso la quale il soggetto si "appropria" dell'oggetto, quanto come enunciazione sociale, che restituisce quest'ultimo a una più vasta dimensione culturale ed economica. È però soltanto con il tempo storico che l'oggetto si concretizza, e, almeno potenzialmente, si fa veicolo della memoria, tanto personale quanto collettiva, che attraverso di esso si manifesta. Se dunque il tempo diacronico fa esistere gli oggetti in una dimensione narrativo-discorsiva che tende a distanziarli, il tempo storico al contrario tende a "riavvicinarli", a ricondurli a un presente in cui essi possano riaffermare l'esperienza di cui sono traccia. Infine, il tempo del fare reintroduce una dimensione più fenomenologica, in cui diventa centrale l'interazione tra corpo e oggetto e la significatività che da essa si origina. L'esperienza diventa qui pratica quotidiana o, nelle parole di Beyaert-Geslin, "forma di vita" (*forme de vie*) più che non memoria rivelata dall'oggetto.

Le tre declinazioni temporali individuate da Beyaert-Geslin possono essere adottate anche in relazione al piano più astratto e complesso dei materiali, prima che essi assumano la forma specifica che li trasforma in oggetti o strutture. Come visto sopra, ne *Il tamburo di latta* sembra essere il cemento in quanto tale, prima ancora che come bunker, a farsi testimone della Storia, o, più propriamente, a *incarnarla*. Di temporalità "incarnata" negli oggetti parla infatti Beyaert-Geslin, sottolineando così il suo manifestarsi concreto e la possibilità di esperirla, tanto in una prospettiva fenomenologica quanto attraverso il ricordo che l'oggetto sollecita nel presente. Eppure appare evidente come il senso della materia non possa che emergere e affermarsi sempre in relazione a una forma o a un uso che la plasmano nel tempo; le temporalità della materia/oggetto rimandano insomma sempre a una temporalità umana, o, più specificamente, si incontrano e si intrecciano con quest'ultima. Se la durata del cemento immaginata da Lankes (i secoli tra la prima e la settima guerra mondiale) sembra estendersi indefinitamente, al punto da eventualmente sopravvivere alla stessa umanità, essa viene infine reinserita in una prospettiva culturale, quella dell'archeologo del futuro che rilegge nel cemento i segni di una civiltà passata. Tale sguardo rinviene nella materia il tempo storico, per usare il concetto proposto da Beyaert-Geslin, in un certo senso invertendo il movimento con cui la cultura "impone" alla materia stessa una significatività: nel lontano futuro di Lankes è al contrario il cemento a far riscoprire una cultura ormai perduta e da decifrare.

Tuttavia, appare innegabile come sia proprio l'uso del cemento nella costruzione dei bunker, e la relazione che esso instaura con tali e altre architetture militari, a modificarne la percezione collettiva dopo il secondo conflitto mondiale (Forty 2012). Si potrebbero ipotizzare allora una serie di associazioni tanto percettive quanto memoriali che il cemento, come qualsiasi altro materiale, tende a istituire in

relazione a un certo uso, definibile come storico, che di esso viene fatto. Una temporalità nuova viene dunque a emergere, parzialmente affine al tempo del fare introdotto da Beyaert-Geslin in quanto, accanto alla memoria storica che il materiale è capace di rievocare, si afferma una significatività determinata, almeno in parte, dall'uso stesso del cemento. Se per Beyaert-Geslin tale dimensione significativa affiora attraverso un'interazione tra corpo e oggetto che rientra in una quotidianità del gesto e dell'uso da cui sorge il tempo del fare, esso potrebbe essere esteso a includere l'uso storico del materiale, e, di conseguenza, le interazioni tra quest'ultimo e un corpo collettivo (e non più soltanto individuale) che ne modificano la percezione nel tempo. In sintesi, il "senso" del cemento non emerge soltanto in relazione al tempo storico (come memoria incarnata nella materia), ma anche in relazione alle pratiche sociali e storiche in cui esso è coinvolto, definibili come tempo del fare in un senso affine e parallelamente diverso rispetto a quello attribuitogli da Beyaert-Geslin.

Infine, alle temporalità della storia e del fare sopra descritte, va aggiunto il tempo diacronico, che si manifesta tanto in forma di enunciazione individuale quanto sociale. Tale temporalità dipende certo da una dimensione discorsivo-narrativa nella quale l'oggetto/materia(le) è colto, e attraverso la quale esso è ripensato in una prospettiva diacronica, ma è più in generale attraverso dei processi di *mediatizzazione* che esso viene percepito come successione (discreta e non continua) di trasformazioni. Nel caso specifico del cemento, per esempio, la fotografia ha contribuito sensibilmente all'affermarsi di una mutata percezione collettiva nei suoi confronti (Forty 2012). La mediazione e circolazione di immagini fotografiche di edifici, soprattutto industriali, realizzati in cemento ne hanno favorito il passaggio da semplice materiale da costruzione a *fatto culturale*, simbolo per eccellenza della modernità urbana che andava imponendosi sul paesaggio. Più che il cemento, è *l'immagine del cemento*, fotografica o cinematografica, a determinare quel *surplus* di senso che lo culturalizza, favorendo la proiezione di desideri, utopie e tensioni sociali in un materiale capace di incorporarli. Ma il tempo diacronico del cemento si manifesta anche, e forse soprattutto, nella dimensione del mito, che fonda le origini del materiale trasponendolo in una distanza che può essere tanto temporale quanto immaginaria.

Ad alimentare l'esistenza del cemento come mito può aver contribuito la perdita della conoscenza e tecnica che avevano reso possibili "l'invenzione" di tale materiale in epoca romana, le cui ragioni rimangono tuttora un mistero (Miodownik 2014). La scomparsa del cemento nei secoli successivi non comportò però la sua assenza nell'immaginario collettivo: ben prima della sua re-invenzione nel XIX secolo, infatti, circolavano delle narrazioni sull'esistenza di cementi artificiali in età antichissime o preistoriche (Forty 2019), e dunque antecedenti il suo uso in epoca romana. In un certo senso, come evidenzia Forty, il moderno cemento è esistito come mito prima che come sostanza. Ma la circolazione di varianti più o meno mitiche della sua origine è continuata anche successivamente, in una sorta di disputa su chi (e soprattutto quale paese) avesse "inventato" per primo il moderno cemento.

Più recentemente, Cyrille Simonnet (2005) ha spostato l'attenzione sul più generale contesto economico, culturale e sociale che ha reso possibile "l'invenzione" del cemento, la quale sarebbe avvenuta in più riprese e luoghi. Sulla scorta delle osservazioni fatte da Simonnet, Forty (2019) individua tre "modalità di esistenza" del cemento: come idea, come pratica discorsiva (termine che l'autore prende in prestito da Foucault) e come sostanza/materiale in senso proprio. L'*idea* implica ciò che può essere definito come un immaginario collettivo nel quale il cemento esiste in forma, appunto, di idea o di immagine, che si concretizza poi nella dimensione discorsivo-narrativa (la *pratica discorsiva* di Forty) che lo descrive, prima ancora che come sostanza/materiale in uso. Tali modalità di esistenza non vanno tuttavia concepite come una successione progressiva, ma piuttosto come simultaneamente coimplicantesi; affinché il cemento potesse diventare un materiale (*matériau* nel linguaggio di Simonnet) esso è dovuto entrare stabilmente nell'immaginario e nelle pratiche discorsive dei costruttori anche dopo la sua scoperta in quanto materia (*matière* in Simonnet). Più propriamente, Simonnet parla di un *imaginaire technique* (immaginario tecnico) in riferimento alla concreta ed effettiva trasformazione della materia in materiale, evidenziando ulteriormente la coesistenza di immaginario, dimensione discorsivo-narrativa e uso sopra proposta.

Le tre modalità individuate da Forty (2019), ovvero idea, pratica discorsiva e sostanza/materiale, introducono altrettante temporalità solo parzialmente sovrapponibili a quelle suggerite da Beyaert-Geslin (2015) come tempo diacronico, storico e del fare. In quanto idea, il cemento esiste in una

temporalità diacronica e mitica, la quale include anche le pratiche discorsive, o, più estesamente, i processi di mediatizzazione attraverso i quali il cemento diventa fatto culturale. Infine, in quanto sostanza/materiale, esso esiste in una temporalità del fare che si estende all'uso storico del cemento, pur mai del tutto indipendente da quella dimensione dell'immaginario che lo sostiene. Nelle modalità suggerite da Forty, allora, ciò che sembra rimanere escluso, e non troppo sorprendentemente, è il tempo storico che Beyaert-Geslin introduce in relazione agli oggetti; ancora una volta sembra trovare conferma la percezione del cemento come materiale antistorico, che soltanto il suo misuso, come definito in apertura del presente saggio, è capace di sovvertire. E nella categoria del misuso rientra l'impiego del cemento come materiale per la costruzione dei bunker, al centro dei precedenti paragrafi, che favorisce un mutamento nella percezione del materiale e l'incarnarsi in esso della Storia, come suggestivamente narrato da Grass. E tuttavia appare chiaro come, nell'immaginario collettivo, il tentativo di far dialogare cemento e memoria tenda sempre ad apparire come paradossale; il tempo storico, venga esso "imposto" o si renda leggibile nel materiale, rientra allora nell'ordine di una temporalità dell'inaspettato che il solo misuso del cemento (come bunker/architettura militare o memoriale) sembra far emergere. In questa direzione, appare interessante analizzare due esempi concreti di misuso, nei quali la paradossale relazione cemento-memoria si fa esplicita. Il primo esempio è dato dal Memoriale Brion realizzato da Carlo Scarpa, mentre il secondo riguarda ciò che Delso (2018) definisce come *concrete punishment*.

#### 4. Ricordare attraverso il cemento

Il Memoriale o Tomba Brion è un complesso funebre realizzato tra il 1969 e il 1978 dall'architetto Carlo Scarpa a San Vito di Altivole, nella campagna trevigiana. L'opera, commissionata da Onorina Brion Tomasin in memoria del marito, l'imprenditore Giuseppe Brion, è in gran parte realizzata in cemento armato, materiale trattato con grande raffinatezza da Scarpa. L'archetipo funerario che era emerso in relazione ai bunker del Vallo Atlantico si manifesta qui in tutta la sua pienezza, non soltanto nell'ovvia funzione del memoriale in quanto tomba, ma anche al livello più profondo delle strutture figurative che lo compongono<sup>4</sup>. E tuttavia, la categoria attraverso la quale il memoriale è stato perlopiù analizzato rientra in una "archeologia della natura" (Guarrera 2022) che (apparentemente) ha poco a che vedere con la morte: si tratta della categoria del *paesaggio* (Robinson 2010; Dodds 2002). Essa si impone grazie al fondamentale dialogo che il cemento instaura, tanto internamente quanto esternamente, con la vegetazione che lo circonda e gli specchi d'acqua con cui entra in contatto (anche immergendosi in essi). Ed è proprio facendosi paesaggio, o più specificamente *memorial landscape* (Robinson 2010), che la Tomba Brion, pur senza rinunciare alla propria monumentalità, trasforma il cemento in un materiale capace di rivelare una temporalità che è già minata dall'erosione e dalla dimenticanza (*ivi*, p. 89).

Se è possibile parlare di misuso del cemento a proposito della Tomba Brion non è (soltanto) perché, sulla scorta di Forty (2005), esso è qui forzato a entrare in relazione con la memoria, quanto piuttosto perché tale memoria si rivela in tutta la sua vulnerabilità. Il contrasto che si genera tra, da un lato, la solidità del cemento e, dall'altro, la fluidità dell'acqua e la continua trasformazione della vegetazione, contribuisce a erodere la peculiare duratività del materiale, suggerendo l'emergere di una temporalità del divenire che si rapporta in un modo più complesso alla memoria. Se Robinson (2010) scorge nell'opera di Scarpa il manifestarsi di una relazione dialettica tra memoria e dimenticanza, essa è resa possibile dall'interazione tra cemento e paesaggio, che mina la vocazione all'eternità tradizionalmente associata all'architettura. D'altronde, Scarpa ha sempre mostrato una profonda attenzione nei confronti dei materiali e della loro trasformazione nel tempo, e nel caso del cemento ha sperimentato diverse soluzioni capaci di alterarne l'invecchiamento o di far emergere i segni del tempo (Ros Campos, Verdejo Gimeno, Twardowski 2021, p. 38).

Verrebbe allora spontaneo richiamare alla mente la nozione di *Counter-Monument* elaborata da Young (1992) come estrema problematizzazione dei caratteri di monumentalità ed eternità veicolati dai monumenti/memoriali classici; e tuttavia la Tomba Brion sembra suggerire una sorta di terza via, che

---

<sup>4</sup> Per un'analisi del concetto di "archetipo" in relazione alla Tomba Brion si veda Guarrera (2022).

pur rifiutando la grandiosità e perennità della memoria ricercata dai memoriali edificati prima della Seconda Guerra Mondiale li rievoca in parte (anche simbolicamente). L'opera sembra piuttosto "erodere" l'eternità della memoria dall'interno, anche e soprattutto attraverso un (mis)uso dei materiali che tenta di restituirne un'"imprevedibilità" data dal loro incontro con il tempo e il paesaggio circostante. Se è soprattutto la duratività del cemento a risultare infine compromessa, può essere interessante mettere in relazione la Tomba Brion con un altro esempio, ancora più complesso, di misuso di tale materiale, in cui è al contrario alla solidità del cemento che viene affidata una temporalità storica in forma di memoria collettiva. Si tratta del *concrete punishment*.

*Concrete punishment* è la definizione che Rodrigo Delso (2018) dà di una strategia punitiva documentata per la prima volta a partire dal 2015 in territorio palestinese. Il nome deriva dalla pratica, messa in atto dalle milizie israeliane, di far colare del cemento all'interno delle abitazioni di cittadini palestinesi colpevoli o sospettati di azioni terroristiche. Si tratta di una punizione volta a colpire spesso non soltanto l'individuo ritenuto colpevole, ma anche i suoi familiari (in alcuni casi l'abitazione non è di proprietà dell'attentatore), dal momento che la casa diventa inagibile e deve essere abbandonata dai suoi abitanti<sup>5</sup>. Il *concrete punishment* va contestualizzato all'interno di un meccanismo in cui la demolizione e occupazione sistematica di edifici e territori diventano espressione di potere e controllo esercitato da parte delle forze israeliane ai danni della popolazione palestinese. Tali pratiche, nota Delso, sono parte di una più ampia "tattica temporale", nel senso che tendono a *fabbricare* un certo futuro a partire dalla cancellazione operata nel presente. Non soltanto si cerca così di prevenire ulteriori attacchi da parte della popolazione palestinese (strategia deterrente), ma si tenta anche di imporre sul territorio una vera e propria *amnesia* che ne renda possibile il rinnovamento, a esclusivo vantaggio delle forze israeliane. Il *concrete punishment*, tuttavia, opera in modo temporalmente differente; la colatura del cemento non comporta infatti la cancellazione/distruzione dell'abitazione, ma una sua presenza marcata dall'*inaccessibilità* che "forces it to remain frozen despite the passing of time" (ivi, p. 60)<sup>6</sup>. La violenza inflitta all'abitazione può così essere ricordata: l'ambiente domestico *deve* essere preservato come traccia visibile del potere esercitato sullo spazio privato/intimo della casa. Quest'ultimo viene ri-trasformato in uno spazio pubblico esposto allo sguardo della collettività, in quanto il *concrete punishment* opera come un dispositivo comunicativo (*communicative device*, p. 61) che riscrive l'intimità domestica nel paesaggio urbano.

L'analisi di Delso propone in conclusione di considerare tale strategia punitiva come una forma, a suo modo sofisticata, di costruzione di una memoria collettiva per il popolo palestinese, chiamato in futuro a ricordare attraverso la presenza durativa dell'abitazione colpita, la quale assume una dimensione che Delso paragona a quella di un monumento, in cui parimenti confluiscono aspetti affettivi, temporali e memoriali. La proprietà del cemento di durare nel tempo è allora particolarmente esaltata nel caso del *concrete punishment*, laddove essa viene come rovesciata da una promessa di permanenza a vero e proprio ostacolo alla dimenticanza. In questo senso, tale pratica non si presenta soltanto come punitiva, ma, nel suo estendersi a un futuro della memoria, essa si fa anche *ammonimento*, in quanto l'abitazione parzialmente coperta dal cemento è chiamata a essere contemplata, assorbita dal paesaggio circostante come segno della colpa che ricade sul popolo palestinese.

A differenza di quanto visto sopra riguardo la Tomba Brion, la memoria-ammonimento che il *concrete punishment* genera tende a una duratività che annulla qualsiasi dialettica tra il ricordo e la dimenticanza. L'esaltazione della solidità del cemento richiama piuttosto alla mente la stolidità della permanenza della Storia che Grass individua nei bunker del Vallo Atlantico, che non permettono di dimenticare. Se l'opera di Scarpa si inserisce in una dimensione che esalta la vulnerabilità della memoria, che si ridefinisce "a misura dell'umano", il *concrete punishment* opera in modo diametralmente opposto, "fabbricando" un tempo storico e una memoria collettiva che trascendono la temporalità domestica e intima dell'abitazione. In un certo senso, tale pratica sembra voler negare quella forma di dimenticanza che Ricoeur (2000) definisce come *oubli de réserve* ("oblio di riserva"), che non annulla la memoria ma la rifonda all'insegna del perdono e della riconciliazione futura. L'imperativo del ricordare che il *concrete*

<sup>5</sup> La pratica del *concrete punishment* è piuttosto rara, e rare sono anche le immagini che ne danno testimonianza; Delso riporta una stima di sette casi, documentati tra gennaio del 2015 e marzo del 2017, di abitazioni palestinesi in cui è stato colato del cemento a scopo punitivo. Tutti i casi sono avvenuti nel territorio di Gerusalemme Est.

<sup>6</sup> "Lo forza a rimanere congelato nonostante il passare del tempo" (trad.it. mia).

*punishment* viene a identificare si riflette nella brutalità del cemento che, attraverso tale misuso, torna a essere pura materia, sostanza e luogo nel quale l'immaginario storico si rinnova e riemerge la *cosalità* (*thingness*) che eccede l'oggetto/artefatto (Brown 2001). È nella riscoperta di tale irriducibilità della materia (Bennett 2010), forzata “ad essere essa stessa eloquente” (Basso Fossali 2008, p. 41), che si originano temporalità, e potenziali identità, mai del tutto dominate dal senso.

## 5. Conclusioni

Nella prefazione alla raccolta di saggi *The social life of materials*, Drazin (2020, p. XXV) elenca almeno quattro diversi approcci allo studio dei materiali. Il primo privilegia le tecniche attraverso le quali essi vengono lavorati e plasmati; il secondo guarda invece alle proprietà dei materiali nella loro dimensione sociale e culturale, oltreché politica; il terzo tenta di cogliere ciò che l'autore definisce come “metafore materiali” (*material metaphors*), ovvero la possibile interazione tra l'esperienza materiale e categorie convergenti (poetiche, estetiche, etc.); infine, l'ultimo approccio suggerito si muove verso un metodo fenomenologico in cui diventano centrali le nozioni di “flusso” (*flow*) ed “esperienza” (*experience*).

Considerando le direzioni di ricerca indicate da Drazin, è possibile collocare i precedenti esempi di misuso del cemento tra il secondo e il terzo degli approcci elencati. In particolare, l'attenzione rivolta alle diverse temporalità che il cemento è sollecitato a evocare, tanto in scenari bellici (bunker, *concrete punishment*) quanto in alcuni memoriali (la Tomba Brion), suggerisce come esse emergano da un (mis)uso del materiale che reintroduce una certa imprevedibilità del senso. Se è vero che il cemento viene culturalizzato dall'agentività umana che agisce e trasforma la materia, è altrettanto vero che le diverse temporalità che Grass (1959), Scarpa e Delso (2018) leggono nel cemento emergono *anche* in dipendenza dalle proprietà del materiale, mai del tutto prevedibili perché in costante divenire, non attribuiti ma storie (Ingold 2013) o, come afferma Barad (2003, p. 821), una “storicità in divenire” (*an ongoing historicity*). In questa prospettiva, il cemento può essere ripensato come *segno materiale* (Malafouris 2013; De Luca 2020), ovvero segno il cui significato non è tanto concettuale quanto espressivo (*expressive*), fondante cioè la significazione stessa. Il riemergere della materialità si colloca proprio in questa dimensione, che sta tanto al di qua quanto al di là del linguaggio, laddove il nostro universo sociale e cognitivo viene a formarsi (ivi., p. 76) e la semiotica può riscoprirsi come quell' “avventura congetturale” che Eco e Pezzini (1982) indicano come lezione fondamentale che *Mythologies* ci ha lasciato in eredità.





## Bibliografia

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

- Barad, K., 2003, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n. 3, pp. 801-831.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil; trad.it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1974.
- Basso Fossali, P., 2008, *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa, Edizioni ETS.
- Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard; trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani 2003.
- Bennett, J., 2010, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham and London, Duke University Press.
- Beyaert-Geslin, A., 2015, *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- Brown, B., 2001, "Thing Theory", *Critical Inquiry*, vol. 28, n. 1, pp. 1-22.
- De Luca, V., 2020, "Matérialité et développement des formes sémiotiques : de l'hyperobjet à la niche", in *Signifiances (Signifying)*, vol. 4, n. 1, pp. 66-84.
- Delso, R., 2018, "Concrete punishment: Time, architecture and art as weapons in the Israeli-Palestinian conflict", *Political Geography*, vol. 66, pp. 57-66.
- Dodds, G., 2002, "Desiring Landscapes/Landscapes of Desire: Scopic and Somatic in the Brion Sanctuary", in G. Dodds e R. Tavernor, a cura, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press, pp. 238-259.
- Drazin, A., 2015, "Preface: Materials transformations", in A. Drazin e S. Küchler, a cura, 2015, *The Social Life of Materials. Studies in Materials and Society*, London, Bloomsbury Academic, pp. XVI-XXVIII, nuova ed. Routledge, London 2020.
- Eco, U., Pezzini, I., 1982, "La sémiologie des Mythologies", in *Communications*, vol. 36, pp. 19-42.
- Forty, A., 2005, "Concrete and memory", in M. Crinson, a cura, *Urban memory. History and amnesia in the modern city*, London-New York, Routledge, pp. 75-95.
- Forty, A., 2012, *Concrete and Culture. A Material History*, London, Reaktion Books.
- Forty, A., 2019, "Myths of the Origins of Modern Concrete", in *Gta papers*, vol. 3, pp. 69-77.
- Grass, G., 1959, *Die Blechtrommel*, Neuwied, Luchterhand; trad. it. *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli 1962.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Fanlac; trad.it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 2004.
- Guarrera, F., 2022, "Per una archeologia dello spazio sepolcrale", in *FAMagazine*, vol. 57/58, pp. 174-180.
- Ingold, T., 2013, "The materials of life", in Id., *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, pp. 17-31.
- Malafouris, L., 2013, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Miodownik, M., 2014, *Stuff Matters. Exploring the Marvelous Materials that Shape our man-made World*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harcourt.
- Ricoeur, P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Robinson, J. D., 2010, "Lethan Landscapes: Forgetting in Late Modern Commemorative Spaces", in E. Anderson, A. Maddrell, K. McLoughlin e A. M. Vincent, a cura, 2010, *Memory, Mourning, Landscape*, Amsterdam, Brill, pp. 79-97.
- Ros Campos, A., Verdejo Gimeno, P., Twardowski, M., 2021, "Heritage, Concrete and Symbolism in Carlo Scarpa's Architecture", *Journal of Heritage Conservation*, vol. 68, pp. 35-44.
- Simonnet, C., 2005, *Le Béton: Histoire d'un matériau*, Marseilles, Parenthèses.
- Virilio, P., 1975, *Bunker archéologie*, Paris, Les Éditions du Demi-Cercle.
- Young, J. E. 1992, "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", in *Critical Inquiry*, vol. 18, n. 2, pp. 267-296.

## Protuberanze.

### Materialità e funzione testimoniale in *Apocalisse nel deserto* di Werner Herzog

Angela Mengoni

**Abstract.** In the film *Lessons of Darkness* (*Lektionen in Finsternis* 1992) Werner Herzog explores the landscape of Kuwait devastated by the burning oil wells left behind by the retiring Iraqi army at the end of the first Gulf War. The director, nevertheless, combines this extraordinary documentary images with an apocalyptic text that makes no explicit reference to the specific context and political reasons of the conflict. This was the reason why several critics and audiences accused the director of accomplishing a so-called “aesthetization of war”. The paper discusses these accusations in order to show how the film actually bears witness to specific aspects of the conflict through its own semiotic strategies and, in particular, how the emergence of materiality, both in the body of civilians and in the landscape, is the way through which the traumatic impact of war on the victims regains a visibility that was programmatically absent from the media narratives.

#### 1. “Vi sbagliate tutti!”

Quando è stato presentato in anteprima al festival del cinema di Berlino nel 1992, *Lezioni di tenebra* (*Lektionen in Finsternis*)<sup>1</sup>, il film che Werner Herzog ha girato in Kuwait subito dopo la fine della cosiddetta prima Guerra del Golfo, ha suscitato una rumorosa contestazione da parte del pubblico in sala e una altrettanto spettacolare reazione del regista che, finiti i fischi, è salito sul placo gridando verso la platea “Vi sbagliate tutti!” (Gandy 2012, p. 530). L’aneddoto è indicativo della questione di fondo sollevata da un film girato in territorio di guerra subito dopo la fine del conflitto e che consiste in 52 minuti di – per lo più – riprese aeree di paesaggi desertificati, rovine, pozzi petroliferi in fiamme, accompagnati da alcune tra le più note melodie classiche di natura elegiaca e romantica (da Grieg a Wagner) e da un testo apocalittico che non presenta alcun riferimento contestuale, ossia l’accusa di trasformare un evento storico frutto di precisi contesti e scelte politiche – la cosiddetta prima Guerra del Golfo – nel ritratto di una “irrealtà sublime ed estetizzata” (Fay 2013, p. 254)<sup>2</sup>.

In altre parole, ci si può chiedere se *Lezioni di tenebra* trasformi quel territorio ferito nel luogo di una catastrofe universale e se le ragioni politiche della Guerra del Golfo siano dunque obliolate nella sublime rappresentazione di un’apocalisse ambientale che sta spazzando via l’umanità. Se il film trasforma un conflitto in una generica distruzione della natura, che ne è della specificità di quel conflitto e dell’impatto che esso ha avuto su vittime nient’affatto generiche? È vero che nel film appaiono due donne che

---

<sup>1</sup> Il titolo italiano è stato tradotto con *Apocalisse nel deserto* che mantengo nel titolo di questo paper, preferisco tuttavia utilizzare nel corso del testo la traduzione letterale del titolo tedesco, come del resto è stato fatto in inglese e in francese, sia per sottolineare il legame con gli scritti teorici di Herzog sul film documentario, in particolare la “Minnesota Declaration” che riporta come intestazione proprio questo titolo, sia per non perdere il rinvio alla composizione musicale barocca di Couperin *Leçons de ténèbres*.

<sup>2</sup> Riassumo qui brevemente il corso del conflitto: dopo l’invasione del Kuwait da parte dell’Iraq, l’operazione “Scudo nel/del deserto” (*Desert shield*) prende avvio il 7 agosto 1990. Gli Stati Uniti inviano un massiccio contingente militare in Arabia Saudita e sono poi raggiunti da una coalizione di 34 paesi. La risoluzione 687 del Consiglio delle Nazioni Unite, evocando la possibilità di un’azione militare, preparerà poi di fatto l’intervento militare chiamato *Operation Desert Storm*, che inizia il 16 gennaio 1991 e si conclude il 28 febbraio.

testimoniano di episodi di guerra traumatici, ma i pochi minuti della loro testimonianza non devono esser sembrati sufficienti al pubblico di Berlino come anche a diverse autrici e autori che hanno scritto sul film. Le cose, tuttavia, cambiano se, in luogo di due sequenze isolate, lo sguardo semiotico è in grado di cogliere delle linee di coerenza, delle isotopie che mettono in relazione le inquadrature della distruzione di un paesaggio apparentemente universale e non situato, con il racconto (ma sarebbe più appropriato dire il non-racconto) delle vittime e dunque con episodi specifici di quel conflitto. Ora, queste isotopie riguardano precisamente le risorse di senso legate all'emergere di una materialità inarticolata e alla sua forza disgregante rispetto alle articolazioni del semantismo linguistico o della figuratività, sia quella di una pura voce che si riafferma sulla parola, sia quella della viscosità del petrolio che disgrega la figuratività mimetica del paesaggio<sup>3</sup>. È a partire da questa ipotesi, dunque, che intendiamo tradurre la protesta di Herzog ("Vi sbagliate tutti!") in un'analisi che possa far luce non tanto sul carico testimoniale del film in opposizione alla sua straordinaria qualità estetica, bensì in virtù di essa.

## 2. Funzione testimoniale e "guerra giusta"

La natura filmica di *Lezioni di tenebra* rientra in quella profonda ridefinizione dell'idea di documentario che Herzog ha non solo praticato, ma anche teorizzato nei suoi testi, primo tra tutti quello della *Minnesota Declaration* pronunciata presso lo Walker Art Center di Minneapolis il 30 aprile 1999 nella quale il regista polemizza con il *cinéma vérité* seguendo il suo programmatico rifiuto di confondere la mancanza di elaborazione formale con una garanzia di "verità", poiché "ci sono strati più profondi di verità nel cinema ed esiste qualcosa come la verità poetica, estatica. È misteriosa ed elusiva e può essere raggiunta solo attraverso l'artificio, l'immaginazione e la stilizzazione"<sup>4</sup>.

Anche nel caso di *Lezioni di tenebra* l'intento documentale sarà perseguito attraverso una rielaborazione del girato che, tuttavia, ha di per sé un carattere di straordinarietà: in collaborazione col documentarista Paul Berriff (e con la sua equipe di piloti di elicottero) che aveva ottenuto l'autorizzazione a girare, Herzog è infatti riuscito a filmare già nell'ottobre 1991 le immagini del territorio del Kuwait con centinaia di pozzi di petrolio incendiati dall'esercito iracheno in ritirata e con i resti della distruzione di edifici e infrastrutture<sup>5</sup>. Queste immagini, il cui tratto documentale è indubbio, vengono però giustapposte, da una parte, ad una colonna sonora di brani classici di requiem e opera dalla coloritura drammatica e, dall'altra, alla voce off dello stesso Herzog che declama un testo apocalittico riconducibile al topos dei "viaggi cosmici" (Ames 2012, p. 66): la voce narrante annuncia la fine di una civiltà addirittura su un altro pianeta, come subito chiarisce l'incipit che accompagna le prime inquadrature di Kuwait city: "Un pianeta nel nostro sistema solare. Bianche catene montuose, nuvole, il paesaggio avvolto nella nebbia"<sup>6</sup>. Secondo diversi autori – e evidentemente secondo il pubblico della Berlinale – è problematico il modo in cui questo testo iscrive le immagini filmate in una dimensione cosmologica universale, agganciando le configurazioni del paesaggio post-bellico a universi di senso addirittura extra-

<sup>3</sup> Il presente contributo sviluppa ulteriormente gli aspetti legati alla funzione testimoniale dell'immagine e al trattamento del petrolio rispetto ad una prima versione dell'analisi in cui il film di Herzog veniva messo a confronto con *War Cut* un lavoro di Gerhard Richter sulla seconda Guerra del Golfo: A. Mengoni, "Wunderbare Kombinationen. Figurabilité des guerres du Golfe chez Gerhard Richter et Werner Herzog", in *Actes Sémiotiques*, n. 127 "Sémiotique de l'art", pp. 1-25.

<sup>4</sup> La dichiarazione di Minnesota – il cui titolo recita, tra l'altro, "Truth and fact in documentary cinema 'Lessons of Darkness'" – è contenuta in numerose pubblicazioni, ma il testo in inglese può essere letto e scaricato dal sito ufficiale di Werner Herzog: [www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html](http://www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html). La citazione è tratta dalla tesi n. 5 (trad. mia). Un altro riferimento al titolo del film si trova alla fine del testo: "Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species – including man – crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue."

<sup>5</sup> La squadra di Berriff "è arrivata nel nord del Kuwait a inizio ottobre 1991 (un mese prima che l'ultimo pozzo di petrolio fosse spento) e l'intero film è stato girato in una settimana" (Ames 2012, p. 66). Il film è stato girato in formato Super-16 e poi trasposto in 35 mm per le proiezioni in diversi festival.

<sup>6</sup> La traduzione è sempre mia a partire dalla versione tedesca del testo (esiste anche una versione inglese, entrambe declamate dal regista).

terrestri, proprio come accade con le prime inquadrature degli operai che, nei loro scafandri, si affannano attorno ai pozzi in fiamme gesticolando verso la macchina da presa e che sono descritti come “esseri”, creature di un altro pianeta: “il primo essere [*Wesen*] che abbiamo incontrato cercava di comunicarci qualcosa”.



Fig. 1 – W. Herzog, *Lektionen in Finsternis*, saggio filmico, colore, 52 min., S16 mm., 1992<sup>7</sup>.

Il breve prologo del film, cui seguiranno tredici capitoli per lo più dedicati alle riprese aeree dei paesaggi spettrali o infuocati del Kuwait post-bellico, sarebbe dunque emblematico del modo in cui il film intende affrontare la questione universale della distruzione e del “destino del nostro pianeta, piuttosto che un discorso storicamente specifico” (Prager 2007, p. 179). Tanto più che, quando nel secondo capitolo dedicato a “la guerra” irrompe direttamente l’archivio mediale con la celebre sequenza dei primi bombardamenti notturni su Baghdad diffusa da CNN (35 secondi), la voce off si limita alla laconica affermazione: “La guerra è durata solo qualche ora. Dopo, tutto era diverso [danach war alles anders]”. Tuttavia, l’ormai avanzata revisione della distinzione tra cinema di finzione e cinema documentario, ha ben sottolineato come si possa spostare il focus di quella distinzione dallo statuto più o meno referenziale dell’immagine a una sua funzione testimoniale capace, piuttosto, di prendere in carico quel lavoro di rimontaggio di frammenti, esperienze e documenti costitutivi della nostra elaborazione memoriale (nel senso processuale del *Durcharbeiten* freudiano) e del nostro stesso rapporto con l’orizzonte referenziale, cosicché “si può dire che in ogni film di testimonianza c’è, implicito o esplicito, un archivio di immagini a cui, virtualmente o effettivamente, lo spettatore può accedere per rimettere mano al montaggio del film o per dare vita a un nuovo film” (Cecchi 2016, p. 30). In questo senso, la convocazione di quella sequenza mediale di CNN, più che cancellare la specificità di quelle immagini, potrà al contrario testimoniarne la costitutiva astrazione attraverso il montaggio con i corpi colpiti da quei bombardamenti, un controcampo ampiamente obliterato nella narrazione mediale della guerra, come gli studi mediali hanno sottolineato: la qualità visiva di quella sequenza sgranata, più volte paragonata alle immagini dei videogiochi, sarebbe isomorfa, si è detto, a un’operazione generale di soppressione della natura sensibile di quelle operazioni militari e delle loro conseguenze; un regime visivo di “distanziamento” e di cancellazione della presenza sensibile dei corpi delle vittime, che fosse compatibile con la caratterizzazione della guerra come operazione “chirurgica”, ossia consistente soprattutto in bombardamenti aerei di alta precisione (Taylor 1992) e rivolta non contro un intero paese o popolazione, bensì miratamente contro un dittatore come “guerra giusta” (Hollis 1992, pp. 213-4).

<sup>7</sup> Tutte le immagini successive sono fotogrammi tratti dal film.



Fig. 2

Marco Dinoi torna a più riprese sul tratto di opacità di quelle sequenze, una “polverizzazione dell’immagine” parallela all’infinita ripetizione della scena dell’attentato alle Torri Gemelle: una diretta televisiva perpetua, eppure “di fatto priva di immagine” poiché, come riassume Serge Daney,

se non si vede mai l’altro si potrà meglio accettare la sua distruzione o marginalizzazione. Così si è assistito a una pura esibizione di materiale bellico e di immagini elettroniche, e quando i soldati iracheni si sono arresi, era come se uscissero da un sogno, da un flashback, da un’epoca definitivamente passata: quando il nemico aveva ancora un corpo (Dinoi 2008, p. 103).

Se teniamo conto di questo tratto specifico, tra l’altro, di tutte le guerre non convenzionali e presentate come operazioni umanitarie, preventive, speciali etc., dobbiamo allora chiederci se per un testo artistico testimoniare della natura di questi conflitti non possa anche significare, anzitutto, testimoniare di quegli effetti tragicamente sensibili sulle vite e sui corpi delle popolazioni, che la retorica dei “danni collaterali” intende cancellare dal discorso mediale e istituzionale. E se, vista la natura traumatica di quegli effetti, la “funzione testimoniale” dell’immagine non debba necessariamente rinunciare “all’idea della presa diretta dell’immagine riprodotta sul mondo dei fatti” per volgersi invece a un lavoro di messa in forma (quello cui Herzog si riferisce con l’idea di “stilizzazione”) capace di “rendere giustizia all’alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono” (Montani 2009, p. 485). Nel caso di *Lezioni di tenebra* la nostra ipotesi è che le due brevi scene in cui vengono riprese due donne che quegli effetti hanno subito assolvano proprio a quella funzione testimoniale; in secondo luogo che la testimonianza degli effetti traumatici del conflitto avvenga attraverso il ruolo cruciale dell’emersione di una materialità – quella della vibrazione della *phoné* di quelle donne, che si reimpone sull’articolazione linguistico-semantica della lingua – e, infine, che questa isotopia del materico accomuni il trattamento dei corpi e quello del paesaggio, così da non limitare il contenuto “politico” del film alle sequenze tematicamente legate al conflitto, una lettura limitante contro la quale, ci pare, si è scagliata la protesta di Herzog.

### 3. Materialità e connotazione veridittiva: trauma, voce, paesaggio

Sebbene, come si è detto, la narrazione apocalittica accompagnata dalle visioni aeree del territorio kuwaitiano occupi gran parte del film<sup>8</sup>, non si dovrebbero sottovalutare i due brevi ma cruciali capitoli

<sup>8</sup> L’articolazione tra immagini mediatiche dei pozzi in fiamme e i brani dell’Apocalisse, tra immagine visiva e sonora, è stata tuttavia letta anche come una “dislocazione” che spinge a esplorare localmente, volta per volta, la “reticenza” che si apre tra linguaggio e mondo, un lavoro di sutura alternativo a quella “perdita di mondo che il linguaggio verbale portava con sé per la sua spinta all’astrazione” in quel contesto mediale, obliterando la specificità di oggetti e soggetti (Dinoi 2008, pp. 129-131).

che, in due momenti diversi (min. 12'02" e 20'07"), avvicinano lo sguardo agli esseri umani e alle loro storie riportando la macchina da presa sulla terra.

Il capitolo eloquentemente intitolato *Ritrovamenti dalle camere di tortura* si apre, a sua volta, con una ripresa a volo d'uccello che si sviluppa però nell'angusto spazio di una stanza ed esplora gli oggetti disposti su alcuni tavoli arrestandosi, infine, su una sedia elettrificata. Presentati senza commento, questi oggetti ordinari e perfettamente riconoscibili vengono risemantizzati dal titolo del capitolo secondo un tratto tipica della tortura: trasformare gli oggetti più domestici ed ordinari in strumenti di violenza estrema, al fine di "annientare il mondo" del soggetto (Scarry 1985)<sup>9</sup>.



Fig. 3

Le inquadrature successive, in campo medio e poi in primo piano, mostrano gli effetti di quegli strumenti: una donna "voleva parlare con noi" – dice la voce fuori campo – anche se, continua, "aveva perso la facoltà di parlare dopo aver visto i propri figli torturati a morte davanti ai propri occhi". La osserviamo infatti, nei minuti successivi, esprimersi attraverso i sibili e gorgoglii, le emissioni vocali appena accennate o interrotte e i sospiri di una *phoné* che resta a uno stadio di pre-articolazione semantica, una "avant-langue" o "langue préfigurante" (Bertrand 2000, p. 154) nella quale riaffiora la materialità della vibrazione sonora e carnale che è condizione di possibilità della parola articolata. La manifestazione di questa vocalità svincolata da ogni asservimento al contenuto transitivo della lingua è stata ampiamente studiata nella sua carica utopica, quella di "uno spazio in cui la possibilità di parlare si mostra per se stessa" come avviene nella glossolalia, vera e propria "utopia vocale del parlare" che esprime uno stato di pura potenzialità, un *neutro*: né l'una né l'altra delle lingue positive, ma sostrato che le rende possibili tutte, *phoné* che torna ora ad eccedere *nel* linguaggio e a riaffermare così un senso 'altro' "già uscito dal silenzio, ma non ancora asservito a una particolare lingua" e alla sua vocazione referenziale (de Certeau 2015).

Sebbene la "fine della comunicazione attraverso il linguaggio" possa essere nel cinema di Herzog, che la assume a tema ricorrente, prefigurazione di un rinnovamento (Carré 2012, p. 243), mi pare che qui il manifestarsi della materia vocale – accompagnata da gesti anch'essi mai completamente codificati, meri accenni, "etimi dei processi affettivi" (Fabbri 1995) –, segnali piuttosto l'insanabile frattura prodotta dalla dismisura dell'esperienza traumatica nell'ordine del discorso<sup>10</sup>: nell'affanno, ancor prima che nel contenuto della parola del testimone, si affaccia, per un attimo, la voce che consente di testimoniare, proprio attraverso le sue irruzioni e interruzioni, il tratto di eccedenza e inassimilabilità di un'esperienza

<sup>9</sup> Nel suo fondamentale lavoro sulla tortura, Elaine Scarry sottolinea come questa dimensione ordinaria e domestica sia assunta dai torturatori nella denominazione stessa delle loro pratiche (il "bagno", il "tea party", ecc.), in modo da distruggere l'universo familiare, il "mondo" del soggetto – Scarry parla di "disfacimento del mondo [*unmaking of the world*]" –, ma anche al fine di diminuire la natura delle proprie azioni attraverso un'attenuazione lessicale.

<sup>10</sup> Non posso qui ripercorrere la paradossale struttura della memoria traumatica per la quale si rivela impossibile il ricordo, e dunque la messa a distanza temporale, di un'esperienza inassimilabile per il soggetto traumatizzato, che vive nel presente ingombro di passato della *Nachträglichkeit*, il tempo della ripetizione; per un inquadramento semiotico della genealogia e teoria del trauma in relazione alla questione cruciale della testimonianza, mi limito a rinviare a Demaria (2012).

come quella subita da questa donna. In altre parole, la manifestazione del palpitante sostrato materiale di norma funzionale alla produzione di una parola ora divenuta impossibile, riacquista qui tutta la sua carica testimoniale, “voce seconda” che si leva per farsi carico di un senso altro. Greimas parla, a questo proposito, di “connotazione veridittiva” nell’articolo dedicato a Paul Ricoeur sul contratto di veridizione (Greimas 1983, pp. 101-110), uno sdoppiamento del significante come modo di conferire al discorso una connotazione di verità:

Ciò che colpisce nell’ascolto della ballata rumena, ad esempio, è la sovrapposizione, all’accentuazione normale, di uno schema ritmico secondo, che deforma e distorce la prosodia della lingua naturale. Ora, lo stesso fenomeno si ritrova, secondo la testimonianza di Germaine Dieterlen, nella pronuncia dei testi sacri adogon. In questi casi ci si trova di fronte ad uno sdoppiamento del significante destinato a segnalare (esattamente come nella processione delle maschere africane che emettono grida disumane e sovrumane), la presenza di una voce seconda, altra, che trascende la parola quotidiana e assume il discorso della verità (Greimas 1983, p. 105).

Il confronto tra la “produzione carnale dei suoni (Me-Carne)” e la parola riconducibile a una “identità enunciativa” che mette quegli stessi suoni a servizio della produzione identitaria e dell’interazione (dal lato, dunque, di un Sé corpo-proprio) non può che produrre, qui, la sola affermazione di quegli “accidenti corporali”, di quella “produzione carnale di suoni” (Fontanille 2004, p. 55) che si levano come una voce seconda per segnalare che non può esservi alcun ancoraggio alle figure del contenuto delle lingue naturali di fronte all’esperienza estrema; solo resta il balbettio che fa segno alla possibilità di una lingua condivisa, nel cui orizzonte è però ora impossibile muoversi<sup>11</sup>.

Sono precisamente questi effetti traumatici incorporati ad esser stati rimossi dal discorso mediale sulla guerra, tanto che potremmo considerare la sequenza di quella vocalità, che fa segno alla parola impronunciata e impronunciabile, come l’ideale controcampo dell’immagine mediale dei bombardamenti diffusi da CNN, non a caso convocati da Herzog come unico inserto dell’archivio mediale. E non è certo questione qui di un trauma in senso generico, bensì degli effetti traumatici di quello specifico conflitto, perché il (non)racconto della tortura si intreccia profondamente con le immagini precedenti che documentano il paesaggio e le tracce di distruzione che lo segnano.

Questo legame è creato, anzitutto, attraverso una propagazione delle strategie enunciative: nella camera delle torture la ripresa aerea delle sequenze precedenti si propaga al micropaesaggio di un tavolo; ma anche attraverso un parallelismo tra la facoltà di (non) parola della donna e il paesaggio, sottoposti a un trattamento comparabile. Se il “prelinguaggio”, infatti, è “pre-categoriale, appena staccato da quel continuum di significati non analizzati che è la sostanza del contenuto e che si muove all’unisono con esso” (Bertrand 2000, 154), anche il paesaggio vede la sua articolazione figurativa (quindi ancorata all’articolazione semantica delle lingue naturali) completamente disgregata, quando la macchina da presa opera una regressione deiconizzante verso una materialità inarticolata. Lo vediamo, ad esempio, nel capitolo *Dopo la battaglia* nel quale le riprese aeree esplorano, come annuncia la voce off, le tracce di una distruzione tanto violenta da rendere letteralmente irriconoscibile il paesaggio: “Trovammo solamente delle tracce: davvero degli uomini avevano vissuto qui? Davvero c’era stata una città? La

---

<sup>11</sup> Dice ancora Fontanille a proposito del Sé corpo: “ora resta soggiogato dal *Me-came*, ora invece gli impone delle costrizioni; in un certo momento ne segue le movenze, in un altro gli impone una deviazione” (2004, p. 55). A seguito delle utili osservazioni di un revisore di questo testo, è forse necessario puntualizzare che ci riferiamo qui alle figure discorsive della corporeità, senza chiamare in causa le implicazioni date dal fatto che per l’autore “la forma e le trasformazioni delle figure del corpo forniscono una rappresentazione discorsiva delle operazioni profonde del processo semiotico” e del “corpo come ‘molla’ (sede di impulsi) e *substrato* delle operazioni semiotiche profonde” (*ivi*, p. 26); del resto, lo stesso autore sottolinea “l’ambivalenza ricorrente che deriva dal doppio statuto del corpo nella produzione di insiemi significanti: il corpo come *substrato della semiosi*; il corpo come *figura semiotica* [...] Nel secondo caso, il corpo si traduce in figure che si presentano in quanto tali, e assieme ad altre, nel discorso; siano esse afferenti all’espressione o al contenuto, derivano in ogni caso da un processo di semiotizzazione e di ‘messa in forma’ del corpo degli attori” (*ivi*, p. 24). A proposito della disarticolazione figurativa, bisogna anche notare che quando la musica riappare, dopo un primo momento di silenzio scandito solo dal rumore dei passi, essa ha la qualità molto meno melodica e ben più frammentata e spigolosa della *Sonata per due violini op. 56* di Prokofiev.

battaglia aveva infuriato tanto violentemente che, dopo, l'erba non sarebbe più cresciuta qui". In effetti, la spoliatura figurativa è radicale: le infrastrutture e gli edifici nell'inquadratura iniziale di Kuwait City (una città sulla quale, si dice, "incombe la distruzione") sono ora ridotti a carcasse ancora vagamente riconoscibili – camion, parabole, scheletri di animali – ma isolati dalle loro configurazioni abituali: persi nel deserto, con le ruote in aria, le loro parti nominabili sono implose assieme alle loro possibili funzionalità, come per la grande cisterna di cui si indovina quella che fu una torretta o una scala, ormai ridotta a una massa plastica monocroma afflosciata su se stessa, che mette in crisi l'ancoraggio figurativo.



Fig. 4

Così, le immagini apocalittiche del paesaggio, sebbene apparentemente "universali" e svincolate da ogni specifico riferimento alla guerra, sono in realtà intimamente legate alle sequenze che mostrano gli effetti del conflitto laddove essi colpiscono più direttamente i corpi (del secondo episodio parleremo tra poco). È dunque attraverso il tratto "costruttivo" di un montaggio che intreccia l'emersione della materia-carne dei corpi traumatizzati con quella del paesaggio segnato dalla distruzione bellica che il film opera la sua "prestazione referenziale" offrendo testimonianza degli effetti traumatici di quel conflitto, ed è così che le riprese aeree dei pozzi in fiamme, già parte dell'archivio mediale, possono essere paradossalmente "autenticate": sottratte all'esito di una possibile ipostatizzazione estetizzante e, invece, rese di nuovo capaci di riagganciare l'esperienza brutale cui rinviano "nella sua brutale flagranza *solo in forza di un supplemento di lavoro sulla forma dell'espressione*" (Montani 2010, p. 8).

A differenti scale le azioni belliche investono la materialità dei corpi che raggiungono, causando l'emersione e l'esporsi della materia-sostrato, ora del Me-carne con la mera vibrazione vocale inarticolata, ora del paesaggio dove non solo i segni-oggetto dell'antropizzazione, ma anche, lo vedremo tra un attimo, la tenuta figurativa del fuoco, della terra o del petrolio regrediscono allo stato di masse informi. Il tessuto semantico-figurativo cede all'emersione della materia che ne è sostrato e condizione di possibilità, cosicché sembra incepparsi la possibilità stessa della transcodifica tra le "qualità del mondo naturale" e il loro apparire "allo stesso tempo come dei tratti del significato delle lingue naturali" (Greimas 1984, p. 200) ed è in questo senso che, benché la guerra sia durata solo qualche ora, "dopo, tutto era diverso".

Ma, lo ripetiamo, è soprattutto l'interrelazione costitutiva tra la grande scala dell'azione militare – di cui Herzog riattiva la modalità enunciativa di ripresa aerea sul tavolo della stanza delle torture – e la piccola scala dei suoi "effetti collaterali" che fa di *Lektionen in Finsternis* non tanto, o non solo, un generico lamento per la distruzione del pianeta ad opera da tutte le guerre, quanto un prisma di leggibilità di *questa* guerra, soprattutto in relazione alla sua rarefatta narrazione mediatica.

#### 4. Protuberanze

Il film coglie però anche un'altra caratteristica di quel conflitto, ovvero il suo cruciale legame con la materia prima del petrolio, con la possibilità di controllarlo e incanalarlo e, di nuovo, con i corpi che la lotta per il suo controllo investe.

I capitoli centrali del film sono dedicati alle distese di petrolio fuoriuscite dai pozzi: "Il petrolio è traditore, cerca di travestirsi da acqua" commenta la voce narrante, mentre la macchina da presa si



sposta veloce al di sopra delle distese desertiche trasformate in superficie specchiante, sino ad avvistare il primo pozzo in fiamme con la sua altissima colonna di fuoco e il denso fumo nero. Questo fumo “sconfina” nel capitolo *VI. Infanzia*, il secondo episodio di circa due minuti che dà la parola ai civili e che si apre con un’inquadratura progressivamente invasa dal fumo nero che ha saturato il cielo del Kuwait per settimane; subito dopo, appare in primo piano un bambino che si stringe alle gambe della madre e, infine, la donna che parla tenendolo in braccio.



Fig. 5

La madre racconta che, a causa dell’incendio dei pozzi, le lacrime e la saliva del bambino erano diventate nere perché il suo corpo aveva assorbito il fumo; il piccolo era anche stato aggredito durante un’irruzione di notte da un soldato che lo aveva tirato fuori dal letto e aveva minacciato di schiacciargli la testa premendovi contro il suo stivale. Il padre fu ucciso in quell’occasione e da allora, aggiunge la madre, “questo piccolo non dice una parola [...] poteva parlare, ma ora non dice niente, solo una volta mi ha detto: ‘Mamma, non voglio mai imparare a parlare’”. Lo vediamo infatti comunicare attraverso gesti di contatto o deitici che prescindono da qualsiasi mediazione linguistica: egli prende il mento della madre per chiamarla, indica qualcosa sul pavimento, oppure semplicemente nasconde il volto.

Il corpo del bambino diviene il punto d’incontro tra disastro ambientale e aggressione militare: corpo-involucro investito dalla pressione violenta dei colpi e pervaso, sin nelle secrezioni materiche del Mercante, dal fumo nero della combustione del petrolio. Anche in questo caso è come se la violenza gratuita su un inerme provocasse un corto-circuito tra sostrato materiale della carne e corpo-proprio, salvo che questa “disappropriazione” sembra esercitarsi, invece che attraverso la manifestazione spasmodica della carne, attraverso il suo blocco, il rifiuto di far vibrare l’apparato fonatorio che è medium per la parola. Di nuovo, la scala dei corpi singoli e quella degli eventi bellici si compenetrano letteralmente: non solo il fumo dei pozzi della sequenza precedente sconfina nella prima inquadratura di questo episodio e poi nel corpo stesso del bambino, ma il titolo del capitolo successivo – *E si levò un fumo, come fumo di fornace* – riporta quel fumo alla macroscala della dimensione apocalittica documentata dalle lunghe sequenze dedicate ai pozzi incendiati. Di nuovo l’impossibilità della parola trova un corrispettivo visivo in una sempre più affermata crisi della figuratività, poiché le fiamme, il fumo e il petrolio oscillano continuamente – e, grazie ai movimenti di camera, passano progressivamente – dallo statuto di figure del mondo (con le relative dinamiche figurative che sappiamo essere loro proprie, di colatura o elevazione, di condensazione o rarefazione) a quello di elementi plastici di mera *opacità*: essi saturano l’inquadratura facendo sì che si ri-presenti “la superficie diafana” del piano della rappresentazione, per usare i termini di Louis Marin (1992), opacizzata dalla massa monocroma che occupa tutto lo schermo o dal tessuto plastico di un paesaggio cui l’inquadratura in plongée toglie ogni profondità prospettica.

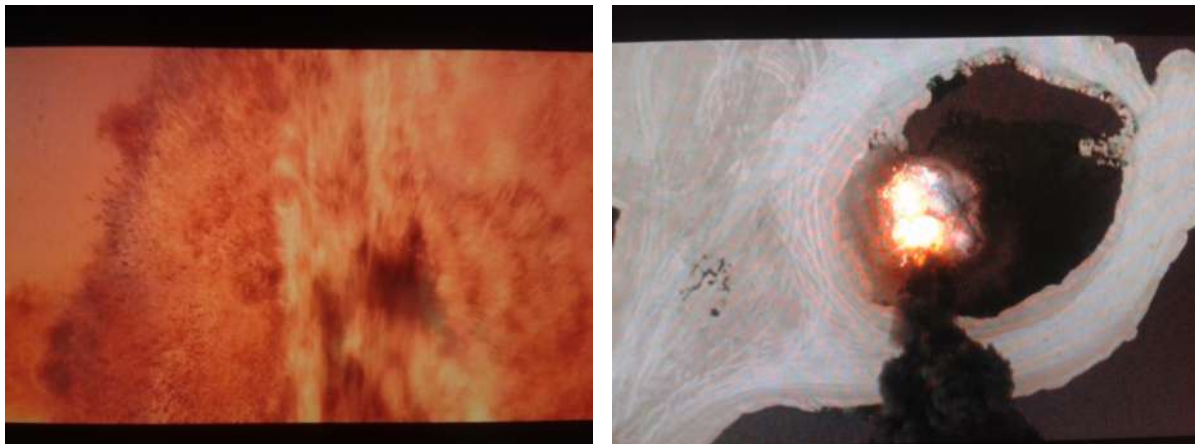


Fig. 6

È ben ricordare, come sottolinea ancora Marin, che queste strategie di opacizzazione, lungi dall'essere meri virtuosismi metatestuali, esercitano anzitutto una critica della trasparenza assoluta dell'immagine mimetica, richiamando all'illusorietà di uno scambio "senza perdita" tra l'immagine e il suo orizzonte referenziale, poiché "questa struttura 'bianca' di oggettività, questa struttura di transitività diafana dal racconto all'evento non furono altro che idealità teoriche, o fantasmatiche" (Marin 1992, p. 230), a maggior ragione di fronte a un "evento" la cui restituzione chiede anche di testimoniare delle zone cieche, di resistenza al racconto e alla rappresentazione, tipiche dell'esperienza traumatica. Tocchiamo qui il nodo cruciale della relazione tra il tratto di opacità e il potere testimoniale dell'immagine; di fronte a "immagini mancanti" – mancanti non perché perdute, ma perché fondanti *in quanto* assenti quell'esperienza mancata che definiamo traumatica –, allorché diviene "letteralmente impossibile raggiungere per via documentaria l'oggetto del film", la vocazione testimoniale si traduce in una "attestazione sensibile" dell'immagine più che in un'attestazione veritativa (Cecchi 2016, pp. 138-139): l'emersione di una materialità che opacizza la produzione figurativo-transitiva della parola e del paesaggio in *Lezioni di tenebra*, intrecciando corpi e paesaggi in una relazione cruciale, così come lo scarto tra il girato e il testo apocalittico che lo accompagna, sono la via di Herzog alla costruzione di una testimonianza "che si attesta piuttosto sull'assunzione di questo vuoto di verità fattuale come punto di partenza per istituire un nuovo processo di senso" (*ivi*, p. 142).

Una volta spenti gli incendi, ciò che resta è una totale disintegrazione del tessuto iconico del paesaggio, inondato da un petrolio che la macchina da presa (posta ora a terra e in posizione ravvicinata) esplora a lungo come massa viscosa in ebollizione nel bellissimo capitolo intitolato semplicemente *X. Protuberanze* [*Protuberanzen*]. Spento l'ultimo pozzo, il mondo appare completamente liquefatto nella viscosità della gorgogliante materia oleosa, le cui protuberanze e flussi, inquadrati da vicino, occupano l'intero frame, mentre la colonna sonora dagli evidenti investimenti tematici elegiaci o trionfali, è ora sostituita dagli effetti sonori della sostanza stessa.

Il rapporto tra petrolio e film ha una ricca genealogia che ha visto grandi registi filmare, spesso su commissione della stessa industria petrolifera, i nascenti impianti estrattivi e le relative infrastrutture; essa affonda le sue radici nei primi cineasti russi che filmano gli impianti soprattutto nella regione di Baku e del mar Caspio (come Alexander Michon), passa per i film dei primi anni Trenta che trovano negli impianti i ritmi e le coreografie macchiniche esaltate dalle sinfonie industriali o urbane delle prime avanguardie (*Oil. A Symphony in Motion*, di Jean Michelson e M.G. MacPherson, 1933) per giungere al cinema iraniano degli anni '60 (*Un fuoco* di Ebrahim Golestan del 1961) e a quello italiano (Bernardo Bertolucci, *La via del petrolio* del 1967). Guardando questi ultimi film ci si stupisce delle analogie, al limite della citazione, con il film di Herzog (e di quanto la critica abbia ignorato questa genealogia): vi si ritrovano sequenze quasi identiche di camion, ruspe e grandi macchinari zoomorfizzati e filmati come grandi bestie (il capitolo di Herzog a loro dedicato si intitola *Dinosauri in marcia*) e vi si ritrova un'affinità del mezzo filmico con gli elementi del movimento per eccellenza, il fumo, le fiamme, le scintille, il getto. Ciò avviene soprattutto nel già citato film iraniano *Un fuoco*, che riprende un incidente industriale con

l'incendio dei pozzi e la lotta di operai e ingegneri contro le fiamme, quasi una precisa fonte iconografica per Herzog, ma soprattutto un antecedente che, come *Lezioni di tenebra*, “abbozza una figura oltraggiosa e sovversiva del petrolio. Quest'ultimo non si riversa più, come nei film del blocco Est-Ovest, secondo il sacro autocontrollo del getto spettacolare e coreografico, ma in un caos ingestibile, al limite dell'annientamento” (Montazami 2016, p. 115, trad. mia). Per Montazami il trattamento filmico del petrolio, quella che l'autore chiama *immagine petropolitica*, si accompagna a diversi modi di concepire la soglia tra azione umana e risorse naturali e, in definitiva, affronterebbe sempre

sullo sfondo, l'idea di una soggettivazione delle forze della natura *attraverso* le forze della natura, relegando irrimediabilmente la forza umana in secondo piano, e con essa la storia, che diviene in questa nuova configurazione il grande rimosso. L'evoluzione, a questo stadio, non si pensa più in funzione dell'avvenimento storico (dal volto umano) ma piuttosto della catastrofe naturale (dal volto non umano e dal volto-creatura (*ivi*, p. 108, trad. mia).

Sono osservazioni, sia quella sulla versione caotica della materia petrolifera, sia quest'ultima sulla rappresentazione del petrolio come campo di confronto tra storia umana e, in definitiva, *storia naturale*, del tutto pertinenti e molto rilevanti per il modo in cui Herzog decide di narrativizzare la materia oleosa del petrolio, seguendone il percorso dalla dispersione anarchica delle *protuberanze* a un'isotopia dell'incanalamento nella parte finale del film<sup>12</sup>. In fondo, quel che il pubblico rimproverava al regista dopo la visione a caldo del film era proprio di trasformare un evento storico in un evento cosmologico e naturalizzato, e tuttavia, come abbiamo visto, è solo l'analisi della costruzione semiotica del film che può chiarire se le cose stiano veramente così o se, al contrario, proprio attraverso le articolazioni interne del testo, il film non contribuisca invece a ricondurre la grande narrazione cosmologica ad un'accezione tutta politica della distruzione.

Per quel che riguarda il trattamento del petrolio, dunque, il dispiegamento delle protuberanze è senz'altro un modo di rappresentazione della *materia prima* sottratta a ogni controllo del getto e, visivamente, è culmine della dissipazione di ogni articolazione figurativa poiché l'intero mondo diegetico appare completamente liquefatto nella viscosità della materia in ebollizione, le cui protuberanze, talvolta combinate con i filamenti incandescenti delle fiamme in dittici pressoché astratti, occupano ormai l'intero frame.



Fig. 7

<sup>12</sup> Mi è impossibile introdurre qui la riflessione sulla *storia naturale*, quella soglia lungo la quale la storia umana si fa “natura”, ammantando di necessità e, direbbe Barthes, *naturalizzando* scelte ed azioni di natura politica; si tratta di una linea di riflessione la cui genealogia va da Adorno a Walter Benjamin, ma che è stata anche utile prisma per comprendere come le opere d'arte possano lavorare contro questa naturalizzazione del passato, per esempio nelle riflessioni di G.W. Sebald e Eric Santner. Su quest'ultimo uso dell'idea di storia naturale mi permetto di rinviare a Mengoni (2015).

Il film sembra suggerire che lo sguardo, avvicinandosi, scopra la viscosità del petrolio come “fondo” dell’universo diegetico stesso, residuo informe della dissoluzione figurativa che ha progressivamente disfatto il tessuto urbano della prima inquadratura, come anche la possibilità di articolazione linguistica delle vittime e il paesaggio stesso.

Non si tratta qui di proiettare argomenti storico-politici su questa risorsa fossile come motore principale del conflitto; il film, con i suoi mezzi e le sue strategie discorsive, propone un’argomentazione visiva più sofisticata di questa, che introduce la questione non tanto della risorsa in sé, ma del controllo di quella materia “oltraggiosamente” caotica. Il capitolo finale, *XI. Il prosciugamento delle sorgenti*, presenta infatti un’isotopia dell’incanalamento: una volta che gli incendi sono sotto controllo, il petrolio fuoriuscito deve essere nuovamente incanalato, il che si traduce figurativamente in tutta una panoplia di tubi, bulloni, gesti di serraggio e avvitarmento che Herzog mostra al rallentatore, come una danza, sulle note del trio di Schubert. Il contenuto figurativo si correla, semisimbolicamente, al trattamento stesso dell’immagine: le azioni di incanalamento corrispondono anche a una maggior densità figurativa, si incanala la materia prima nella narrazione filmica e si torna a “incanalare” figurativamente la materia stessa dell’immagine. Che sia qui cruciale la possibilità stessa di convogliare e orientare il flusso del petrolio, più che la sua mera presenza, sembra confermato dal potente embrayage che chiude la sequenza: un operaio, con lo sguardo rivolto verso la macchina da presa e un sorriso trionfante, guardando negli occhi lo spettatore indica e presenta il tubo nero che tiene in mano, un oggetto ordinario ma fondamentale del sistema che permette di incanalare, e quindi sfruttare, la materia prima. Ma anche un oggetto, un artefatto, che riporta dalle immagini della catastrofe apocalittica alla sfera del controllo umano e dell’orientamento stesso delle risorse. La macchina da presa segue, infatti, da vicino tutte le manovre di incanalamento e chiusura dei pozzi, l’allineamento dei grandi tubi che convogliano il petrolio, la regolazione delle valvole, l’avvitarmento dei bulloni, fino al momento decisivo in cui il sibilo della pressione cessa, la fuoriuscita del getto si interrompe e il dispositivo di incanalamento campeggia, nel silenzio, al centro dell’inquadratura.



Fig. 8



Fig. 9

Anche qui, il pubblico del festival di Berlino in cerca di una tematizzazione politica di immediata lettura avrebbe potuto scoprire un'argomentazione visiva molto sofisticata su un conflitto che, come hanno dimostrato gli analisti, non riguardava tanto il possesso diretto dei pozzi, quanto i meccanismi di sfruttamento e canalizzazione del petrolio, la regolazione della quantità di produzione e il conseguente controllo del suo prezzo, che peraltro è crollato con i primi bombardamenti (Blin 1996).

*Lezioni di tenebra* ci invita dunque alla prolungata esplorazione di un universo colpito da quella che la voce narrante delinea come una distruzione apocalittica fuori da ogni controllo umano e nel quale le cose nominabili, e la lingua che le nomina, sembrano esser regredite a una materialità senza nomi e una voce senza articolazione. Abbiamo cercato di mostrare come alcune isotopie e relazioni interne al testo filmico ancorino, in realtà, le grandi sequenze apocalittiche ai due episodi, brevi ma fondamentali, centrate sugli individui che hanno subito l'azione traumatica non di una tragedia universale, ma di quello specifico conflitto. In questo lavoro di *autenticazione*, lo scarto con il testo poetico che accompagna e, in qualche modo, sposta o smentisce, le immagini di quella distruzione non è in contraddizione con la capacità che il film ha di far segno ad un orizzonte referenziale traumatico e, in generale, a quell'orizzonte referenziale che deve iscrivere nell'immagine la propria dismisura. È anzi proprio e solo in virtù di una serie di "spostamenti" e frizioni, in virtù di una "cavità [*creux*]", che la materia sensibile, o meglio la "retorica della materia sensibile" – piuttosto che del soggetto che la apprende e la osserva – è capace di designare "il carattere inattingibile della cosa": "porsi il più vicino possibile all'oggetto nella sua materialità sensibile, è esser condotti a riconoscere la distanza, la cavità, l'insondabile e di conseguenza i rivestimenti (schemi, analogie etc.) che lo trasformano *ipso facto* in effetto di discorso" (Bertrand 2006, p. 71, trad. mia). La retorica della materia in *Lezioni di tenebra* è, allora, capace di testimoniare il carattere inattingibile di quell'evento, cioè il suo tratto di eccedenza rispetto al linguaggio che lo dice e, al contempo, la traumaticità dei suoi effetti, anche grazie alla sua frizione con il discorso apocalittico che lo accompagna e grazie alle tensioni interne e all'accoglimento di vuoti e scarti semiotici al di là di ogni esplicita tematizzazione politica.



## Bibliografia

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

- Ames, E., 2012, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002.
- Bertrand, D., 2006, "L'expression rhétorique des matières", in J. Alonso Aldama, D. Bertrand, M. Costantini, a cura, 2006, *La Transversalité du sens: Parcours sémiotiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, pp. 59-72.
- Blin, L., 1996 *Le pétrole du Golfe: guerre et paix au Moyen-Orient*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Carré, V., 2007, *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Cecchi, D., 2016, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Pellegrini Editore.
- de Certeau, M., 2015, *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di L. Amara, Milano, Mimesis.
- Demaria, C., 2012, *Il trauma, l'archivio, il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del 'reale'*, Bologna, Bononia University Press.
- Dinoi, M., 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Fabbri, P., 1995, "Difformità del viso", in *Identità-Alterità. Figure del corpo. 1985-1995. La Biennale di Venezia. XLVI Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, Marsilio, pp. 27-31.
- Fay, J., 2013, "Werner Herzog and Preposterous War", in *CR: The New Centennial Review*, vol. 13, n. 1, pp. 241-264.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Gandy, M., 2012, "The Melancholy Observer. Landscape, Neo-Romanticism and the Politics of Documentary Filmmaking", in B. Prager, a cura., *A Companion to Werner Herzog*, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 528-546.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1985.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60, pp. 1-24; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in P. Fabbri, D. Mangano, a cura, 2012, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, pp. 297-319.
- Herzog, W., 1992, *Lektionen in Finsternis*, saggio filmico, colore, 52 min., S16 mm. Munich. Operatori: Peul Berriff, Rainer Klausmann; riprese aeree: Simon Werry; musica: Edvard Grieg, Gustav Mahler, Arvo Pärt, Sergej Prokofiev, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Richard Wagner.
- Hollis, R., 1992, "The Gulf War and Just War Theory: Right Intention", in *New Blackfriars*, vol. 73, n. 859, pp. 210-217.
- Marin, L., 1992, "Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture", in *Ellipses, Blancs, Silences, Actés du colloque du Cicada*, Pau, Presses universitaires de Pau, pp. 77-85; trad. it. "Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica", in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi 2001, pp. 222-239.
- Mengoni, A., 2015, "Abitare la 'storia naturale della distruzione': memoria, elaborazione, montaggio nell'Atlas di Gerhard Richter", in P. De Luca, a cura, *Abitare possibile. Estetica, architettura e New Media*, Milano, Mondadori, pp. 129-147.
- Montani, P., 2009, "La funzione testimoniale dell'immagine", in T. Gregory, a cura, *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 447-488.
- Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma - Bari, Laterza.
- Montazami, M., 2016, "Pétrole surmoi 2", in G. Careri, B. Rüdiger, a cura, *Le temps suspendu*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 102-115.
- Prager, B., 2007, *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, London, Wallflower Press.
- Scarry, E., 1985, *The body in pain. The making and unmaking of the World*, New York, Oxford University Press.
- Taylor, P., 1992, "The Gulf war and Media: Some Conclusions", in *Film & History*, vol. XXII, nn. 1-2, pp. 13-23.

## La pratica estetica della formazione della materia sonora. L'etnosemiotica alla prova della *techno* e del suo ascolto collettivo<sup>1</sup>

Michele Denticò

**Abstract:** The aim of the paper is to investigate the intricate relationship between the actors involved in techno music events, through an ethnosemiotic gaze, with a focus to the practices of listening. The hypothesis is that there is a heuristic foundation in the study of techno music that goes beyond its “literal” sense and instead focuses on exploring its functioning through collective listening modalities, which form the basis for some musical experiences in related events. This calls for a pragmatistic approach that acknowledges the active role of the listener. Furthermore, the article emphasizes the significance of context and the relationships between human and non-human actors in the process of constructing musical meaning. Findings from interviews and ethnographic report, it highlights how is possible to describe a complex musical experience in terms of sensations and relationships with others, rather than solely focusing on the aesthetic aspects of the music itself. Lastly, the characteristics of an aesthetic paradigm capable of capturing the complexity of the collective listening experience of techno are outlined.

L'inudibile si fa sentire, e l'impercettibile appare  
in quanto tale: non più l'uccello cantore ma la  
molecola sonora.

Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille piani*

### 1. Introduzione

Alcuni generi musicali si contraddistinguono perché generalmente privi di quella che i musicologi chiamano melodia, che in una canzone è quell'insieme di elementi che conferisce il tratto della cantabilità (Stefani 1998). È questo il caso di alcune correnti della musica contemporanea come il minimalismo musicale (Cano e Battistini 2015) ma anche molte musiche da ballo che, poiché fortemente orientate alla predisposizione di una risposta somatica delle soggettività dell'ascolto, sono particolarmente indicate per degli approcci di studio che si interessano alle pratiche ad esse connesse. Tra queste ultime, un esempio particolarmente interessante, è la musica *techno*, un genere musicale nato a Detroit negli anni 80<sup>2</sup>. In ambito musicale con *techno* si intende un termine ombrello che raccoglie al suo interno una ampia varietà di sottogeneri, spesso saliti alla ribalta delle cronache per via delle controverse situazioni di ascolto collettivo che vengono spesso accompagnate dall'utilizzo di sostanze stupefacenti<sup>3</sup>. Oltre alla già menzionata assenza di melodia, un ulteriore tratto distintivo è, sempre in linea generica, la mancanza di parole musicate che, quando invece presenti, rientrano nella dinamica

---

<sup>1</sup> Questo articolo si fonda su alcuni ragionamenti elaborati nell'ambito di una ricerca di dottorato (Denticò 2023).

<sup>2</sup> Per una trattazione più approfondita, cfr. Attimonelli (2018).

<sup>3</sup> Se storicamente l'ascolto della techno è stato identificato con l'utilizzo di sostanze empatogene come MDMA ed Ecstasy, nel corso del tempo altre sostanze sono entrate nella scena, spesso compenetrandosi in modalità di policonsumo, definendo nuove forme e sottogeneri musicali in una stretta interazione. Si tratta di una vera e propria variabile di “mediazione” all'interno di una rete di relazioni. A partire da questa premessa, in questo articolo ci si concentrerà solamente sugli effetti di MDMA ed Ecstasy. Per una trattazione più approfondita – ed una etnografia differenziale – sulla questione si rimanda a Denticò (2023).

isotopica della ripetizione ossessiva, fungendo da marcatori della prevalenza ritmica. Entrambe le lacune – considerate tali in termini puramente relazionali rispetto ai generi musicali attualmente più diffusi – dispongono una peculiare situazione musicale all’interno della quale “tramonta la figura, emerge lo sfondo” (Tagg in Stefani 1996, p. 41), configurando queste musiche come a-simboliche poiché non rimanderebbero a nulla se non a loro stesse. Se la maggior parte dei generi musicali “canonici” e gli eventi ad essi correlati riferiscono di un’esperienza o comunque rimandino ad altro, fosse solo per l’accompagnamento di un testo verbale o banalmente di un titolo riconosciuto che contribuiscono a definirne gli orizzonti semantici, tutto ciò non ha luogo nel caso della techno, in particolare quando viene suonata ed ascoltata dal vivo, motivo per il quale è facile immaginare quale pantano metodologico possa rappresentare. Allo stesso tempo, questi elementi la configurano anche come un oggetto privilegiato per la sperimentazione di nuove traiettorie di ricerca: a partire da queste premesse vale la pena tentare di ragionare sul senso di questa musica allargando lo sguardo all’insieme delle pratiche ad esse connesse (Reynolds 1998). In termini più generali, negli ultimi decenni la sociologia della musica ha sviluppato un’ipotesi fondata su un approccio interdisciplinare dove convergono etnometodologia, musicologia, pragmatica e semiotica, definendo un cambio di paradigma nell’ambito di questi studi che domandi non tanto *cosa* significhi la musica ma *come* funzioni in certi contesti. Se De Nora (2003) invitava a ripensare la sociologia della musica concentrandosi sugli utilizzi che ne vengono fatti nella vita di tutti i giorni (2004), Hennion (2007, 2013), con una proposta tangente in più punti, l’idea è quella di focalizzarsi sulle modalità e di *expertise* degli *amateurs* (che in italiano potremmo tradurre con *appassionati*)<sup>4</sup>. In entrambi i casi, l’idea è quella di concentrarsi sulle modalità contingenti e *in situ* dell’ascolto musicale, un piano empirico che è possibile cogliere attraverso il metodo incrociato dell’osservazione partecipante e delle interviste in profondità, col fine alla di comprendere le modalità di interazione tra gli attori – umani e non umani, compresa la musica stessa – che avviene e si sviluppa nelle concrete situazioni di enunciazione.

Definito in questo modo, si tratta di un campo di assoluta pertinenza etnosemiotica e allo stesso tempo, in virtù delle caratteristiche empiriche e i rischi connessi ad un approccio focalizzato sulla pragmatica che tenti allo stesso tempo di rimanere all’interno di un rigoroso paradigma semiotico, rappresenta una vera e propria sfida per diverse questioni metodologiche, teoriche ed epistemologiche<sup>5</sup>.

Continuando sul solco tracciato da differenti traiettorie di ricerca, nelle pagine seguenti verrà dunque delineato il tentativo di saggiare le potenzialità di questa complessa proposta metodologica che ha caratterizzato l’impianto analitico di una ricerca di dottorato (Dentico 2023). Fondata su uno sguardo etnosemiotico, la ricerca ha l’intento di domandarsi in che modo, in base a quali relazioni attoriali e attanziali, e in funzione di quali meccanismi somatici, passionali e narrativi, si possa dedurre la dinamica trasformativa della materia sonora in sostanza musicale nell’ambito della musica techno. Si tratta, per certi versi, di porre l’etnosemiotica alla prova della techno.

## 2. Questioni di metodo

Il piano empirico della ricerca si basa su un’etnografia svolta nell’arco di circa due anni, dal febbraio 2021 al marzo 2023, durante il quale sono state effettuate 21 osservazioni partecipanti condotte in occasione di serate nelle cui descrizioni compariva il riferimento alla musica techno. Tutte le feste hanno

---

<sup>4</sup> Si tratta di un ribaltamento di prospettiva, che aprirebbe la possibilità di effettuare studi di semiotica della musica anche a chi non è in possesso di competenze strettamente musicologiche, una dinamica che in passato talmente rilevante da risultare limitante. Insieme alle particolarità intrinseche della musica come oggetto di analisi, la generale mancanza di studiosi competenti in ambito musicologico ha comportato, soprattutto in Italia, al progressivo isolamento della semiotica della musica dall’ambito generale della disciplina (cfr. Jacoviello 2012; Marino 2022).

<sup>5</sup> Del resto, per la semiotica “l’universo sonoro contiene [...] ampi margini di approfondimento teorico, nonché inedite poste in gioco metodologiche” (Spaziante 2019, p. 105); ne consegue che gli studi che hanno provato ad affrontare l’universo sonoro e musicale nell’ambito di una teoria della significazione si sono trovati a confrontarsi con i presupposti teorici della disciplina e, a volte, a metterli in discussione (cfr. Valle 2004; Fontanille 2010; Battistini 2020).



avuto luogo nei territori urbani di tre differenti città, tutte accomunate dalla presenza di una vivace scena techno: Roma, Bologna e Parigi. L'articolazione di un campo *multisituato* è stata dettata due ragioni differenti. La prima riguarda quelle materiali di una ricerca immersa nel mondo, ossia l'emergenza Covid e le conseguenti limitazioni sociali. A causa della scarsità di eventi collettivi durante la pandemia, la pratica etnografica è stata caratterizzata da una certa "voracità" e "curiosità" verso tutte le opportunità di partecipazione che è stato possibile cogliere, praticando tattiche e strategie di ricerca in funzione delle aperture e chiusure che delineavano le condizioni di "accessibilità del campo" (Semi 2010). La seconda pertiene la fondatezza metodologica dell'*etnografia relazionale* teorizzata da Desmond (2014). Nel dividere gli approcci etnografici in due fondamentali tipologie, *group-based* o *place-based*, Desmond sottolinea il rischio di ontologizzare e naturalizzare categorie sociali come il gruppo di appartenenza o i confini di un luogo. I principi dell'*etnografia relazionale* problematizzano questi sguardi dando "ontological primacy, not to groups or places, but to configurations of relations" (*ivi*, p. 554). Si tratta di un approccio profondamente tangente a quello di un'etnosemiotica proprio perché

tende a non integrare categorie sociologiche, a partire da concetti come appartenenze, ruoli, istituzioni, classi, senza trasformati, eventualmente, in categorie di pertinenza etnosemiotica, vale a dire determinate nella produzione locale di una significazione manifesta. L'etnosemiotica tende, al contrario, a lasciare che le forme dei suoi oggetti si autorganizzino non ipotecando la loro identificabilità a partire da categorie precostituite (Marsciani 2020, pp. 1-2).

In questo processo di costruzione vengono coinvolti anche i concetti di istanza etnografica, campo e oggetto di studio (ma anche di traduzione e scrittura): anche in questo caso, non si tratta di entità prestabilite ma di istanze che emergono nella loro relazione in funzione di una precisa domanda di ricerca. La costante esplicitazione delle condizioni e delle dinamiche che definiscono queste relazioni garantisce la tenuta sia nella costruzione di un campo "singolo" che di un campo multisituato (cfr. Donatiello 2017), come quello che ha caratterizzato questa ricerca. Desmond considera, in modo pressoché identico alla costruzione semiotica del testo (cfr. Marrone 2010), il campo dell'*etnografia* non come dato, ma come un processo da costruire: per definirlo come tale è necessario incontrare almeno due istanze che si distinguono secondo un principio che ricorda la nozione di valore saussuriano. Queste due istanze sarebbero infatti allo stesso tempo accomunate dall'appartenere allo stesso campo in quanto impegnate una con – o contro – l'altra e dal configurarsi come dissimili poiché occupano posizioni diverse all'interno del campo. Questa definizione, topologica e relazionale, permette due riflessioni. La prima: è possibile individuare entrambe queste dimensioni nell'ambito della grammatica narrativa: gli attori di un enunciato possono possedere due entità distinte – e quindi date, in qualche modo, a priori; è la grammatica attanziale che, posta a un livello più profondo delle strutture narrative di superficie del percorso generativo del senso, è capace di distinguere la loro funzione all'interno dell'enunciato in base a delle relazioni fondative di tipo desiderante o conflittuale. La seconda: la nozione di campo di Desmond è particolarmente compatibile con quella di luogo dell'incorporazione dell'istanza etnosemiotica, quell'io-qui-ora da cui poi l'istanza trascende nella produzione degli enunciati etnografici. Questo comporterebbe il rischio di esondare sulla dimensione situata della semiosi, secondo quella che sembrerebbe un ribaltamento del principio strutturalista della semiotica generativa per il quale è l'enunciazione ad essere il presupposto logico dell'enunciato. A suturare questa che a primo impatto si configurerebbe un'aporia – restituzione dell'esperienza empirica e situata della "fruizione appassionata" a quella della ricostruzione testuale – l'ipotesi ormai fondativa dell'impianto teorico-metodologico dell'etnosemiotica è quella della teoria dell'immagine<sup>6</sup>.

la significazione del corpo, in una parola, il suo linguaggio, è immediatamente effetto e motore di effetti, è trasformazione della datità. Vorrei chiamare questi suoi segni "immagini", per tentare di distinguerli dai segni della linguistica tradizionale (Marsciani 2012, p. 156).

L'immagine può essere intesa come una sorta di concrezione formale del senso in qualche modo propedeutica alla costruzione del testo, con quest'ultimo inteso come "ciò che la teoria fa di queste

---

<sup>6</sup> "la teoria dell'immagine è forse, ad oggi, il maggior contributo che l'etnosemiotica ha restituito alla teoria di partenza" (Mazzarini 2022, pp. 109-110).

immagini che ci vengono offerte” (Marsciani in Donatiello e Mazzarino 2017, p. 33). L’istanza presupposta logicamente è quella etnosemiotica: l’operatore d’immagini – concetto che può essere utilizzato in qualche modo come suo sinonimo – è da intendersi infatti al tempo stesso come

sia qualcuno che opera, sia l’operatività stessa. L’operatore di immagini è una funzione, un’istanza appunto, senza bisogno che si identifichi con un attore concreto qualunque (*ivi*, p. 27).

L’istanzializzazione dell’operatore d’immagini è l’istanzializzazione di una sorta di *terzo soggetto* produttore di descrizione nel suo *divenire-corpo* e che in questo modo può risolvere quell’aporia ossimorica dell’*osservazione partecipante*:

La *produzione di immagini* è la modalità con cui il corpo prende posto nel discorso, quel suo modo peculiare di annodare in forme sempre rinnovate le fila che discendono dal sistema semplice delle coordinate (Marsciani 2012, p. 140, *corsivi nostri*).

Se da una parte la funzione fondamentale di questa istanza della descrizione è proprio la capacità di *percepire* gli effetti di senso, *operare* le immagini, *costruire* il testo e di *produrre* l’analisi – un ordine che non possiamo pensare come cronologico ma circolare –, allo stesso modo questa istanza è tale solo nella dimensione di un mondo enunciato e non di un mondo possibile, poiché è solo all’interno di questa dimensione che può rendersi oggetto della propria riflessione e rendere esplicite le condizioni della conoscenza e della conoscibilità.

Le immagini, dunque, insieme alla corporalità, definiscono la dinamica operativa attraverso la quale si può istituire lo spazio teorico, metodologico, empirico e quindi epistemologico per la messa alla prova delle categorie di descrizione semiotica in rapporto ad una pratica di descrizione euristica dell’oggetto analizzato (Fabbri 1997). Sarebbe questo il versante di un’etnosemiotica che, attraverso una pratica prensivo-sensoriale che produce immagini, mette in discorso un’istanza in un certo senso protagonista dell’osservazione partecipante che “prende sul serio il fatto che il suo compito è testualizzare effetti di senso [...] passando per un’apertura della significazione agli effetti di senso concreti” (Marsciani in Donatiello e Mazzarino 2017, p. 33).

In questo senso, l’operatività etnografica è in sostanza un delicato problema di traduzione tra ciò che viene osservato (e percepito) e la sua restituzione in una forma *attestata*; conseguentemente, si tratta di un problema di scrittura (Marsciani 2020): quest’ultima deve infatti essere orientata a rendere possibile “una lettura semiotica dei dati raccolti sul terreno e portati a casa” (*ivi*, p. 5).

Accanto a questo complesso processo di traduzione vi è un ulteriore strumento metodologico che viene solitamente affiancato alle osservazioni partecipanti, al fine di sostenerle, riorientarle e problematizzarle: le interviste in profondità, ulteriori fonti empiriche attraverso le quali *attestare* dinamiche di senso. Nell’ambito complessivo della ricerca sono state condotte 16 interviste, dalla durata variabile tra quarantacinque e novanta minuti, delle quali nelle pagine seguenti verranno riportati alcuni stralci<sup>7</sup>. Le soggettività protagoniste di questa fase della ricerca sono state individuate secondo il principio per il quale le stesse si auto-affermavano come *appassionate* – a vari livelli – non tanto di musica techno quanto, come si vedrà più nello specifico, agli eventi ad essa correlati. Seguendo in questo senso la concettualizzazione di Antoine Hennion, l’*amateur*, una figura centrale nella sua teoria della mediazione, è un esperto in un certo campo senza esserne un professionista, uno status che gli permette di avvicinarsi agli oggetti culturali con una prospettiva di apertura unica spesso orientata a processi di risemantizzazione. In questo modo gli appassionati, attraverso le loro esperienze personali, le emozioni e i gusti, modellano il modo in cui si diffondono gli artefatti culturali e ne influenzano la comprensione:

loin d’impliquer qu’on s’arrête sur une définition autonome de l’art ou du goût, impose qu’on les réinterroge, en partant empiriquement de l’expérience de ceux qui la vivent, dans les situations où

---

<sup>7</sup> Gli stralci presenti in questo articolo riguardano interviste svolte in lingua italiana, in momenti precedenti o successivi alle osservazioni etnografiche. Le trascrizioni riportate sono sprovviste di punteggiatura per conservare i tratti orali del loro svolgimento. I loro nomi delle persone intervistate, di un’età variabile tra i 25 e i 33 anni, sono presentati sotto forma di pseudonimi scelti da loro stesse.

ces objets ont un effet. C'est donc observer, accompagner, interroger les amateurs, au sens fort du mot (Hennion 2013, p. 11).

Ricapitolando, se dunque è inevitabile considerare il ruolo centrale che ricopre la musica all'interno delle pratiche di fruizione degli eventi techno, ad emergere è il potenziale euristico delle modalità con le quali si sviluppa l'interazione tra gli attori coinvolti. Uno sguardo che inevitabilmente porta ad esondare i confini dell'analisi dell'oggetto *stricto sensu*, come fatto estetico astratto. Alla luce di ciò si potrebbe affermare che ci si concentrerà non tanto sulla musica in quanto tale, ma su come essa viene rappresentata; in un'ottica di pragmatismo musicale, il fulcro fenomenologico è costituito dalle modalità attraverso le quali essa viene fatta significare attraverso le forme contingenti di riappropriazione del fenomeno dell'ascolto; in termini semiotici, il fondamento non è tanto l'enunciatore quanto l'enunciataro. Più che una semiotica della musica si tratta di una semiotica dell'ascolto (Barthes e Havas 2019).

Oltre alle considerazioni di natura teorica ed epistemologica, questa postura metodologica appare fondata per quanto riguarda il principio di adeguatezza secondo almeno due ordini di questioni cruciali incontrate sul campo. La prima riguarda lo *status* di *soggettività appassionata* delle persone intervistate. La seconda pertiene invece alla chiusura dell'oggetto.

### 3. Techno-amateurs

Le persone intervistate nell'ambito della ricerca, per quanto riguarda l'auto-affermazione del loro *status*, raramente si consideravano appassionate di *musica techno*, come per potersi definire tali si dovesse essere in possesso di comprovate competenze musicologiche: “guarda che io di musica non capisco niente” è una frase declinata in forme diverse, ma tutte semanticamente attinenti, da almeno 13 intervistati, le quali preferivano piuttosto profilarsi come *appassionati* delle feste techno. A sostegno di questa condizione, le interviste condotte durante la ricerca hanno permesso di cogliere due elementi rilevanti sulla musica come oggetto di studio. Almeno in via generale, nessuna delle persone intervistate l'ha menzionata specificatamente nel raccontare la propria esperienza ma toccava l'argomento solo in seguito a precisa domanda; in secondo luogo, per rendere conto della dimensione musicale, la maggior parte manifestava difficoltà a spiegarne il funzionamento.

Forse è semplicemente difficile da rendere cioè non so se riesco a rendere quello che provo non penso di poterlo rendere a parole (Nicole).

Allora la musica ma perché non lo so però la immaginavo più che la sentivo la immaginavo comunque la musica quando ti descrivevo la cosa di di [nomina locale] comunque mi ricordo che la musica era presente ora non ho il ricordo di che musica mi ricordo che però mi piaceva (Franco).

Una bellissima serata con la musica e con la musica per dirti non me la ricordo troppo bene [...] cioè io mi sono divertito ecco non mi ricordo la musica di preciso cioè non c'è una roba che che mi è rimasta impressa più di tanto (Sandro).

Cioè tutto tutto era molto lento molto molto bello però sì ero cioè non so come spiegarlo (Joyce).

Durante le interviste si è sin da subito ripresentato il fondativo problema di traduzione. Nel descrivere la loro esperienza, le persone intervistate si sentivano molto più a loro agio facendo riferimento al contesto e alle relazioni con gli altri attori – umani e non umani – che caratterizzano la loro esperienza musicale. La risposta veniva così farcita di dettagli che attingevano più alla sfera delle sensazioni che alla descrizione della musica come “fatto estetico in quanto tale”

Con la musica veramente non non ti saprei dire qualcosa di di specifico perché era come se fossi un po' impossessata cioè come se io non c'avevo più il controllo del mio corpo è come se mi vedessi anche un po' dall'esterno ed ero completamente rilassata completamente rilassata (Joyce).

È la musica che ti dà quella cazzo di euforia che poi un po' ti dà anche l'MD[MA] anche dell'abbracciarti no? che c'è tutta quella aspetto non saprei come definì che vuoi bene a tutti tutta

questo aspetto molto emotivo per me anche la musica stessa che te la dà e il fatto che coinvolge anche le persone intorno le luci (Irene).

Quando sto per strada e ascolto la musica certo mi piace comunque però comunque quando ascolto la musica lavoro cammino è anche un modo per isolarmi no? mentre quando vado in una festa no? cioè è un modo anche di sentirti più vicino alle persone che stanno lì penso mi fa questo effetto (Agatha).

Come si può già notare da questi stralci, nella prospettiva degli appassionati che la fruiscono collettivamente, la *techno* non viene considerata un elemento a sé stante, passibile di contemplazione o di astrazione dal contesto in cui si propaga. Sembrerebbero delinearci traiettorie per le quali essa si dispiega come fenomeno di senso più compiutamente in relazione ad altri elementi e ad altri attori, verso i quali in qualche modo influisce, interagisce e insieme ai quali può significare. È attraverso questa dimensione dell'ascolto, inteso come un fatto sensoriale totale, che possiamo assumere l'idea di sinonimia con il termine fruizione, evidenziando in questo modo il lato partecipativo della soggettività ascoltatrice piuttosto che relegarla alla sua funzione di mera *cible*, bersaglio finale del messaggio musicale<sup>8</sup>. Attraverso questa definizione di ascolto potrà essere dispiegato il tentativo di ricostruire la generatività del senso di questa musica: “una semiotica dell'ascolto induce così all'elaborazione di una semiotica della presenza” (Jacoviello 2019, p. 15). Rendendo così da subito chiara l'urgente necessità di una istanza etnosemiotica che tenti di dedurne le dinamiche di senso.

#### 4. Il pragmatismo oltre il genere. Prove tecniche di ritaglio dell'oggetto

La seconda condizione è relativa ad una questione complessa e tuttavia impossibile da non affrontare: la “chiusura dell'oggetto” in termini testuali. A tale scopo sin dalle fasi embrionali della ricerca è risultato necessario porsi una domanda, tanto banale all'apparenza quanto di difficile attuazione sul piano metodologico: di quale genere musicale parliamo nello specifico? Sebbene, come abbiamo detto in apertura, ci soffermeremo sul “lato pragmatico” della musica; e se, di conseguenza, parafrasando Marsciani e Lancioni<sup>9</sup>, la musica – e quindi il genere – è più un oggetto tipico della socio-semiotica mentre per l'etnosemiotico l'oggetto sarebbe l'ascolto – o, più precisamente, le casse audio; la risposta a questa domanda diventa imprescindibile per definire i confini del testo e delle successive focalizzazioni interpretative.

Il genere è un tema tanto insidioso quanto dibattuto in semiotica. Se infatti è di per sé è un problema quasi fondativo per la disciplina, perché la definizione del suo statuto è sempre tutta da verificare non solo in funzione del ritaglio testuale ma anche delle condizioni storiche e culturali, è inevitabile pensare che i generi in quanto tali possiedano un loro grado di esistenza semiotica, fosse solo per il fatto che essi generano da parte degli enunciatari possibili, a tutti i livelli di fruizione testuale empirica, una serie di attese e aspettative con le quali inevitabilmente ci si confronta o, tramite vari gradi di scarto, ci si discosta. Anche se questa dimensione sta attualmente vivendo una profonda messa in discussione, in parte a partire anche da alcune dinamiche semiotiche descritte dalla postmodernità (Baudrillard 1990), i generi rimangono comunque, almeno a livello musicale, degli universi semantico-discorsivi culturalmente e socialmente riconosciuti sebbene dai confini sempre più labili. Ma ragionare in questi termini significherebbe riferirsi ad una concezione dalla quale ci si è parzialmente smarcati nelle pagine precedenti: astrarre una musica dal mondo come oggetto estetico autonomo.

Ma se è impossibile pensare a un testo senza genere (cfr. Rastier 1989) e allo stesso tempo le opere che più li mettono in discussione li rendono ancora più manifesti (cfr. Todorov 1978), qualsiasi testo inevitabilmente “enuncia un senso e al contempo le regole mediante cui viene costruito e deve essere fruito. Il genere [...] è costruito come dato, è il termine finale che viene posto come iniziale, è l'effetto di una sua continua *ri-generazione*” (Marrone 1998, p. 241). Detto altrimenti, i generi “generano testi

<sup>8</sup> “aux amateurs, non pas comme un élément en bout de chaîne dans un parcours linéaire allant de la création à la réception, pas du tout : comme experts, si l'on veut, de cette épreuve consécutive avec les objets, comme personnages attachés à leurs objets de passion” (Hennion 2013, p. 11).

<sup>9</sup> “la televisione è un tipico oggetto della sociosemiotica, il televisore un tipico oggetto dell'etnosemiotica” (Lancioni e Marsciani 2007, p. 69).

(sono ‘macchine’ per generare testi) e sono da questi rigenerati, costituendo un circuito che potremmo definire autopoietico” (Marino 2020, p. 86). Se, come spiega Marino (2020, p. 29), la musica va dunque intesa come discorso, cioè un “intreccio di testualità concorrenti (non mutualmente esclusive, ma anzi tutte puntate sul medesimo oggetto), dato dalle opere, dalle pratiche e dalle parole che spendiamo attorno a queste opere e queste pratiche: e che non solamente le connotano, bensì le denotano, le definiscono”, lo stesso può dirsi dei generi. Detto altrimenti, se musica è ciò che viene convenzionalmente e culturalmente definito e indicato come tale da una comunità più o meno ampia in un dato momento storico<sup>10</sup>, per i generi il funzionamento è pressoché identico. Si potrebbe ulteriormente affermare che questi ultimi funzionano degli specifici discorsi sulle semiotiche-oggetto, come la musica, definendo così una specie di livello meta-discorsivo.

Ma, dunque, di quale genere parliamo quando parliamo di queste feste? La domanda sembrerebbe possedere una risposta scontata: la *techno* e tutti i generi da essi derivati. Ma si tratta di una grande “famiglia sonora” (De Dominicis 1998, p. 82), all’interno della quale è possibile distinguere una quantità pressoché infinita di sottogeneri, una tipologia in costante aggiornamento, e una loro definizione chiara è un’operazione complessa poiché molto spesso si compenetrano e si mescolano tra loro. Messa in discorso come un’unica, lunga traccia, in una performance live di musica techno, a differenza di un concerto tradizionale, l’ipotesi di una “scaletta” delle canzoni suonate dal o dalla performer sarebbe un tentativo vago all’interno di un paradigma musicale caratterizzato da uno svolgimento aperto e contingente dello sviluppo sonoro.

È un tipo di musica che crea una situazione non è che vai lì e non lo so ti ascolti la canzone [...] sì però è quella non è la canzone capito non è che vai ad ascoltarti la canzone (Irene).

Detto altrimenti, il tentativo di definizione del genere aprirebbe ad una possibile apertura dell’oggetto pressoché illimitata<sup>11</sup>. Per risolvere questo dilemma vale la pena saggiare la possibilità di porre al centro della riflessione una definizione *sui generis* come quella offerta da un attore sociale, per così dire, “esterno” rispetto alla stretta semiosfera che si andrà a definire nelle pagine successive. Si tratta del legislatore, specificatamente di quello inglese. A venire in soccorso per un complicato ritaglio dell’oggetto è, infatti, il celebre Public Order and Justice Act, che fungerà da paradigma proprio perché si concentra, ragiona e inquadra il fenomeno proprio nei termini dei suoi effetti di senso pragmatici. Emanata nel 1994 nel Regno Unito per far fronte a quella che all’epoca veniva indicata dai mass media e da alcune parti politiche come una “emergenza rave”, questa legge vietava eventi dove “la musica include suoni pienamente o predominantemente caratterizzati dall’emissione di una successione di battiti ripetitivi”<sup>12</sup> (D’Onofrio 2015, p. 19). L’enunciato legislativo ha funto da bussola nella riflessione in virtù del fatto, per certi versi paradossale se si pensa che proviene dall’ambito legislativo e non musicologico, che attualizza una serie di dimensioni particolarmente centrali per descrivere la pratica. “Emissione”, “successione”, “battere” e “ripetere”: questi sememi definiscono in modo sorprendentemente preciso il tipo di musica che viene ascoltata a questi eventi. Ci soffermeremo in questa sede, per economia di

---

<sup>10</sup> A sostegno della fondatezza di questa dinamica ci sono anche alcune evidenze storiche e sociologiche, come la nascita e l’evoluzione di generi musicali dovute all’accessibilità economica e culturale alla musica e ai suoi strumenti secondo un processo di democratizzazione (cfr. Pacoda 1998; Lapassade 2018, 2020; D’Onofrio 2015). Il proliferare prima di chitarre, elettriche ed acustiche, prodotte in serie, ha portato alla nascita prima del rock e poi del punk come forma quasi “anti-culturale” rispetto all’idea di musica “esteticamente valida” dell’aristocrazia prima e della borghesia poi. Allo stesso modo, la nascita della musica elettronica (cfr. Attimonelli 2018) così come la conosciamo si deve anche all’accessibilità di vastissimi gruppi di classi sociali e di etnie differenti ad una strumentazione capace di produrre suoni e di “formarli socio-semioticamente” affinché fossero conosciuti come musica. Una dinamica che, come osserva Jacoviello (2012), ha caratterizzato buona parte degli studi e della critica musicale soprattutto in Italia.

<sup>11</sup> C’è chi, ad esempio, come Attimonelli e Tomeo (2022) e Petrilli (2020), non parlano di *techno*, poiché renderebbe lo sguardo eccessivamente connotato da un punto di vista musicale secondo una modalità talvolta non adeguata alla complessità della domanda di ricerca che si rivolge all’oggetto, ma preferiscono utilizzare termini come “musica elettronica” o “piaceri elettronici”.

<sup>12</sup> “music” includes sounds wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats [virgolette presenti nel provvedimento legislativo originale].

spazio, solo su due di questi termini<sup>13</sup>, “battere” ed “emissione”, in quanto sufficienti per dare un saggio dei processi semiotici contingenti di *formazione* della *materia sonora* in *sostanza musicale*, secondo un ordine non gerarchico orientato alla facilitazione del dispiegarsi logico-argomentativo del ragionamento.

## 5. Battere (tra vibrazioni e “sberle”)

Il primo termine, “battere”, fa riferimento a un universo semantico legato evidentemente al corpo o, meglio, ad almeno due corpi: uno che collide con un altro. Il battito, dunque, una volta ammesso come una caratteristica semiosica, presuppone – proprio in virtù delle sue condizioni di possibilità – un apparato – un enunciatario – in grado di cogliere questo battito. Generalmente questo apparato si concentra sul timpano che è un punto di sensibilità del corpo animale in grado di percepire e differenziare – e dunque riconoscere – rumori e suoni dotandoli di senso. Detto in altri termini, nel caso della musica che si fa corpo essa implica almeno un altro corpo con cui collidere. È possibile pensare che la musica possa “colpire” un corpo e che questo sia il corpo ascoltatore? Si tratta semplicemente di una metafora o è possibile cogliere degli aspetti pragmatici? Ma soprattutto: ci sono dei piani di pertinenza semiotica? Offriamo una piccola anticipazione alla risposta a queste domande attraverso questo stralcio di intervista:

[della musica che viene suonata alle feste] mi piacciono i bassi i suoni che ti tirano proprio delle sberle (Nicole).

Nel tentativo di descrivere la musica – anzi: il piacere del testo musicale – l’intervistata asserisce metaforicamente che un elemento che conferisce gusto può essere ricondotto al “tirare delle sberle”, evocando un’immagine talmente eloquente da non necessitare approfondimenti lessicologici. Inoltre, anche dai resoconti etnografici – me ne sono reso conto solo successivamente – il lemma “battere” è stato, come si può notare da due stralci ripresi a titolo esemplificativo, uno di quelli che a tal proposito ho maggiormente utilizzato:

Appena entriamo, in una situazione che per l’orario sarebbe come di introduzione, la musica che già batte fortissimo come in piena serata. Bam bam bam. [...] Poi verso le due rientriamo e la musica batte ancora più forte (Parigi, 25/6/22).

La sala si presenta ancora mezza vuota ma la musica è già battente (Parigi, 7/7/22).

Ma ad essere attualizzata è anche la dimensione del contatto, non solo con la musica ma anche con gli altri attori che popolano questa speciale dinamica:

Si io ascolto musica tutto il tempo ed è sicuramente diverso sicuramente diverso c’è un contatto più più intimo direi piuttosto quando vado a una festa del genere piuttosto (Agatha).

Il “contatto più intimo” con gli altri così è uno di quegli aspetti – figure; immagini – che legano indissolubilmente la possibilità di significare della musica alla capacità di agire in una dimensione intercorporea che emerge come isotopica, in un’omologia che emerge anche tra (il corpo del)la musica e quello dei partecipanti ma che coinvolge anche altri attori della scena.

Fidelio mi dice che il palchetto rialzato del backstage, la cui base è probabilmente di legno, vibra tantissimo e si sente bene sotto i piedi e, per descrivermi definitivamente la sensazione, pieno di entusiasmo mi dice qualcosa del tipo “I’d like to jump inside it and hug it so much!” (Parigi, 4/6/22).

Questa dinamica di intercorporeità musicale emerge anche rispetto alla dimensione semantica di una metafora particolarmente utilizzata sia dagli intervistati che dai partecipanti: quella della spinta. Questo lemma non sembra essere legato solamente a un utilizzo gergale ma veicola proprio una caratteristica costitutiva di questa musica. Sebbene sia dedicata soprattutto a definirne la velocità, alla prova testuale questa dinamica della spinta sembra riguardare la capacità di “presa” sul corpo del soggetto.

---

<sup>13</sup> Per una trattazione più approfondita, cfr. Denticò 2023.



Sandro [che aveva assunto MD] si addentra nella folla che si radunava al lato del palco davanti una cassa. Dopo un po' lo seguo [...]. Non sembra soddisfatto e, appena i nostri sguardi si incrociano, riferendosi alla musica mi dice "speriamo spigne un po' de più!". A quel punto parte un attacco di bassi, la folla urla eclatante e lui chiude gli occhi smorzando un sorriso (Bologna, 2/4/22).

Sempre termini di descrizione musicale, ad essere particolarmente emblematico è il passaggio di un'intervista dove viene offerta una definizione chiara e senza mezzi termini:

La musica alla fine è vibrazione (Maria).

Una chiosa del genere non può sorprendere: la dimensione della vibrazione si lega a doppio filo a quella tattile che riguarda i battiti e che caratterizza in generale molti dei resoconti della fruizione di questi tipi di musica, sia in letteratura che nelle interviste e nei resoconti etnografici raccolti.

Ha smesso di piacermi solo la cassa dritta ora sono molto più per le sincopi cassa dritta musica in cui la cassa batte [nota: batte il dito sul tavolo per enfatizzare la descrizione. Gli chiedo: "che intendi per cassa dritta?"] cioè che c'è un battito di cassa per ogni per ogni quarto cioè no invece le sincopi queste cosa viene rotta (Bruno).

Si sì no quello che ti dicevo prima cioè le vibrazioni dei bassi il fatto che io le senta dentro il mio corpo per me sono tipo vita sono tipo vita proprio è tipo la mia condizione base il potermi muovere a quel ritmo non so (Nicole).

Con l'MD[MA] è diverso è un po' quel ritmo musicale lì quella connessione con chi ti circonda la vibrazione un po' quello che crea la situazione (Irene)

Quest'ultimo stralcio è particolarmente utile perché ci permette di introdurre la dimensione della fruizione degli effetti delle sostanze stupefacenti le quali – al di là di qualsiasi banalizzazione o moralizzazione – entrano a pieno titolo nella rete attoriale che compone l'ascolto collettivo della techno. La sostanza menzionata è l'MDMA (o ecstasy), una sostanza psicoattiva empatogena – dunque le emozioni sono percepite più intensamente e si avverte un senso di empatia e di comunione nei confronti delle persone – ed entactogena – enfatizza la dimensione tattile della sensorialità. Semioticamente possono essere considerati dei veri e propri dispositivi passionali, poiché intervengono sulla *modalità dell'essere* (Greimas 1983):

Droga e musica si mettono in relazione e si ribaltano l'una nell'altra a partire dai modi – narrativi, figurativi, aspettuali ecc. – della loro assunzione e degli effetti pragmatici provocati da tale assunzione sui soggetti coinvolti. Più che una questione di somiglianza esteriore, o di possibile rappresentazione dell'una attraverso l'altra, si tratta di un'omologia formale profonda – tanto specifica nella sua manifestazione quanto tipica nella sua generalizzabilità – che rende possibile, per così dire, in presa diretta la reciproca traduzione. (Marrone 2005, pp. 116-117)

Tra techno ed MDMA l'omologia formale profonda che permette una dinamica di traduzione si fonda dunque su questa dinamica non solo di battiti ma anche e soprattutto delle loro vibrazioni.

## 6. Emissione (o il corpo della musica)

Il ruolo centrale delle vibrazioni all'interno del paradigma semiotico di questo tipo di musica emerge anche dai resoconti etnografici, rendendo "sensato" un particolare aspetto della fruizione: il volume della musica. Il bombardamento sonoro prodotto dalle casse enfatizza le vibrazioni dei bassi, dando vita ad una peculiare iperstimolazione materico-sonora che ha il risultato di "far risuonare il corpo nella zona toracico-addominale" (Stefani 1996, p. 43).

Per me vivere determinate situazioni è molto legato penso al al davvero alle passioni del corpo cioè io cerco la vibrazione nel torace dei bassi cerco la libertà del mio corpo che può muoversi come vuole senza un occhio giudicante intorno (Nicole).



A rendere manifesto il ruolo svolto dalla potenza di volume ci sono altri due elementi colti in occasione di osservazioni etnografiche: il fatto che alcune persone abbiano chiesto – spesso urlando – di alzare il volume e l'utilizzo di tappini per le orecchie da parte di alcuni partecipanti.

A un certo punto sento delle urla. Alcune persone, posizionate sul lato sinistro, urlano con ampi gesti in direzione della consolle, così mi avvicino ballicchiando per capire quale fosse il problema. Stavano sclerando perché volevano che si alzasse il volume. Urlavano letteralmente: VOLUMEEEEEE [...] Di nuovo, a un certo punto, delle persone [...] urlano a gran voce di alzare il volume (Bologna, 12/3/22).

Veronika, e a lei si accodano altre persone, chiede a più riprese di alzare il volume, probabilmente lasciato basso per non insospettire nelle vicinanze anche considerando che la serata si svolgeva all'aperto (Bologna, 9/7/21).

L'impianto è davvero enorme [...] a un certo punto uno urla "ooooh alziamo sti decibeceeeel" (Roma, 8/4/22).

Un ragazzo sta ballando accanto a me e a un certo punto scorgo qualcosa di colorato all'interno dell'orecchio, rimango un po' perplesso perché mi sembrano proprio delle cuffiette wireless ma poi capisco che sono dei tappini (Parigi, 7/7/22).

Mi avvicino al banchetto della riduzione del danno [...]. Noto anche che mettono a disposizione dei tappini per le orecchie e mi dicono che vengono richiesti abbastanza. (Bologna 12/3/22).

Entrambi si configurano come segni che rendono lampante un aspetto essenziale, spesso ignorato dal discorso comune, che immagina il bombardamento sensoriale prodotto dal volume della musica emessa dalle casse come qualcosa che definisca una ricerca ingenua del danno, inspiegabile altrimenti. Redendo pertinente la dimensione fisica, il volume è "lo spazio occupato da un corpo" (Treccani online, v. *volume*); in senso sonoro, più sarà marcato e più potrà dotare la musica di un corpo; più sarà alto e maggiore sarà la capacità di generare quelle vibrazioni così tanto ricercate dai partecipanti. Si rende in questo modo manifesta la dinamica semiotica per la quale la techno non sia una musica semplicemente da ascoltare ma piuttosto, più di ogni altra, *da sentire*, narcotizzando, o almeno "rigerarchizzando" – in un certo senso appiattendole – le subaltermità percettive. L'apparato uditivo perde la sua rilevanza, solidarizzandosi in una sorta di circuito di sinestesie che abbraccia una multisensorialità più ampia. La lingua inglese rende meglio questa differenza: più che un *to listen*, si tratta di un *to feel the music*.

Il mio corpo si muoveva da solo e non c'avevo per niente coscienza di quello che stavo facendo ehm sì come una un'esperienza extracorporea ho vissuto è stato è stato bello soprattutto perché comunque c'avevo riscontri anche da parte degli altri che avevano fatto tanto quanto me (Joyce).

Non è ancora il momento, a questo punto della ricerca, di tracciare i contorni di una trasformazione dello statuto dell'ascolto. Per ora lo intenderemo nei termini di rappresentazione sincretica – sotto forma di immagini manifestate – di come la musica divenga un segno all'interno di una dinamica sensibile che riguarda non solo l'apparato uditivo, ma che coinvolge più aspetti della sensorialità. Una volta che le sostanze entactogene come MDMA (o ecstasy) iniziano ad *effettuarsi* in quanto dispositivi passionali, le vibrazioni sollecitano il corpo nella sua totalità, al punto che la sensibilità tattile è talmente magnificata da perdere in qualche modo precisione, una dinamica che sembra combinarsi perfettamente con questo tipo di musica.

A botta [di MDMA] già salita, Ridan è convinto che la cassa davanti al quale siamo posizionati è spenta: con un dito mi fa convintissimo il segno del no: "è il pavimento che trema, non è la cassa". La tocco ed invece tremava di brutto, chiaramente funzionano ed emettono musica a decibel spiegati, ma Ridan rimane convintissimo. Dopo qualche minuto, provo di nuovo a convincerlo e questa volta si accorge che funzionano (Roma, 12/2/22).

Sotto cassa ci sono ancora quei ragazzi [...] che a un certo punto si fermano e confabulano e toccano le casse, secondo la mia ipotesi forse si chiedevano se le casse stessero funzionando o meno come è accaduto a Ridan [in occasione di Roma, 12/2/22]. (Parigi, 4/6/22).





Nell'ascolto della techno molti elementi concorrono a reificare il tattile sia nei confronti del visibile ma soprattutto narcotizzando (almeno parzialmente) l'udibile, ponendo l'interpretazione della musica su un piano di tangibilità. Attraverso l'induzione di una mediazione inter-attoriale che produce una sovversione estetica, si mette in moto anche una sovversione di tipo sociale e politica. Se il visibile è stato il regime sensoriale fondativo di un modo di pensare<sup>14</sup> non possiamo affermare che la trasformazione estetica sia una sottrazione del pensiero in quanto tale. Si tratta piuttosto di un *pensiero-altro*.

## 7. Presa estetica di suono. Per una semiotica dell'ascolto

Proveremo ora a tirare le fila di questa riflessione esclusivamente a ciò che è emerso in queste pagine. Nell'ascolto collettivo della techno sembrerebbe dispiegarsi un paradigma estetico che più che risultare specifico riguarda piuttosto della magnificazione di alcuni tratti, dinamica per la quale si potrebbe riferire all'universo dell'ascolto musicale – se non addirittura sonoro – *tout court*. Il suo nucleo fondativo si dispiega all'interno di una vera e propria categoria semantica che oppone almeno due termini, ossia /presa della musica/ a cui si oppone una sorta di /indifferenza/. Infatti, a parte alcune eccezioni di persone particolarmente appassionate, o dotate di un certo *expertise* in fatto di techno, la maggior parte delle volte, durante le osservazioni, i commenti dei partecipanti riguardo la musica si esprimevano sugli assi di una polarizzazione, distinguendo la capacità della musica di “funzionare” (e quindi significare) in base al binomio “mi sta prendendo” / “non mi sta prendendo”, tanto che per alcuni la variabile sonora diventa rilevante soprattutto quando “non funziona”.

Spesso forse me ne rendo conto più quando va male a volte perché quando la musica cioè se non mi piace e quindi vedo proprio se scatta invece qualcosa (Franco).

Quasi come se la musica avesse la funzione primaria di essere o meno capace di “prendere” letteralmente il corpo di chi ascolta. Un lemma, quello della “presa”, che rimanda inevitabilmente alla *saisie estétique* greimasiana in *Dell'imperfezione* (1987), saggio *sui generis* nell'opera del semiologo lituano che sarebbe necessario riprendere per una riflessione etnosemiotica che, in quanto tale, coinvolge la corporeità in maniera radicale. La *presa* si articola, come dicevamo, in una vera e propria categoria, secondo l'asse semantico per il quale la musica “mi sta prendendo” / “non mi sta prendendo”. Essa si determina in relazione alle stimolazioni, alle attenzioni e alle immersioni sonore che produce nei partecipanti, in particolare nel loro corpo e nella loro possibilità di esperirla. A partire dalla definizione di questa categoria semantica che, come abbiamo notato, veicola una dimensione estetica molto peculiare, è utile ricostruire e approfondire la rete di relazioni che si deduce attraverso la definizione del programma narrativo: in questo caso sarà la musica a configurarsi come vero e proprio soggetto poiché mossa in una relazione di desiderabilità di significato. Esso può dirsi *realizzato* solo in funzione di un complesso meccanismo di riconoscimento da parte dei partecipanti, che in questo caso fungerebbero da oggetto di valore. La relazione fondativa che soggiace a qualunque universo narrativo è proprio quella che si instaura tra soggetto e oggetto di valore. I decibel emessi e la generale tenebrosità della notte narcotizzano alcuni dei canali comunicativi “ordinari”: la parola scambiata perde la sua rilevanza, l'orizzonte della visione viene ridimensionato. Come osservava Greimas (1987, p. 45), “le tenebre perfette contengono virtualmente tutti i colori, tutta la bellezza del mondo; sono il colore protopatico”. Le tenebre, insieme alle sostanze e al volume della musica, consentono un regime intersemiotico di traduzione che si fonda sulla reificazione del tatto, dispiegando una nuova intimità tra gli attori e il mondo.

Nella magnificazione del piano tattile l'apparato percettivo è inevitabilmente ri-organizzato e con esso l'accesso al mondo nei termini di significazione, esperienza e conoscenza. Se, come accade dopo l'epoca romantica, “si valorizza allora l'ascolto della musica chiudendo obbligatoriamente gli occhi [di modo che] la mono-isotopia sensoriale aumenterà così l'efficacia dell'influenza sonora” (Greimas 1987, p. 57),

<sup>14</sup> “Sight has been long been regarded as the noblest of the senses, as the basis of modern epistemology. [...] The dominant conception of philosophy has thus been of the mind as a great mirror which to varying degrees and in terms of different epistemological foundations permits us to ‘see’ nature” (Macnaghten e Urry 1998, pp. 109-110).

con la techno non solo agli occhi viene sottratta la loro egemonia ma addirittura, nell'ascolto, ci si tappa le orecchie, un segno chiarissimo che *enfattizza l'efficacia dell'influenza materiale della vibrazione su tutta la superficie corporea*. È una redistribuzione "democratica" della percezione in luoghi del corpo tendenzialmente non abituati ad essere così decisivi, almeno non in una dinamica di socialità espansa: le spalle, le braccia, le gambe, le viscere. Quella che Stefani definisce "presa di suono"<sup>15</sup> è a tutti gli effetti una presa estetica così come la concepisce Greimas e tra i due concetti non vi è un legame suggerito banalmente dall'omonimia. La *saisie*, termine che il semiologo lituano condivide con Merleau-Ponty (cfr. 1945), può essere considerata come un "momento precedente il concetto" (Marrone 1995, p. 391), dove istanza musicale e istanza dell'ascolto, nella relazione di soggetto e oggetto di valore, possono così venire a galla in tutta la loro sensibile significatività:

Là dove la parola manca il segno, l'estetica serve ad additare l'esperienza non tetica della percezione. [...] Il Soggetto e l'Oggetto [...] sono originariamente in *statu nascendi*: posti e non dati, in una reversione costante di agire e patire; pieghe – non buchi – per la sostanza del mondo, sempre pronte a farsi e disfarsi (Fabbri 1987, pp. 13-14).

La *saisie* è prendere e farsi prendere ed è, in questo senso, l'effettuarsi di un'interazione.

Riprendendo le riflessioni poste all'inizio di questa ricognizione, la materialità sonora all'interno dell'ascolto collettivo della techno – almeno ad un livello situato, contingente e incorporato dell'istanza della descrizione etnosemiotica – entra in relazione con una serie di attori umani e non-umani che interagiscono l'un l'altro influenzandone i processi di significazione, formandone la materia in modo da renderla "sostanza musicale" in un senso lato. È come se una sostanza musicale si diluisse all'interno di questa rete di relazioni e ne emergesse un'altra che ne definisce in qualche modo delle forme che la trascendono. Nella modificazione delle dinamiche percettive "standard", il meccanismo semiotico è deducibile attraverso una ridefinizione delle modalità categoriali. Se per musica si può considerare ciò che alcune soggettività riconoscono come tale, la ricostruzione della loro prospettiva attraverso uno sguardo etnosemiotico riesce a rendere conto di un complesso processo di riconoscimento attraverso la descrizione delle pratiche situate e contingenti di ascolto collettivo. Questo permette di cogliere e descrivere la "*semiotic force*" (De Nora 2004) specifica della techno come il prodotto dell'interazione tra diverse istanze e attori umani e non-umani.

Questa grande famiglia sonora è accomunata dal fondarsi su una serie di elementi pragmatici – vibrazione, ripetizione, emissione e successione – che si distinguono come dei veri e propri attori che, interagendo e compenetrando, ricoprono in questa ricostruzione la posizione di *adiuvante*. In questa posizione attanziale, però, subentra un attore fondamentale, ossia quel tratto capace di far sì che la musica funzioni e si manifesti – e si faccia ascoltare – attraverso una corporeità: il *volume*. È questo il "grande adiuvante" decisivo nell'ascolto collettivo della techno, poiché dota quest'ultima di un *poter-fare*. Il volume rende la musica capace di instaurare un corpo a corpo con chi si pone, in presenza, all'ascolto. Una collisione benigna, ricercata dai partecipanti che, hjelmslevianamente, rende pertinente e significativa la materia sonora, anche sottoforma di particelle d'aria vibranti, affinché possano formarla in sostanza musicale: ad un *rave*<sup>16</sup> il suono (e per chi osserva dall'esterno: il rumore) c'è già, bisogna solo metterlo nelle condizioni di musicare.

---

<sup>15</sup> "Un'interazione, un'interfaccia tra il musicale e l'umano, una 'tattica' di appropriazione musicale" (Stefani 1998, p. 39)

<sup>16</sup> Con la parola *rave* intendiamo in questo caso un dispositivo (Agamben 2006) orientato al *delirio* sensoriale delle persone che vi partecipano.



## Bibliografia

- Agamben, G., 2006, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo.
- Attimonelli, C., 2018, *Techno. Ritmi Afrofuturisti*, Roma, Meltemi.
- Attimonelli, C., Tomeo, C., a cura, 2022, *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer*, Roma, Castelvecchi.
- Barthes, R., Havas, R., 2019, *Ascolto*, a cura di S. Jacoviello, Roma, Luca Sossella.
- Baudrillard, J., 1990, *La trasparenza del mal*, Paris, Galilée.
- Cano, C., Battistini, E., 2015, *Musica e cinema nel dopoguerra americano. Minimalismo e postminimalismo*, Roma, Gremese.
- D'Onofrio, T., 2015, *Rave new world. L'ultima controcultura*, Milano, Agenzia X.
- De Dominicis, M., 1998, "Sonni furiosi. I ravers tornano a casa", in Salvatore, G., a cura, *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Roma, Castelvecchi, pp. 69-92.
- De Nora, T., 2003, *After Adorno. Rethinking music sociology*, Cambridge University Press.
- De Nora, T., 2004, *Music in everyday life*, Cambridge University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateau. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi 2003.
- Dentico, M., 2023, *Tutto passa sotto casa. Forme, sostanze ed estetiche dell'ascolto collettivo della techno*, Università di Roma "La Sapienza". Dottorato di ricerca in Comunicazione e Ricerca Sociale, 30° Ciclo
- Desmond, M., 2014, "Relational ethnography", *Theory and society*, 43, pp. 547-579.
- Donatiello, P., 2017, *Osservabilità del senso ed etnosemiotica per la città: uno studio a partire da Bologna*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Semiotica, 29° Ciclo, online [www.amsdottorato.unibo.it](http://www.amsdottorato.unibo.it)
- Donatiello, P., Mazzarino, G., 2017, *Tra "etno" e "semiotica". Affinità e divergenze ai margini di due discipline*, vol. I, Bologna: Esculapio.
- Fabbri, P., 1987, "Introduzione", in Greimas, A. J., 1987, pp. 11-21.
- Fabbri, P., 1997, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Perigieux, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Hennion, A., 2007 [1993], *La Passion musicale*, Paris, Éditions Métailié.
- Hennion, A., 2013, "D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements", in *SociologieS*, Théories et recherches, [www.journals.openedition.org/sociologies/4353](http://www.journals.openedition.org/sociologies/4353).
- Jacoviello, S., 2012, *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Milano, Mimesis.
- Jacoviello, S., 2019, "Introduzione", in R. Barthes, R. Havas, 2019.
- Lancioni, T., Marsciani, F., 2007, "La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano", in Marrone, G., Dusi, N., Lo Feudo, G., a cura, *Narrazione ed esperienza: intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, pp. 59-70.
- Lapassade, G., 2018, *Stati modificati e transe*, Roma, Sensibili Alle Foglie.
- Lapassade, G., 2020, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, Milano, Editoriale Jouvence.
- Macnaghten, P., Urry, J., 1998, *Contested nature*, London, SAGE publications.
- Marino, G., 2020, *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Roma, Aracne.
- Marino, G., 2022, "Cinquant'anni di stonature. Una mappa della semiotica musicale nella prospettiva italiana", in Marrone, G., Migliore, T., a cura, *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 225-254.
- Marrone, G., 1998, *Estetica del telegiornale*, Meltemi, Roma.
- Marrone, G., 2005, "Sostanze tossiche, forme stupefacenti", in Id., a cura, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 1995, "L'estetica nella semiotica", in Fabbri, P., Mangano, D., a cura, 2012, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, pp. 377-403.
- Marsciani, F., 2012, *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*, Milano-Udine, Mimesis.
- Marsciani, F., 2020, "Etnosemiotica: bozza di un manifesto", *Actes Sémiotiques*, n. 123, pp. 1-8.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Pacoda, P., 1998, "Techno-music. Una storia", in Salvatore, G., a cura, *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Roma, Castelvecchi, pp. 33-44.
- Petrilli, E., 2020, *Notti tossiche. Socialità, droghe e musica elettronica per resistere attraverso il piacere*, Milano, Meltemi.
- Rastier, F., 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- Reynolds, S., 1998, *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*, New York, Routledge.
- Semi, G., 2010, *L'osservazione partecipante. Una guida pratica*, Bologna, Il Mulino.



- Spaziante, L., 2019, “Sound box: la scatola nera della percezione sonora e i limiti metodologici della semiotica”, in *E|C*, n. 25, pp. 98-106.
- Stefani, C., 1996, “Febbre e altre affezioni del sabato sera”, in Id., a cura, *Intense Emozioni in Musica*, Bologna, Clueb, pp. 35-54.
- Stefani, G., 1998, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi.
- Todorov, T., 1978, “L'origine dei generi”, in Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce, Vol. 2, Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, pp. 99-109.

## Dalle pietre alle pagine e viceversa: tradizioni trans-mediali nella Notre-Dame di Victor Hugo e Viollet-le-Duc

Elena Ramazza

**Abstract.** The French restorer Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) acknowledged two natures into the architectural artworks: the spiritual and the material one. With his restorations, he aimed to restore the spirit of the buildings, while the matter, which was kept in a subordinate position, could be modified or sacrificed. Such concept of spirit consisted roughly in considering a building as a subject capable of producing signification, and had one of its theoretical basis in the chapter “Ceci tuera cela” of *Notre Dame de Paris* (1836) by Victor Hugo. There, the author reflected on the death of the cathedrals by the action of the print, which had inherited its communicative power. Therefore, Hugo and Viollet-le-Duc detected a significative strength in the stones of the cathedrals and both of them translated it into words: the first in his literature, the second in scientific publications, such as his *Dictionnaires*. Finally, Viollet-le-Duc walked the reverse path getting back to stones: with his restorations he used the matter as a flexible mean and modified it in order to restore the original spirit of the monuments.

### 1. Restaurare lo spirito

Una delle immagini più ricorrenti relative alla cattedrale di Notre-Dame di Parigi è la silhouette di un gargoyle che si staglia in primo piano sulla vista della città dall’alto. Tale combinazione comparve già in riproduzioni ottocentesche (Fig. 1), si stabilì nell’immaginario di massa con il film Disney *The Hunchback of Notre-Dame* del 1996 e si trova in numerose copertine di libri, una fra tutte quella de *Il pendolo di Foucault* (1988) di Umberto Eco nell’edizione italiana del 2018. Oltre al riferimento alla città di Parigi e alla sua cattedrale, il gargoyle richiama anche atmosfere “gotiche”, laddove per “gotico” intendiamo qualcosa di misterioso, inquietante, vagamente antico e oscuro. Aiutano a generare tale sensazione la distanza innaturale tra i due piani dell’immagine e la mostruosità del soggetto in evidenza, che osserva, inosservato, l’intera città. Ciò che è meno generalmente noto è che se con la parola “gotico” intendiamo lo stile dell’arte medievale che si sviluppò in Europa approssimativamente tra l’undicesimo e il sedicesimo secolo, questi gargoyles non lo sono affatto: sono invece ottocenteschi, frutto dell’azione creativa del restauratore della cattedrale, Eugène Viollet-le-Duc.

Come avviene nei miti esaminati da Roland Barthes (1957, pp. 207-210 e 239), questa incongruenza temporale non turba la percezione generale, così come non sembra creare problemi l’ambiguità storica della parola “gotico”: i gargoyles sono ancora oggi un tratto distintivo della cattedrale e vengono usati come sineddoche a significare la chiesa nel suo complesso, nonostante la loro creazione tardiva. Si produce, quindi, una differenza tra la realtà storica del monumento e la sua immagine percepita, che mescola gotico e moderno, autentico e immaginato. Al nome di “Notre-Dame” rispondono ugualmente tutti questi piani.

Una simile ambivalenza tra realtà storica e immagine collettiva dei monumenti guidò il pensiero di Viollet-le-Duc, direttore con Jean-Baptiste-Antoine Lassus delle operazioni di restauro che interessarono Notre-Dame tra il 1842 e il 1864. Prima di queste date, Notre-Dame era una chiesa rimaneggiata e

danneggiata come tante altre a Parigi, soprattutto dopo la furia distruttiva che seguì la Rivoluzione. Il restauro le restituì quell'immagine interamente "gotica" che si era perduta con il passare del tempo<sup>1</sup>. Gli interventi non furono ingenti nella facciata, anche se furono rimodellate e riposizionate le famose statue dei re nella strombatura dei portoni e nella cornice orizzontale soprastante, distrutte dai furori rivoluzionari. Più massive furono invece le modifiche ai fianchi della cattedrale, dove si costruì un intero corpo di fabbrica – la sagrestia – in stile gotico francese (Bressani 2014, p. 140) e sulla copertura, dove si aggiunse una guglia che era andata distrutta in un incendio più di un secolo prima<sup>2</sup> e che Viollet ricompose sulla base di disegni antichi (Poisson, Poisson 2014, pp. 97-98 e 123-128).



Fig. 1 – *The Vampire* (Series: *Eaux-fortes sur Paris*), Charles Meyron, 1853, incisione su carta, cm. 17 x 13, Metropolitan Museum of Art, New York.

Sempre sulla copertura, furono posizionate una serie di statue in rame, raffiguranti apostoli e angeli, scolpiti da artisti contemporanei: il volto di una di queste statue, precisamente quella che corrisponde a San Tommaso, ha le fattezze dello stesso Viollet-le-Duc (*ivi*, p. 127). Ciò testimonia non solo il desiderio

<sup>1</sup> Sulla questione dello stile gotico e dei suoi significati al tempo di Viollet-le-Duc, cfr. i capitoli "History re-enacted" e "Reviving the gothic" (Bressani 2014, pp. 93-163).

<sup>2</sup> La stessa guglia è andata distrutta nell'incendio del 2019. Il suo eventuale ripristino è stato oggetto di un interessante dibattito che si concluse con la decisione di ricostruirla. A questo proposito segnalo l'intervento del 5 giugno 2019 all'Institut de France di Adrien Goetz, membro dell'Académie des beaux-arts, che invocò un restauro delle forme ottocentesche in virtù dell'effetto straordinario che queste forme hanno impresso nell'immagine collettiva della cattedrale ([www.youtu.be/67fkENenCaA](http://www.youtu.be/67fkENenCaA), consultato il 30 maggio 2023).

di legare il proprio nome all'opera, ma anche la grande libertà con cui concepiva il suo intervento: dove non si erano conservate le statue, infatti, queste si potevano aggiungere e potevano somigliare a un uomo moderno che tanto aveva amato e studiato la cattedrale.

Tale creatività sembra ora illecita a chiunque sia abituato all'idea di un restauro conservativo e rispettoso della materialità storica dell'opera. Molto spesso, soprattutto durante i primi decenni del Novecento (Gaussein 2019, p.1), Viollet-le-Duc fu considerato un grande archeologo del Medioevo, ma ingenuo (per es. Barthes 1957, p. 223). Il pensiero di Viollet era invece complesso e internamente coerente: egli riconosceva alle opere architettoniche non solo la loro materia – le pietre, i vetri, il legno – ma anche e soprattutto uno “spirito” al di là di essa: un'idea intangibile e generatrice, a volte chiamata anche “anima”, “carattere”, “genio” o “principio” (Viollet-le-Duc 1854, p. viii). Esso non era completamente astratto, perché prendeva forma in quella grammatica estetica che definiva l'aspetto dei monumenti, la loro altezza, la conformazione degli archi, le decorazioni, le proporzioni, etc., ovvero lo “stile”. L'oggetto del suo restauro era appunto lo spirito dei monumenti, e di conseguenza lo stile, oltre alle manifestazioni tangibili dello stesso, le quali potevano subire modifiche a volte anche importanti.

## 2. La materialità nel restauro

Il principio a cui si appellava Viollet-le-Duc si trova condensato nella frase che apre la voce “Restauration” del suo *Dictionnaire* e che diventò molto celebre: “Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné” (Viollet-le-Duc 1867, p. 14).

Se poniamo l'attenzione sulla materialità dell'opera da restaurare, vediamo che la prima parte della frase è sostanzialmente una negazione: il restauro non consiste nel mantenere – in francese: “entretenir” – un edificio. Non è dunque la conservazione o manutenzione dell'edificio in quanto bene materiale che interessa al restauratore e, se interpretiamo bene il seguente verbo “riparare”, nemmeno lo è la preservazione della sua funzionalità in quanto edificio con pareti e porte che siano integre, un tetto che lo ripari dalle condizioni meteorologiche e rispondente a una determinata funzione.

Anche il rifiuto del rifacimento – “refaire” – è rivolto in qualche modo alla funzionalità: non è considerabile come restauro il ricostruire un edificio in forme nuove, ovvero ristabilirne la funzionalità sacrificandone l'aspetto originale. Nel tempo in cui queste parole furono scritte, infatti, dominavano in architettura gli stili “neo” – neo-classico, neo-gotico, etc. – senza che necessariamente i nuovi edifici avessero attinenza né con un edificio in particolare, né con il luogo di costruzione, motivo per cui Parigi si stava riempiendo, per esempio, di frontoni attici<sup>3</sup>. Con questa negazione del “refaire” Viollet stava in realtà rivendicando un'attinenza con l'edificio originale e con lo stile autoctono di un luogo.

Dopo le negazioni, l'affermazione: restauro è riportare un edificio al suo stato completo: “le rétablir dans un état complet”. Si postula dunque l'esistenza di uno stato di totalità, raggiunto il quale l'edificio sarebbe compiuto. La completezza è formale, non temporale, poiché non è necessariamente identificabile con un momento in particolare della vita del monumento. Ciò è logico se pensiamo che per le cattedrali e gli edifici medievali, i cui cantieri durarono secoli e per di più in epoche in cui la progettazione non era affatto una prassi, stabilire un momento temporalmente originale sarebbe stato anacronistico. Per questo Viollet specificava che lo “stato completo” può non essere mai esistito – “qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné” – sancendo così la definitiva negazione della materialità intesa come forma calata in un momento storico.

Questo stato di perfezione risponde piuttosto a un'unità di stile, ovvero le norme dettate da un genio collettivo atemporale, quel carattere, o spirito, che era compito del restauratore riconoscere e riportare in vita, prescindendo dalla pietra e dal legno:

Les monuments de pierre ou de bois périssent, ce serait folie de vouloir les conserver tous et de tenter de prolonger leur existence en dépit des conditions de la matière, mais ce qui ne peut et ne doit périr,

<sup>3</sup> L'esempio illustre che probabilmente Viollet aveva presente era la chiesa di Sante-Genevieve rimodellata da Quatremère de Quincy tra 1791 e 1793 nelle forme del Pantheon (Tamborrino, 2004, pp. 441-448).

c'est l'esprit qui a fait élever ces monuments, car cet esprit c'est le nôtre, c'est l'âme du pays (Viollet-le-Duc 1854, pp. vii. viii).

La contrapposizione tra corpo e anima, poi tra vita e morte, non era soltanto un espediente retorico, ma serviva a rifiutare la materia e affermare la superiorità dello spirito dei monumenti. Anche l'inglese John Ruskin, acerrimo oppositore di Viollet-le-Duc, aveva usato una simile contrapposizione in una frase che divenne celebre almeno quanto quella del rivale sopracitata: "It is *impossible*, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture" (Ruskin 1849, p. 179)<sup>4</sup>. Qui, ovviamente, l'intenzione era opposta: ciò che era stato grande o bello in architettura era legato indissolubilmente alla materia, così come lo è l'essere umano: una volta persa la materia originale, sopraggiunge la morte. Intervenire con nuova materia significava entrare nel campo del mostruoso.

Dopo un'iniziale diffusione in tutta Europa del restauro in stile violettiano, la linea non-interventista di Ruskin prevalse, soprattutto verso il finire dell'Ottocento. Camillo Boito (1893, p. 11), considerato uno dei padri fondatori del restauro conservativo, riprese proprio la citata frase di Ruskin per schierarsi apertamente contro il modo di restaurare alla francese (*ivi*, p. 3) in uno dei suoi primi scritti conservazionisti. Tale idea avanzò negli anni verso un categorico rifiuto dell'azione creativa, fino a ufficializzarsi nella teoria di Cesare Brandi che dettò le norme del restauro moderno. Quest'ultimo definì il restauro legandolo proprio a ciò che Viollet aveva negato: la materialità e il tempo.

Per Brandi il restauro era "il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica" da cui derivava "il primo e fondamentale assioma: si restaura solo la materia dell'opera d'arte" (1963, p. 13). L'opera d'arte si identificava con la sua materia: non rimaneva nulla di quello spirito che Viollet riconosceva nelle cattedrali francesi, di cui si sentiva erede e responsabile perché avvenisse la loro resurrezione. La prevalente linea conservazionista ha condizionato la percezione dei moderni sulla teoria del francese. La non-autenticità materiale dei suoi interventi ha portato a una difficile comprensione del suo operato e a un'altalenante fortuna critica (Damisch 1964; Bekaert 1980; Gaussuin 2019). Per comprendere l'operato di Viollet-le-Duc dobbiamo prescindere dal filtro materialista e invece concentrarci su come egli attribuiva all'architettura una dualità spirito-materia e, in virtù di questo, una capacità di trasmettere significati, considerandola, quindi, come un linguaggio.

### 3. Il linguaggio dell'architettura

Nella Francia della prima metà dell'Ottocento, alle cattedrali veniva spesso assegnato lo stesso potere comunicativo di un libro, il cui contenuto era strettamente legato alla percezione dell'identità nazionale. Immaginiamo di avere per le mani un grande libro antico a cui mancano delle parole, le lettere sono sbiadite e alcune pagine rischiano di sgretolarsi al manipolarle. Il contenuto, però, è unico e importante, come un atto di costituzione del proprio paese. Affinché questo libro possa essere letto ne faremmo probabilmente una nuova edizione, integrando le parole mancanti ed assicurando a quante più persone possibile la possibilità di sfogliarlo. La differenza tra le chiese e i libri è che i primi si possono ripubblicare, le seconde no: vanno lette lì dove sono, alte e imponenti come sono, o perderebbero gran parte di tale potere comunicativo.

Nella trasmissione di senso del libro-cattedrale riconosciamo facilmente il medium: la materia, le pietre degli edifici. Più difficile è comprenderne il senso, per quanto intuiamo che esso sia collegato a ciò che veniva riconosciuto come spirito o principio collettivo (Boudon 1978, p. 216; cfr. *infra* par. 5). Il sistema di significazione, invece, è riconoscibile nell'"architettura", ma non in quanto manifestazione materica, bensì nella sua accezione di disciplina, di declinazione delle forme e di raggruppamento delle stesse in grandi insiemi chiamati "stili". L'architettura assume la funzione di un linguaggio, attraverso cui la materia può organizzarsi al fine di trasmettere dei significati (Boudon 1978, p. 228).

Torniamo all'esempio del libro: se volessimo solo conservarne la materia e assicurarci che non si distrugga, allora non sarebbe fondamentale capire la lingua in cui è stato scritto. Se volessimo, al contrario, restituirgli il senso, completando le parole e a volte le pagine mancanti, dovremmo conoscerne

<sup>4</sup> Per un confronto tra la posizione di Viollet-le-Duc e quella di Ruskin, cfr. Pevsner (1969).



molto bene la lingua e i meccanismi narrativi. Viollet-le-Duc, infatti, studiava a fondo il linguaggio, ovvero l'architettura medievale, fino a comprenderne il lessico e le strutture.

Con questo fine si dedicò alla definizione di una grammatica architettonica, un "système" (Poisson, Poisson 2014, p. 102) che assunse non a caso una forma familiare agli studi linguistici: il dizionario. Pubblicò due *Dictionnaires* che ebbero una diffusione enorme al loro tempo: quello sull'architettura francese dall'XI al XVI secolo, in dieci volumi (1854-1868), e quello degli arredi francesi dall'epoca carolingia al Rinascimento (1858-1870), in sei volumi. A questo proposito, Damisch (1964, pp. 16-17) parlava della creazione di una "syntaxe architecturale" organizzata in un ordine gerarchico che distingueva tra elementi principali, come l'ogiva, e subordinati, e che portava ad intendere l'architettura non più in termini descrittivi e pittoreschi, bensì in termini logici<sup>5</sup>.

Quello di Viollet-le-Duc non era il primo dizionario dell'architettura, aveva un precedente illustre nel *Dictionnaire historique d'architecture* di Quatremère de Quincy (1832). Fu Quatremère a sviluppare il concetto che l'architettura fosse un linguaggio artificiale – e non mimetico come per il resto delle arti – e quindi dotato di una propria struttura, grammatica e parole (Lavin, 1992, pp. 114-121). L'evoluzione che compì Viollet-le-Duc rispetto a Quatremère, che era orientato verso il classicismo, fu di applicare questo concetto all'architettura gotica, nata e sviluppatasi in Francia, e così facendo di vincolarne il principio a una sorta di genio autoctono e alle origini dello stato francese (Viollet-le-Duc, 1854, pp. iii e viii).

### 3. Notre-Dame e il restauro letterario di Victor Hugo

Un anno prima della pubblicazione del dizionario di Quatremère e più di vent'anni prima del *Dictionnaire*, quando gli architetti erano ancora per la maggior parte estimatori di Vitruvio e del Vignola, un giovanissimo Victor Hugo diede alle stampe un romanzo dedicato alla cattedrale parigina: *Notre-Dame de Paris*. Il primo capitolo del libro III si intitolava proprio "Notre-Dame" e si apriva riconoscendo, da una parte, il fatto che ancora a quel tempo essa fosse un edificio "majestueux et sublime", e, dall'altra, che era il caso di indignarsi di fronte alle sue "dégradations" e alle "mutilations sans nombre" (Hugo 1844, p. 101). La descrizione di Hugo era quasi un'accusa:

Mais qui a jeté bas les deux rangs de statues? qui a laissé les niches vides? qui a taillé, au beau milieu du portal central, cette ogive neuve et bâtarde? qui a osé y encadrer cette fade et lourde porte de bois sculptée à la Louis XV, à côté des arabesques de Biscornette? Les hommes, les architectes, les artistes de nos jours (Hugo 1844, p. 103).

Con un tale espediente descrittivo – che dura svariate pagine – l'autore intendeva generare nel lettore l'immagine di una cattedrale originaria o, per dirla con Viollet-le-Duc, al suo stato completo. Allo stesso tempo ne narrava la storia, attribuendole il ruolo di vittima di una scellerata azione distruttiva.

Era una sorta di restauro letterario, riconosciuto dallo stesso autore: "Nous venons d'essayer de réparer pour le lecteur cette admirable église" (Hugo 1844, p. 109), una ecfraisi (Eco 2003, pp. 270 e ss.), ma con intenzioni riparatorie. Così facendo, aggiungeva al concetto allargato di "Notre-Dame" un nuovo medium materiale, passando dalle pietre della chiesa originale alle pagine del monumento ricostruito letterariamente.

Nella seconda edizione dello stesso romanzo, uscita quattro anni dopo la prima, Hugo scrisse un intero capitolo riguardante proprio il passaggio di significati dalla pietra alla pagina. Il capitolo (Libro III, cap. 2) si intitolava "Ceci tuera cela" e si riferiva alle parole che l'arcidiacono Claude Frollo aveva pronunciato con nostalgia osservando le guglie della cattedrale, discutendo con un compagno a proposito dell'invenzione della stampa (Hugo 1844, pp. 167-179). Secondo il ragionamento di Frollo, che è anche quello dell'autore, la stampa avrebbe finito per uccidere le grandi cattedrali. L'atto era inteso in senso simbolico, naturalmente, ma è interessante notare come si torni alla metafora della chiesa come essere vivente che può essere ucciso.

---

<sup>5</sup> La rilettura di Viollet-le-Duc come razionalista e strutturalista fu una delle più popolari nella seconda metà del Novecento e coinvolse studiosi come Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Aldo Rossi, Sir John Summerson, Hubert Damisch e Philippe Boudon (cfr. Gaussein 2019, pp. 2-3 e i saggi degli ultimi tre autori citati in Bekaert, a cura, 1980).

Nonostante le conseguenze di tale uccisione metaforica avessero effetti sulla materialità dell'edificio, l'agente principale di tale morte erano il pensiero umano e le modalità di trasmissione dello stesso. Fino a tutto il XV secolo, spiegava Hugo, le grandi cattedrali erano state il riflesso delle credenze, dei simboli e del pensiero umani. Le comunità creavano e si vedevano rispecchiate nelle proporzioni delle navate, nei colori delle vetrate, nelle storie raccontate con la decorazione scolpita (*ivi*, pp. 168-169). Quando la stampa permise di affidare tale pensiero a un'altra materia, l'architettura iniziò a declinare, anche materialmente, “réduite à elle-même, abandonnée des autres arts parce que la pensée humaine l'abandonne” (*ivi*, p. 176).

Dietro alla frase di Frolo c'era il presentimento che il pensiero umano avrebbe cambiato modo di esprimersi, passando “dal libro di pietra, solido e duraturo” al libro di carta “ancora più solido e duraturo” (*ivi*, p. 168): un passaggio di testimone, cioè, tra due sistemi di segni. Tra gli stessi sistemi era riconosciuta anche una corrispondenza strutturale, in quanto l'architettura, come la letteratura, possiede il suo alfabeto: le pietre, le sue parole: le costruzioni semplici, e i suoi libri: le costruzioni complesse, come le cattedrali (*ibidem*).

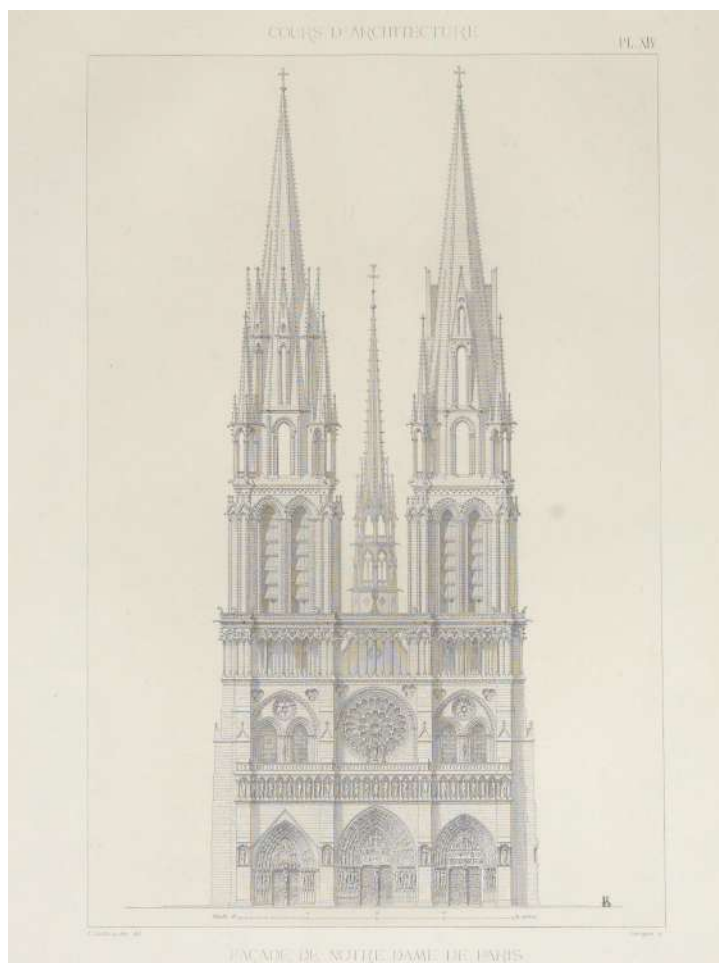


Fig. 2 – *Façade de Notre-Dame de Paris*, Eugène Viollet-le-Duc, 1863, stampa su carta, Planche XIV degli *Entretiens sur l'architecture*.

Più avanti, Hugo nominava anche i contenuti di questa trasmissione, sottolineandone alcuni aspetti principali, come la mentalità, il pensiero, la forma di governo, i desideri collettivi, tutto ciò, insomma, che aveva a che fare con la dimensione collettiva, persino politica, della società: “Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie. Cette loi de la liberté succédant à l'unité est écrite dans l'architecture” (*ivi*, p. 169).

Ricapitolando, Hugo riconosce alla cattedrale uno status di sistema di segni, dotato di una struttura grammaticale propria e veicolante significati specifici, che egli vedeva collegati alla collettività, e di conseguenza al pensiero condiviso popolato di simboli, credenze, mitologie, nonché all'organizzazione politica. La "materia" artistica della cattedrale di Notre-Dame si adattava particolarmente bene a questo tipo di concetti in quanto la sua costruzione non era legata al nome di un architetto specifico, ma era riccamente decorata con ogni sorta di storie sacre o profane e la sua realizzazione aveva richiesto secoli interi, coinvolgendo un numero di persone molto alto. Anche la sua posizione geografica, al centro della città, svettante tra gli edifici popolari, si prestava bene a incarnare ideali collettivi. L'assegnazione di tali concetti alle forme della cattedrale avvenne dunque secondo ciò Barthes (1957, p. 212) definiva "analogia", caratteristica del processo di creazione del racconto mitico.

#### 4. Le traduzioni trans-mediali

L'azione di Victor Hugo non si limitava al riconoscimento dell'avvenuto passaggio dalla predominanza del medium architettonico a quello letterario. L'autore stesso prendeva parte attiva in questo passaggio di senso dalle pietre alle pagine. Pur riconoscendo e lamentando, infatti, che spontaneamente nei secoli precedenti la stampa aveva svuotato di potere trasmissivo l'architettura collettiva, Hugo faceva sostanzialmente la stessa cosa, pubblicando un libro con il medesimo titolo della cattedrale.

La differenza stava nel fatto che egli non intendeva sostituire la cattedrale nel veicolare i concetti che le riconosceva propri, ma si poneva in un ruolo informato – in quanto sapeva della trasmissione avvenuta – e aiutante – in quanto voleva restituire alle pietre il loro potere comunicativo. In sostanza, si poneva nella veste di un traduttore che, a differenza dei lettori, conosceva il linguaggio d'origine. Così, traduceva il testo-cattedrale dall'idioma architettonico a quello letterario, facilitandone la comprensione ai suoi lettori letterario-parlanti.

In virtù di questa intenzione, possiamo inserire questa operazione nel filone delle traduzioni inter-semiotiche (Jakobson 1959, p. 69)<sup>6</sup>, chiamate da Fabbri (1998, p. 116) "trasduzioni"<sup>7</sup>, con le dovute analogie e differenze. Tra i punti di contatto troviamo il passaggio di senso tra due sistemi differenti e il ruolo della traduzione come scalino intermedio tra il testo e la sua comprensione (Eco 2003, p. 298). Ciò che potrebbe invece allontanarci dalla concezione comune di traduzione sono le grandi libertà intervenute nel passaggio da un sistema all'altro. Hugo non può tradurre direttamente la cattedrale, perché il suo linguaggio di partenza non è narrativo ma architettonico: ne ricerca dunque lo "spirito" creatore e lo adatta al linguaggio letterario finale, inserendolo in un romanzo. A mio parere, ciò non esclude l'opera dal campo delle traduzioni, ma la colloca, estremizzandolo, in quel margine di libertà, o di infedeltà, che Eco riconosceva come spesso necessario alla comprensione della sostanza del testo (*ivi*, p. 472)<sup>8</sup>. In un linguaggio così difficile da tradurre in parole come quello architettonico, lo spirito si pone al posto della sostanza del testo, lo svincola dalla sua materia originaria e giustifica la libertà espressiva della traduzione.

Per quanto con forme e obiettivi diversi, anche il *Dictionnaire raisonné de l'architecture* di Viollet-le-Duc si può considerare una trasduzione, seppur di tipo più strumentale, quasi una trasduzione intermedia. Se Hugo si era concentrato sull'aspetto poetico e immaginifico dell'architettura, Viollet era interessato alla sua grammatica e ai suoi aspetti strutturali e funzionali (Damisch 1964, p. 14). Esso rispondeva al bisogno di creazione di una struttura, simile a quella che Lotman (1983, pp. 121-122) giudicava necessaria nelle traduzioni tra sistemi che non presentano una corrispondenza univoca, ma non si limitava a questo.

---

<sup>6</sup> Il filone comprende anche le trasmutazioni, gli adattamenti, le interpretazioni inter-sistemiche o inter-semiotiche (Eco 2003, pp. 32 e 306).

<sup>7</sup> La definizione di Fabbri mi sembra la più pertinente per la sensibilità dell'autore alle differenze tra linguaggi verbali e non verbali (1998, pp. 123, 140), soprattutto a proposito di architettura (*ivi*, p. 135).

<sup>8</sup> È vero che gli esempi di Eco (2003, p. 192, 197) sono spesso relativi a singole parole e non all'intera struttura del testo, ma è anche vero che, pur intuendola, Eco non si addentra nella specificità dei passaggi inter-sistemiche. Questi, soprattutto quando presentano un'alta intenzione estetica (*ivi*, pp. 335-336, 416-417, 427; Fabbri, pp. 116, 123, 140), ammettono variazioni di materia molto più consistenti.

Nei dieci volumi del dizionario, le architetture medievali venivano scomposte, riprodotte, analizzate e alcune volte inserite in un racconto diacronico. È quindi una sorta di dizionario inter-semiotico, ma con forme molto più rispondenti a quelle dell'enciclopedia, dove le voci non vengono ridotte ai minimi termini, ma illustrate con ampie spiegazioni (Eco, Magli, Lotis 1989, pp. 707-721)<sup>9</sup>. Anche per Viollet, come per Hugo, lo spirito era la forza creatrice dell'architettura, e questo guida la struttura e i contenuti del dizionario, che presentano ragioni storiche e politiche in misura quasi uguale rispetto alla spiegazione tecnica degli elementi.

Di conseguenza, la libertà dell'interprete, che abbiamo visto attuata con forza nel romanzo di Hugo, non si sacrifica in favore della tecnica, al contrario, si raddoppia, coinvolgendo sia l'autore sia il destinatario. Il lettore modello (Eco 1979, p. 69) del dizionario, infatti, era a sua volta un architetto e le definizioni erano concepite in visione di una sua successiva funzione creativa (Eco 1979, p. 202; Viollet-le-Duc 1854, p. xiii), come una sorta di partitura per un'interpretazione successiva. Vista la dualità materia-spirito dell'architettura, l'azione del lettore era guidata verso l'evitare la replica a favore dell'interpretazione. In analogia con il linguaggio, lo studio dell'arte antica non avrebbe dovuto insegnare semplicemente le forme – la “materia” dell'architettura – affinché venissero copiate senza modifiche, bensì la grammatica, ovvero il principio (Viollet-le-Duc 1854, p. xiv) al di là del lessico, affinché si potessero formulare nuove frasi:

Tous les monuments enfantés par le moyen-âge [...] ne devraient donc pas être aujourd'hui servilement copiés, si l'on élève un édifice neuf, ce n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pur exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit (*ivi*, p. xv).

L'influenza vastissima che il dizionario ebbe sugli architetti di tutta Europa è la prova che l'obiettivo fu raggiunto e i gli architetti lettori modello esistettero davvero e in gran numero (Bekaert 1980, pp. 33-76; De Fusco 1968, p. 23).

## 5. Il disegno come passaggio inter-media

All'interno delle voci del *Dictionnaire* non troviamo solo descrizioni e narrazioni, ma anche – ed è forse la ragione del suo così rapido successo – una serie straordinaria di illustrazioni, tutte eseguite e firmate dallo stesso Viollet-le-Duc (Fig. 4), disegnatore esperto e osservatore esattissimo. Egli aveva ricevuto una formazione come disegnatore e produsse un'infinità di schizzi, progetti e acquarelli lungo tutta la sua vita<sup>10</sup> (Bressani pp. 45-89, 241-266). Per Viollet, il disegno era uno strumento di conoscenza essenziale per cogliere lo spirito dell'architettura. Sappiamo che non appena gli veniva affidato il ripristino di un monumento, egli si recava sul posto e passava intere giornate a disegnare dal vero, esercizio che gli consentiva di familiarizzare con il vocabolario di forme specifico dell'edificio in esame. A Carcassonne si sono conservati duecentottanta disegni attribuibili soltanto alla fase preliminare dei lavori sulla cittadella (Poisson 2014, p. 35).

Il disegno aveva un ruolo cruciale non solo in fase di conoscenza della materia d'origine, ma anche per visualizzare il risultato finale dell'azione restaurativa. Attraverso gli acquerelli, Viollet cercava con totale libertà quello “stato completo” dei monumenti che abbiamo visto essere il fine ultimo della sua teoria del restauro (cfr. *supra* par. 1). Se l'immagine di una Notre-Dame ideale pubblicata negli *Entretiens sur l'architecture* (Fig. 2), completata da due vertiginose guglie sulle torri, non era mai stata più che un esercizio di stile (Poisson, Poisson 2014, p. 97), all'Esposizione Universale del 1855 Viollet espose quaranta disegni di monumenti, tra cui quelli della cittadella di Carcassonne, raffiguranti il loro stato attuale e quello che sarebbe stato il loro aspetto dopo il restauro (Midant, pp. 174-175), rispecchiando intenzioni reali.

---

<sup>9</sup> A causa anche di questo alto grado di interpretazione presente nelle sue voci, per il *Dictionnaire* vale specialmente la funzione peirciana di produrre significazione appartenente a ogni traduzione del segno (Fabbri 1998, p. 115; Eco 2003, p. 303).

<sup>10</sup> Sulla sua tecnica come disegnatore pubblicò nel 1879: *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner* (Paris, J. Jetzel & Cie), e poco dopo la sua morte uscirono le raccolte *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné* (Claude Sauvageot, Paris, A. Morel, 1880) e *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* (Paris, A. Morel, 1884).

A differenza, per esempio, dei disegni del romantico John Ruskin (Fig. 3), trepidanti di macchie, ombre ed elementi naturali<sup>11</sup>, quelli di Viollet-le-Duc (Fig. 4) sono dominati da linee nette e assenza quasi totale di ombreggiature, ad eccezione di quelle necessarie per far intuire i volumi. Anche i disegni dal vivo sono spesso corredati da numeri di misure e comprendono schemi geometrici, piante, alzati, sezioni, dettagli delle decorazioni. Questo stile esatto e la presenza massiccia di frammenti e schemi rimarcano l'idea che gli elementi architettonici facciano parte di un linguaggio, più che di una realtà materiale, e che possano essere combinati al fine di formare nuovi discorsi. A differenza dei disegni d'architetto tout-court, quelli di Viollet non sono propriamente né una copia dal vero, né un progetto, ma un ibrido tra le due cose, e rispecchiano entrambi i lati – fedele e creativo – dell'interpretazione violettiana dell'architettura medievale e delle traduzioni intersemiotiche. Soprattutto le illustrazioni del *Dictionnaire* (Fig. 4), eseguite con una chiarezza impeccabile, costituiscono un passaggio intermedio tra la materia delle opere medievali e la loro definitiva traduzione in parole, parlando la lingua delle prime – le forme visive – ma nella materialità delle seconde – la carta.



Fig. 3 – Trifoglio di Palazzo Foscari, John Ruskin, 1849, stampa su carta, Plate VIII di *The Seven lamps of Architecture* (Ruskin, 1849).

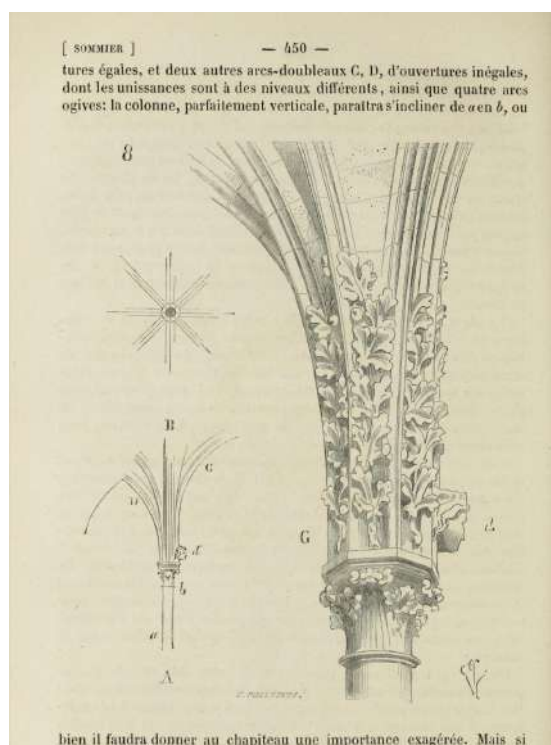


Fig. 4 – Esempio di sommier, Eugène Viollet-le-Duc, 1867, stampa su carta, p. 450 del tomo ottavo del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (Viollet-le-Duc, 1867).

Abbiamo fin qui individuato una catena di trasduzioni che va dalle pietre – la “materia” originaria – alla carta, prima in forma di disegno e poi di parole. A questa va aggiunto un'ultimo anello: il ritorno alla pietra. Come abbiamo visto, infatti, l'opera in carta di Viollet era concepita in relazione a una successiva creazione architettonica, fosse essa in forma di restauro o in forma di nuova architettura. Egli compì una doppia trasduzione, in forma di andata e ritorno, ma era quest'ultimo il vero motore del viaggio.

<sup>11</sup> Nella definizione comparata del pensiero e della personalità dei due appassionati di architettura medievale, l'edizione del 1980 del discorso di Pevsner propone una serie di comparazioni visuali tra i disegni di Ruskin e Viollet-le-Duc, ma non si trova menzione allo stile di disegno all'interno del testo (Pevsner 1969, pp. 182-183, 184-185, 189-199).

## 6. L'autore modello e i significati

Vedendo la Notre-Dame di Viollet e di Hugo come traduzioni dell'arte medievale, possiamo distinguervi le tre intenzioni individuate da Eco ne *I Limiti dell'Interpretazione* (1990, pp. 29 e ss.). La cattedrale medievale era il testo d'origine, dotata di una sua materialità e dunque di una *intentio operis* che Hugo descrisse e Viollet disaminò a fondo nelle pagine del suo dizionario. Essa non possiede un autore specifico, ma ciò non significa che i due eliminassero l'*intentio auctoris* dall'equazione: al contrario, questa era importante ai fini della lettura in quanto generatrice dello spirito – o genio, carattere, principio – di cui si parlava in apertura. Poiché non potevano accedere a un autore concreto, Viollet e Hugo lo postularono.

Nel caso del testo-cattedrale l'autore veniva riconosciuto in una collettività intera (cfr. *supra* par. 3). Scriveva Hugo (1844, p. 107): “L'homme, l'artiste, l'individu, s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon” e Viollet-le-Duc (1854, p. xiii): “L'architecte n'est et puet être qu'une partie d'un tout; il commence ce que d'autres achèvent, ou termine ce que d'autres ont commencé”. Il carattere indefinito e indefinibile della collettività e la sua lontananza nel tempo facevano sì che questo autore-collettività si prestasse particolarmente bene alla reinvenzione. Entrambi crearono, infatti, una sorta di “autore modello”: una comunità con il suo portato di pensiero simbolico e organizzazione sociale. Il romanzo di Victor Hugo andava proprio nella direzione di rievocare questo autore immaginato, dividendolo in personaggi e narrandone episodi esemplari. La spinta occulta di questa invenzione non era decifrare l'*intentio auctoris*, che non esiste, bensì assecondare l'*intentio lectoris*, ovvero la contingenza, il filtro funzionale attraverso cui si leggeva il testo-cattedrale.

Poiché l'autore latitava, infatti, l'*intentio lectoris* era dominante e il suo campo d'azione limitato soltanto dall'*intentio operis*: la materialità della cattedrale. Soprattutto l'operato di Viollet-le-Duc era giocato apertamente in una tensione costante tra i due poli opposti della necessità di creare uno stile contemporaneo da un lato e dello studio dell'architettura medievale d'origine dall'altro. La stessa forma del dizionario era, da una parte, uno strumento di conoscenza, ma, dall'altra, uno strumento di lavoro per l'architetto moderno (Bressani 2014, pp. 231-232, 237). Il suo restauro creativo (cfr. § 1) è il risultato tangibile di questa tensione: nel sacrificio della materia storica per la creazione di un edificio fruibile e comprensibile, troviamo la conferma della prevalenza dell'*intentio lectoris*. Anche nel mito per come lo definisce Roland Barthes (1957, p. 209) la funzione è dominante e porta a una deformazione del linguaggio di partenza, soprattutto se è materiale grezzo e indefinito (*ivi*, pp. 217-220) e, come nel nostro caso, rimasto orfano d'autore<sup>12</sup>.

La funzione intesa come necessità contemporanea, un grande motore che innesca tutto il resto, fu preponderante in tutte le creazioni di un Medioevo mitico, che passarono dalla fase di ascolto, o analisi, a quella di attività intensa (Lotman 1984, p. 134). Per Viollet, rivolgersi all'architettura medievale era un mezzo per risvegliare la creatività nazionale (Bressani 2014, p. 165). Le cattedrali non erano soltanto un vanto archeologico, bensì la testimonianza materiale di uno spirito collettivo che si poteva e si doveva rinvigorire (cfr. *supra* par. 2). È questo fine che generava la scelta per analogia della grande stagione del gotico francese, nella quale si ritrovava una liberazione dalle regole feudali che avevano dominato i secoli precedenti e il primo passo verso la secolarizzazione della Francia (Bressani 2014, p. 194)<sup>13</sup>.

Anche parlando di significati, Viollet rimase sempre in un'altalena tra le funzioni e le forme, vincolando spesso i concetti più sociali, politici e filosofici a esempi concreti dello stile gotico (De Fusco 1968, p. 11). Il concetto di libertà individuale, per esempio, era rispecchiato dall'irregolarità delle costruzioni e dalla

<sup>12</sup> Le intenzioni moderne di Viollet-le-Duc erano legate principalmente alle politiche populiste di Napoleone III. Il suo Medioevo mitico seguiva molte delle regole identificate da Roland Barthes in *Mythologies* (1957), a partire dalla prevalenza del concetto sulla forma fino al il furto di linguaggio e alla privazione della storia (cfr. Ramazza 2023).

<sup>13</sup> Sulla corrispondenza tra Ottocento e Medioevo, da cui deriva la mitizzazione del secondo, si è scritto molto: in particolare ricordo qui: per la versatilità del materiale “Medioevo”, l'articolo di Eco (1986); per una genesi degli studi sul medievalismo, il pionieristico saggio di Bordone (1993) e per un'analisi dettagliata delle sue diverse declinazioni, l'intero volume a cura di Castelnovo e Sergi (2004).

loro unicità – non c'è una cattedrale uguale all'altra né una decorazione uguale a un'altra – oltre che dall'imperfezione tecnica imputabile ai loro artefici. Anche l'ogiva, forma riconosciuta dominante nello stile gotico, dava al costruttore una nuova libertà nelle proporzioni, permettendo di variarne altezza e larghezza in una maniera impensabile per le volte a botte (Bressani 2014, pp. 169-172).

Un'altra caratteristica originale del gotico francese erano le proporzioni tra le parti che componevano gli edifici: a differenza degli edifici antichi, infatti, che non variavano le proporzioni ma le dimensioni, passando dalla scala minima a quella monumentale, lo stile gotico ammetteva solo la scala umana. Era l'uomo ad essere misura degli elementi, e le sue misure si ripetevano in tutti i capitelli, le colonne, le balaustre, i banchi, i fregi e i bassorilievi, moltiplicandosi (Viollet-le-Duc 1854, p. 147). L'unione tra questi elementi umani portava alla grandezza dell'edificio completo, che diventava dunque l'espressione della collettività, risultato grandioso dell'unione di tante libertà individuali con uno scopo comune.

Grazie al riconoscimento di queste e altre caratteristiche, Viollet poteva raccontare le cattedrali francesi e in particolare l'esempio magnifico di Notre-Dame come monumenti di civiltà, significanti di idee moderne di libertà ed unità del popolo francese (Viollet-le-Duc 1863, pp. 297-304).

## 7. Conclusioni

La riflessione sulla materia è fondamentale per comprendere le traduzioni trans-mediali operate da Victor Hugo e Viollet-le-Duc con Notre-Dame di Parigi. La cattedrale non si definiva solo come un insieme di pietre, ma anche come un sistema di significazione specifico, con i suoi significati e messaggi. Sia Hugo che Viollet fecero traduzioni di questo sistema da un medium all'altro: Hugo usava la poesia ed era rivolto a rievocare l'autore modello, Viollet era più sistematico e volto all'invenzione di una nuova architettura. Il medium di approdo era un medium cartaceo, in diverse forme: un romanzo per Hugo e un dizionario per Viollet, il quale inserì anche un passaggio intermedio, il disegno.

Riconoscere queste forme di traduzioni è utile per dare piena dignità storica a un tipo di restauro alternativo al restauro conservativo. Quest'ultimo, infatti, se da una parte assicura un rispetto di tutti i momenti storici in quanto testimonianze materiali, dall'altra, almeno nella sua formulazione brandiana, è limitato agli aspetti materiali dell'opera d'arte e pone in secondo piano il suo potere comunicativo.

Specialmente nell'architettura, invece, dove la funzionalità dell'edificio è strettamente legata alla sua conservazione, è importante riconoscere il ruolo di "mass-medium" (cfr. De Fusco 1967). Per questo motivo, lo studio di punti di vista pre-conservativi e orientati verso una forte predominanza dell'intentio lectoris può aiutare a trovare un equilibrio tra i due poli. Questo approccio può contribuire alla comprensione del linguaggio architettonico nei suoi significati e nelle sue modalità di trasmissione, oltre che a una nuova definizione di restauro che rispetti il monumento nelle sue istanze materiali e immateriali.



## Bibliografia

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

- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Bekaert, G., 1980, "A la recherche de Viollet-le-Duc" in Bekaert, a cura, 1980, pp. 5-80.
- Bekaert, G., a cura, 1980, *A la recherche de Viollet-le-Duc*, Bruxelles-Liège, Pierre Mandrago.
- Boito, C., 1893, *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, Hoepli.
- Bordone, R., 1993, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori.
- Boudon, P., 1978, "Le Voile de l'édicule", in Bekaert, a cura, 1980, pp. 215-238.
- Brandi, C., 1963, "Restauro", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Firenze, Sansoni, pp. 322-332.
- Bressani, M., 2014, *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, London & New York, Routledge.
- Castelnuovo, E., Sergi, G., a cura, 2004, *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, vol. 4, Torino, Einaudi.
- Damisch, H., 1964, "Introduction", in Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française*, Paris, Hermann, pp. 9-26.
- De Fusco, R. 1967, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo.
- De Fusco, R., 1968, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, Estas Kompass.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, nuova ed., La Nave di Teseo, Milano 2020.
- Eco, U., 1986, "Dieci modi di pensare il medioevo", in *Quaderni Medievali*, n. 21, pp. 187-200.
- Eco, U., 1988, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, nuova ed., La nave di Teseo, Milano 2018.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, RCS Libri.
- Eco, U., Magli, P. Otis, A., 1989, "Greimassian Semantics and the Encyclopedia", in *New Literary History, Greimassian Semiotics.*, Vol. 20, n. 3, pp. 707-721.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Milano, La Nave di Teseo, nuova ed. 2023.
- Gaussin, B., 2019, "Viollet-le-Duc is back", in *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n. 4, p. 1-17
- Hugo, V., 1844, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditeur Perrotin.
- Jakobson, R., 1959, "On linguistic aspects of translations", in Brower, R, a cura, *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Lavin, S., 1992, *Quatremère de Quincy and the invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, London, MIT Press.
- Lotman, J. M., 1983, "K postroeniju teori vzaimodejstvija kul'tur (semiotičeskij aspekt)", in *Trudy po romano-germanskoj filologii*; trad. it. "Una teoria del rapporto reciproco tra le culture" in Id, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo tra strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio 1985, pp. 113-129.
- Lotman, J. M., 1984, "Dinamika kul'turnych sistem", inedito; trad. it. "La dinamica dei sistemi culturali" in Id, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo tra strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio 1985, pp. 131-145.
- Midant, J.-P., 2014, "La présentation des dessins de Viollet-le-Duc à l'Exposition Universelle de 1855" in Piniès, J.-P., a cura, 2015, pp. 171-182.
- Pevsner, N., 1969, "Ruskin et Viollet-le-Duc: L'élément anglais et l'élément français dans l'appréciation de l'architecture gothique" in Bekaert, a cura, 1980, pp. 173-206.
- Piniès, J.-P., a cura, 2015, *Eugène Viollet-le-Duc, regards croisés*, Narbonne, Garae Hésiode.
- Poisson, G., Poisson, O., 2014, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, Éditions A. & J. Picard.
- Poisson, O., 2014, "Carcassonne, 1843-1879 : Viollet-le-Duc au travail" in J.-P. Piniès, a cura, 2015, pp. 31-51.
- Quatremère de Quincy, A.-C., 1832, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, Libraire D'Adrien Le Clere et C.
- Ramazza, E., 2023, "Rileggere Viollet-le-Duc attraverso Roland Barthes. Verso una lettura semiotica del mito del Medioevo nell'Ottocento" in *Signa*, n. 32, pp. 517-542.
- Ruskin, J., 1849, *The Seven Lamps of Architecture*, London, Smith, Elder and Co.
- Tamborrino, R., 2004, "Viollet-le-Duc, le Annales Archéologiques e i romantici scientifici" in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, pp. 429-464.
- Viollet-le-Duc, E. E., 1854, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tome premier, Paris, B. Bance éditeur.
- Viollet-le-Duc, E. E., 1863, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel et Cie.
- Viollet-le-Duc, E. E., 1867, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tome huitième, Paris, A. Maurel éditeur.



## **Il corpo umano e il romanzo corporeo. L'analisi de *I vagabondi* di Olga Tokarczuk**

Izabele Skikaite

**Abstract.** This article examines how corporeality (content plane) can explain its expression plane in O. Tokarczuk's novel *Flights*. It consists of fragments of different genres narrating distinct stories. However, all of them involve various types of bodies: bodies in motion, sick or dying bodies and fixed body specimens. By attempting to resolve the axiological conflict between the valorization of dynamics (traveling bodies) and statics (admiration of body specimens), the novel's coherence is revealed. The semantic universe of *Flights's* is described by the category of *integrality/disintegration*. All characters seek to maintain their body integrity (kept by motion) and avoid its fragmentation (resulting from reduced mobility) and disintegration caused by death. This category and the recurrent corporeal relationships explain the novel's expression plane: *Flights's* composition resembles a particular body composed of interacting organs-like stories, and the isolated body specimens-like fragments.

Solitamente nella semiotica letteraria si esaminano la corporeità e la sensibilità collegandole all'attore del livello discorsivo o all'enunciatore ancorato (e ai suoi simulacri), ma ci sono romanzi in cui il corpo non è solo un tema come un altro, esso oltrepassa il livello del contenuto e diviene il legame tra i due piani della lingua: il piano del contenuto (figure, isotopie) diventa isomorfo al piano dell'espressione (composizione del romanzo). In questo caso il corpo è più che un tema dominante e diviene un principio particolare della strutturazione.

La corporeità funziona proprio così nel romanzo *I vagabondi* della scrittrice polacca Olga Tokarczuk in cui il testo rassomiglia a un corpo individuale. Quasi tutti i critici letterari dell'opera hanno notato che assieme al tema del corpo ne esistono altri come il viaggio, il nomadismo, il rapporto tra corpo e spirito, la trasgressione delle norme, la crisi d'identità, la crisi climatica e l'antropocene. E tuttavia nessuno ancora ha mostrato il rapporto tra questo tema e la struttura del romanzo e come l'idea di corpo possa spiegare il concepimento del testo letterario.

### **1. La struttura frammentata e il corpo**

Il libro *I vagabondi*<sup>1</sup> ha ottenuto il suo primo riconoscimento internazionale 10 anni dopo la pubblicazione in Polonia vincendo il Man Booker International Prize dopo che venne tradotto in inglese nel 2018, anno in cui la scrittrice polacca riceve il Premio Nobel per la letteratura e dopodiché, questo lavoro ha ricevuto molta attenzione dai critici letterari e dai lettori di tutto il mondo. Il problema principale sottolineato nell'analisi del testo è la coerenza narrativa del romanzo che ha una struttura inconsueta: è composto da 116 frammenti che raccontano varie storie. Inoltre, i frammenti sono scritti attraverso l'uso di generi letterari diversi: tra gli episodi narrativi ci sono frammenti di diario, elenchi, lezioni istruttive e saggi brevi, questi ultimi detti frammenti non-narrativi.

---

<sup>1</sup> *I vagabondi* edito per l'Italia nel 2019 dalla casa editrice Bompiani con traduzione di Barbara Delfino.

Di solito un romanzo si caratterizza per avere gli stessi personaggi, eventi principali o un narratore comune, ma in questo caso l'opera letteraria rompe le solite regole e suggerisce un principio differente. Benché la tecnica narrativa "spezzata" non sia una novità nella letteratura contemporanea, essa viene spesso definita in modo astratto, collegandola alla frammentazione del mondo digitale in cui non esiste un sapere unico o supponendo che il genere de *I vagabondi* rappresenti un "memoir" frammentario e invece in questa sede si deve dare maggiore attenzione ai contenuti concreti del romanzo collegandoli tra di loro piuttosto che riferirci alla nostra realtà sociale (Nünning, Scherr 2018; Mazurczak 2018).

Questo articolo vuole dimostrare con l'analisi dettagliata della corporeità – una tra le forme possibili della materialità – la coerenza de *I vagabondi*. Esaminando questo tema ci troviamo di fronte a un contrasto: da un lato, nel romanzo dominano i valori del divenire e del cambiamento, rappresentati dai personaggi in movimento; dall'altro, ci si sofferma sui corpi malati e specialmente sui preparati anatomici ricavati dai cadaveri umani, un contrasto che crea il conflitto assiologico tra la valorizzazione del divenire e quella dei corpi statici.

La semiotica si interessa alla corporeità nei discorsi letterari dopo l'apparire di *De l'imperfection* di Algirdas J. Greimas (1987). In questo saggio il semiotico descrive l'oggetto e il soggetto come un essere sensibile, ma il loro rapporto viene rappresentato come un gioco di potere: l'uno minaccia di assorbire l'altro. Per tale motivo il semiotico lituano viene criticato da Jean-Claude Coquet (2007) che sviluppa la semiotica letteraria del soggetto. A lui, infatti, interessa l'istanza dell'enunciazione che non solo è cognitiva ma può anche esprimere la propria corporalità (distingue Soggetto giudicante, quasi-Soggetto e non-Soggetto corporeo). Jacques Fontanille (2004), invece, elabora la semiotica delle passioni e propone alcuni modelli per l'analisi del corpo esaminandolo come substrato della semiosi e come figura del discorso (distinguendo le varie istanze attanziali nel corpo).

E tuttavia nessuno tra costoro ritiene che il tema del corpo (le figure del contenuto) possa spiegare il piano dell'espressione della prosa letteraria. Il rapporto tra piani differenti viene esaminato nella poesia e negli altri discorsi (Fontanille presenta un esempio di cinema), ma ancora assenti sono i lavori dedicati a questo argomento.

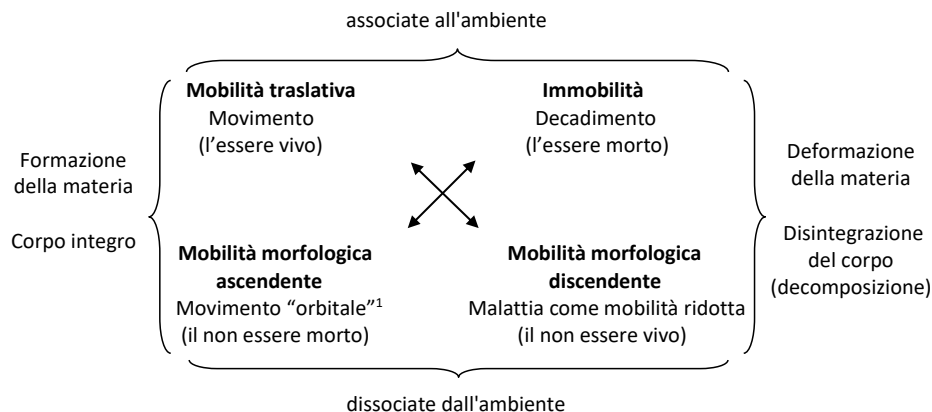
Evidenziando tale rapporto spiegheremo il funzionamento della corporeità nel piano del contenuto iniziando con l'universum assiologico de *I vagabondi* e poi analizzando i vari frammenti. Una maggiore attenzione sarà dedicata ai due gruppi di protagonisti – i nomadi-pellegrini e i vagabondi – che dimostrano la connessione tra i loro corpi e la composizione del testo.

## 2. Il mondo dinamico

Nonostante *I vagabondi* sia composto da storie diverse, l'analisi ha rivelato che tutte loro appartengono allo stesso universum assiologico che può essere definito dalla categoria *mobilità/immobilità*. Il mondo di quest'opera è dinamico, mutevole e variabile, e questa varietà dei movimenti viene espressa dai corpi umani. Ivi si muovono non solo i vari viaggiatori erranti, pellegrini e vagabondi a cui si riferisce il nome del libro, ma anche le parti del corpo: un protagonista si sposta con la sua gamba amputata, un'altra con il cuore conservato del fratello defunto, un altro ancora getta le spoglie di un corpo nel mare. Nel romanzo non solo i corpi vivi, ma anche i cadaveri partecipano al cambiamento continuo: dopo la morte il corpo non può muoversi, ma non è nemmeno statico, perché decade e si unisce alla natura. Il termine *mobilità* si riferisce al moto corporeo, quello di *immobilità* al cambiamento senza capacità di muoversi e per *staticità* si intende lo stato di stasi senza nessun mutamento.

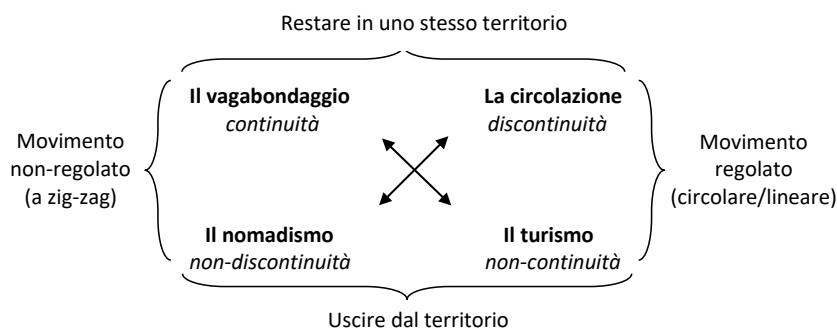
Inoltre, nel mondo dinamico c'è un unico corpo statico che non appartiene alla natura ma viene creato artificialmente: il preparato anatomico. Desiderando interrompere il cambiamento incessante ed evitare la decomposizione del corpo morto, gli anatomisti ne fissano le parti, però come nota la protagonista: "Ciò che non si muove è soggetto alla disintegrazione, alla degenerazione" (*I vagabondi*, p. 7) e, cioè, anche il corpo statico ha la possibilità di ritornare alla dinamica e di fondersi con la natura.

I corpi umani che esprimono il cambiamento del mondo possono essere rappresentati con un quadrato semiotico che non solo mostra la possibile transizione tra i diversi termini, ma in questo caso definisce anche il ciclo vitale dell'individuo:



Il quadrato si sovrappone alla categoria *vivo/morto*: da una parte si trova un corpo umano vivo che si sposta e si muove, da un'altra, un corpo immobile che assomiglia a quello morto (l'essere ammalato) o che diviene cadavere. La transizione dall'asse positiva alla negativa mostra la diminuzione del dinamismo corporeo: la persona malata si muove con difficoltà e il corpo morto non può andare avanti, ma muta interiormente. I termini dell'asse dei contrari sono associati all'ambiente che determina il movimento del corpo vivo mentre il cadavere diviene parte di esso. Nell'asse dei subcontrari i corpi sono orientati verso se stessi e quindi dissociati dal mondo esterno.

La *Mobilità traslativa* definisce il movimento come *spostamento* da un luogo all'altro, il quale può essere sia temporaneo (per esempio la fuga), sia permanente quando diviene uno stile di vita. Nel libro lo *spostamento* viene descritto continuamente e per questo possiamo distinguerne 4 tipi usando un quadrato semiotico che in questo caso rappresenta il piano figurativo:



I diversi termini della mobilità traslativa sono basati sulla categoria *continuità/discontinuità* e le due opposizioni vengono differenziate secondo la relazione con lo spazio: nell'asse dei contrari le persone non escono dal territorio definito e nell'asse dei subcontrari i viaggiatori ignorano i confini territoriali. Il vagabondaggio definisce una fuga volontaria (che di solito dura poco) dalla routine e si conclude con il ritorno; esso si oppone alla circolazione avanti-indietro lungo il medesimo itinerario (per es. da casa al lavoro). Il nomadismo<sup>2</sup> (anche descritto come il pellegrinaggio) è il viaggio incessante scelto consapevolmente che diventa un modo di vivere: per il nomade è più importante il processo del movimento che il raggiungimento di un luogo in particolare e per questo egli si oppone ai turisti che "Non erano dei veri viaggiatori perché partivano per tornare" (*I vagabondi*, p. 10).

<sup>2</sup> In italiano il nomadismo e il vagabondaggio sono sinonimi, ma nel libro di Tokarczuk questo ultimo si riferisce alla fuga come improvviso abbandono di un luogo. Nella lingua originale polacca la parola "biegun" (il vagabondo) è collegata al verbo "biegać" (correre o fuggire) e nella traduzione italiana la vagabonda è anche chiamata "la fuggiasca".

Questo non significa che una persona possa praticare solo uno tipo di mobilità traslativa, p. es. il personaggio Eryk le compie tutte e quattro: scambia la vita nomade del marinaio con la vita sedentaria e con il lavoro sul traghetto. Quando è stufo della circolazione avanti-indietro decide di fuggire prendendo con sé i passeggeri del traghetto e, ignorando l'indignazione del suo "equipaggio", agisce come fosse una guida turistica.

Quale tipo di movimento una persona pratici, dipende non solo da una scelta individuale, ma anche dalla situazione, dalle altre persone, dall'ambiente e dalla società. La comunità insegna al nostro corpo muoversi e successivamente l'individuo fa suoi alcuni movimenti specifici che l'antropologo Marcel Mauss (1934) chiama *le tecniche del corpo*. Esse variano per società, tradizioni, caste sociali e formano l'identità di una persona (p. 75). Ne *I vagabondi* la società moderna funziona secondo il sistema disciplinare descritto da Michel Foucault (2014) e impone ai suoi membri i movimenti come la circolazione o il turismo. Come dice una protagonista, muovendosi così, gli individui assomigliano a "una grande macchina nella quale ogni creatura dovrà occupare un proprio posto ed eseguire movimenti apparenti" (*I vagabondi*, p. 251); l'individuo perde l'autonomia e assomiglia a una parte di un meccanismo automatico.

Al contrario, il nomadismo e il vagabondaggio si rivelano come resistenza al controllo del moto, perché rompono le norme e non rispondono alle regole istituzionali. Essi esplicitano l'ideologia del movimento che nel romanzo viene collegata alla filosofia di Eraclito ("[...] la volubile acqua vagabonda nella quale non ci si può mai immergere due volte, come venni a sapere più tardi", *I vagabondi*, p. 7). Questi tipi di spostamento sono anche responsabili dall'intreccio tra i vari frammenti – il primo per i frammenti non-narrativi, l'altro per gli episodi narrativi – e pertanto ci ritorneremo sopra.

Nel libro la dinamica non è limitata ai soli viaggi ma anche al movimento umano come forma qualsiasi di cambiamento. Non tutti i personaggi si spostano da un luogo all'altro; alcuni si muovono senza andare avanti: la fuggiasca intabarrata orbita nello stesso posto, il protagonista Kunicki muove le gambe rimanendo nel suo letto. A questo tipo di movimento appartiene anche il viaggio mentale quando, invece di camminare realmente, i personaggi sognano: l'imprigionato marinaio Eryk "caccia" Moby Dick galleggiando nel mare delle parole di Herman Melville; il professore di antichità che mostra le città attuali ai turisti suggerisce loro di viaggiare con la mente e di immaginare luoghi inesistenti.

Il movimento già descritto sfida il pensiero eracliteo ed è più vicino alla filosofia di Zenone, a cui il professore di antichità si riferisce esplicitamente: "In realtà il movimento non esiste. Anche noi, come la tartaruga nel paradosso di Zenone, non andiamo da nessuna parte, vaghiamo appena all'interno del momento e non esiste nessun termine e nessuna meta" (*I vagabondi*, p. 370). Ne *I vagabondi* il paradosso zenoniano mostra l'illusione del progresso, del movimento orientato allo scopo unico e presta esclusivamente attenzione al moto. Nel quadrato semiotico il movimento senza spostamento e il corpo malato con mobilità ridotta vengono chiamati *mobilità morfologica*. Il termine è preso in prestito dal semiotico Eric Landowski che parlando del controllo di un corpo umano distingue le diverse forme di mobilità, tra le quali c'è il movimento di un corpo fissato in un determinato punto dello spazio. Il sociosemiotico parla degli oggetti naturali che nonostante sembrano immobili, subiscono un cambiamento interno. Nella natura in questo modo si muovono le piante, ma anche i corpi umani, per es. i prigionieri incatenati rimangono immobili ma i loro corpi si espandono e ritraggono al ritmo del loro respiro (2016, p. 21).

Volendo distinguere i diversi tipi di *mobilità morfologica* compresi nell'asse dei subcontrari, il termine positivo viene chiamato *ascendente* perché definisce lo sviluppo del movimento del corpo vivo (movimento senza spostarsi di luogo o viaggio con la mente) e il termine negativo *decadente* riferendosi al corpo malato che non va avanti perché diventa meno mobile. In alcuni casi il movimento senza spostarsi può sfociare in una malattia come quando un individuo perde il controllo del suo corpo e il movimento diviene incontrollabile (per es. sindrome delle gambe senza riposo).

Ne *I vagabondi* tutte le malattie dei personaggi sono collegate ai disturbi del movimento: alcuni si muovono con fatica per l'amputazione di un arto, altri hanno unghie dolorosamente incarnite che impediscono il cammino, altri ancora soffrono di una progressiva paralisi. La malattia isola la persona dagli altri e danneggia anche l'integrità del proprio corpo dando vita al processo di disintegrazione.

L'uomo ammalato diventa meno mobile e meno integro e a poco a poco va rassomigliando sempre più al corpo morto.

L'*Immobilità* si riferisce al corpo morto che non può spostarsi o muoversi. Nel romanzo ci sono due possibilità dopo la morte: a) il corpo non diviene statico ma si trasforma interiormente, decade e diviene parte dell'ambiente; b) il corpo viene fissato artificialmente (plastificato, mummificato o conservato nel liquido) usando procedure diverse per evitare la disintegrazione. Quest'ultimo viene creato sostituendo i liquidi corporei (nel romanzo l'acqua esprime il mutamento) con formaldeide, polimeri di silicone e altri fissanti (la staticità si ottiene eliminando l'acqua).

Il quadrato suggerisce la nozione del ciclo vitale come crescita e diminuzione; nozione ben nota alla filosofia occidentale: "Ciò che chiamiamo generazione sono sviluppi ed accrescimenti e ciò che chiamiamo morti sono involuzioni e diminuzioni" (Leibnitz 1714, p. 73). Per di più, esso rivela anche la nozione di materialità espressa dai corpi dei protagonisti. Ne *I vagabondi* la nozione della materialità si oppone al concetto delle moderne scienze naturali. Il pensiero occidentale moderno (ereditato da Descartes) definisce la materia come inerte, immobile, priva di significato e soggetta alla dominazione umana (Coole 2010, p. 94). Nel romanzo essa è vicina alla nozione aristotelica di *hyle* che è attiva, mobile e ha la capacità di cambiarsi da sola (Kardelis 2015, pp. 28-38).

Secondo Aristotele, tutti i corpi del mondo partecipano al mutamento incessante (Ainsworth 2020) ma al filosofo greco non interessano solo i corpi umani – dei quali si parla nell'opera di Tokarczuk – bensì tutti i corpi naturali (animali, piante, materia inorganica, ecc.). Parlando della materia il filosofo greco distingue quattro tipi di cambiamento validi sia per l'essere vivente, sia per gli oggetti inerti: essi non definiscono specificamente il movimento umano, ma si riscontrano anche nell'opera di Tokarczuk. (Aristotele 1956, p. 334).

Mentre Aristotele enfatizza ugualmente generazione e distruzione, nel libro di Tokarczuk si dà più importanza alla morte e alla decomposizione piuttosto che alla nascita e alla procreazione. Generazione e distruzione si oppongono alla mobilità traslativa che Aristotele chiama "locomozione rispetto al luogo". Gli ultimi tipi aristotelici – "crescita e diminuzione rispetto alla quantità" e "l'alterazione rispetto alla qualità" – possono essere collegati al corpo malato che, da un lato subisce l'amputazione (la "diminuzione" del corpo), e dall'altro, cambia dall'interno e perde la sua interezza. Aristotele non pensa al movimento senza spostarsi in un luogo e la nozione *mobilità morfologica ascendente* è per lui inesistente<sup>3</sup>.

Confrontandoci con Aristotele a cui (come agli altri filosofi greci, specialmente i presocratici) interessa di più lo sviluppo, il prosperare della natura, la *physis*<sup>4</sup>, è possibile notare che nell'opera di Tokarczuk si fa molta attenzione alla disintegrazione, alla deformazione, alla malattia e alla morte. Questo non significa che ne *I vagabondi* la distruzione sia apprezzata più della procreazione ma si enfatizza la differenza tra il corpo integro e disintegrato: il primo è lo scopo di un individuo ed è valorizzato positivamente; invece, il secondo è uno stato evitabile e negativo. L'integrità del corpo si ottiene con il movimento mentre la diminuzione della dinamicità si correla alla separazione da se stessi e alla sofferenza.

La differenza principale tra Aristotele e Tokarczuk è che il filosofo parla della dinamica in modo molto generale comprendendo tutta la natura che sempre rinasce, mentre alla scrittrice interessano solo la mobilità e la vita umana che terminano con la morte; eppure, il ciclo vitale non si conclude qui: il corpo si disintegra e svanisce ma allo stesso tempo assume forme nuove. La morte non è la fine ultima ma trapasso e nuova possibilità.

### 3. Il nomadismo come uno stile di vita

Nel mondo del romanzo definito come l'universum semantico, ci sono vari atteggiamenti nei confronti della corporeità. I personaggi hanno, con il corpo, rapporti diversi che dipendono dai movimenti praticati. Ne *I vagabondi* dominano due tipi di mobilità traslativa, il nomadismo e il vagabondaggio: il

---

<sup>3</sup> Questo movimento è caratteristico degli uomini, perché le altre entità naturali (come le piante) non si spostano ma crescono o cambiano internamente (come le rocce).

<sup>4</sup> La radice *phyo* significa "genero" ed è collegata a *phýesthai* (crescere).

primo viene rappresentato dalla narratrice nomade che appare in tutti i frammenti non-narrativi inframmezzati tra gli episodi relativi ai vagabondi.

### 3.1. L'apprezzamento del corpo statico

Il romanzo inizia con la presentazione della viaggiatrice che appare in tutti i frammenti non narrativi inframmezzati tra gli episodi. Quando nel suo primo viaggio vede il fiume vasto e incontrollabile, decide che “[...] è sempre meglio ciò che è in movimento rispetto a ciò che sta fermo; perché il cambiamento è sempre più nobile della stabilità” (*I vagabondi*, p. 7). Inspirata dal movimento del fiume sceglie di vivere come una nomade: si sposta continuamente di luogo e si ferma solo per un periodo breve.

Nonostante il movimento abbia per lei grande valore, come destinazione del suo viaggio sceglie musei di preparati anatomici rappresentanti del mondo statico. Per di più, fornisce un nome inconsueto alle parti del corpo conservate chiamandole “i pellegrini” e il suo vagabondaggio “il pellegrinaggio”. La domanda principale è come collegare la propensione al cammino incessante e l'apprezzamento per il cadavere statico e soprattutto, cosa significa il pellegrinaggio in questo romanzo.

Il mondo del romanzo è mutevole, ma gli anatomisti stanno lavorando contro quest'ordine capovolgendo il concetto cristiano del raggiungimento dell'immortalità dell'anima e mirando invece all'eternità del corpo. La materia umana elaborata ottiene una nuova esistenza che purtroppo non ha nessuna somiglianza con la vita vera. Le parti del corpo fisso si trovano tra la vita e la morte intesa come decomposizione: preservano la loro integrità, ma non possono muoversi e neanche interagire tra loro. Eppure, nel libro sono descritte come *le viaggiatrici* (“gli organi sono ben impacchettati nel corpo per un lungo viaggio”, *I vagabondi*, p. 122) che hanno la possibilità di ritornare allo stato dinamico e unirsi alla natura.

Possiamo notare che le intenzioni degli anatomisti divergono: gli uomini conservano il corpo volendo mostrarlo come una cosa simmetrica e armoniosa che obbedisce all'ordine medico; invece, le donne desiderano presentarlo come imperfetto e variabile, rifiutandosi di seguire la norma unica. La narratrice vagabonda segue il pensiero di queste ultime ritenendo che la deformazione e l'alterità rivelino l'essenza del mondo.

I preparati dei musei sono gli oggetti della conoscenza: gli scienziati manipolano il cadavere cercando di comunicare una certa sapienza ai visitatori, ma la narratrice nomade non si accontenta della cognizione anatomica. Il suo obiettivo non è studiare la meccanica corporea o la composizione del corpo, ma cercare la risposta alla domanda “chi ha inventato il corpo umano?” (*I vagabondi*, p. 122). Questo interrogativo ontologico permette di paragonare il girovago nei musei al pellegrinaggio tradizionale, in cui il viaggiatore desidera avvicinarsi al Creatore.

### 3.2. Il pellegrinaggio come conoscenza del corpo

La narratrice nomade insieme agli altri personaggi – Josephine Soliman e Philip Verheyen – crede di potersi avvicinare a Dio attraverso le sue creazioni e quindi all'uomo. Come dice Josephine Soliman nella sua lettera “[...] il corpo umano è stato per sempre santificato e tutto il mondo ha assunto la forma di quel singolo individuo. Non c'è altro accesso agli altri uomini o al mondo se non attraverso il corpo.” (*I vagabondi*, p. 252). Nel romanzo il corpo conservato e il corpo vivo formano la completezza, la sapienza dell'uomo, che appartiene alla totalità chiamata il Mondo, per questo le spoglie dei corpi anonimi somigliano a singolari reliquie ed i musei anatomici diventano templi contemporanei.

La nomade (insieme agli altri personaggi) mette il corpo umano in comunicazione con il Creatore collegandosi al panteismo di Spinoza a cui nel romanzo si fa riferimento esplicitamente. Il filosofo si distingue dagli altri pensatori della sua epoca perché concepisce l'universo come totalità immanente senza alcuna trascendenza e identifica Dio con la Natura. Secondo lui, il Dio-Natura è sostanza unica ed infinita, la totalità di tutte le cose, le quali sono idee o corpi che possono esistere ed essere pensati solo presupponendole al “Pensiero” e all’ “Estensione” – attributi della Sostanza (Spinoza 1677). Al contrario di Cartesio, Spinoza non isola radicalmente la mente dal corpo, ma li collega attraverso una relazione

intenzionale (il corpo è un attributo della mente), per questo la conoscenza dell'una suppone quella dell'altro e viceversa (Hübner 2019, p. 5).

Seguendo il filosofo, la narratrice-nomade ritiene che per conoscere la persona non siano sufficienti speculazioni logiche o indagini anatomiche: aprendo il tessuto corporeo gli anatomisti svelano il mistero e scoprono che la carne morta somiglia a “un orologio complicato”.

Nell'opera di Tokarczuk si suggerisce di cercare la conoscenza non nell'entità isolata – per es. il corpo o lo spirito – ma nella connessione tra di esse e dunque, nel romanzo, conoscere significa unire le differenze.

È evidente che il pellegrino contemporaneo de *I vagabondi* è quello che può accorgersi dei nessi e sintetizzare valori opposti come deviazione e normalità, autonomia e dipendenza, totalità e decomposizione, dinamica e statica; pertanto, se si vuole conoscere l'uomo e poi Dio, si devono coniugare i diversi saperi del corpo. Questa interpretazione distrugge la credenza comune che le opere di Tokarczuk siano anticristiane e propaghino idee atee: sebbene non si possa percepire direttamente il mondo come l'unità di tutte le cose (“vedere il mondo soltanto a frammenti, non ce ne sarà nessun altro”, *I vagabondi*, p. 174), è possibile avvicinarsi a questa consapevolezza accumulando esperienze e idee diverse.

#### 4. Chi sono i “bieguni”?

Accanto ai pellegrini che vagano tutta la vita c'è un altro gruppo di personaggi che lasciano la vita sedentaria e girovagano per un breve periodo, i vagabondi, i protagonisti degli episodi narrativi.

Come notano i critici letterari che analizzano il romanzo, questo tipo di movimento nella lingua polacca (i vagabondi sono chiamati i “bieguni”) fa riferimento a una setta slava del XVIII secolo che professava l'ideologia del movimento (Mazurczak 2018). Nell'opera di Tokarczuk solo le due protagoniste vengono chiamate “vagabonde” (*bieguni*): una è la giovane Annuška scappata di casa, l'altra è la donna “intabarrata”, che diventa un modello comportamentale per Annuška. Partendo da questa storia è possibile accorgersi che in tutti gli episodi narrativi compaiono diversi vagabondi: tutti loro hanno lo stesso programma narrativo, fuggire dalla routine o dalla morte che sono collegate allo stato immobile. Prima della fuga i personaggi sono irretiti nelle preoccupazioni quotidiane che imprigionano l'individuo in un movimento ciclico. Queste preoccupazioni sono anche legate ai loro conviventi. Il rapporto si fa difficile quando l'individuo, per vari motivi, perde la propria autonomia, per esempio quando deve prendersi cura del paziente gravemente malato, quando un familiare non si accorge più dell'altro o quando un partner è dominante e soffoca la persona amata. Non riuscendo più a sopportare il peso o il dolore dell'altro, il vagabondo distrugge la relazione dannosa e ottiene l'autonomia desiderata.

Il vagabondo è un personaggio assai rilevante perché aiuta a rilevare i paradigmi tra gli episodi che sbloccano la poetica del romanzo. In tutte le storie i protagonisti creano un legame corporeo troppo forte (che minaccia di distruggere l'individualità) con i familiari come madre e figlio/padre e figlia, moglie e marito e per questo li abbandonano. I ruoli assunti dagli individui non necessariamente sono basati su legami di sangue reali ma anche simbolici, perché “[...] ognuno può essere figlio, marito o sorella di qualcun altro” (*I vagabondi*, p. 362). Quindi, i ruoli possono scambiarsi: una figlia può somigliare a una moglie oppure un marito comportarsi come un bambino.

Tuttavia, i rapporti tra i personaggi si ripropongono nel modo metonimico descritto da Roman Jakobson: gli episodi possono giustapporsi quando le stesse relazioni si ripetono e possono contrastarsi quando il rapporto in un racconto è raffigurato in modo inverso in un altro (per es. la fuga di una moglie *vs* la fuga di un marito) (Jakobson, Halle 1956, p. 77).

##### 4.1. Quando i “rapporti di parentela” assomigliano al “matrimonio”

Lo scopo dei paragoni tra gli episodi de *I vagabondi* è quello di dimostrare la ripetizione della struttura dei rapporti corporei altrimenti non evidente nel romanzo. Nei frammenti narrativi delle varie storie si ripete la scissione del corpo integro tra madre e figlio come per es. nei frammenti “I vagabondi” e “L'harem (il racconto di Menchu)”. La separazione dei personaggi viene descritta metaforicamente

come il parto o la nascita. La riconciliazione di Annuška con la disabilità del figlio viene raffigurata come un secondo parto: “Pietja ritorna nel suo corpo come se [lei] non l’avesse mai messo al mondo. Se ne sta lì rannicchiato, pesante come un masso, dolorante, si espande dentro di lei, cresce – forse lo deve partorire ancora una volta” (*I vagabondi*, p. 246). Nel momento in cui la donna rimuove i suoi desideri irrealizzabili dalla sua coscienza e ammette l’autonomia del figlio, può ritornare a casa.

Nella storia del sultano, l’uccisione della madre può essere interpretata come il taglio del cordone ombelicale (il personaggio prima viveva secondo i progetti materni e senza alcuna autonomia). Il figlio si distacca dalla madre perché stare nell’harem – il luogo rassomigliante al grembo materno – diventa pericoloso (c’è una congiura ai suoi danni) ma, purtroppo scappando da una situazione mortale, inevitabilmente si avvicina ad un’altra: il viaggio estenuante nel deserto con i figli ancora molto piccoli. Eppure, la nascita simbolica dell’uomo e l’inizio di una vita indipendente diventa un cammino senza ritorno verso la morte.

Il rapporto tra il sultano e sua madre si ripropone indirettamente ne “I viaggi del dottor Blau” che, desiderando sapere il segreto della conservazione dei corpi visita la vedova di un famoso anatomista. Malgrado lei – maggiore di età – provi a sedurre Blau che di solito non evita la compagnia femminile, lui si spaventa e scappa via perché inconsciamente la identifica con la madre sollecita e predominante: vicino a lei “si sentiva come un ragazzino, e la differenza d’età tra di loro di colpo era diventata enorme” (*I vagabondi*, p. 154). Il respingimento della vedova, così come il colpo al grembo dato dal sultano, è l’uccisione simbolica della madre per evitare l’incesto, ma il rifiuto del rapporto sessuale lo condanna alla morte sociale. Rinunciando all’opportunità di conoscere il segreto della conservazione dei corpi, Blau rinuncia altresì alla carriera scientifica.

Il racconto “Trentamila fiorini” si giustappone alla storia del sultano con questa variante: la figlia Anna vuole scappare da suo padre, il famoso anatomista Ruysch. Insieme a suo padre Anna prepara la collezione dei preparati anatomici, ma la sua identità è offuscata dalla fama del padre. Padre e figlia appaiono come due coniugi: Anna è rimasta nubile per colpa del padre e, invece di figli, partorisce preparati anatomici. La protagonista sogna il vagabondaggio, ma la fuga reale è compiuta dai suoi “figli”, i corpi conservati e gettati in mare che passano dalla staticità al mondo dinamico.

Il rapporto gemellato tra padre-figlia e moglie-marito si ripropone nella storia “Kairos” in cui una coppia in età matura – Karen e un professore di Antichità – viaggia con una nave da crociera nelle isole Greche. Karen, come il personaggio di Anna, consacra la sua vita all’altro: si occupa dei lavori domestici e della carriera del professore, per di più, quando il marito rimbambisce diventa sua madre. Nonostante sogni il vagabondaggio, vi rinuncia e si libera solo dopo la morte del professore.

La somiglianza più evidente è però tra l’episodio di Kunicki e la storia di Annuška. Sembra che l’uno si rifletta nell’altra come allo specchio: in entrambi si parla di donne vagabonde fuggite dalla routine matrimoniale, ma le si racconta da prospettive diverse e cioè del punto di vista del cercatore e della fuggitiva. Malgrado la moglie di Kunicki voglia semplicemente dar nuova enfasi al suo matrimonio, con la sua fuga tira irrimediabilmente troppo la corda e ne causa la rovina.

I rapporti corporei continuano il conflitto iniziato da Adamo ed Eva: i personaggi maschili ritengono che la donna sia una parte del loro corpo (la costola di Adamo) e la sua esistenza è evidente e per questo impercettibile. Solo la fuga rivela l’importanza della donna: lasciati da soli, gli uomini soffrono fisicamente e psicologicamente, sentono un dolore fantasma che viene superato quando si ammette l’autonomia delle donne.

Fuggendo dall’altro, i protagonisti non solo abbattano l’unità tra corpi, ma si rifiutano anche di svolgere il dovere assegnato loro dalla società, p. es. il sultano macchiato del sangue di sua madre lascia il lusso e anche gli odiati obblighi della monarchia. I personaggi liberati dalle catene sociali non si accontentano di stare da soli, ma cercano una nuova compagnia che potrebbe ritessere la trama dei rapporti perduti. Alcuni vagabondi sostituiscono gli ex compagni con persone nuove, altri sostituiscono ai vivi i preparati anatomici e tuttavia essi sono uniti dal desiderio di creare una comunità costituita non da rapporti istituzionali, ma dallo stesso modo di muoversi e vivere.



## 4.2. L'integrità corporea danneggiata

Per i vagabondi la cosa più importante è mantenere l'autonomia e l'integrità corporea e ciò si ottiene solo attraverso il movimento. Se il rapporto troppo forte con un familiare limita la mobilità, anche le regole sociali limitano il moto di un personaggio. La società del romanzo funziona secondo il sistema disciplinare che controlla i movimenti degli individui. Volendo preservare la libertà del moto, i personaggi scappano da una comunità (come il marinaio Eryk nell'episodio "Il banchetto del Mercoledì delle ceneri") o vi restano cancellando tutte le regole ed i rapporti sociali (come la fuggiasca intabarrata nell'episodio "Cosa diceva la fuggiasca intabarrata"). Entrambi protagonisti – Eryk e la fuggiasca – schivano la monotonia e professano l'ideologia del movimento e, quando non hanno la possibilità di cambiare luogo, orbitano nello stesso posto o viaggiano mentalmente. Nonostante abbia un rapporto difficile con la società, Eryk prova a integrarsi (e quando non ci riesce scappa da una società all'altra); invece, la fuggiasca non intende ritornare alla società attuale (basata sulla gerarchia e sulle istituzioni) ma fa riferimento alla nuova comunità dei vagabondi.

Non sempre però è possibile mantenere l'integrità corporea: i personaggi ammalati non possono muoversi come prima e per questo i loro corpi subiscono la scissione interna che nel romanzo viene descritta come un'amputazione reale o simbolica. Nella storia di Philip l'uomo sente un dolore fantasma perché ha perso la gamba; invece, nel racconto di Kunicki il personaggio soffre il movimento incontrollabile delle gambe irrequiete dopo la fuga di sua moglie, fuga paragonata all'amputazione.

Gli altri protagonisti che si prendono cura di un familiare gravemente malato percepiscono l'estensione dei confini del proprio corpo: il malato diviene parte del corpo sano. La fusione di corpi diversi si rivela negli episodi "Kairos" e "I vagabondi": Karen che bada a suo marito e Annuška che cura suo figlio paralizzato; entrambe si fanno carico della sofferenza dei pazienti fino a percepirla fisicamente.

Il personaggio Philip prova ad estendere i confini del suo corpo danneggiato quando mantiene il rapporto con la sua gamba amputata e conservata (la esamina tutta la vita e viaggia assieme ad essa), però questo legame provoca una ben più grave sofferenza cui seguono malinconia e morte. La fusione tra due corpi diversi (un malato e un sano o un vivo e un morto) può durare solo per un breve periodo, pena lo smarrimento del proprio io. Al contrario che nella storia di Philip, in quella de "Il cuore di Chopin" la protagonista trasporta il cuore di suo fratello già morto per seppellirlo in patria ma il legame con il corpo morto dura solo pochi giorni.

La connessione intracorporea – tra le parti e la totalità – suggerisce un'analogia particolare tra il personaggio e la società. La comunità de *I vagabondi* può essere concepita come un organismo composto da organi autonomi ma, quando alcune parti di questo "corpo sociale" prevaricano su altre, la similitudine con il corpo malato dell'uomo è d'obbligo. Al contrario che nell'organismo vivo, la comunità non è *un unicum* perché le sue parti sono eterogenee e gli individui si muovono e agiscono in diversi modi e tuttavia l'analogia tra il corpo e la società esiste e suggerisce la possibilità di creare legami parimenti armoniosi o rovinosi.

## 5. Conclusione

L'opposizione *mobilità/immobilità* descrive la varietà dei corpi nel libro ma, analizzando i rapporti corporei tra i personaggi e il loro rapporto con il proprio corpo (percepito come mobile, perché nel romanzo il movimento è la base della vita umana) è evidente la rilevanza della categoria *integrità/disintegrazione* che determina l'assiologia de *I vagabondi*. Nonostante la grande differenza tra i programmi narrativi dei personaggi, tutti provano a mantenere l'integrità corporea: i nomadi-pellegrini incoraggiandone la mobilità, i vagabondi abbandonando la routine (il movimento ciclico) ed i rapporti corporei che ne assorbono l'autonomia e, infine, gli anatomisti che cercano di evitare la disintegrazione dei cadaveri creando i preparati anatomici, parti del corpo di per sé autonome. La vita umana viene descritta come la dialettica continua tra la completezza e la scissione: un uomo prova di mantenere la sua integrità, ma i rapporti dannosi e le malattie lo fermano, dividono e portano alla disintegrazione totale – la morte.

La categoria che determina l'assiologia lega il contenuto de *I vagabondi* al piano dell'espressione cioè alla composizione del romanzo, mettendo in evidenza la relazione tra il tema principale della corporeità e il concepimento dell'opera letteraria, perché la categoria *integrità/disintegrazione* è valida sia per il corpo vivo che per il testo. Quindi, il romanzo viene costruito secondo il principio dell'integrità corporea.

Se nel romanzo si valorizza l'integrità, perché viene scelta la forma frammentata? La spiegazione è accennata dalla stessa narratrice nomade: "Ci sono momenti, briciole, configurazioni effimere che una volta realizzate si dissolvono in tanti pezzi. La vita? Non esiste; vedo linee, piani e solidi e i loro mutamenti nel tempo" (*I vagabondi*, p. 174). Secondo la nomade l'esperienza umana è limitata, il mondo è percepito e conosciuto come una totalità frammentata ed eterogenea che l'individuo prova a fare sua sintetizzandola. Nei frammenti non-narrativi i pellegrini contemporanei uniscono le diverse rappresentazioni e le conoscenze del corpo umano avvicinandosi al Dio-Natura. Mentre i pellegrini-nomadi hanno il ruolo tematico di unificatori – essi sono accomunati agli scrittori e imitano l'autrice che costruisce un romanzo fatto di "pezzi" – i rapporti ricorrenti intra e inter-corporei dei vagabondi collegano i diversi episodi narrativi che suggeriscono l'omologia tra la composizione del testo de *I vagabondi* e il corpo umano: se le storie interagiscono contrastandosi e giustapponendosi tra di loro e ricordano il corpo vivo composto da organi in cooperazione tra loro, i frammenti non-narrativi rassomigliano ai preparati anatomici isolati gli uni dagli altri. Il rapporto tra i frammenti non-narrativi e gli episodi narrativi corrisponde alla relazione tra i preparati anatomici ed i visitatori dei musei: i primi commentano i temi raccontati nelle storie e riflettono sul processo della scrittura, similmente le parti scisse del corpo conservato sono un commentario anatomico dell'uomo che le osserva.

Tuttavia, il romanzo assomiglia a un corpo particolare: nell'incontro tra i vivi ed i morti nasce la conoscenza dell'uomo e facendo interagire gli episodi narrativi (gli analoghi del corpo integro) con i frammenti non-narrativi (gli analoghi dei preparati anatomici) si attua la significazione del testo.



## Bibliografia

- Ainsworth, T., 2020, "Form vs. matter. Stanford Encyclopedia of Philosophy", in [www.plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/form-matter/](http://www.plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/form-matter/).
- Aristotele, IV secolo a.C., *Metaphysica*; trad. en. *Metaphysics*, London, J. M. Dent & Sons Ltd. 1956.
- Coole, D., 2010, "The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh", in D. Coole, S. Frost, a cura, 2010, *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham, Duke University Press, pp. 92-115.
- Coquet, J.-C., 2007, *Physis et logos. Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes; trad. it. *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Mondadori 2008.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Foucault, M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Hübner, K., 2019, "Spinoza on Intentionality, Materialism, and Mind-Body Relations", in *Philosophers' Imprint*, vol. 19, n. 43, pp. 1-23.
- Jakobson, R., Halle, M., 1956, *Fundamentals of Language*, Netherlands, Mouton & Co.
- Kardelis, N., 2015, "The Inscrutable Mother of Reality: the Formation of Matter in the Philosophy of Classical Antiquity", in *Athena: filosofijos studijos*, vol. 10, pp. 11-42.
- Landowski, E., 2016, "Pièges: de la prise de corps à la mise en ligne", in *Carte Semiotische-Annali*, vol. 4, pp. 20-40.
- Leibniz, G., 1714, *La Monadologie*; trad. it. *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET 1986.
- Mauss, M., 1934, "Les Techniques du corps", in *Journal de Psychologie*; trad. en. "Techniques of the body", in *Economy and Society*, vol. 2, n. 1, 1973, pp. 70-88.
- Mazurczak, F., 2018, "The Reception of Olga Tokarczuk's 'Flights' in the English Language Press", in *Konteksty Kultury*, vol. 15, n. 4, pp. 551-557.
- Nünning, A., Scherr, A., 2018, "The Rise of the Fragmentary Essay-Novel: Towards a Poetics and Contextualization of an Emerging Hybrid Genre in the Digital Age", in *Anglia*, vol. 136, n. 3, pp. 482-507.
- Spinoza, B., 1677, *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*; trad. it. *Etika*, Vilnius, Pradai 2001.

## Musée-corps-dispositif : une étude sémiotique de la visite du Centre Pompidou

Aluminé Rosso

**Abstract.** This article analyzes how the materialities involved in modern art museums establish different links between the institutions and their public. Through the semio-anthropological perspective developed by Traversa (2009, 2014) and Verón (1983, 2013), this research examines the new types of links that emerge from the intersection, tension, or overlapping of the different material supports (physical and virtual) that manage the development of the museum visit. Observing these links is possible by analyzing the different enunciative scenes configured by the institutional discourse according to its orientation towards the different types of collectives that coexist in the contemporary museum experience: audiences, followers, and visitors.

The case of the analysis presented is the communicative device of the Pompidou Center (Paris): website, profiles on social networks, spatial organization, and, particularly, the application “Suivez le guide” since this is presented as a tool of mediation between the physical and virtual instances of the museum experience, what we have called mediated visit and mediatized visit.

### 1. Le média le plus vieux du monde

Cette étude de la matérialité de l'expérience de visite physique et numérique du Centre Pompidou suit les propositions théoriques-méthodologiques de l'école argentine de sémiotique, principalement, celles développées par Eliseo Verón et Oscar Traversa, fortement marquées par leur approche sémio-anthropologique. Verón a non seulement analysé l'expérience muséale dans sa célèbre étude sur le public du Centre Pompidou (Levasseur, Verón 1983), mais aussi dans ses réflexions sur la notion de média et les phénomènes de médiatisation. Les apports de Traversa sur la notion de dispositifs et les liens que ceux-ci établissent entre les institutions (ou plus précisément les cristallisations institutionnelles qui émergent de leurs discours) et les visiteurs permettent d'analyser les transformations survenues dans le musée depuis l'incorporation de dispositifs médiatiques contemporains.

L'utilisation des outils d'analyse issus des développements théoriques des deux auteurs est organisée selon une matrice analytique, systématisée par Marita Soto, dont le point de départ est l'observation du comportement du dispositif partant de ses dimensions matérielles. Ainsi, le support du discours, en l'occurrence l'expérience muséale proposée, occupe une place centrale étant donné qu'il établit des pratiques sociales modulées à travers divers jeux énonciatifs admis par cette matérialité. Cela reprend la prémisse de Verón (1978, p. 8) : “ Il n'y a de sens qu'incorporé à des agencements complexes de matières sensibles ”. Nous accédons au sens à travers des paquets de matières signifiants dont le support peut être varié, allant dans ce cas des matériaux du bâtiment du musée aux appropriations corporelles de ceux qui le visitent. Démêler la matérialité de l'expérience muséale contemporaine et la façon dont les différents supports médiatiques constituent des *liens* entre les institutions et les visiteurs, est l'objectif de cette étude.

Verón comme Traversa ont accordé une grande attention à la transformation de l'accès aux événements culturels depuis le passage des sociétés médiatiques aux sociétés médiatisées, un processus progressif qui s'est accéléré après la Seconde Guerre mondiale. Selon Verón, dans les sociétés médiatisées, les pratiques sociales (fonctionnement institutionnel, habitudes de consommation, comportements plus ou moins ritualisés) “ sont transformées par le fait que les médias existent ” (Verón 1984, p. 41). Ce passage

exprime “l’adaptation des institutions des démocraties industrielles aux médias, qui deviennent les médiateurs incontournables de la gestion sociale” (1991, p. 225).

L’institution muséale a également dû s’adapter à l’émergence de médias en intégrant de nombreux dispositifs médiatiques qui ont modifié le déroulement de sa visite (et sa matérialité). En 1983, Eliseo Verón réfléchissait au phénomène de massification des publics et à “l’hybridation croissantes entre les techniques muséales et les techniques du spectacle” (Verón 1992, p. 34)<sup>1</sup>. L’auteur mentionnait que même si les nouvelles technologies, aussi bien dans le domaine des matériaux (tant du bâtiment que de l’architecture) que dans celui de la communication proprement dite (traitement de l’écriture, du son, de la lumière et de l’image) et des nouveaux supports (comme la borne vidéo, la borne interactive et les banques d’images, sans oublier “les progrès considérables des techniques d’éclairage”) étaient entrées dans le musée, elles n’ont toutefois pas changé la nature de ce qu’il a appelé *le plus vieux média du monde*.

La modernisation technique du musée ne rendait pas compte de la massification de son public, elle était une réponse décalée à celle-ci. L’engouement pour le musée portait sur ce que le musée en tant que média (apparu bien avant les médias “électroniques”) a de propre : *le musée est un média dans l’espace, il est un lieu* (Verón 1992) collectif. Les musées sont devenus de plus en plus intéressants pour “le grand public” à cause précisément du processus de médiatisation et de son aspect dominant à l’époque, la télévision.

Ce phénomène a été également observé par Andreas Huyssen (1994) qui a aussi défini le musée comme un *mass media* parvenant à des conclusions relativement similaires. Huyssen (1994) soulignait que le musée proposait aux visiteurs des histoires, des objets et des expériences collectives au moment où les personnes en avaient le plus besoin : à l’époque de la fin des grands récits de la modernité et de la solitude de la contemplation des images télévisées. Contrastant ce scénario, l’intérieur du musée constituait un espace de socialisation collective. Le fait d’être dans un temps et un *lieu* partagé avec d’autres personnes et d’autres matérialités, dont l’appréhension dépend des appropriations spatio-temporelles de notre *corps signifiant* (Verón 1998) semblait être le secret du succès de l’expérience muséale du XX<sup>e</sup> siècle.

Suivant la proposition de Verón, l’analyse des transformations de l’expérience muséale implique l’analyse des conditions données pour que ces changements se produisent. D’où son approche diachronique et historiciste qui incluait l’évolution du musée comme faisant partie des processus de médiatisation des sociétés médiatiques. Étudier le musée en tant que *mass media* n’implique pas de considérer l’aspect quantitatif de son public, sinon un *type de circulation* qui rend les messages accessibles à une pluralité d’individus sous certaines conditions. “Ce qui est intéressant, c’est de préciser la nature de ces conditions” (Verón 1997, p. 13).

Pluriel, public et collectif ne sont pas chez Verón des conditions qui émergent uniquement de l’ensemble des possibilités/restrictions techniques des dispositifs, mais l’ensemble des conditions de production et de réception, parmi lesquelles figurent d’autres types de restrictions : économiques, juridiques et culturelles. Ainsi, les médias résultent de la complexité entre régularités (discursives), régulations (de marché et législatives) et règles (pratiques devenues coutumes). Cela conduit à les appréhender dans la trame des processus de *circulation (iv)*.

Dans cette façon de penser les médias de masse, on trouve déjà l’idée d’un contrat (Verón 1985) ou d’une négociation, à laquelle s’intéresse spécialement à cette recherche, dans la mesure où y émergent une notion de lien ainsi qu’une idée de collectifs. Cingolani (2015) nous rappelle que le schéma de Verón, qui assigne aux médias le rôle de constructeurs de collectifs en raison de leur condition technologique (Verón 1997), réapparaît dans ses derniers travaux, dans lesquels il se rapproche de la sociologie luhmannienne pour penser la distance structurelle entre les systèmes psychiques ou socio-individuels et les systèmes sociaux (Verón et Boutaud, 2007). Reprenons ce schéma qui exprime “un premier ordonnancement du champ problématique de la médiatisation” (Verón 1997, p. 15).

---

<sup>1</sup> Le débat sur la relation entre le musée, les médias de masse et le spectacle sera largement débattu dans les années 1990 par Krauss (1990), Duncan (1991), Huyssen (1994) et Barker (1999), par exemple. Ces dernières années, la polémique a mis l’accent sur le travail de marketing des institutions (Fleck 2014; Bishop 2013), leur administration et leur financement (Mairesse 2013).

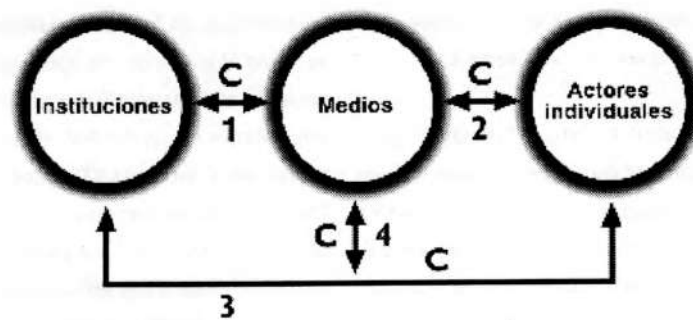


Fig. 1 – Eliseo Verón, Esquema para el análisis de la mediatización, *Diálogos*, 1997, 48, p. 15.

Verón explique que dans cette configuration, il n'y a pas de processus linéaire de cause-effet, mais un enchevêtrement de boucles de rétroaction. Les doubles flèches ont pour but de suggérer cette complexité à laquelle participent les institutions, les médias et les acteurs. Les médias sont selon lui aussi des institutions mais ils sont caractérisés comme le résultat de l'articulation entre des dispositifs technologiques et des conditions spécifiques de production et de réception discursives déjà mentionnées. Les institutions désignent les multiples arrangements organisationnels de la société qui ne sont pas des médias au sens défini ci-dessus. Quant aux acteurs, il s'agit d'individus inscrits dans des relations sociales complexes (Verón 1997, p. 14)

Les "C" associés à chacune des doubles flèches désignent les collectifs définis comme des constructions produites dans la communication. "Si nos acteurs sont individuels, c'est précisément parce que la production de collectifs qui génèrent des cadres identitaires regroupant des acteurs individuels est un thème central de l'analyse de la médiatisation" (*ibidem*). Par exemple, "citoyens" désigne un collectif qui articule les acteurs individuels du système politique démocratique et "téléspectateurs" désigne un collectif caractérisé par la consommation d'un certain type de média. Nous pouvons penser les "visiteurs" comme collectif de consommateurs des événements culturels qui ont lieu dans les musées.

Le schéma identifie ainsi quatre "zones" de production collective :

1. la relation entre les médias et les institutions sociales non médiatiques (double flèche 1) ;
2. la relation entre les médias et les acteurs individuels (double flèche 2) " qui concerne l'évolution des comportements, c'est-à-dire des stratégies, des acteurs individuels par rapport à la consommation des médias " (Verón 1997, p. 15) ;
3. la relation entre les institutions et les acteurs (double flèche 3), qui correspond à la problématique de la transformation de la culture interne des organisations sous l'effet de la médiatisation ; et
4. la manière dont les médias affectent la relation entre les institutions et les acteurs (double flèche 4) ainsi que les relations et les constructions identitaires au sein d'une institution.

Comment appliquer ce schéma au musée, né dans une *société médiatique* dans laquelle les médias, y inclus le musée, opéraient sur la base d'une logique représentative, et fonctionnaient donc comme des "miroirs" du réel (plus ou moins déformants) et qui, désormais, opère dans une *société médiatisée* dans laquelle " le fonctionnement des institutions, des pratiques, des conflits, de la culture, se structurent en relation directe avec l'existence des médias " (Verón 1984) ? Comment comprendre les collectifs configurés par la discursivité muséale dont les supports technologiques impliquent des relations physiques, numériques et mobiles entre le musée-institution et le musée-média social, c'est-à-dire les *audiences*, les visiteurs et les *followers* ? C'est précisément l'analyse de ces relations qui permet d'aborder le problème du musée aujourd'hui, et plus exactement celui de sa matérialité.

## 2. Les réseaux sociaux et les applications entrent au musée !

Revenons à la relation entre l'expérience muséale et l'expérience télévisuelle pour tenter de mieux comprendre les effets produits par l'inclusion des médias sociaux et des applications dans le musée. Avant l'avènement des téléphones portables et surtout des réseaux sociaux (YouTube, Facebook, Instagram, TikTok), l'on pouvait postuler que la visite muséale impliquait d'être dans le musée. Au cours de la première décennie des années 2000, même si le musée et la télévision étaient tous deux des médias capables de proposer des expériences culturelles thématiquement similaires, par exemple, une exposition rétrospective et un reportage de la même exposition, la distinction entre ces deux expériences médiatiques était clairement marquée : le musée et la télévision présentaient deux façons différentes d'accéder à l'exposition, la première était médiée et la seconde, médiatisée.

Au-delà de l'incorporation d'audioguides, d'écrans tactiles fournissant des contenus interactifs et d'expériences immersives dans les salles d'exposition, l'expérience muséale était médiée par les différents dispositifs et supports techniques ayant pour objectif l'apprentissage, le divertissement ou la proposition d'une expérience esthétique. Dans le cas du reportage, l'exposition était médiatisée à travers de multiples ruptures d'échelles spatio-temporelles évidentes dans sa séparation du temps et de l'espace physique du musée et l'autonomie du contenu télévisé en tant que discours intermédiaire (Traversa 2017) qui implique le dédoublement de la visite en : 1) l'objet du discours journalistique, 2) un spectacle à vivre, et 3) un produit à vendre.

Les spectateurs ou visiteurs étaient conscients, dans un cas comme dans l'autre, de leur proximité et distance physique avec le musée et la possibilité ou impossibilité pour eux d'établir des *liens* quotidiens avec l'institution muséale selon cette distance (ceux qui n'habitaient pas en région parisienne ne pouvaient pas être "amis" du Centre Pompidou et profiter de ses avantages quotidiens). Ainsi, les différences entre le fait d'être visiteurs de musée, de faire partie de l'audience télévisuelle, de naviguer sur le site internet, ou, plus tard, de devenir "amis" sur Facebook, étaient assez évidentes.

Bien que les musées aient déjà commencé à utiliser les réseaux sociaux pour attirer des visiteurs potentiels bien avant de 2020, la plupart des institutions maintenaient une communication institutionnelle unilatérale, similaire à l'expérience d'un média de masse traditionnel. Les réseaux sociaux étaient au service de la visite physique, offrant des informations pour la promouvoir et la planifier. Les stratégies de fidélisation et de positionnement des musées ne consistaient pas à "conquérir" l'espace virtuel, et visiter le musée n'était pas synonyme d'en être l'"ami" sur Facebook (même s'il existait bien sûr déjà des cas où les deux catégories coïncidaient, c'est-à-dire des visiteurs qui suivaient les musées sur les réseaux sociaux).

Progressivement, depuis la deuxième partie des années 2010, certains musées ont rejoint la tendance consistant à créer leurs profils sur les réseaux sociaux et inviter leurs visiteurs à devenir des *followers*. La stratégie la plus courante consistait à afficher un *hashtag* dans la salle d'exposition pour inviter les visiteurs à partager leurs photos sur Facebook et, plus récemment, sur Instagram. On peut dire que la communication s'établissait de l'intérieur vers l'extérieur alors que les contenus sur les réseaux sociaux revenaient vers l'intérieur, c'est-à-dire, l'espace physique du musée.

Après 2020, la tendance s'est inversée : la communication s'est établie de l'extérieur vers l'intérieur, mais en restant à l'extérieur. Avoir une grande quantité de *followers* afin de maintenir de *liens virtuels et quotidiens* avec le musée est désormais l'objectif de la communication digitale des institutions, même si cela ne conduit pas à la visite de son espace physique. Il en résulte une superposition de ces deux catégories de publics, ou de deux types de collectifs : *visiteurs/followers* manifestant les nouveaux changements rencontrés par les musées. En paraphrasant Verón, la technologie a de nouveau fait son entrée dans le musée.

On peut aussi supposer que la visite du musée avait pour but, comme l'affirmait Huyssen en 1994, d'entrer en contact avec des objets auratiques dans un espace social partagé et collectif, et, comme l'affirmait Verón, qu'en parcourant et en s'appropriant l'espace d'exposition, le visiteur reconstruisait son identité. Depuis l'émergence des réseaux sociaux, les objectifs de la visite ne sont plus aussi clairs, comme en témoignent les contenus postés par les visiteurs sur les réseaux sociaux où les photos de tasses de café, des vues panoramiques, des portraits dans un coin minimaliste du bâtiment se mêlent parfois

avec les photographies des œuvres d'art cachées derrière les corps des visiteurs qui les observent pendant ces 30 secondes de pose pour Instagram.

Depuis l'apparition des réseaux sociaux, la visite au musée a subi au moins deux transformations centrales. La première est l'incorporation de l'*amitié virtuelle* avec le musée, qui implique d'être au courant des contenus numériques produits par l'institution (éducatifs ou ludiques) au-delà de sa programmation d'activités *in situ*. Cela a entraîné une explosion de la production de contenus destinés à ces plateformes (processus accéléré par la pandémie de COVID-19). La deuxième transformation, la plus radicale, est l'intégration de ces contenus dans le cadre de la visite physique, ce qui met en évidence l'extension du territoire muséal ainsi que l'incorporation de couches à la visite du musée.

Dans cet article, nous présentons quelques réflexions issues de l'analyse de l'expérience proposée par le Centre Pompidou à Paris comme exemple paradigmatique de la transformation décrite ci-dessus. Cette institution a complètement modifié sa communication institutionnelle au cours des dernières années en mettant l'accent sur la présence des visiteurs dans l'espace physique et numérique et sur la production par ceux-ci de contenus qui sont ensuite republiés sur le profil Instagram officiel du musée. En outre, Beaubourg a également intégré les contenus produits pour ses réseaux sociaux (Spotify, YouTube, Instagram, entre autres) dans son espace physique à travers différentes stratégies, parmi lesquelles un chatbot appelé *Suivez le guide*.

À partir de l'analyse de cette application qui réunit des expériences médiatiques dissemblables, et à travers laquelle le musée tente de faire coexister les expériences muséales physiques et numériques, nous avons établi l'hypothèse suivante : l'expérience muséale aujourd'hui est *médiée* par les dispositifs qui gèrent le contact entre le corps des visiteurs et la matérialité multiple du musée, mais elle est également *médiatisée* par les nouveaux dispositifs qui établissent des ruptures spatio-temporelles dans l'expérience muséale, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du musée.

### 3. La matérialité de la visite

En principe, il faut préciser que l'objet-discours muséal pourrait être pensé comme immatériel, c'est-à-dire comme une sorte d'entité, précisément, comme une institution qui se matérialise, à travers 1) l'expérience qu'elle propose, c'est-à-dire dans les modes d'accès qu'elle régularise en tant que média, 2) sa matérialité architecturale-artistique-curatoriale et les modes de contact gérés par les multiples dispositifs qui la constituent, et, finalement, 3) la fonction qu'elle exerce en tant que genre muséal orientant certaines attentes et pratiques de visite.

Le musée acquiert donc sa matérialité à partir de la configuration d'un système communicationnel qui implique aussi bien son espace physique que tous les éléments qui constituent son identité à partir de fragments métonymiques cristallisés : son logo, ses couleurs, qui métaphorisent ses valeurs institutionnelles, ses icônes qui renvoient à son espace physique, les contenus publiés sur ses réseaux sociaux, l'organisation de son site web, c'est-à-dire toutes les stratégies discursives qui soutiennent et caractérisent la proposition muséale.

Notre accès en tant que visiteurs (ou chercheurs) à la matérialité complexe du musée est possible grâce à la configuration du musée en tant que "*média dans l'espace* dont l'appropriation des messages mis en forme par ce média se faisant à travers cet opérateur de sens qu'est le corps signifiant" du visiteur (Verón 1992, p.35). Le comportement du visiteur dans l'espace permet d'observer les pratiques de visite orientées et planifiées par les multiples dispositifs médiatiques qui organisent le contact avec le territoire muséal.

Nous accédons à la matière muséale grâce à cette "gestion des contacts" opérée par les différents dispositifs médiatiques compris, selon Traversa (2014), comme la relation entre la matérialité d'un support et les pratiques sociales qu'il convoque. Ils établissent certains "modes de contact" entre la matérialité du discours et les acteurs, ce qui présuppose la reconnaissance des conditions de production de ce discours (suivant Verón 1998) engendrant différents types de liens entre les visiteurs et les musées. Le musée nous est donc présenté comme un ensemble de dispositifs médiatiques qui établissent certains modes de contact avec un support matériel mixte (virtuel et physique) et certains types de pratiques qui



se superposent dans la complexité du musée, participant à différents niveaux à la création de sa matérialité, ainsi qu'à sa modification. Cela implique d'étudier la visite comme le résultat de la *négociation* entre ce qui est proposé par les musées et les actions réalisées par les visiteurs et requiert d'observer l'organisation de l'espace muséal (y compris les objets communicationnels, de sécurité et d'exhibition), et les comportements et actions des visiteurs (tant technologiques que physiques : marcher, toucher, photographier, etc.) préparés et prévus par cette organisation spatiale.

La prévision de cette expérience est fortement liée à la notion de genre développée par Oscar Steimberg (2013) qui souligne l'importance de ses modes de *circulation* pour l'établissement du genre (la stabilisation des conditions de leur production et de leur reconnaissance), sa permanence, sa modification ou sa disparition. Nous avons adapté ces notions pour réfléchir aux genres muséaux (Beaux-arts, moderne, contemporain) comme les genre expositifs (exposition rétrospective, collective, d'auteur).

C'est justement l'observation de la *circulation* de l'expérience muséale à travers des multiples supports médiatiques qui nous conduit à proposer d'aborder cette matérialité complexe à partir d'un double point d'entrée qui reprend deux des concepts d'Eliseo Verón : la *médiatisation* et la *médiation*, c'est-à-dire : la visite médiatisée et la visite médiée.

#### 4. Visite médiée, visite médiatisée

Verón définit le phénomène de médiatisation comme l'externalisation de processus mentaux sous la forme d'un dispositif matériel donné. Il indique que ce phénomène produit : 1) l'autonomie des émetteurs et des récepteurs, et 2) la persistance des discours à travers le temps. La première conséquence du phénomène médiatique est la *décontextualisation* du *sens* donnant lieu aux multiples ruptures d'espace et de temps produites de manière spécifique par chaque dispositif (Verón 2013, p. 179).

Dans cette logique, Verón a souligné que "le comportement des "êtres humains" est matériel-corporel", se déroulant uniquement dans un *présent* spatio-temporel, et que ce sont les phénomènes médiatiques qui rendent possible l'intervention de la temporalité sous la forme d'un *passé* et d'un *futur* (2013, p. 299). Ainsi, l'émergence de nouveaux supports ou les transformations des supports existants nous apparaissent clairement dans les reconfigurations de ce que Verón a appelé *l'écart* entre la production et la reconnaissance du discours, évident sous la forme de changements dans les relations sociales. Dans le cas de la visite physique au musée, ce sont les corps des visiteurs (leurs trajectoires et stratégies de visite) qui expriment *l'écart* entre les conditions de production et les conditions de reconnaissance du discours spatial-muséal.

Citons ici la célèbre analyse réalisée pour et dans le Centre Pompidou qui présente une typologie de visites exprimant les liens que les visiteurs établissent avec l'institution : *Ethnographie de l'exposition* (Verón, Levasseur 1983). Lorsqu'en 1983 Verón définissait le musée comme un média de masse dont l'ordre dominant était métonymique, il ne considérait que la dimension physique (indicielle) de la visite du musée. À l'époque, il ne pouvait pas analyser l'intervention des réseaux sociaux et des applications mobiles comme faisant partie de la visite, mais sa référence à la temporalité des pratiques sociales basées sur les dispositifs médiatiques annonçait déjà une modification ultérieure de l'expérience muséale.

Ainsi, le dispositif muséal contemporain permet de nouvelles temporalités qui perturbent le *présent*, mais surtout le *passé* et le *futur* de l'expérience : par exemple, les photos partagées sur les réseaux sociaux renvoient non seulement au passé en tant que *souvenir* (intime), mais deviennent aussi potentiellement *futur* lorsqu'elles changent de *statut* (Dondero 2020) en étant partagé sur les réseaux sociaux de l'institution (public), ce qui les transforme en "images de promotion". Le chatbot qui offre des informations sur les œuvres exposés, utilisé en dehors du musée, prolongerait peut-être le *présent* d'un certain mode de contact avec la matérialité de la visite.

Par conséquent, l'inclusion de ces dispositifs médiatiques complexifie les supports matériels de l'expérience et, donc, le contact avec celle-ci, générant de nouvelles normes sociales qui définissent les formes d'accès aux signes déjà autonomes et persistants (Traversa 2009). Ainsi, la visite médiée correspond à l'expérience physique, conçue pour donner lieu à certaines pratiques impliquant un contact dans le *présent* avec la matérialité de l'espace architectural, d'une part, et avec la matérialité des

œuvres d'art, d'autre part. Elle implique également la médiation de différents dispositifs d'exposition qui déterminent les trajectoires du discours muséal intégrant différents types de supports, qu'il s'agisse de vitrines, de bancs, d'écrans ou d'éclairages. On y inclut aussi les dispositifs métatextuels, aussi bien les paratextes classiques (un texte imprimé et collé sur un mur) que les audioguides.<sup>2</sup>

Il est donc nécessaire, pour distinguer la visite médiatisée de la visite médiée, de faire attention à la notion de *rupture* spatio-temporelle qui donne lieu à la *recontextualisation* de l'expérience de visite (passage de l'indexicalité à l'iconicité), à la rupture d'échelle, à l'autonomie et à la subsistance de ces pratiques. La visite médiatisée implique donc des ruptures spatio-temporelles et des changements dans l'échelle de l'expérience muséale (une séparation de sa matérialité physique de sa matérialité numérique).

Tel est le cas du site web où la visite se trouve complètement médiatisée : ce dispositif donne lieu à des pratiques qui se déroulent en l'absence de la matérialité de la visite physique et s'articulent autour de la planification de la visite (bien qu'en certaines occasions elles peuvent se réaliser à proximité ou à l'intérieur du bâtiment : tel est le cas de l'achat de tickets sur téléphone portable dans le bâtiment). Nous sommes face à une rupture spatiale-temporelle avec la matérialité architecturale et avec le temps de la visite physique pour passer, par exemple, au temps et l'espace de la visite planifiée. En revanche, en ce qui concerne les réseaux sociaux et les applications mobiles utilisés dans l'espace muséal, la visite pourrait être médiée mais aussi médiatisée. Nous y reviendrons en analysant l'expérience de visite du Centre Pompidou de Paris.

Les multiples possibilités instaurées par l'inclusion des dispositifs mobiles à la visite muséale contemporaine expriment, d'une part les différentes couches ajoutées à l'expérience et, l'extension du territoire du musée, de plus en plus large et flou, d'autre part. Cela résulte en une transformation de la visite au musée dans une expérience multimédia et interspatiale qui engendre des pratiques de visite orientées par ces dispositifs impliquant le contact avec la matérialité physique et virtuelle du musée.

Afin d'analyser ces multiples niveaux de l'expérience muséale médiatisée nous proposons d'observer ces deux catégories, *visite médiée* et la *visite médiatisée* comme deux modes d'accès à la matérialité muséale instaurées par les instances de production du discours. Cependant, il faut préciser que les visiteurs mais aussi les *followers* peuvent toujours "désobéir", "subvertir" ou "ignorer" la proposition du musée. En parallèle, ces catégories peuvent être observées selon leurs manifestations individuelles ou collectives.

Il convient de préciser que les notions d'individu et de collectif sont purement opérationnelles, puisque, comme on l'a déjà dit, les médias de masse comme les médias sociaux visent toujours la construction de collectifs. Ce ne sont pas les individus isolés réalisant l'action proposée par le musée qui nous intéressent, mais la construction de différents pactes énonciatifs en fonction de l'intervention de l'un ou l'autre dispositif dans l'ensemble de l'expérience muséale.

Dans le cas de la visite médiée, l'une des manifestations les plus courantes de son caractère collectif est, justement, la visite guidée de groupe, alors que les paratextes des expositions, conçus pour être lus en silence sont l'une des manifestations les plus courantes de la médiation de la visite individuelle. Les deux visent à établir un lien similaire entre le musée et les visiteurs, elles ont une fonction pédagogique orientant l'expérience vers l'intérieur de l'espace muséal, en tournant autour des œuvres exposées.

Dans le cas de la visite médiatisée collective et individuelle, nous trouvons des couches plus complexes qui établissent différents liens entre les visiteurs et les musées. *La visite médiatisée collective* est conçue de manière participative afin d'être partagée sur les réseaux sociaux auprès d'un collectif de *followers*. Les acteurs deviennent actifs et les traces de leurs expériences deviennent publiques, par opposition à l'attitude active mais semi-privée des cas précédents. Au sein de la *visite individuelle médiatisée*, nous pouvons distinguer deux sous-catégories :

1. *visite médiatisée individuelle à distance* : elle est conçue pour donner lieu à des pratiques qui se déroulent en l'absence de la matérialité de l'expérience physique (bien qu'en certaines occasions elle permette son rapprochement avec cette dernière). Tel est le cas des visites virtuelles des expositions ou des multiples

---

<sup>2</sup> Dans cette analyse, nous nous intéressons à l'expérience de visite, laissant le débat sur la question de la médiatisation de la production artistique, y compris la complexité des productions contemporaines, pour de futures discussions.



modes d'accès à l'information des collections, du bâtiment, des événements offertes par le site web du Centre Pompidou qui, fonctionnant comme matériel d'archive, peuvent engendrer des pratiques de recherche.

2. *visite (semi) médiatisée individuelle in situ* : elle est conçue pour être en contact avec la matérialité de l'expérience physique momentanément car elle peut être continuée en s'éloignant de celle-ci. Tel est le cas du chatbot de la collection du Centre Pompidou intitulé *suivez le guide*, accessible par un QR code situé dans toutes les salles de la collection, que nous analyserons plus tard.

La proposition de ces notions nous confronte à l'épaisseur de la matérialité de notre objet qui inclut la collection, l'espace architectural, les objets et les textes dans les salles et le corps du visiteur ainsi que les réseaux sociaux, le chatbot et le site web. Dans aucun cas la matérialité complexe de la visite n'est annulée, mais elle fonctionne d'une autre manière qui révèle la variation du statut du signe : il est, par exemple, index dans la visite physique, et icône, dans sa circulation dans les réseaux sociaux. Dans chaque changement de statut le musée établit différents types de liens avec les visiteurs.

Il s'agit encore d'une *négociation* entre l'expérience proposée et les expériences vécues. Dans ce sens, en suivant la méthode de Traversa et celle de Verón, l'analyse de ces *liens* entre les visiteurs et les institutions implique l'observation de la composante principale qui opère dans toutes les relations de liaison : l'énonciation, qui définit un lieu relationnel inscrit dans la source (dans les textes en production) par rapport au(x) univers possible(s) de reconnaissances.

Nous adoptons la notion traversienne de *linkage* en tant qu'organisateur d'un schéma relationnel entre les instances de production et de reconnaissance du discours. Cette conceptualisation implique l'hypothèse suivante : tout acte relationnel suppose une dimension indispensable, c'est-à-dire la matérialité du sens, le lieu où les règles opèrent, une composante décisive quant au caractère de tout résultat, que ce soit dans la production ou la reconnaissance du discours (Traversa 2011).

La notion de *lien* de Traversa (*ivi*) est fondamentale car elle implique bien entendu la matérialité des dispositifs, mais surtout les distinctions entre les attributs des corps agissants dans différentes situations de circulation discursive ainsi que les techniques qui jouent dans chacune d'entre elles. La technique indique ici la mise en œuvre de procédures pour parvenir à un résultat relativement homogène (marcher, regarder, photographier, toucher, etc.). Ainsi, même si l'expérience muséale implique des composantes physiques et virtuelles, elle est toujours exprimée sur des supports matériels investis de sens : l'architecture, le mobilier, les écrans, les œuvres d'art, l'appropriation physique des corps des visiteurs, les téléphones qui médiatisent l'expérience des réseaux sociaux, etc. Selon sa proposition, il existe quatre types de *liens* gérés par les dispositifs médiatiques :

1. Les liens complets : les corps des acteurs agissent en présence et les techniques utilisées sont corporelles : marcher, regarder, toucher, pendant la visite. Il s'agit d'une coalescence temporelle et spatiale.
2. Les liens semi-restreints : certaines dimensions corporelles de l'acteur sont réduites par la médiation d'une ressource technique, comme une conversation par téléphone, par exemple. Ils s'établissent également en coalescence temporelle, mais pas spatiale.
3. Les liens restreints : l'un des corps est entièrement absent, et l'autre est devant un texte : objets uniques (peintures, sculptures) ou différentes formes de techniques de répétition (cinéma, musique) et de reproduction (livre, photographie, disque). Ils n'incluent pas de coalescence temporo-spatiale. Nous situons ici la visite muséale traditionnelle.
4. Les liens paradoxaux : ce sont des agrégations techniques (télévision et radio) qui bouleversent les modes de participation du corps et de ses facultés à la constitution des liens. Ils impliquent une somme de procédures techniques qui comprend toutes les inventions techniques du XX<sup>ème</sup> siècle à nos jours, de la radio aux écrans mobiles. Plusieurs variantes d'exercice corporel peuvent animer cet artefact. Dans ce cas, la coalescence temporelle et spatiale est variable. On retrouve ici les applications et les réseaux sociaux qui utilisent les ressources des trois catégories précédentes : on peut être spectateur d'un film, *chatter*, produire des textes, être devant une œuvre d'art, partager des photos, etc. Nous situons ici aussi la visite muséale contemporaine.

Cette quatrième catégorie met en évidence l'imbrication de dispositifs permettant différents types de *liens* avec les visiteurs. Ainsi, lorsque nous étudions la visite d'un musée, nous devons considérer des matérialités multiples qui organisent des pratiques distinctes : la visite est organisée comme une sorte de

*script* qui doit fusionner les expériences spatiales physique et virtuelle. Même si les institutions conçoivent les deux niveaux comme un continuum, les dispositifs (paratextes de salle d'exposition et, par exemple, podcasts d'exposition) configureront différents liens avec les visiteurs. Comme l'affirme Traversa (2011), bien que la substance de *ce qui est dit*, c'est-à-dire *ce qui est proposé*, dans chaque cas, puisse être très proche, chaque dispositif modèlera *le dire* d'une manière différente.

Par conséquent, il est nécessaire de prêter attention aux stratégies énonciatives appliquées par la communication muséale afin de comprendre comment les nouveaux dispositifs médiatiques ont engendré de nouveaux *liens* avec le public tout en transformant le contact des visiteurs avec l'espace, les discours curatoriaux et les œuvres d'art. Nous analyserons le cas du Centre Pompidou, plus précisément de son guide virtuel, pour étudier comment ces types de *liens* peuvent (ou non) coexister.

## 5. Suivez le guide : l'expérience muséale au centre Pompidou

Le Centre Pompidou a inclus comme outil de médiation dans l'exposition de sa collection un chatbot intitulé *Suivez le guide !* accessible via un QR code. A travers ce chatbot, les visiteurs peuvent télécharger des photos d'œuvres spécifiques désignées VIP (indiquées par des icônes dans les salles) et entamer une conversation scénarisée avec le guide virtuel. Tout au long de la conversation, le guide fournit des informations sur les œuvres et les auteurs, en proposant des textes, des vidéos YouTube et des podcasts Spotify. De cette façon, le musée adopte "le médiatisé" à sa visite médiée.

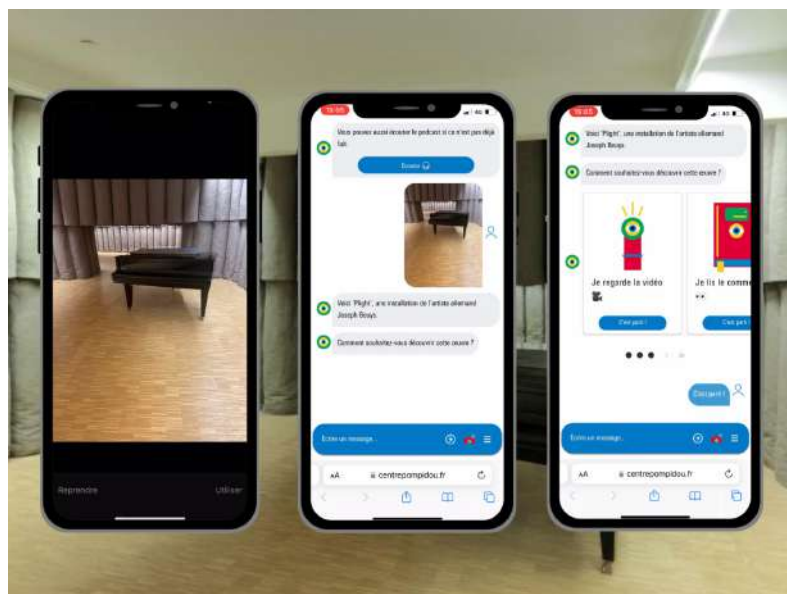


Fig. 2 – Capture d'écran du Chatbot *Suivez le guide !* (Collage de l'autrice).

Il faut préciser qu'une fois le QR code scanné, le guide peut être utilisé en dehors du musée en téléchargeant des images prises dans l'exposition. Si les œuvres font partie de la sélection VIP, le visiteur pourra recevoir les mêmes informations que s'il était dans le musée (Fig. 2). Dans le cas contraire le chat indiquera de prendre une autre image (Fig.3). Ce cas est intéressant pour observer comment la visite oscille entre des opérations de médiation et de médiatisation. Si le dispositif est utilisé dans la salle d'exposition, il active des opérations méta-textuelles ou para-textuelles qui donnent lieu à une rupture d'échelle des œuvres qui sont désormais recontextualisées, mais la visite continue à être médiée par le dispositif car le visiteur est encore là. Alors que si le visiteur sort du musée et continue à utiliser le chatbot, la visite est désormais médiatisée, établissant une rupture spatio-temporelle avec la matérialité mixte du musée et avec le temps de sa visite (du présent au passé mais aussi au futur).



Fig. 3 – Capture d'écran du Chatbot *Suivez le guide !* (Collage de l'autrice).

L'œuvre "*Plight*" (1985) de Joseph Beuys sert d'exemple pour illustrer le fonctionnement du guide virtuel. Le visiteur prend une photographie de l'installation à travers l'application activant le chatbot qui offre trois contenus (Fig.2) : une vidéo, un podcast, des textes. Il choisit la vidéo de deux minutes sur YouTube (en format Instagram) qui raconte l'histoire de Beuys et de "*Plight*" permettant d'accéder à des espaces et à des détails (comme le thermomètre sur le piano) que l'on ne peut pas voir dans la salle d'expositions (Fig.3). Ensuite, le guide interroge le visiteur sur ses sentiments, en proposant des options, et fait preuve de complicité (il répond : "Je vous comprends"). Le chat continue à fournir des informations et des options de contenus réitérant la question sur les sentiments après chaque transmission de contenu du musée publiés dans différents médias sociaux (Spotify, YouTube et le site web).

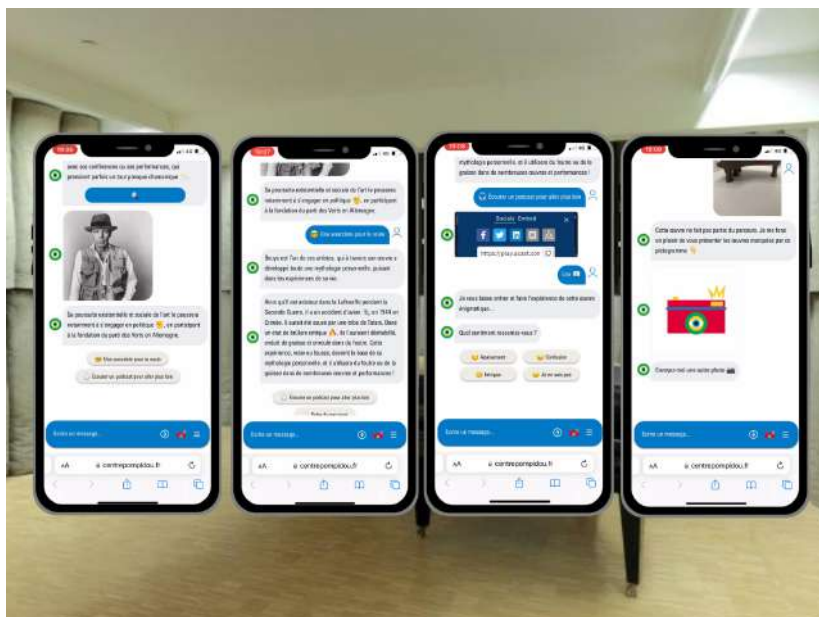


Fig. 4 – Capture d'écran du Chatbot *Suivez le guide !* (Collage de l'autrice).



Les émoticônes abondent aussi bien les énoncés du guide que les “réponses” préétablies du visiteur ont un ton informel (Fig. 2, 3 et 4). Cette énonciation complice, amicale et informelle est similaire à celle du musée sur Instagram et contraste avec l'énonciation classique, formelle et académique de contenus sur YouTube ou Spotify vers lesquels le chatbot dirige. Cela entraîne certaines difficultés car chaque plateforme numérique implique :

a) différentes scènes énonciatives et, par conséquent, différents *liens* avec l'institution. Sur les réseaux sociaux, par exemple sur Instagram, le musée devient un fournisseur de “micro-doses d'art” quotidiennes et même un “légitimateur de l'identité” quand les *followers* “repostent” le contenu institutionnel sur leur profil ;

b) différentes pratiques sociales qui régularisent les modes d'accès aux contenus. Dans le cas de Spotify, l'écoute de podcasts n'est habituellement pas associée à la visite au musée mais plutôt aux moments de détente, d'attente, ou de déplacements. Les podcasts ne fonctionnent pas comme des audioguides mais davantage comme des émissions radio où l'attention n'est pas portée sur le contexte physique de la consommation du contenu ;

c) différents contenus numériques qui ont pour objectif leur circulation sur autres réseaux sociaux, notamment, Instagram. Les institutions encouragent la consultation du contenu et son partage afin d'être consulté et partagé à nouveau par les membres de la “communauté” de chaque *follower*.

L'incorporation des médias sociaux et ce type de contenus à l'intérieur du musée mettent l'accent sur l'expérience médiatisée du musée plutôt que sur l'expérience physique (médiée), ayant une grande efficacité discursive en termes de construction de scènes énonciatives de complicité et de proximité. Ceci est confirmé par la vidéo de “*Plight*”. A travers le contenu numérique on accède à des détails et des lieux qui ne sont pas disponibles dans l'exposition et le podcast offre plus d'information que le texte de salle. Mais qu'en est-il des sensations physiques imposées par l'œuvre ? Bien que le chatbot interroge les émotions du visiteur, il ne fait pas référence aux dimensions corporelles qui sont au cœur de cette œuvre.

Plutôt que de “guider” le visiteur, la fonction du guide numérique paraît être de rassembler tous les contenus produits par le Centre Pompidou sur ses plateformes numériques.

Le chatbot semble se présenter comme la solution à la difficulté du musée à maintenir dans l'espace d'exposition (structuré selon certaines règles liées à l'ordre, au silence et à la contemplation) le pacte énonciatif proposé sur Instagram, où il invite les visiteurs à construire *ensemble* une expérience interactive et collective en partageant ou en produisant des contenus.

L'autre stratégie observée pour maintenir cette promesse de complicité est la présentation de certains espaces architecturaux comme *instagrammables*. En reprenant, sur son profil officiel, les souvenirs de visite postés par le public, le musée encourage les autres visiteurs à partager les leurs.

Il s'agit sans doute d'un assemblage d'expériences parfois difficiles à faire coexister, car le musée doit s'adresser à trois collectifs différents : ses visiteurs, ses *followers* et ses différentes communautés (allant des voisins de quartier à la communauté Spotify) qui établissent à travers différents dispositifs différents types de *liens* avec la matérialité complexe de l'expérience muséale.

## 6. Conclusion : Ne pas suivre le guide (virtuel)

La tentative d'établir comme guide dans un musée un chatbot reliant des contenus publiés sur des plateformes dissemblables est loin d'offrir une expérience ressemblant à une visite guidée qui renvoie à la matérialité complexe du musée qui regroupe l'espace, les œuvres et le corps signifiant du visiteur. La complexité de l'articulation dans des dispositifs technologiques d'expériences médiatiques différentes réside précisément dans la difficulté d'établir des *liens* efficaces entre des collectifs distincts :

1. les visiteurs, traditionnellement considérés comme les personnes qui se rendent dans l'espace physique du musée ;
2. les *audiences* des médias sociaux tels que Spotify ou YouTube, qui peuvent réagir mais ne produisent pas de contenu audiovisuel ; et
3. les *followers* de Facebook, Instagram et TikTok, qui “doivent” produire ou répondre activement au contenu proposé.



Ces trois collectifs établissent des *liens* différents qui se matérialisent dans des pratiques distinctes configurées par les différents supports matériels (le bâtiment, la collection, les objets d'expositions, l'écran du téléphone) et par les moyens d'accès aux contenus proposés : utiliser un *smart phone*, se connecter à internet ou contempler les œuvres et lire les textes de salle. Ces pratiques se caractérisent par :

1. des contextes spatio-temporels différents : l'écran du téléphone à l'intérieur de la salle d'exposition versus cet écran (même s'il s'agit des mêmes contenus pédagogiques) dans le métro, à la maison ou au travail.
2. des décalages temporels : le temps passé à visiter une exposition versus le temps passé à écouter un podcast sur une œuvre.

3. des manières différentes par lesquelles le musée s'adresse à chaque collectif : la manière d'expliquer le discours d'une exposition lors d'une retransmission en direct sur Instagram ou dans un texte de salle.

Cela permet de comprendre que, bien que les différentes plateformes reproduisent le discours institutionnel muséal classique, pédagogique et historique, les dispositifs sont chargés de déplacer l'énoncé vers l'énonciation. Et c'est précisément dans la reconnaissance des jeux énonciatifs opposés et complémentaires des différents dispositifs médiatiques que l'institution se matérialise. Ainsi, la visite peut être comprise comme une combinaison de manières de " délivrer " et de " consommer " la matérialité multiple du musée.

Tant que nous n'aurons pas dégagé la spécificité de ces jeux énonciatifs, nous serons confrontés à un assemblage d'expériences qui nous éloignent de cette matérialité complexe, incluant, entre autres, la matérialité des œuvres d'art qui, en fin de compte, sont et ont toujours été le cœur de l'expérience muséale.



## Bibliographie

- Barker, E., ed., 1999, *Contemporary cultures of display*, vol. 6, New Haven, Yale University Press.
- Bishop, C., 2013, *Radical museology*, London, Dan Perjovschi and Koenig Books.
- Cingolani, G., 2015, “Sobre la distinción medio/dispositivo en Eliseo Verón”, in A. Fausto Neto, N. Raimondo Anselmino, I. Lis Gindin, eds, *Relatos de investigaciones sobre mediatizaciones*, Rosario, UNR Editora, pp. 55-70.
- Boutaud, J.J., Verón, E., 2007, *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier coll. Forme et sens.
- Dondero, M.G., 2020, *Les langages de l'image*, Paris, Hermann.
- Duncan, C., 1991, *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution.
- Fleck, R., 2014, *El sistema del arte en el siglo XXI*, Buenos Aires, Mardulce.
- Huyssen, A., 1994, “Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium”, in *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, Londres, Routledge, pp. 13-35.
- Krauss, R., 1990, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, in *October*, n. 54, pp. 3-17.
- Levasseur, M., Verón, E. 1983, *Eliseo Verón et Martine Levasseur, Ethnographie de l'exposition : l'espace, Le corps et le sens*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.
- Mairesse, F., 2013, *El museo híbrido*, Buenos Aires, Ariel.
- Steimberg, O., 2013, *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Traversa, O., 2009 “Dispositivo-enunciación : en torno a sus modos de articularse ”, in *Revista figuraciones, teoría y crítica de artes*, n. 6, pp. 297-312.
- Traversa, O., 2014, *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Traversa, O., 2017, “La ‘discursivité intermédiaire’ du cinéma, revisitée ”, in A. Martínez, Y. Gonzalo, N. Busalino, eds., *Rutas de la lingüística en la Argentina II*, Argentina, Université Nationale de La Plata, pp. 111-123.
- Verón, E., 1978, “Le Hibou “, in *Revue Communications*, n. 28, pp. 69-125.
- Verón, E., 1984, “El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica”, in Id., *El cuerpo de las imágenes*, Bogota, Norma, 2001, pp. 13-40.
- Verón, E., 1985, “L'analyse du ‘Contrat de lecture’, une nouvelle méthode pour les études du positionnement des supports médiatiques ”, in *Les Médias : Expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, IREP.
- Verón, E., 1991, “Los medios en recepción : los desafíos de la complejidad”, in Id., *Fragments de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004, pp.221-231.
- Verón, E., 1992, “Le plus Vieux média du monde ”, in *Revue Mscope*, n.3, pp. 32-37.
- Verón, E., 1997, “Esquema para el análisis de la mediatización ”, in *Diálogos*, n. 48, pp. 9-16.
- Verón, E., 1998, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
- Verón, E., 2013, *La semiosis social, 2 : Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires, Paidós.



## Note a margine di una possibile semiotica elementale

Filippo Silvestri

**Abstract.** The present study moves from a theoretical alignment with Merleau-Ponty's research in *Le visible et l'invisible*, where the French philosopher discusses Husserl's project of foundation/return to the basic structures of the *apophantic judgements* regarding/in the *antepredicative* dimension of *experience*. As is known, Merleau-Ponty moves forward, aiming at a phenomenology of human-material-elemental engagement with the *chair du monde*, of which we are an inextricable part, beyond what are only subsequent perceptual and logical distinctions. Given these assumptions, I lay out my doubts regarding the possibility of describing an *elemental semiosis* (which, as such, would precede any meaningful human hypothesis), as it seems to me like a *noumenon* that remains beyond any semiotic pretense. Despite my doubts, at each moment of this work I have tried keeping in mind how deeply affected our semioses are by the material elements that compose them, finding also inspiration in different literary works that span *Le avventure di Pinocchio* and Maurice Blanchot's thought on what he called *dehors*. Based also on those thoughts – which encouraged me – I chose to conclude with a theoretical opening to a type of *cognitive semiotics* that moves from our *enactive* involvement with the *chair du monde*.

In queste «pratiche» in cui il soggetto dice, la materia, lungi dal «presentarsi» come «oggetto a» oppure come complemento in una struttura sdoppiata, ma omogenea, la contro-dice in quanto esterno infinito del doppio significante [...] e forma la costante e radicale contraddizione che determina quelle altre contraddizioni (o rapporti) interne al campo omogeneo del senso.

Julia Kristeva, *Materia e senso*

### 1. Breve introduzione allo spirito e all'articolazione di questo contributo

Come la lettrice, il lettore avranno modo di leggere la tesi di fondo che sosterranno nelle sue diverse varianti è semplice e complessa e noi proviamo a riassumerla così: sebbene le diverse possibili costruzioni di senso, dominate dai nostri *dizionari* e dalle nostre *enciclopedie*, siano evidentemente condizionate dai *materiali elementali* di cui le stesse costruzioni sono fatte, se volessimo sottrarci a quegli stessi dizionari, a quelle enciclopedie, per isolare in senso fenomenologico quale sia il contributo elementale in senso stretto, non lo potremmo fare. *L'intreccio* ed il *chiasma* (per usare espressioni che sono di Merleau-Ponty) di segni e materie (materie di cui sono fatti i segni) è un dato di fatto da cui siamo sempre costretti a ripartire per una sintesi inestricabile.

Ogni volta ed all'inizio di un processo cognitivo si è sempre, infatti, di fronte ad una *aisthesis*, fatta di *sintesi passive* (qui si pensi alla fenomenologia husserliana) che ci legano al *mondo della vita*. In questa fase primordiale, letta in modo logico peirciano, siamo come in un elastico continuo fatto di *Firstness* e *Secondness*, che non fanno in tempo a verificarsi, che sono immediatamente tradotte nelle *Thirdness* della loro rappresentazione per segni. Se le cose stanno così (e a più riprese argomenteremo la cosa), allora è davvero difficile anche solo ipotizzare una vera e propria *semiotica elementale*, di qualunque scuola essa sia, perché i primi passi elementali del nostro incedere cognitivo sono immediatamente inquinati dagli *ordini del discorso* in cui decidiamo di inscrivere. E tuttavia, ed al di là di queste nostre perplessità metodologiche,



se le cose proviamo a guardarle sempre da un punto di vista fenomenologico, i nostri incontri con il mondo della vita restano sempre determinati proprio dalle materie elementali che li *contras-segnano* e questo al di là delle evoluzioni logico-grammaticali ed estetiche che complicheranno i diversi *stati delle cose* a cui arriveremo, dando una *forma scritta* alle esperienze che facciamo.

Come si avrà modo di leggere l'insieme di argomenti a sostegno delle nostre tesi è diversamente ispirato. E tuttavia, alla somma dei fatti, è ancora una volta il risultato classico di una combinazione tra alcune posizioni riconducibili ad un ambito filosofico di motivazione ed altre che provengono da studi più strettamente semiotici, in una dialettica teoretica che almeno in questo caso va da Merleau-Ponty a Deleuze-Guattari, da Derrida ad Eco, da *Le avventure di Pinocchio* fino ad alcune posizioni che sono di Lambros Malafouris. Ma andiamo per ordine e proviamo ad entrare nelle questioni che vogliamo proporre.

## 2. Passeggiando tra alcune *pieghe della chair du monde*

Ed allora e per iniziare, proviamo ad affondare le mani nelle *materie* di cui sono fatti i nostri segni, muovendo da un passaggio classico, da una delle ultime lezioni di Maurice Merleau-Ponty. Introducendoci al pensiero del filosofo francese, Sandro Mancini spiega cosa fosse per Merleau-Ponty la *chair*, quella *carne* primordiale di cui è fatto il mondo, quella materia elementale di cui si compone la *Lebenswelt* che abitiamo, in cui germogliano le nostre *semiosfere* lotmaniane, quando lo stesso Mancini scrive che:

La *chair* [...] designa lo strato comune, profondo della sensibilità propria dell'uomo e del mondo, indica cioè che essi sono prelevati da una stessa «stoffa» (Merleau-Ponty 1961, pp. 207-8); essa è ciò che connette il corpo dell'uomo a tutte le realtà del suo ambiente circostante e che fa sì che l'uno e le altre siano compatibili nello stesso multiverso di profondità (Mancini 1987, p. 105).

Brent Madison nel 1973 scriveva: “In una parola, la carne è *elementare*. E poiché la carne è ciò che fa sì che il fatto è fatto, ed è *questo* fatto che effettivamente è, essa è anche contemporaneamente ciò che fa sì che ci sia del *sensò*” (p. 191). A sua volta lo stesso Merleau-Ponty scriveva: “la peculiarità del sensibile [...] è di essere rappresentativo di tutto non in virtù del rapporto segno significazione o dell'immanenza di ogni parte all'altra e al tutto, ma perché ogni parte è *strappata* al tutto, viene con le sue radici, invade il tutto, oltrepassa le frontiere delle altre” (1964, pp. 250-251). Infine, e su una linea di pensiero che almeno a noi appare in continuità teoretica con le fenomenologie della *chair* di Maurice Merleau-Ponty, nel 1980 Deleuze e Guattari scrivevano:

Un rizoma [...] non cessa mai di collegare anelli semiotici, organizzazioni di potere, occorrenze rinvianti alle arti, alle scienze, alle lotte sociali. Un anello semiotico è come un tubero che agglomera atti molto diversi, linguistici, ma anche percettivi, mimici, gestuali, cogitativi: non c'è una lingua in sé, né un'universalità del linguaggio, ma un concorso di dialetti, vernacoli, gerghi, lingue speciali. [...] Un metodo di tipo rizomatico può [...] analizzare il linguaggio solo decentrandolo su altre dimensioni e altri registri. Una lingua non si rinchiede mai su stessa, se non in una funzione di impotenza (Deleuze, Guattari 1980, p. 40).

La *chair du monde* di Merleau-Ponty, i *rizoma* di Deleuze e Guattari non sono attraversati da linee di tendenza che possono essere ascritte ad una dimensione di senso linguisticamente determinata, ma la rendono possibile a partire dalle *stoffe* di cui tutti i segni sono fatti, per un'immagine, quella della “stoffa”, che almeno in italiano rende bene il senso del lavoro che fa un sarto quando, disponendo su un tavolo una stoffa, una serie di stoffe, può tagliarle e cucirle fino a mettere insieme i vestiti del re, perché lo stesso re un po' narciso ama tanto andare nudo in corteo tra la folla, vestito di quelle stoffe, che null'altro sono se non la sua carne (e quella del mondo).

La *chair du monde* di Merleau-Ponty come i *rizoma* di Deleuze e Guattari costituiscono un accumulato materiale privo di un senso linguisticamente connotato, ma garantiscono una riserva *elementale* quasi



inesauribile, utile per chi voglia poi dare a tutto una forma, forma e forme la cui vitalità elementale dipende dalla terra e dai mari che le compongono, perché un conto è nascere in Islanda, un altro in Nigeria, parlando poi le rispettive lingue. Respiriamo le semio-bio-sfere che attraversiamo, crescendo dentro le dinamiche sinestesiche dei sapori-odori di quell'aria-acqua-terra-fuoco che è la nostra dote elementale. Sarà poi la *chair du monde* a farci pronunciare solo alcune parole e non altre e con un accento particolare, perché ogni segno è consonante con la dimensione elementale in cui cresce.

### 3. Procedendo con cautela in un equilibrio instabile fra *ordine* e *avventura*

Fatte queste ulteriori premesse di stampo filosofico, ci domandiamo, lo abbiamo premesso, se siano effettivamente afferrabili delle *aisthesis elementali*, che si mostrino per come sono ovvero indipendenti da una presa interpretativa. Un'ipotesi del genere, se si risponde in modo positivo, è a nostro avviso per lo meno ardua, se non altro rileggendo proprio le pagine di Merleau-Ponty, di Deleuze e Guattari da cui siamo partiti. La *chair du monde*, i *rizoma* non hanno connotati *antepredicativi* alla Husserl (1939), perché, se così fosse, tutto l'intreccio-chiasma-elementale sarebbe al servizio di un primordiale *Ur-teil*-tagliogiudicante-sartoriale, in funzione di una 'predica' sullo stato delle cose, per come noi crediamo di averne fatto esperienza. A nostro avviso non c'è una consonanza di armoniosi sensi primordiali tra l'uomo e il mondo, ma un processo di *adattamento* reciproco. E tuttavia, lasciando da parte questa reciprocità adattiva, per spostarci su un versante solo umano, aderiamo allora alla tesi heideggeriana di un *Sein* senza *Zeit*, un *Sein ornitorinco* indifferente rispetto ai quadri che poi ne faremo per provare a categorizzarlo. Chi attraversa la *chair du monde* di Merleau-Ponty, i *rizoma* di Deleuze e Guattari, il *Sein* di Martin Heidegger muove da un assunto ovvero che l'edificio linguistico ed in senso più largo semiotico in costruzione è destinato ad avere una struttura arborea, tuttavia ben piantata su un terreno elementale friabile, in alcuni casi paludoso. Una volta costruita la ferrovia dei nostri viaggi transiberiani, la stessa ferrovia resterà in senso echiano un'*opera aperta*, non solo perché saranno infiniti i treni che la percorreranno, ma anche perché una montagna potrebbe sempre smottare ed allora saremo costretti a deviare il traffico dal ferro alla gomma. A Pisa, ad esempio, hanno dovuto fare i conti con una terra che si muoveva. Il terreno si è, infatti, di-svelato (heideggerianamente) fin da subito poco affidabile ed allora si è dovuti andare per continui controbilanciamenti abduktivni architettonici, per evitare che il campanile crollasse sulla *piazza dei miracoli* umani. Il risultato? Una delle *meraviglie del mondo*, che deve la sua bellezza al genio umano e all'imprevedibilità degli elementi. Quello della Torre di Pisa è forse un caso di semiosi elementale? Noi diremmo più semplicemente che si tratta di un caso di nostra-azione-reazione-della-terra-e-dunque-nostra-reazione-per-abduzioni-che-provano-una-nuova-forma-di-adattamento-almeno-per-restare-in-piedi-non-crollando. Se le cose stanno così, allora c'è bisogno di aggiustare l'*ordine* del discorso fino a quel momento riconosciuto, pronti ad andare all'*avventura*, riprendendo qui due termini, *ordine* ed *avventura*, che compongono il sottotitolo del libro che Claudio Paolucci (2018) ha dedicato a Umberto Eco.

Tutto il nostro sforzo dedicato alla costruzione di un senso possibile da dare alle cose assomiglia ogni volta ad un'Odissea, in cui ciascuno di noi come altrettanti Ulisse-Argonauti dovrà *avere occhi per vedere* come si di-svela l'*Essere*, per potere poi raccontare l'esperienza (anche terribile) che ne ha fatto, con parole che bisognerà sapere aggiustare, perché magari quelle già usate non svolgono più la loro funzione (Bianchi 2021). Se abbandoniamo il mare per la terra, ci possiamo allora trovare nel bel mezzo di una gelida *Schwarzwald* e lì ci accamperemo, ognuno con la sua scrivania, su cui ciascuno scriverà dei suoi *sentieri* che sono stati *interrotti* da elementi imprevisi, mentre resteremo illuminati da una luce intermittente, perché solo alcune volte la stessa luce riesce a penetrare attraverso i rami di una foresta in cui spesso ci si perde, senza avere nemmeno un sacco di molliche per capire come tornare a casa. E se ci perdessimo ancora, non avremo altra soluzione, se non quella di metterci come *sentinelle* in ascolto, ai margini di un deserto, per capire, fin dove è possibile, *a che punto è la notte*.

#### 4. *Le avventure di Pinocchio e una vecchia lezione di McLuhan*

In molti di questi casi capita di non facilitarci il compito, soprattutto quando si è abituati a star sempre chiusi nella radura-studio-scrivania-*Lichtung*, dove non ci si accorge nemmeno del materiale di cui sono fatte le lampade, le poltrone, quelle matite con cui sottolineiamo i libri che studiamo, fermi immobili di fronte ai *Black Mirror* (Attimonelli, Susca 2020) delle nostre convinzioni fuori discussione. Questa immobilità Lev Manovich (2001) la denunciò quasi venticinque anni fa, quando scrisse che siamo come dentro ad un museo, ma non passeggiamo più, di quadro in quadro, perché siamo sempre seduti sulla stessa poltrona (per altro poco comoda) a guardare e riguardare *Las Meninas* di Velasquez, lì come novelli Alfieri, che non riescono a capire che cosa ha dipinto Velasquez, ma nemmeno che cosa ci ha visto in quel quadro Michel Foucault.

Ora e al di là di queste nostre immobilità riflettenti, alcuni di noi, noi tra quelli, non conoscono per davvero il faticoso lavoro di un falegname di nome Geppetto, che seppe mettere insieme un burattino di legno, che gli scappò dalle mani, quando sempre Geppetto ebbe la pretesa di mandarlo a scuola. Certo, quel pezzo di legno era un po' un *freak*, perché era pur sempre un ciocco di pino bianco che si era messo persino a parlare, forte di una sua particolare sapienza vegetale (elementale) di cui lui non sospettava nulla e che gli consentì di galleggiare fin dentro la pancia di Moby Dick, per ritrovare, ahì lui, sempre il su' Babbo, Geppetto, l'artefice primo delle sue avventure (di senso), un po' rigide, forse, alle volte, ma Pinocchio, ricordiamocelo, era pur sempre un pezzo di legno.

Prima di allora, prima di quel nuovo incontro figlio-padre-servo-padrone in una semio-bio-sferica *balena bianca* e forse perché Pinocchio era stato lavorato anche a forza di martellate, sempre quell'elemento *freak* a forma di burattino (un mezzo Franti) aveva saputo intuire quali fossero le *affordances* proprio del martello con cui il suo Babbo lo aveva messo al mondo. E fu così che Pinocchio, sempre forte anche in questo caso di una sua *saggezza elementale*, fatta di *intrecci e chiasmi*, di legni e di martelli, di cui (ripetiamo) non si rendeva conto, perché procedeva per intuizioni ai limiti del mistico, fu così allora che quel *Freak* di legno, che parlava spesso ridendo degli abbecedari che si vendeva per andare al circo, fu così allora che Pinocchio, con il martello con cui era stato fatto, si sbarazzò di un grillo anche lui parlante, esperto di filosofia morale, finendolo schiacciato contro un muro, povera anima non particolarmente bella. Lui, il grillo, rimase (oltre che morto) un po' sorpreso da quello strano ornitorinco-burattino-bambino-un-po'-Franti-un-po'-non-lo-sapremo-mai-che-cosa, da quel Pinocchio che non aveva voglia di ascoltarlo, dopo essersi mangiato tutte le pere, comprese le bucce, perché aveva una gran fame.

Oggi alcuni di noi hanno come la sensazione di aver perso il contatto con gli altri e questo potrebbe anche non essere un male. Sempre oggi può essere invece più pericolosa la diffusa perdita di contatto con la materia e gli elementi che la compongono, di cui siamo fatti persino noi, noi gli eredi di Cartesio. Questa perdita di vicinanza elementale alla *chair du monde* ci dispone in direzione di una progressiva mancanza di senso (soprattutto dell'orientamento), quando per esempio si tratterà di cavarci fuori dai guai di fronte al nuovo assetto climatico, che le nostre società industriali hanno a lungo *condizionato*, purché noi si rimanesse sempre al fresco, purché noi si arrivasse in tempo a consegnare quello che si era promesso si sarebbe consegnato.

Che fare? Almeno possiamo provare a ricordare la scena primordiale dei nostri asili nido, quando con la bocca assaggiavamo il gusto delle cose che ci circondavano, un mondo fatto di gomma, di gesso, di stoffe e plastilina, di carta, di colori, ma anche della carne dei compagni d'asilo in cui affondavamo i denti, fin quando non arrivava a salvarli una provvida maestra, che salvava anche noi mentre provavamo ad ingoiare tutti i gessi perché colorati dei colori del mondo, nemmeno fossimo in un circo organizzato dai soliti *Freaks Out* (Mainetti 2021)<sup>1</sup>. Quella nostra sapienza elementale del mondo (un po' pericolosa, un po' aggressiva) è ormai persa nella notte dei nostri rispettivi tempi, perché si è sciolta come neve al sole proprio nel momento in cui sempre la stessa maestra salvifica all'asilo ci ha spiegato, salvandoci (?), che quel pezzo di gesso non andava ciucciato, ma serviva (magari) per scrivere il nostro nome e cognome, per firmare un giorno l'articolo che qui stiamo componendo.

---

<sup>1</sup> *Freaks Out*, pellicola di Gabriele Mainetti, Italia 2021.

Oggi viviamo immersi in una *chair* elettrica e digitale (quanti i film di Cronenberg dedicati alla questione, uno su tutti *Videodrome* del 1981), in una continua estasi tecno-magica (Susca 2022) di quanto è a portata di mano-click. Nel cyberspazio il nuovo *Neuromante* prova a leccare il mondo che lo circonda, ma tutto per lui avrà lo stesso sapore (nessuno) e se cercherà di toccarlo, mentre prende la scossa, scoprirà che è privo di spessore. Non è forse così che il nuovo Argonauta finisce per scivolare sugli specchi dei suoi vecchi dizionari-abbecedari o più semplicemente sullo specchio *black mirror*, dove almeno noi stiamo scrivendo e rileggendo queste nostre filippiche pro-*rizoma*, pro-*chair-du-monde*? Vale ancora per noi in tutta la sua semplicità la complicata lezione di Marshall McLuhan (McLuhan 1964; Lamberti 2000), perché fu lui, grillo parlante molto ascoltato, ad avvertirci che tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, anni segnati da molte rivoluzioni, il passo ormai era stato compiuto (persino qualcuno sulla Luna) e l'uomo Gutenberg, fatto di carta, inchiostro e stamperie, pieno di ingranaggi e di tasselli, che andavano messi ciascuno al suo posto funzionale, insomma quell'uomo era mezzo morto, soppiantato da un Frankenstein elettrico, molto veloce e cittadino di un *villaggio-globale*, un villaggio attentamente regolato dai nuovi *ordini del discorso* su base algoritmica, molto noiosi nell'esercizio della loro tirannia (Benasayag 2020; Eugeni 2021).

Davvero da allora e durante quel trapasso antropologico-estensivo nulla è cambiato? La *Fenomenologia dello spirito jense* hegeliana è sempre la stessa, mentre sento qualcuno che me la spiega in un'aula universitaria, in cui non sono rimasti nemmeno *44 gatti in fila per 3 con il resto di 2* (perché il resto è assente oppure è nascosto, se c'è, dietro un avatar vuoto, dietro l'ennesimo quadro-black-mirror, in una distanza che si è amplificata pre-durante-e-post-una-pandemia) oppure mentre la sento, quella stessa lezione, in un contesto diverso ovvero con gli auricolari alle orecchie, appoggiato con la schiena su una panca in palestra, per fare un po' di ginnastica, che spero mi restituisca a qualche *elemento* della mia *chair* altrimenti atrofizzata, torturandomi con dei manubri, di cui non mi interessa la consistenza elementale, perché sono solo concentrato sul loro peso e sul non-senso della fatica che sto facendo, mentre Hegel da Jena nelle orecchie non mi consola?

## 5. Forse una *semiosi elementale* c'è, ma noi finiamo sempre per arrivare in ritardo

Compiute tutte queste divagazioni, da Pinocchio a Jena, si può ancora parlare di una *semiosi elementale* e quindi elaborare finalmente almeno una *bio-zoo-semiotica* (Sebeok 2001), che le possa cor-rispondere? Il sangue che ci scorre nelle vene sarà anche un fiume eracliteo, ma *va* sempre dove *lo porta il cuore*, perché ha un senso bio-semiotico, che solo alcuni molto bravi sanno studiare, spiegandoci poi perché siamo così stanchi, pur non avendo fatto un bel nulla, se non ri-scrivere per giorni un articolo già scritto.

Certo, e qui andando per paradossi, spostandoci su un versante fatto di *affordances*, paradossi che corrispondono ad un momento classico della semiotica di Eco, se continuo ad avere la pretesa di togliermi un pezzo di cerume dall'orecchio con un cacciavite, posso farlo, se proprio non ho altro, ma il tutto con buona pace di cosa significa l'espressione *affordances* ed ancora delle forme del mio orecchio e della consistenza del mio cerume e delle *affordances* in senso stretto del cacciavite che sto usando, perché forse sono un po' svitato, un po' *freak out*.

In ogni caso, quando Goethe ci rimproverava che dovevamo *avere occhi per vedere*, non alludeva certo al fatto che dovevamo sapere impastare bene una pizza o una torta, altrimenti il compleanno di nostra figlia si sarebbe trasformato in una tragedia. Forse sempre Goethe lo faceva (si fa per dire), perché voleva ricordarci che l'Essere heideggeriano (eracliteo ed aristotelico) ha le sue durezze, i suoi spigoli, le sue curve, le sue *pieghe* (anche quelle di Deleuze) e tutte ci prendono ancora oggi a calci, in modo poco generoso, se non sappiamo amalgamare bene l'impasto, che forse un giorno porterà alla torta-pizza con cui vogliamo celebrare la nostra discendenza. In ogni caso la nostra impressione è che la solita *Nottola di Minerva* arriva sulla *scena elementale* sempre un attimo in ritardo, ad *ordine del discorso* già stabilito, perché tutti gli elementi a disposizione sono già stati lavorati dal primo Aristotele che di lì è passato. Annamaria Lorusso in *Postverità* (2018), leggendo Bruno Latour, ci ricorda a questo proposito che:

Per cogliere questa complessità, Latour conia una parola inedita: «faticci». È una parola che sta evidentemente a metà di una coppia di termini: fatto/feticcio. [...] Fra questi due poli

(apparentemente) estremi, Latour colloca i fatticci: produzioni umane, come i feticci, realtà non indipendenti dall'uomo, eppure «affidabili», percepibili come talmente «reali» da essere ritenuti fatti. Pensiamo al referto di una risonanza magnetica, a una mappa di Google Maps, a una registrazione sonora: si tratta di «prodotti» umani che però pensiamo e utilizziamo come «fatti», specchi oggettivi della realtà, parametri rispetto ai quali orientiamo le nostre azioni, le nostre decisioni, le nostre convinzioni, senza sottoporli a dibattito (Lorusso 2018, pp. 57-58).

Siamo a questo punto tentati di essere kantiani, per dire che a tutto possiamo dare un ordine, a condizione che si proceda consapevoli di essere dentro un recinto-quadrato-semiotico-fenomenologico-intenzionale, mentre è difficile farsi domande su se ci sia una costituzione di senso elementale, che all'improvviso si riveli così per quello che è senza un nostro intervento condizionante perché interpretativo. In fondo abbiamo sempre gli occhi che Goethe ci ha detto di tenere ben aperti e non possiamo cavarceli dalle orbite, per vedere come stanno veramente le cose. C'è sempre un *noumeno* che resta nell'ombra di ogni *viandante*. In un film sempre di Cronenberg, *The Fly* (1986)<sup>2</sup>, un uomo, sperimentando, si trasforma in un'enorme mosca kaffiana e da quel momento in poi vivrà il mondo indossando i vestiti reali e di carne di una mosca e vedrà sempre lo stesso mondo, ma con gli occhi di una mosca, finché l'ex compagna non porrà fine ai suoi pericolosi ronzii, oltre che al suo modo disgustoso di mangiare (da mosca). Ad ognuno la sua fenomenologia, ad ognuno la sua ontologia: agli uomini come alle mosche.

## 6. Su alcune ipotesi classiche a favore di una *semiotica elementale*

Ci siamo traditi in molti momenti di queste nostre riflessioni: siamo studiosi di filosofia per formazione e come fanno alcuni filosofi (certamente non i migliori), con buona pace dei filologi e di tutti gli storici della filosofia, ci piace procedere per salti abduitivi, teoretici.

E allora saltiamo, mettendo insieme *l'acqua santa* di Umberto Eco e *il diavolo* di Jacques Derrida, quello ancora fenomenologico, che leggeva-traduceva l'*Origine della geometria* di Edmund Husserl, con buona pace dello stesso Husserl, che difficilmente avrebbe concesso certe interpretazioni (anche solo di un'appendice alla sua *Krisis*) persino a Jacques Derrida, se proprio lui, Husserl, non aveva perdonato Martin Heidegger, che recensì duramente a colpi di *glosse*, quando Heidegger, che non era nemmeno un suo allievo, aveva osato scrivere *Sein und Zeit*, addirittura dedicandoglielo, proprio a lui, ad Husserl, che non si era mai spinto oltre le sue *sintesi passive*, tutte ad alto *tasso intenzionale*, quelle sintesi passive lì gettate sempre da Husserl alla stregua di un ultimo avamposto intenzionale, un avamposto affacciato su un mare, in cui tutto cambia al primo colpo di vento ontologico non previsto. Insomma, per quanto non amiamo certe forzature, proviamo lo stesso a mettere insieme Umberto Eco e Jacques Derrida e così procediamo, quasi per paradossi, avvicinando l'Umberto Eco di *Kant e l'ornitorinco* (1997) e il Jacques Derrida delle esondazioni del Nilo nella sua introduzione alla traduzione di *Origine della geometria* di Husserl (1962). Un matrimonio che non si deve fare? Noi ci proviamo, procedendo con *ordine*, andando all'*avventura*.

Intanto partiamo dall'acqua santa di Umberto Eco, che in una delle pagine più famose di *Kant e l'ornitorinco*, metteva a sua volta insieme Heidegger e Peirce, sporgendosi ancora una volta sulla soglia inferiore delle semiosi, sempre leggendo Peirce e ragionando di *oggetti dinamici*. Allora Eco scriveva: “Con espressione poco filosofica ma efficace, l'Oggetto Dinamico è Qualcosa-che-ci-prende-a-calci e ci dice ‘parla!’ – o ‘parla di me’, o ancora ‘prendimi in considerazione!’” (Eco 1997, p. 5). A noi questa sembra una scena ontologica, fatta di *affordances*, di *iconologie elementali*, che impongono una chiamata alle armi per un *interpretante/interprete energetico reattivo*, se qualcuno ha ancora la forza e la voglia di rispondere ad una cosa che lo sta prendendo a calci.

Ma passiamo al diavolo fenomenologico di Derrida. In una delle pagine d'introduzione alla sua traduzione di *Origine della geometria* Jacques Derrida (1962) descrive una *Lebenswelt*, che non ci prende a calci, ma ci inonda con le acque di un fiume, non uno qualunque, ma il Nilo. Ora, proprio il Nilo, dando di fuori (non

---

<sup>2</sup>Versione it. *La mosca*.

come fanno i matti), cancella tutti gli sforzi egiziani di stabilire a chi appartenga quel terreno, se a me o a te. Il genio contadino egiziano escogita, allora, una geometria, che poi, andando per *semiosi illimitate*, di abduzione in abduzione, da un campo arato e disegnato, per mangiare almeno qualcosa in proprio, diverrà poi un quadrato pieno di linee utili per giocare a scacchi, per divenire infine uno dei possibili modelli prototipici formali e strutturalisti, con le sue posizioni valoriali-funzionali, fatte di *pezzi* e *momenti* fenomenologici husserliani, parti di un intero di significato. Qui, nei limiti di questo quadro-quadrato-scacchiera in molti giochi linguistici non conta più nulla di cosa siano fatti quei *pezzi* e quei *momenti* che compongono l'intero di significato, con quali elementi, se si tratti d'avorio o di un povero metallo, che quando lavorato ad arte può tappare una bottiglia di Coca Cola, ma può anche sostituire un pezzo degli scacchi altrimenti prezioso perché d'avorio e che abbiamo smarrito, il tutto (ovviamente) a condizione che quel tappo di Coca Cola svolga la stessa funzione di quello equivalente d'avorio, almeno nel gioco che stiamo giocando.

Alla scena ontologica che ci prende a calci (magari esondando) rispondiamo, insomma, facendo quadrato. Non vediamo grandi differenze tra le posizioni di Derrida e Eco (almeno in questo caso), anche se uno *decostruiva*, mentre l'altro stabiliva che ci dovessero essere dei *limiti* per ogni *interpretazione*.

## 7. Leggendo il *dehors* di Blanchot tra le righe di un'enciclopedia cinese

Ora ed al di là di questi distinguo fenomenologici e/o diversamente semiotici, la nostra salute ci ricorda ogni giorno come siamo sempre esposti a un *fuori* (che lo sappiamo, ormai, è anche il nostro dentro) e questo *fuori* può condurci ancora di nuovo fuori, questa volta fuori dalle righe sulle quali sappiamo scrivere, perché è un *dehors* condensato per atmosfere rarefatte, è il *dehors* di Maurice Blanchot (1995; Schulte Nordholt 1995), rispetto al quale alcuni (che tendono a comandare-governare) *riducono al silenzio* (Bianchi 2021) chi ha la pretesa di raccontarlo. Questa riduzione al silenzio è capitata a certi uomini (e a molte donne nel corso dei secoli), considerati un-po'-matti-un-po'-delinquenti-un-po'-artisti-artistoidi, soprattutto quando hanno provato a raccontare-dipingerli quei *dehors*, pieni di *elementi ornitorinchi*, da Sade a Mallarmé, da Van Gogh a Nietzsche. Del resto Claudio Paolucci, insieme ad Umberto Eco, ci hanno spiegato che, quando ad una semiotica (in questo caso quella di Eco degli anni Settanta) non riesce più di descrivere-teorizzare quello che osserva, non le resta che cedere il passo a chi le cose le sa raccontare, dunque alle scrittrici, agli scrittori, alle letterate, ai letterati, che sanno condividere certe esperienze, spesso al limite e per molte-i dolorose.

Certamente così hanno fatto negli anni Sessanta di Michel Foucault i vari Blanchot, Klossowski, Russell. E lo stesso Michel Foucault, mentre stentava a trovare una via tra *Le Parole e le cose* (1966) e *Archeologia del sapere* (1969), riconobbe nella *Letteratura* (con la maiuscola) una soluzione *straniera* (Foucault 2015), dedicando alcune pagine anche alle pitture di Manet (Foucault 2004) e Magritte (Foucault 1973). A Foucault non bastavano gli strutturalismi che studiava e in cui non si riconosceva, perché era come se lui, Michel Foucault, non si fosse mai liberato dal suo lavoro più bello, *Storia della follia nell'età classica* (1961), una ricerca che gli aveva insegnato che a forza di credere al feticcio della ragione cartesiana si finisce per lasciare troppo *elementi* umani (e non solo) fuori dalla scacchiera dei rapporti sani e cordiali. Ora, se anche noi (con tutta la modestia del caso) volessimo tentare un *racconto elementale*, torneremmo allora a quei primi contatti materiali all'asilo, al sapore del gesso e della plastilina sulla lingua. E se non ci siamo strozzati nel frattempo, un giorno scriveremmo un libro intitolato *Alla ricerca di alcune semiosi elementali perdute in un asilo*, certamente mai-di-nuovo *Le parole e le cose*, che fu il titolo che Foucault scelse costretto dall'editore per uno dei suoi libri che amava di meno, approvandolo quel titolo animato da una (sua) certa ironia. In ogni caso con il nostro libro non saremo mai in grado di iniziare così:

Questo libro nasce da un testo di Borges: dal riso che la sua lettura provoca, scombussolando tutte le familiarità del pensiero – del nostro, cioè: di quello che ha la nostra età e la nostra geografia –, sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro. Questo testo menziona «una certa enciclopedia cinese» in cui sta scritto che «gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini di latte, e)

sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) et cetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche». Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, ciò che, col favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d'un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare tutto questo. Che cosa dunque è impossibile pensare, e di quale impossibilità si tratta? (Foucault 1966, p. 10).

L'*enciclopedia cinese* di Borges è per lo meno un tentativo di descrivere cose che in sé non sono descrivibili, perché contiene alcune tracce di quel *rizoma* da cui siamo partiti, perché è piena di *intrecci e chiasmi* che hanno annodato gli ultimi anni della ricerca di Maurice Merleau-Ponty, anni dedicati allo studio della *chair* del suo *monde*, che forse è ancora la stessa *chair* del nostro mondo (ma non è detto sia la sempre la stessa perché è molto probabilmente per tanti versi cambiata). La *chair du monde*, mentre si attorciglia nelle nostre budella, è forse sempre quella che alle volte ci fa soffrire, mentre non abbiamo occhi per vederla, se non attraverso qualche risonanza, qualche tac che ci attraverserà con un contrasto dal sapore metallico, che avvertiremo sulla lingua, mentre sentiremo uno strano calore salire su per il corpo, cosa-fenomeno che per fortuna dura solo qualche secondo.

### **8. Che cosa può significare la luce e che cosa invece il cemento armato**

In ogni caso quel *dehors* è fatto anche di luce, una luce che abbiamo addomesticato ormai da più di un secolo dentro dei canali elettrici, che non le consentono così di esondare. Oggi quella luce ben *lavorata* attraversa le nostre *windows*, regolata com'è da nuove alchimie algoritmiche, che non hanno in sé nulla di magico. Gli elementi della luce, lo sappiamo, possono accecarci, ma possono anche illuminarci la strada che vogliamo percorrere. La luce è un elemento-attante ambivalente, perché riflette e assorbe, ci rallenta, mentre siamo in corsa dietro alle nostre abduzioni, o ci accelera di nuovo, quando corriamo a mettere su carta le nostre ipotesi. Fontanille (1995; 2003) ha architettato alcuni *quadrati semiotici*, dedicandoli alla luce, per ritmarla in modo categoriale, mentre la stessa molto indisciplinata (nemmeno fosse un burattino di legno dal naso che si allunga ogni volta che si sbugiarda) ci rivela come stanno le cose, nascondendo nell'ombra qualche elemento altrimenti utile per le nostre diagnosi teoriche. Anche Roland Barthes ha scritto sulla luce, descrivendola come *un nucleo carnale* (quasi avesse letto Maurice Merleau-Ponty), ricordandoci che, se combinata con l'argento, per un *intreccio* e un *chiasma* lavorati bene, può addirittura garantirci l'eternità (fotografica):

Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato. In latino "fotografia" potrebbe darsi: "imago lucis opera expressa"; ossia: immagine rivelata, "tirata fuori", "allestita", "spremuta" (come il succo d'un limone) dall'azione della luce. E se la Fotografia appartenesse a un mondo che fosse ancora in qualche modo sensibile al mito, senz'altro si esulterebbe dinanzi alla ricchezza del simbolo: il corpo amato è immortalato dalla mediazione di un metallo prezioso: l'argento (monumento e lusso); e inoltre bisognerebbe aggiungere che questo metallo, come tutti i metalli dell'Alchimia, è vivo (Barthes 1980, p. 82).

Ma qui vogliamo ancora ragionare su un altro *esempio elementale*, questa volta fatto di cemento armato. L'esempio è quello del monumento realizzato in cemento armato in corrispondenza del Binario 21 della stazione ferroviaria di Milano, da cui partivano i treni per i campi di sterminio e che riporta a grandi lettere, distesa su un muro, l'espressione "Indifferenza". Ora è proprio *il cemento*, di cui è fatto quel memoriale, a guidarci (se abbiamo occhi per vedere e mani per toccare) verso il significato di quell'indifferenza con cui si caricavano le persone, destinandole ad una morte, che riduceva ogni loro elemento umano in cenere (sui rapporti tra semiotica, memoria e materia si veda Violi 2014). Il cemento non è umano, ma non è nemmeno un male, nonostante se ne parli molto male, per via della cementificazione dilagante. Ma dire che proprio lui, il cemento, al di là di questo memoriale, sia un materiale elementale *indifferente*, sarebbe davvero una forzatura e se il cemento avesse un'anima, forse ci





risponderebbe, lanciandoci un martello, come faceva un suo parente alla lontana fatto con un legno di pino bianco.

Al Binario 21 il cemento di cui è fatto il memoriale vale-significa per il *lavoro interpretativo* che lo ha messo insieme, un lavoro che poggia le sue ragioni tra le altre cose anche sulla credenza (tutta da verificare-falsificare), per cui si dice che il cemento non *valga* il tufo (molto più elegante, almeno a Napoli, dove tuttavia abbonda), non valga il legno (elegantissimo e flessibile), tutti elementi, tutti materiali più *raffinati* del povero cemento (pertanto caricato di un significato *indifferente*), almeno secondo alcuni circoli che alle volte tendono al radical-chic, senza che lì almeno ci si renda conto che proprio il cemento, date certe atmosfere, ha un suo valore imprescindibile, perché svolge una funzione, serve (e come se serve) e questo lo sanno bene alcuni muratori, anche se noi gli continuiamo a chiedere che tutta la nostra casa sia fatta d'avorio. In ogni caso non è affatto ovvio che si possa mettere insieme l'elemento *cemento* con il significato dell'*indifferenza* nella forma espressa di unico testo come quello lasciato al Binario 21 della stazione di Milano e che tutti capiscano che cosa significhi quel nuovo intreccio-chiasma-rizoma-così-espresso, che alla conta dei fatti può significare quello che significa solo per chi *ha occhi per vedere* perché sorretti da una buona memoria storica di cosa sia stato l'Olocausto e di che cosa abbia significato. Ma tant'è: bravi quelli che sanno saltare, quelli che sanno andare per abduzioni. Non è da tutti. Noi non ci riusciamo sempre.

Ma restiamo a delle cose fatte di cemento con Gianfranco Marrone (2018, pp. 66-68), quando lo stesso Marrone ragiona sui possibili *programmi narrativi* legati ad un dosso stradale di cemento, programmi narrativi che possono variare a seconda delle idee-intenzioni di chi guida, perché chi guida, arrivando all'altezza di un dosso, può rallentare, questo lo diciamo noi, per almeno due ragioni. La prima è di chi vuole evitare di investire dei bambini (prima narrazione), che stanno uscendo da scuola, come per altro gli segnala (all'autista attento) un'icona (attenzione, c'è una scuola, rallenta), icona che rappresenta tanti Pinocchio in fuga verso *il Paese dei balocchi*, avendo venduto tutti gli abecedari. La seconda ipotesi (narrativa) vede alla guida Erode, che decide di rallentare, perché ha a cuore la *resistenza elementale* delle sospensioni del suo carro. In ogni caso l'elemento *cemento* determina la decelerazione dei due diversi viandanti automuniti. Se i dossi fossero stati fatti di plastilina o di gesso, la cosa non avrebbe funzionato, con buona pace (eterna) dei bambini di cui sopra, ma non di Pinocchio, che sarebbe comunque sopravvissuto in occasione dell'incidente, grazie al pronto intervento di Geppetto, a condizione che il Babbo del ciocco di pino bianco avesse nel frattempo ritrovato il martello, che qualcuno (qualcuno?) aveva fatto volare da qualche parte, per qualche ragione che a Geppetto certo ancora oggi sfugge.

## 9. Di nuovo su alcune ipotesi utili per una semiotica elementale

Per concludere, la nostra tentazione è di sposare (una fissazione, quella del matrimonio) almeno alcune posizioni *enattive* sostenute da Lambros Malafouris e che Caudio Paolucci (2021) ha sistemato in chiave semiotica. Perché questa nostra tentazione, che a noi non sembra lontana da alcuni ragionamenti di Tim Ingold (2016)? Perché continuiamo a muovere dal nostro assunto filosofico alla Merleau-Ponty ovvero che siamo sempre coinvolti in un intreccio-chiasma fatto di *stoffè* strappate dalla stessa *chair du monde*. Ed allora, che lo si voglia oppure no, non possiamo che essere *enattivi*, se vogliamo costruire-portare-avanti un mondo, che possa avere un senso, non solo per noi, ma anche per qualcun altro, in un futuro in cui noi (almeno) non ci saremo più.

Lambros Malafouris lavora da anni alla tesi di un nostro *engagement enattivo*, che comporta una *enactive signification*. In tutte queste occasioni la materia elementale nella quale si affondano le mani precede/fonda/dirige/costringe le semiosi che ci vedranno coinvolti. Se si accetta una *Material Engagement Theory*, si può allora aprire lo spazio, tra le altre cose, anche per un'immaginazione che non sia solo quella dell'*avere occhi per vedere*, perché siamo parte di una *chair du monde* e questo legame carnale lo attraversiamo con tutti i sensi (non solo quelli legati alla vista), in un continuo *coupling*, per cui possiamo arrivare a delle nuove/vecchie *sensory anthropologies*, dove almeno per alcuni (Malafouris tra loro) le parole d'ordine saranno *in between*, *selective juxtaposition*, *elicitation* ed il classico *affordances* (Malafouris 2019, 2020). Malafouris ci ricorda che:

Material engagement theory as an explanatory path is based on three interrelated working hypotheses, which can be summarized as follows. (a) The hypothesis of extended mind, which explores the constitutive intertwining of cognition with material culture; (b) the hypothesis of enactive signification, which explores the nature of the material sign not as a representational mechanism but as a semiotic conflation and cohabitation through matter that enacts and brings forth the world; and, finally, (c) the hypothesis of material agency, which explores agency not as a human property but as the emergent product of situated activity. The distinctive feature of the material engagement approach is the commitment to a view of thinking as a process that is distributed, enacted and situated, as well as assembled, from a variety of non-localizable mental resources spanning the boundaries of the individual brain and body (Malafouris 2019, p. 196).

Il nostro dare senso alle cose è sempre performativo-partecipativo e alle volte funziona, soprattutto quando sappiamo bilanciare lo sprofondamento nella *chair du monde* con la necessaria distanza tipica degli *Ur-teilen* giudiziari di Edmund Husserl, autentiche *symbolic representations* che vanno prima scritte da vicino con una mano, per poi leggerle da lontano, altrimenti non le vediamo. Sempre per Malafouris *thinking is making* e questo pensare-fare-affondando-le-mani-nella-*chair-du-monde* coincide con il modo di procedere delle nostre *menti estese*, giusta la lezione di Marshall McLuhan (1964), di Jean Baudrillard (1968). Siamo nell'epoca del *Thinging* (Malafouris 2020) ovvero nel tempo in cui sono le cose a pensare (i soliti martelli) e non necessariamente per noi (al nostro servizio), nel tempo di un pensiero delle *cose stesse* (che non sono quelle di Edmund Husserl), cose che stentiamo a controllare, perché ci hanno portato alla deriva nel 2001, in un'Odissea nel cyber-spazio algoritmico postumano (Han 2021). Ed allora siamo per davvero qui forse arrivati al tanto pronosticato *Postumanesimo*? Forse sì, se proprio ci dobbiamo attaccare ad una *coperta di Linus*, fatta di stoffe categoriali che sappiamo già cucire insieme. Di certo saremo *immer wieder* immersi nella *chair du monde*, di cui non ci possiamo liberare, a meno che non ci rimettiamo di nuovo in viaggio-missione sull'Enola Gay alla volta di Hiroshima e Nagasaki, capostazioni di cemento armato al Binario 21 della stazione di Milano.



## Bibliografia

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

- Attimonelli, C., Susca, V., 2020, *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale*, Milano, Mimesis.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.
- Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- Benasayag, M., 2020, *La tirannia dell'algoritmo*, Milano, Vita e Pensiero.
- Bianchi, C., 2021, *Hate speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.
- Blanchot, M., 1995, *L'Écriture Comme Expérience du Dehors*, Genève, Droz.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit; trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice 2017.
- Derrida, J., 1962, *L'origine de la géométrie, de Husserl. Introduction et traduction*, Paris, Puf.
- Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Eugeni, R., 2021, *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Brescia, Scholé Morcelliana.
- Fontanille, J., 1995, *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France.
- Fontanille, J., 2003, "Lumières, matières et paysages", in *Protée*, vol. 31, n. 3, pp. 17–30, [www.erudit.org/fr/revues/pr/2003-v31-n3-pr736/008434ar/](http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2003-v31-n3-pr736/008434ar/).
- Foucault, M., 1961, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon; trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli 1992.
- Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, BUR 2016.
- Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli 1971.
- Foucault, M., 1973, *Ceci N'Est Pas une Pipe*, Montpellier, Fata Morgana; trad. it. *Questo non è una pipa*, Milano, SE 1988.
- Foucault, M., 2004, *La peinture de Manet*, Seuil, Paris; trad. it. *La pittura di Manet*, Milano, Abscondita 2009.
- Foucault, M., 2015, *La grande straniera. A proposito di letteratura*, Napoli, Cronopio.
- Han, B.-C., 2021, *Undinge: Umbrüche der Lebenswelt*, Berlin, Ullstein Buchverlage; trad. it. *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi 2022.
- Husserl, E., 1939, *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Hamburg, Meiner.
- Ingold, T., 2016, *Ecologia della cultura*, Milano, Meltemi.
- Lamberti, E., 2000, *Marshall McLuhan. Tra letteratura, arte e media*, Milano, Mondadori.
- Lorusso, A., 2017, *Postverità*, Roma-Bari, Laterza.
- Madison, G. B., 1973, *La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck.
- Malafouris, L., 2019, "Mind and Material Engagement", in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 18, n. 1, pp. 1–17.
- Malafouris, L., 2020, "Thinking as 'Thinging': Psychology with Things", in *Current Directions in Psychological Science*, vol. 29, n. 1, pp. 3–8.
- Mancini, S., 1987, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Milano, FrancoAngeli.
- Manovich, L., 2001, *The Language of New Media*, Cambridge Mass., MIT Press; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares 2011.
- Marrone, G., 2018, *Prima lezione di semiotica*, Bari-Roma, Editori Laterza.
- McLuhan, M., 1964, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Toronto, W. Terrence Gordon.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard; trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani 1969.
- Paolucci, C., 2018, *Umberto Eco. Tra ordine ed avventura*, Milano, Feltrinelli.
- Paolucci, C., 2021, *Cognitive Semiotics: Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Switzerland, Springer.
- Schulte Nordholt A.-L., 1995, *Maurice Blanchot. L'Écriture comme expérience du Dehors*, Genève, Droz.
- Sebeok Thomas A., 2001, *Signs: An Introduction to Semiotics*, Toronto, University of Toronto Press.
- Susca, V., 2022, *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*, Milano, Mimesis.
- Violi, P., 2014, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

## Performatività e significazione evolutiva delle materie plastiche

Michela Musto

**Abstract.** The evolving language mirrors societal shifts, with few materials influencing contemporary culture as profoundly as plastic. This material has reshaped daily life and entrenched habits, underscoring civilization as a construct of material existence. Plastic's interplay with Earth's ecosystem has defined us as material beings in a reciprocally performative relationship. J. A. Brandon's 2019 Science Advances study, "Multidecadal increase in plastic particles in coastal ocean sediments", highlights our era's growing alignment with the so-called Plastic Age. In German, "Kunststoff" (plastic) suggests its artistic potential, a notion gaining prominence since the 1960s when plastic became central to mass consumption and disposable culture. Its pervasive influence extends beyond human environments to the entire ecosystem, spawning phenomena like artificial "islands". This shift necessitates a reevaluation of humanity's future coexistence with plastic. The material's journey from valued to vilified demands exploration of its evolving semiotics, especially as we grapple with the natural-artificial symbiosis.

### 1. Introduzione

“Più che una sostanza la plastica è l'idea stessa della sua infinita trasformazione, è, come dice il suo nome volgare, l'ubiquità resa visibile; e proprio in questo essa è una materia miracolosa [...]” (Barthes 1957, p. 169).

Come sostenuto dal professore della University College di Londra Mark Miodownik, i materiali dispongono la gran parte della realtà sociale e l'intera realtà fisica, definendo la civiltà come il prodotto della ricchezza materiale ed i materiali come agency costituente i corpi stessi in cui il mondo si fa tangibile (Miodownik 2019). La loro struttura si deduce essere socialmente, indissolubilmente connessa ai segni offerti dalle circostanze materiali, che rappresentano quindi ontologie emergenti in grado di contribuire alla configurazione di una collettività umana. L'oggetto di questo contributo si articola nella sfera dicotomica tra l'evoluzione dei materiali polimerici ed i loro significanti sociali esplicitati nel loro rapporto mutuale e nelle reciproche influenze antropologiche. Il termine materiale viene a priori distinto da quello di materia, definito da Jean-Marie Floch, come ente già semi-culturalizzato e simbolicamente definito, per lasciare spazio alla riflessione sulla costante risignificazione a cui, per loro stessa natura, sono invece soggette le materie plastiche (Floch 2006, p. 84). Roland Barthes nel 1957 parla della plastica come di una sostanza “alchemica”, in grado di trasformare la materia in “oggetto perfetto”, quasi “umano” (Barthes 1957, pp. 169-170), è proprio in questo stato di continua evoluzione che si iscrive l'investigare ricorsivo circa la relazione tra segno, oggetto e significante attribuito alle materie plastiche nella loro evoluzione storica. La presente riflessione, legata alla progressiva diffusione dei materiali polimerici, si articola in un incessante dialogo tra la forma, la funzione dei manufatti da essi ottenuti e la percezione sociale della materia che li costituisce. Tale relazione assume carattere performativo nello specifico caso delle materie plastiche attraverso il perpetuo iterare dell'esercizio progettuale di definizione della forma dato il materiale e la perpetua riprogettazione del materiale in base alle performances richieste dalla forma designata. Nel tentativo di mettere ordine nel “parlamento delle cose” (Latour 1991), si intende, attraverso questo studio, tracciare nuovi processi semantici attraverso l'approfondimento dell'evoluzione dei percorsi significanti attribuiti ai materiali polimerici nel loro excursus storiografico. Latour (2005) nella sua “actor-network theory” esamina nello specifico le interazioni tra esseri umani e non umani all'interno di reti sociali e tecnologiche (Manghi 2018, pp. 101-106), prospettiva particolarmente rilevante in riferimento alla crisi ecologica attuale, nella quale ancora

di più si evidenzia l'importanza di considerare attori appunto non umani (come le materie plastiche) all'interno delle dinamiche sociali ed ecologiche, interpretando così sempre sotto nuova luce la definizione del ruolo delle materie plastiche nell'ecosistema socio-tecnologico.

In sintonia con la posizione del teorico dell'arte Henri Focillon (Agamben 2008), secondo cui i materiali intrinsecamente possiedono una innata predisposizione formale che fa sì che ogni opera scaturisca dall'intersezione tra l'interpretazione semantica conferita dall'uomo e la propria vocazione materiale, si evince nel caso specifico dei materiali plastici, l'esistenza di ulteriore elemento: l'affordance legata alle caratteristiche evolutive del materiale stesso. La performatività, intesa come carattere costitutivo del materiale plastico, descrive la facoltà di plasmarsi e di assolvere alle performance richieste dall'oggetto come condizione essenziale della sua esistenza e sussistenza. La natura mutevole di questa famiglia di materiali e la loro capacità di adattarsi alle esigenze del prodotto contribuiscono alla formazione continua di significati e simboli legati all'interazione tra segni culturali e qualità materiali in uno stato di costante ridefinizione. Nonostante la natura evolutiva intrinseca delle materie plastiche, definite come "più che un oggetto, una traccia di un movimento" (Barthes 1957, p. 169), è possibile delineare un percorso storiografico coerente con la loro evoluzione materiale e quella dell'intera società, esplorando le loro reciproche istanze ed attitudini performative.

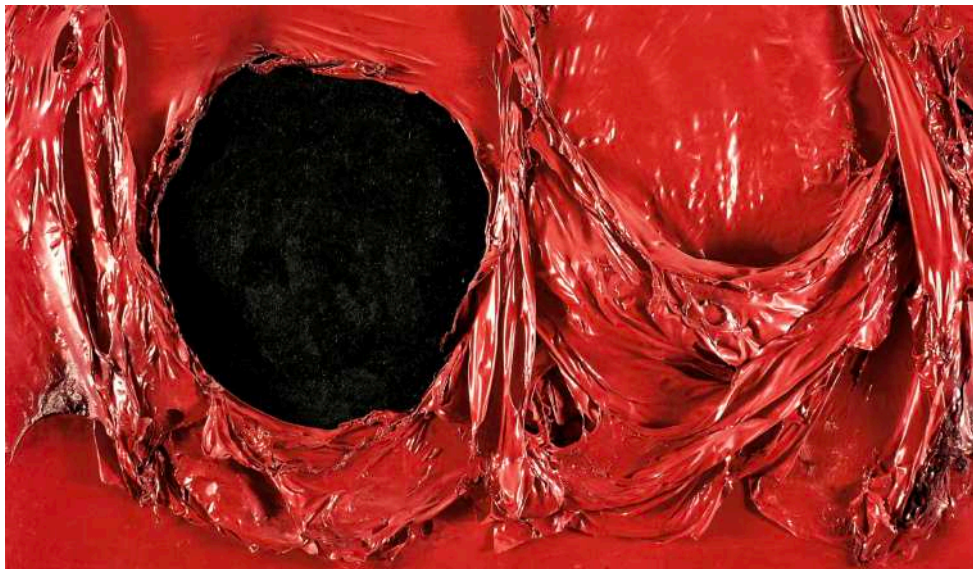


Fig. 1 – *Rosso Plastica*, Alberto Burri, 1962, cm 59 x 52. Guggenheim Museum, New York.

## 2. Plastiche storiche

L'impiego di materiali polimerici naturali per la produzione di oggetti di uso quotidiano si registra già dall'antichità ma la loro diffusione ad una scala più ampia, se anche non ancora industriale, si registra nella metà dell'800. La produzione prevede processi di stampaggio uniti a fasi caratterizzate da lavorazioni artigianali in grado di assecondare l'esigenza formale di ottenere finiture mimetiche capaci di emulare materiali più nobili come il corno o la tartaruga dando vita a veri e propri scheuomorfismi materici (Blitz 2015, pp. 665-678). Nel contesto della borghesia capitalista tardo ottocentesca, l'avvento dei materiali plastici con costi accessibili alle masse è strettamente correlato allo sviluppo di una classe borghese orientata verso gli aspetti estetici legati alla materia come elemento evocatore di uno status sociale associato ad un paradigma culturale che privilegia l'apparenza rispetto all'utilità. È quindi possibile affermare che la genesi ontologica dei materiali plastici prende vita da una vera e propria negazione di sé stessa, lontana da una presa di identità ed autonomia narrativa.

A fare da apripista nell'evoluzione simbolica delle così definite *plastiche storiche* (Cecchini 2015, p. 43) è l'apparizione della Bakelite, la prima plastica totalmente sintetica inventata nel 1863 da Hendrick

Bakeland (Wackett e Robinson 2020). Si assiste con essa, per la prima volta, alla nascita di una sostanza creata appositamente per andare incontro alle necessità socio-economiche di una popolazione mondiale dai bisogni sempre crescenti. Le proprietà isolanti e la resistenza meccanica di questa resina fenolica aprono un mondo di possibilità, nascono un gran numero di oggetti di uso comune che testimoniano l'affermarsi di un'estetica industriale agli albori della modernità (Fig. 2). Da allora una quantità infinita di materiali vengono sintetizzati, la ricerca di design trova una nuova ragion d'essere non solo nella varietà dei materiali esistenti o di quelli che si trovano in natura, ma può attingere ad un catalogo potenzialmente infinito di materiali progettati e sintetizzati artificialmente (Ferrara e Lucibello 2009, p. 19). Matura per la prima volta l'idea che "le plastiche sono in sé un progetto, a seconda della funzione definita una nuova plastica può essere disegnata e prodotta" (Trimarchi e Farresin 2015, p. 182). Il concetto di performatività presente nella relazione oggetto-materia prende storicamente consistenza agli inizi del Novecento quando si inizia a progettare polimeri specificamente adattati alle performances fisiche degli oggetti richiesti dal mercato.



Fig. 2 – Telefono Art Deco in bachelite di Krone, Germania, 1930.

Ciò è tanto più vero quanto più lo sviluppo della scienza dei materiali si evolve, la Bakelite e gli altri materiali sintetici emersi successivamente hanno rappresentato un momento rivoluzionario per quanto riguarda il portato simbolico attribuito alle materie plastiche, tanto nel modo in cui vengono comunicate che nella loro rappresentazione visiva. L'avvento di questo materiale comporta un forte cambiamento nella percezione degli oggetti legati al quotidiano e ha il merito di ridisegnare la relazione umana con il materiale plastico, sfidando la concezione di materiali naturali, ridefinendo il concetto di ambiente domestico e aprendo nuove prospettive per la produzione di massa. Questi nuovi materiali portano con sé la formulazione di canoni estetici inediti e una nuova forma di espressione visiva legata alle sue caratteristiche distintive e tattili. Senz'altro la sua invenzione è stata vista come un segno di forte progresso tecnologico e industriale diventando simbolo di modernità, di innovazione e soprattutto della nascente società di consumo. La lucentezza, la durezza e la capacità di assumere forme complesse hanno aperto nuove possibilità nel design degli oggetti, influenzandone sia l'estetica che la funzionalità. Con la sintetizzazione della Parkesina, la prima plastica utilizzata per le arti applicate, i materiali polimerici iniziano la loro progressiva trasformazione verso la creazione di un linguaggio formale autonomo ed indipendente.

In una lettura storica della loro evoluzione, la Celluloide può senz'altro essere considerata come l'anello di congiunzione tra l'impiego dei polimeri naturali e quelli sintetici; possiamo definirla un "materiale di frontiera" che, pur con grandi limiti, ha reso possibile una nuova stagione nel mondo degli artefatti (Bosoni e Ferrara 2014). La creatività dei progettisti e la positiva risposta del mercato, favorita da una capillare campagna pubblicitaria, incentivarono la produzione degli oggetti più diversi: dalle bambole ai manici degli ombrelli, dalle penne stilografiche alle fisarmoniche, dai gioielli agli occhiali... Oggetti allora di uso comune che sono oggi ricercati pezzi per musei e collezionisti.

I primi decenni del Novecento sono anni di sperimentazione e della lenta evoluzione dei sistemi produttivi manuali ed industriali. Con la crisi del 1929, si registra un significativo aumento di richiesta di oggetti a basso costo, l'ornamento in plastica viene repentinamente rivalutato. Negli anni 30 e 40 la

plastica suscita crescente interesse ed è corpo di sempre nuove sperimentazioni che rispecchiano i nuovi bisogni della società civile, caratterizzata da un uomo autonomo e aperto al progresso tecnologico. Il suo uso ha spianato la strada alla modernità tanto nelle produzioni industriali che nelle pratiche progettuali (Berriola 2016). L'interesse per gli oggetti e manufatti di uso quotidiano realizzati in materiali polimerici subisce una repentina impennata ergendosi a simbolo di un periodo storico caratterizzato dalla crescita del neoliberalismo e della sua ideologia (Ferrera 2019, pp. 72-101). Questo comporta un significativo impatto sul modo in cui la plastica viene commercializzata e promossa, spinta verso la produzione di massa e verso un'economia di mercato. È importante notare che la percezione simbolica di questo materiale da parte della società è stata influenzata dalle dinamiche sociali e politiche dell'epoca: mentre alcune opere letterarie e artistiche criticavano l'ideologia fascista attraverso la rappresentazione simbolica delle materie plastiche (Prina 2021, pp. 181-200), altri scrittori e artisti si sono concentrati sul suo valore estetico e funzionale legato alla produzione di oggetti d'autore (Colombo 2022, p. 107-139). Proprio nel 1934 infatti viene pubblicata la rivista "Materie plastiche", la prima con l'intento di mettere in contatto i produttori di materiali con quelli di prodotti industriali, superando definitivamente l'idea della plastica come materiale esclusivamente mimetico e dal carattere scheuomorfico. La ricerca scientifica in tutti i campi ha ridefinito i materiali di base del design influenzando fortemente il portato semiotico associato alle materie plastiche, portatore di nuove opportunità di progettazione ed espressione. Immaginarsi domestici legati a materiali polimerici si inseriscono così gradualmente ed inesorabilmente nel tessuto sociale, dando vita a quello che sarà chiamato il "secolo della plastica" (Ponti 1957).

### 3. Plastiche moderne

Il primo conflitto mondiale impone alla ricerca bellica di accelerare i tempi della sperimentazione circa la creazione di nuovi materiali, simultaneamente negli Stati Uniti si sviluppano in maniera significativa nuovi insediamenti industriali dedicati alla produzione e distribuzione di composti polimerici. Il termine del secondo conflitto mondiale vede sancita la nascita delle *plastiche moderne* (Cecchini 2015) con cui si considera definitivamente conclusa la fase pionieristica caratterizzata da produzioni in piccole serie, lasciando posto ad una produzione industriale a larga scala che caratterizzerà fortemente i decenni a venire. La pervasiva diffusione di questo materiale a scala globale induce ad avviare una riflessione che superi le indagini fino ad allora indipendenti sulla relazione tra materiale ed oggetto e quella tra oggetto ed il suo impatto sociale, ponendo invece al centro dell'attenzione il rapporto che immediatamente intercorre tra materiale ed impatto antropologico. Questo cambio di paradigma è funzionale per la comprensione del nuovo ruolo simbolico che la plastica assume, con il suo carattere pervasivo, nell'influenzare e plasmare le pratiche umane, le dinamiche sociali e culturali, nonché le strutture di potere ed i valori che emergono dalla sua presenza nella vita quotidiana. L'attenzione di questo contributo si sposta dunque sulla comprensione degli effetti antropologici del suo utilizzo come materiale ormai onnipresente.

Dopo un momento iniziale in cui si attribuisce all'impiego di polimeri un carattere narrativo spiccatamente imitativo, le plastiche danno vita negli anni 50 ad un mondo materico inedito che spiana la strada all'affermarsi di un'estetica contemporanea. La sfida è non solo quella di collocare un materiale totalmente artificiale all'interno di una narrativa preesistente ma quella, più ambiziosa, di elaborare un nuovo "linguaggio autonomo e inedito" (Cecchini 2015, p. 38). L'evoluzione delle materie plastiche e l'espansione del disegno industriale hanno una cronologia molto vicina, il rapporto diretto tra queste due manifestazioni si sviluppa con un andamento pressoché simultaneo: attraverso il design, la plastica si fa comunicazione, più ancora di quanto si faccia oggetto. In questo percorso l'Italia si attesta come capofila grazie all'invenzione del Moplen per opera di Giulio Natta nel 1954 (Fig. 3).

Con l'introduzione di questa sostanza più leggera e facilmente lavorabile delle altre prodotte fino ad allora, si modifica radicalmente il paesaggio domestico, le ristrettezze dell'immediato dopoguerra lasciano il posto a qualche piccolo lusso, "L'uso massiccio delle plastiche ha di fatto sancito il passaggio da una società di stampo contadino ad una società del benessere" (Cecchini 2015, p. 65).



Fig. 3 – Pubblicità della Moplen, 1954.

Aziende come Arflex per la produzione di sedute, Kartell per gli oggetti di arredamento e le italiane Guzzini ed Artemide sono tra le prime a comprendere la portata innovativa legata all'impiego di materiali polimerici. La loro diffusione dopo la metà del secolo scorso assume un significato simbolico fortemente legato ad una visione ottimistica del progresso tecnologico. Oggetti come elettrodomestici, automobili ed arredi realizzati in plastica diventano icone di uno stile di vita moderno ed incarnano una aspirazione ad un consumismo crescente. L'estetica del design degli oggetti in plastica si evolve notevolmente in questi anni: emergono forme aerodinamiche, futuristiche ed accattivanti, caratterizzate da linee pulite e colori vivaci. La ricerca formale che prende vita attraverso le evoluzioni tecniche del materiale porta alla creazione di oggetti funzionali e piacevoli dal punto di vista estetico, trovando un ampio utilizzo in tutti i campi del design del prodotto. Mobili e complementi d'arredo realizzati in materiali polimerici diventano simboli del design moderno e sono associati a concetti di praticità, innovazione e versatilità. Durante questo periodo, sono stati sviluppati nuovi materiali come il polipropilene e il poliestere che ampliano ulteriormente le possibilità di sperimentare nuove forme di design di oggetti che richiedono maggiore flessibilità e resistenza. Gli anni 50 sono testimoni di un'espansione del portato simbolico legato ai materiali plastici senza precedenti, diventando un elemento prominente nella società di consumo e nell'estetica del design. Siamo in pieno boom economico, oltre ad una diffusione domestica, per la prima volta si vedono i materiali plastici diventare protagonisti di esposizioni internazionali e nazionali, la prima dedicata alla plastica si tiene nel 1957 a Milano con il titolo "Mostra internazionale dell'Estetica delle materie plastiche", curata da Alberto Rosselli (Fig. 3). Questo ingresso nel mondo dell'arte e del design segna non solo l'acquisizione di una narrativa autonoma, ma segna la strada che porterà le materie plastiche ad affermarsi negli anni 60 come materiale di riferimento di gran parte del design italiano. È in questo momento più che in ogni altra epoca storica che la plastica mostra la capacità di farsi interprete delle trasformazioni sociali e culturali di quegli anni diventando depositaria e simbolo di un messaggio innovativo, portatore "di ideali di libertà, democrazia ed uguaglianza" (Branzi 2008, pp. 48-49).

In ragione del ruolo di spicco che gli oggetti in plastica assumono nella società, la semiotica cerca di esplorare, in maniera trasversale, i processi di significazione nei quali la cultura del design si costituisce cercando un confronto con un insieme di pratiche culturali, artistiche e tecnologiche ad essa associate.





Fig. 3 – Entrata della Mostra Internazionale dell’Estetica delle materie plastiche, Milano, 1957, @ Archivio Storico Fondazione Fiera Milano.

Sebbene il panorama produttivo italiano sia stato fino ad allora caratterizzato dall’impiego di materiali tradizionali come il legno e il vetro, la plastica ha guadagnato un posto importante, la sua versatilità e facilità di lavorazione hanno permesso la creazione di icone del design, come le sedie Kartell di Philippe Starck (Goretti et al. 2019, pp. 48-59). Grazie alle collaborazioni tra eccellenti designer quali Ponti, Albini, Castiglioni, Zanuso, e le grandi aziende di produzione industriale, questo materiale segna l’affermazione del Made in Italy, che vede proprio in questi anni la produzione di oggetti diventati iconici nello scenario del design mondiale. La narrativa associata all’impiego delle materie plastiche è ormai matura e strutturata e viene consacrata a livello mondiale in ambiti legati alla progettazione di oggetti ed arredi immortalati nella mostra “Italy: the new Domestic Landscape” allestita al Museum of Modern Art nel 1972 in cui coesistono un approccio conformista che conferma l’utilizzo di forme e volumi già stabiliti dal contesto storico e quello riformista nel quale il design vede mutare le sue forme con referenze socioculturali nuove.

#### 4. Plastiche dell’opulenza

Con la crisi petrolifera del 1973 il design è chiamato ad affrontare la sfida dei mercati e della produzione, anche il settore delle materie plastiche subisce una repentina battuta di arresto (Fratelli 1989, pp. 198-199) sia dal punto di vista produttivo che per le conseguenti implicazioni negative sulla sua dimensione simbolica. Sono gli anni nei quali i ritmi di consumo vanno rapidamente riducendosi ed il termine plastica inizia ad essere pericolosamente percepito come sinonimo di usa-e-getta. E mentre nell’arte contemporanea italiana degli anni 80 e 90, è adottata come materiale di elezione da artisti come Mimmo Paladino, Michelangelo Pistoletto e Maurizio Cattelan che ne sfruttano la versatilità e la capacità di trasformazione (Averna 2022, pp. 43-64); nel 1977 l’oceanografo Charles Moore avvista per la prima volta il Great Pacific Garbage Patch (Fig. 4), una sorta di oscuro granaio della memoria della nostra storia recente. Sono gli anni in cui viene fatta risalire la genesi del Plasticocene o Plastic Age, una delle prime pubblicazioni scientifiche a farne menzione è del 2009, dal titolo “La nostra età della plastica” (Thompson et al. 2009) nella quale viene descritta chiaramente la situazione corrente ed i trend futuri esaminando le conseguenze ambientali dovute alla degradazione delle plastiche, all’accumulo di frammenti nell’acqua e le possibili conseguenze sulla salute umana.



Fig. 4 – *Greeting from the Garbage Patch State*, Maria Cristina Finucci, elaborazione grafica Paola Schiattarella, Venezia, 2013.

Si inizia a riflettere sull'impatto ambientale dovuto all'utilizzo della plastica, quello stesso materiale che, ora più che mai, è in grado di incarnare l'ambigua natura dell'utopia del progresso, portatrice dell'idea che la tecnica e l'industrializzazione avrebbero restituito ai posteri un mondo migliore. Questioni ambientali ritenute fino ad allora secondarie, come il corretto smaltimento dei rifiuti, iniziano ad influire in maniera determinante sui comportamenti dei consumatori e sul significato simbolico attribuito alle plastiche. La transizione da una prospettiva che considerava questi materiali innovativi e versatili, simboli di progresso tecnologico e modernità, si passa ad una visione dicotomica in cui arrivano ad incarnare il ruolo di primi responsabili del disastro ambientale in atto. Emerge una crescente consapevolezza e critica ambientale (Kumar et al. 2021) che mette in luce le preoccupazioni riguardo il loro impatto sull'intero ecosistema terrestre. Come sottolineato dallo studioso Searle, si assiste ad un radicale cambio di paradigma: da una concezione positiva associata ai materiali polimerici, si passa a una diametralmente opposta che implica un forte cambiamento nelle prospettive culturali, sociali ed economiche in cui le preoccupazioni ambientali e la sostenibilità diventano temi centrali (Sohn et al., 2020). Questo *bouleversement* del significante dei prodotti in materiale plastico riflette un profondo cambiamento nella mentalità sociale e culturale riguardo al loro utilizzo, influenzando però solo parzialmente le abitudini dei consumatori. Il dibattito sui temi legati all'ecologia ha messo in luce l'importanza di considerare gli effetti a lungo termine sull'ambiente e sull'ecosistema terrestre insieme alla necessità di adottare un approccio responsabile all'utilizzo delle risorse.

L'aumento della sensibilizzazione e dell'attivismo ambientale ha svolto un ruolo significativo nel cambiamento percettivo delle plastiche. Campagne di sensibilizzazione, movimenti come il "plastic-free" ed il crescente interesse per l'economia circolare hanno contribuito a mettere in luce i problemi legati alla plastica ed a spingere per lo sviluppo di soluzioni sostenibili. L'apprensione per le ricadute ecologiche dovute alla diffusione di questo materiale ha spinto la ricerca ad indirizzarsi verso la produzione di polimeri plastici ultra tecnologici, identificati dallo storico Renato de Fusco come *plastiche dell'opulenza* (De Fusco 2007, pp. 97-102). Ad esse appartiene anche il mondo delle bioplastiche, biodegradabili e compostabili, che riabilitano, almeno in parte, simbolicamente ed eticamente l'impiego dei materiali polimerici suggerendo un ritorno ad una matericità preesistente, "una sorta di chiusura del cerchio che ha preso via più di 150 anni fa dal corno, un materiale naturale che è, seppur con molta lentezza, biodegradabile, proprio come [...] l'M49, bio-polimero di ultima generazione" (Ferrara 2022, p. 80).

## 5. Bioplastiche e fabbricazione digitale

La questione ambientale si configura come punto di arrivo di un articolato percorso storico connesso al mutare della tecnologia, ai cambiamenti sociali ed alla fluidità dei significati attribuiti alle materie plastiche. Il design di prodotti a basso impatto chiama gli storici del design, della tecnologia e dell'ambiente ad unirsi in uno sforzo interdisciplinare pionieristico (Fallan 2014, pp. 15-32) ponendo una sfida epocale a tutte le attività umane: la riprogettazione di una enorme fetta di prodotti che aveva fatto fino ad allora un uso sconsiderato della plastica diviene protagonista della transizione ecologica e digitale. Ridisegnare un mondo più sostenibile è lo slogan che fa della sostituzione della plastica come materiale di elezione degli oggetti che popolano il nostro quotidiano, un'assenza virtuosa. In risposta a queste preoccupazioni, il settore del design italiano ha iniziato a esplorare nuovi approcci che ne riducono l'uso e promuovono l'utilizzo di materiali biodegradabili e riciclabili. Allo stesso tempo ed in aderenza con "la chiusura del cerchio" menzionata da Ferrara, grazie agli strumenti di fabbricazione digitale, è possibile ipotizzare un ritorno ad una produzione in scala minore, tanto da parlare, o ritornare a parlare, di *fabbricazione personale* (Gershenfeld 2008). La nuova plastica, o meglio, la bioplastica, diventa protagonista di metodologie manifatturiere avanguardistiche semiartigianali, il suo peso valoriale diviene così duplice, mentre da una parte essa continua ancora drammaticamente ad essere simbolo del grande fallimento dell'Antropocene, dall'altra nuovi tecno-polimeri sostenibili purificano la simbologia legata a questo materiale consentendo la lenta costruzione di un immaginario aderente ai nuovi standard ecologici. Le bioplastiche, realizzate a partire da fonti rinnovabili, sono considerate come una parte rilevante della soluzione al problema dell'inquinamento (Mastrolia 2021). Un caso significativo è quello dell'azienda Novamont, leader nella produzione di biopolimeri, che ha fortemente contribuito a promuovere l'immagine legata all'uso di materiali plastici sostenibili in Italia. È dunque possibile affermare che il portato simbolico dei materiali polimerici viene in qualche modo redento grazie all'invenzione delle bioplastiche come alternativa alle plastiche tradizionali. Un forte alleato di questa trasformazione materica, ma soprattutto semantica, è la diffusione della fabbricazione digitale. Attraverso nuove tecnologie di manifattura additiva e sottrattiva le materie plastiche avvicinano la tecnologia con il mondo delle industrie creative sostenibili, trasformando radicalmente il prodotto in sé ed offrendo una nuova immagine che fa uso di un inedito ventaglio di possibilità formali ed ontologiche. L'impiego di tecnologie come la stampa 3D ha consentito un maggiore controllo e personalizzazione nella progettazione e produzione di manufatti in plastica (Ferraris 2022): la facoltà di creare oggetti su misura in base ad esigenze specifiche, fa sì che sia possibile utilizzare solo la quantità necessaria di materiale, riducendone così il consumo complessivo (Capestro e Guido 2014). Nonostante le azioni propulsive legate all'avvento delle bioplastiche ed il loro uso combinato con strumenti di manifattura avanzata, la rivalutazione dell'immaginario legato all'impiego delle materie plastiche non può che collocarsi in un contesto più ampio di gestione dei rifiuti e di economia circolare. È dunque di fondamentale importanza osservare il diffondersi mediatico di percezioni erranee riguardo il loro impatto ambientale, sottolineando la necessità di una maggior comprensione scientifica e di un'educazione consapevole riguardo ai problemi legati al loro uso. Per rendersi conto della valenza evocativa che l'impiego di questo materiale assume in questo preciso periodo storico, è utile fare riferimento ai casi di greenwashing (Fig. 5). Molte aziende si sono fatte promotrici di cambiamenti rivoluzionari, o presunti tali, facendo leva sul portato simbolico che l'impiego di materiali bio-based porta con sé. Numerosi studi evidenziano come il greenwashing influenzi le abitudini di acquisto degli individui, promuovendo l'illusione di una sostenibilità ambientale più apparente che reale (Rejikumar 2016). L'approccio della *semiotica plastica* di Algirdas Julien Greimas è di grande utilità per comprendere come l'immagine della plastica venga comunicata ed interpretata attraverso simboli visivi (Gil 2017;

Rendón 2015), tenendo in considerazione le relazioni tra i segni visivi ed il loro significato nell'arte e

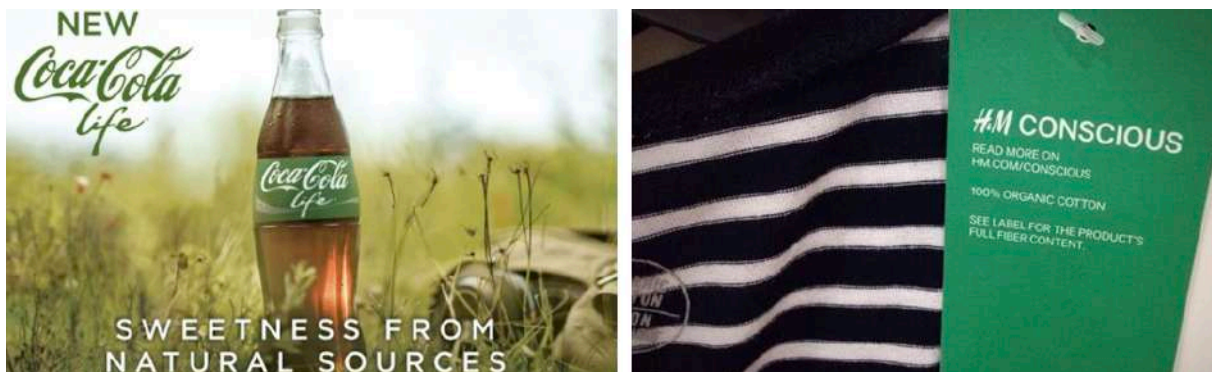


Fig. 5 – Campagne pubblicitarie oggetto di greenwashing. *New Coca Cola life*, *H&M conscious*, 2021. @H&M, @CocaCola.

nella comunicazione visiva (Morato 2013).

## 6. Conclusioni

I materiali plastici vantano un percorso storico ritmicamente scandito da un gran numero di ricerche e sperimentazioni, lo studio della loro progressiva trasformazione ha l'importante merito di restituire una narrativa socio-antropologica coerente delle trasformazioni più significative degli ultimi 150 anni. A supporto di questa analisi, che per la vastità stessa della materia trattata, non potrebbe definirsi esaustiva, il dibattito sulla semiotica dei materiali plastici orientata ad una agency non umana, riflette la costruzione di una molteplicità di oggetti che emergono come protagonisti delle nostre più profonde interpretazioni dell'era contemporanea (Fuso 2021). Integrando questa investigazione con la nozione di dialogismo materiale, possiamo ridefinire il concetto stesso di plastica, liberandolo dalla definizione meramente materica e riconsiderandolo come soggetto attivo in un dialogo perpetuo tra la società, la cultura e la tecnologia, e in quanto tale, artefice della costante costruzione di significati ad essi associati (Bakhtine 1923). Originariamente acclamato per la sua novità e versatilità, esso è progressivamente divenuto il materiale più emblematico associato alle problematiche ambientali e al consumismo sfrenato. Come enunciato dallo studioso Franco Berardi, la plastica assurge a simbolo del semiocapitalismo (Berardi 2021), riflettendo ed influenzando le dinamiche di mercato ed i codici culturali del valore e del consumo, in un contesto analogo, l'ecosemiotica coadiuva la comprensione del suo ruolo nelle narrazioni ambientali legate alla salvaguardia dell'ecosistema terrestre. Il materiale plastico "risponde" a questi mutamenti percettivi mediante l'adozione di nuove forme, impieghi e attraverso l'innovazione nel campo del riciclaggio e dello sviluppo di materiali sostenibili. In queste interazioni, la plastica trascende la sua essenza di entità passiva, emergendo come interlocutore autonomo in grado di dialogare attraverso le sue proprietà fisiche, le sempre diverse applicazioni e la sua impattante presenza. Questa continua trasmutazione materica, e contemporaneamente immateriale, trova spazio nella visione ecologica di Latour, per cui la plastica è incarnatrice di connessioni socio-tecniche ed ambientali complesse e non può essere isolata dal contesto più ampio di reti di interazione e relazioni umane-

naturali. Essa non è semplicemente una sostanza inerte, ma un attore agente che ha impatto sulle dinamiche sociali ed ecologiche (Latour 1991).



Fig. 6 – *Balloon Dog*, Jeff Koons, 2023, Miami Gallery, USA.

La plastica offre così un terreno di ibridazioni tra umani e non umani, tra naturale ed artificiale aprendo spazi per forme di vita alternative e nuove relazioni con l'ambiente. Il concetto di affordance (Gibson 2014) consente di esplorare le sue caratteristiche fisiche come entità abilitanti a nuovi usi, simbolismi ed interpretazioni culturali. La sua evoluzione appare costantemente sospesa tra ciò che non è più e ciò che non è ancora, vivendo una costante risignificazione simbolica e materica. Dai monili in bachelite nei quali i materiali plastici celavano la presenza stessa della materia che li componeva, alla sua esaltazione della metà del secolo scorso, giungendo infine al paradosso nelle opere realizzate dall'artista Jeff Koons che emulano a loro volta la materia plastica così come a sua volta essa stessa aveva fatto, all'origine della sua esistenza (Koons 2014). La capacità scheumorfica della plastica dà vita ad un complesso gioco di simulacri in grado di far scaturire un dialogo ancora aperto sui codici culturali e sociali che governano il gusto e il valore nell'oggetto. Questa è una lettura che non può fermarsi alla superficie ma che, per essere davvero compresa, non può esimersi dal penetrare nel cuore delle trasformazioni sistemiche del mondo globalizzato, suggerendo nuove traiettorie per comprendere e interagire con il materiale che più di ogni altro, ha plasmato l'epoca moderna.



## Bibliografia

- AA.VV., 1985, *Dalla Tartaruga all'Arcobaleno*, catalogo della mostra XVII Triennale di Milano, Milano, Electa.
- AA.VV., 1990, *In plastica*, Napoli, Electa.
- Agamben, G., 2008, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Nottetempo.
- Alferj, P., Cernia, F., a cura, 1983, *Gli anni di plastica*, Milano Electa.
- Averna, M., 2022, "Tra Sogno E Realtà. Identità d'Italia", in *Italian Canadiana*, vol. 36, n. 1, pp. 43-64.
- Bakhtine, M. M., 1923, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Les Lettres nouvelles; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 2016.
- Berardi, F., 2021, *E: la congiunzione*, Roma, Produzione Nero.
- Berriola, R., 2016, "Le Terrecotte Della Collezione Di Raffaele Gargiulo Al Museo Archeologico Nazionale Di Napoli", in *Les Carnets de l'ACoSt*, n. 14, <https://journals.openedition.org/acost/>.
- Blitz, J.H., 2015, "Skeuomorphs, Pottery, and Technological Change", in *American Anthropologist Journal*, vol. 117, n. 4, pp. 665-678.
- Bosoni, G., 1983, "La via italiana alle materie plastiche", in *Rassegna*, n. 14, pp. 43-54.
- Bosoni, G., Ferrara M., 2014, "Italian Material Design: imparando dalla storia", in *AIS/Design Journal*, vol. 2, n.4, pp. 8-11.
- Branzi, A., 1980, "Introduzione", in Centro Kappa, a cura, *Il design italiano degli anni '50*, Milano, Editoriale Domus.
- Branzi, A., 2008, *Il design italiano 1964-2000*, Milano, Electa.
- Capestro, M., Guido, G., 2014, *Il Ruolo Strategico Della Media Impresa Nei Distretti Industriali Manifatturieri*, Referred Electronic Conference Proceeding del XXVI Convegno annuale di Sinergie "Manifattura: quale futuro?", [www.sinergiejournal.it](http://www.sinergiejournal.it).
- Castiglioni, L., a cura, 1984, *Arte - Plastica. Il 'Polimero Arte' centro di ricerche estetiche della Mazzucchelli Celluloide a Castiglione Olona (1969-1973)*, Milano, Libri Scheiwiller.
- Cecchini, C., 2013, "A cinquanta anni dal mopen: l'eredità pesante degli oggetti leggeri", in *Op. Cit.*, n. 148, pp. 31-41.
- Cecchini, C., 2022, "Dalla celluloida alla plastica bio. 150 anni di sperimentazioni materiche lette attraverso l'azienda Mazzucchelli 149", in *AIS/Design Journal*, vol. 9, n. 16, pp. 83-107.
- Cecchini, C., Petroni, M., a cura, 2015, *Plastic days. Materiali e design*, Milano, Silvana.
- Colombo, D., 2022, "Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi", in *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, vol. 19, n. 19-20, pp. 107-139.
- De Fusco, R., 2007, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Roma-Bari, Laterza.
- Devis, B., 2022, *Materiali per la vita. Le incredibili storie dei biomateriali che riparano il nostro corpo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Drazin, A., Küchler, S., a cura, 2015, *The Social Life of Materials. Studies in materials and society*, London, Bloomsbury.
- Fallan, K., 2014, "Our common future. Joining forces for histories of sustainable design", in *Tecnoscienza. Italian Journal of Science & Technology Studies*, vol. 5, n. 2, pp. 15-32.
- Ferrera, M., 2013, "Neowelfare Liberal: Nuove prospettive per lo Stato Sociale in Europa", in *Stato e Mercato*, n. 1, pp. 3-36.
- Ferrara, M., 2022, "Sulla storia del design dei materiali. Il contributo di Cecilia Cecchini ed elementi di riflessione per le nuove storie", in *AIS/Design Journal*, vol. 9, n. 16, pp. 78-82.
- Ferrara, M., Lucibello, S., 2009, *Design follows materials*, Firenze, Alinea Editrice.
- Ferrieri, A. C., Morello A., 1984, *Plastiche e design*, Milano, Arcadia Edizioni.
- Floch, J.-M., 2006, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, a cura di M. Agnello e G. Marrone, Roma, Meltemi.
- Fratelli, E., 1989, *Continuità e trasformazione. Una storia del design industriale italiano 1928-1988*, Milano, Alberto Greco Editore.
- Fuso, S., 2021, *Il segreto delle cose. Storie di uomini e materiali*, Roma, Carrocci.
- Gershenfeld, N., 2008, *The Coming Revolution on Your Desktop-from Personal Computers to Personal Fabrication*, New York, Basic Books.
- Gibson, J. J., 2014, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano, Mimesis edizioni.
- Gil, A. M. S., 2017, "La Semiótica Plástica De Algirdas Julien Greimas Aplicada a La Obra Bidimensional La Danza Barnes de Henri Matisse", in *AusArt* vol.1, n.5, pp. 193-212.
- Goretti, G., Cianfanelli, E., Terenzi, B., et. al., 2020, "Artisan as a Maker or Artisan as a not recognized Co-designer?", in M. Di Nicolantonio, E. Rossi, T. Alexander, a cura, *Advances in Additive Manufacturing, Modeling Systems and 3D Prototyping. AHFE 2019. Advances in Intelligent Systems and Computing*, vol. 975, Cham, Springer, pp. 48-59.
- Koons, J., 2014, *About Koons*, London, Thames & Hudson.
- Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte; trad.it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 2018.



- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale*, Milano, Meltemi 2022.
- Locatelli, A., 1998, “Il caso della Mazzucchelli a Castiglione Olona: 1849-1940”, in *Tracce*, n. 20, pp. 11-21.
- Manghi, N., 2018, “Breve introduzione alla lettura di Bruno Latour”, in *Quaderni di Sociologia*, n. 77, pp. 101-106.
- Marchionne, P., Spartà, G., 1999, *La tradizione del moderno. Storia della Mazzucchelli 1849-1999*, Varese, Macchionne Editore.
- Mastrolia, C., 2021, “Bioplastiche: Sono Realmente Così Innocue?”, in *Authorea*, <https://www.authorea.com/users/420250/articles/526852-bioplastiche-sono-realmente-cos%C3%AC-innocue>.
- Miodownik, M., 2014, *Stuff Matters: Exploring the Marvelous Materials That Shape Our Man-Made World*, London, Penguin Books; trad.it. *La sostanza delle cose. Storie incredibili dei materiali meravigliosi di cui è fatto il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Miodownik, M., 2019, *Liquid Rules: Delightful & Dangerous Substance That Flow Through Our Lives*, Boston, Massachusetts, Houghton Mifflin Harcourt; trad. it. *Liquidi. Le sostanze che scorrono nella nostra vita*, Torino, Bollati Boringhieri 2019.
- Morato, E. F., 2013, “Esboço De Um Plano De Expressão Para O Texto Escultórico”, in *Estúdios semióticos*, vol.1, n. 9, pp. 90-98.
- Nail, T., 2021, *Theory of the Object*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Katz, S., 1985, *Plastica. Storia e impieghi delle materie plastiche*, Milano, Rizzoli.
- Ponti, G., 1957, “Arte per Tutti”, in *Domus* n. 304, pp. 16-22.
- Prina, F., 2021, “‘Amnesia in Fancy Dress’: il pageant in Between The Acts di Virginia Woolf e in Wigs on the Green di Nancy Mitford”, in *ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Milano*, vol. 74, n. 1, pp. 181-200.
- Ravizza, V., 1925, “L’industria della Celluloide in Italia”, in *Giornale della Chimica industriale ed applicata*, n. 10, pp. 42-56.
- Rejikumar, G., 2016, “Antecedents of green purchase behaviour: An examination of moderating role of green wash fear”, in *Global Business Review*, vol. 2, n. 17, pp. 332-350.
- Sohn, Y. J., Kim, H. T., Baritugo, et. al., 2020, “Recent Advances in Sustainable Plastic Upcycling and Biopolymers”, in *Biotechnology Journal*, vol. 15, n. 6, pp. 1-16.
- Thompson, R. C., Vom Saal F. S., Swan, S. H., et. al., 2009, “Plastics, the environment and human health” in *Philosophical transactions of the Royal Society*, vol. 364, n. 1526, pp. 1973-1976.
- Trimarchi, A., Farresin, S., 2015, “Le plastiche sono in sé un progetto”, in C. Cecchini, M. Petroni, a cura, 2015, p. 182.
- Vitta, M., 2011, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica dal 1851 ad oggi*, Torino, Einaudi.
- Wackett, L., Robinson, S. 2020, “The Ever-expanding Limits of Enzyme Catalysis and Biodegradation: Polyaromatic, Polychlorinated, Polyfluorinated, and Polymeric Compounds”, in *Biochemical Journal*, vol. 477, n. 15, pp. 2875-2891.

## **I diagrammi ludici della materia digitale. Il caso di *The Legend of Zelda: Breath of the Wild***

Enzo D'Armenio

**Abstract.** This paper offers a semiotic exploration of the concepts of purport and materials in video games, structured around two primary axes. In the first part, following the concept proposed by Gilles Deleuze and revised in the light of the concept of image as environment as elaborated by Andrea Pinotti, I suggest defining interactive images as movement-images: expressive systems articulated in accordance with two interconnected groups of qualities or syntaxes: a visual and a kinetic syntax. With these concepts, an attempt is made to define the semiotic purport of the languages expressed by video games. Building upon this theoretical framework, in the second part, my paper aims to analyze the interactive dynamics of the video game *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* for the way in which they build playful and creative diagrams. Elements such as water, fire, air, and electricity are digitally reproduced and engage qualities that can be manipulated by the player in relation to materials such as wood, rocks, and metals.

### **1. Introduzione**

Questo articolo si inserisce nel campo della semiotica dei videogiochi (Giuliana 2018) e adotta uno specifico approccio per la loro analisi, che consiste nel mettere al centro il concetto di movimento (D'Armenio 2014). Intendo innanzitutto offrire delle precisazioni teoriche e metodologiche rispetto a questo approccio: in particolare intendo approfondire il funzionamento delle qualità semiotiche del movimento e le qualità semiotiche delle immagini che articolano le esperienze videoludiche.

Nella letteratura esistente dedicata ai videogiochi e alla realtà virtuale, sono state tradizionalmente utilizzate etichette come media “interattivi” o “immersivi” (Ryan 1999), spesso partendo dall'ipotesi di una correlazione diretta tra il maggiore coinvolgimento sensoriale e il coinvolgimento globale degli spettatori (Catricalà, Eugeni 2020). Tuttavia, la nozione di interazione è generica e problematica, perché la differenza tra l'interazione interpretativa (Eco 1979; Iser 1980) legata ai media tradizionali e quella offerta dai media immersivi non è stata ancora del tutto chiarita.

Il gesto teorico che fa da presupposto a questo articolo è quello di focalizzare l'analisi sul movimento anziché sul concetto di interazione. Lo spettatore, infatti, per accedere alle esperienze virtuali, per farle funzionare, deve realizzare dei movimenti sull'interfaccia (tasti e direzioni sul joypad, movimenti captati da sensori e telecamere etc.) che sono trasformati in tempo reale in movimenti virtuali (spostare cursori e puntatori; correre, saltare, sparare). Ne deriva che l'articolazione semiotica di queste esperienze può essere indagata a partire dall'interrelazione di due macro-sintassi: la sintassi visiva che regola l'accesso percettivo al mondo virtuale sullo schermo, e la sintassi cinetica che regola la realizzazione e la concatenazione dei movimenti. Per queste ragioni ho proposto di intendere questi media come dei movimenti-immagine (D'Armenio 2022).

A partire da questo quadro teorico, prenderò in considerazione il caso di *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*, videogioco pubblicato da Nintendo nel 2017, acclamato da critica e pubblico per le sue innovazioni ludiche, e principalmente legate al sistema di interazioni elementali tra differenti materiali. Elementi quali acqua, fuoco, aria, legna, elettricità, magnetismo sono messi al servizio del giocatore e offrono molteplici soluzioni per risolvere le sfide virtuali in accordo a un progetto ludico globale. La



disamina di questo caso sarà l'occasione per tornare a riflettere sui concetti di materia e sostanza in semiotica, in particolare in relazione alle materialità fisiche e alla materia digitale<sup>1</sup>.

Le argomentazioni sono quindi organizzate in due blocchi tematici: nella prima parte presenterò brevemente il concetto di movimento-immagine per descrivere i videogiochi e la realtà virtuale in opposizione alla nozione di interazione. Il tentativo è quello di fornire una riflessione sulla materia semiotica che articola le esperienze videoludiche, sulla scia dei lavori di Louis Hjelmslev (1954) e Gilles Deleuze (1983).

La seconda parte introdurrà il caso di *Zelda: Breath of the Wild*. Mi soffermerò in particolare su due momenti: non tanto sull'analisi delle meccaniche interattive che coinvolgono il suo sistema elementale, bensì su come questo sistema è stato costituito dagli sviluppatori attraverso una forte riduzione e selezione iconica delle qualità dei materiali.

Uno dei concetti chiave per la comprensione di queste due fasi è il concetto di diagramma in Charles S. Peirce (CP 2.277), e più in generale di ragionamento diagrammatico: parafrasando Peirce, il diagramma è un oggetto semiotico – ad esempio un'immagine – dotato di relazioni interne attraverso cui, osservando e manipolando le sue parti, possiamo compiere scoperte sulle relazioni che concernono un oggetto o stato di cose, e in un certo senso pensarlo, analizzarlo, esplorarlo. Da un lato, sarà utilizzato per comprendere il funzionamento del sistema semiotico dei media videoludici: un diagramma di relazioni cinetiche che associa il sistema di movimenti da realizzare sull'interfaccia (pressione di tasti, attivazione di direzioni, grilletti) al sistema dei movimenti virtuali (spostare cursori e puntatori; correre, saltare, sparare, arrampicarsi). Dall'altro, servirà a descrivere il design e il comportamento semiotico dei materiali digitali in *Zelda* sulla base dalle qualità visive, sonore e interattive delle materialità del mondo "reale".

## 2. Interazione e semiosi nei videogiochi

Con il concetto di interazione si intendono distinguere media quali videogiochi e realtà virtuale dai media tradizionali quali la letteratura e il cinema. L'interazione dei videogiochi e della realtà virtuale permetterebbe allo spettatore di partecipare all'esperienza, di fargli compiere delle scelte attive, al contrario di un film o di un libro in cui lo spettatore assumerebbe un ruolo più passivo<sup>2</sup>. Tuttavia la letteratura scientifica non ha completamente chiarito ciò che distingue quest'accezione dell'interazione dall'interazione interpretativa. Possiamo rifarci al concetto di cooperazione interpretativa proposto da Umberto Eco (1979): anche durante la lettura di un libro o la visione di un film dobbiamo formulare delle ipotesi interpretative per seguire i vuoti lasciati dal testo o costruire delle anticipazioni anche molto azzardate, spesso risultanti in effetti sorpresa. Essendo questo tipo di interazione interpretativa tipico anche dei videogiochi e della realtà virtuale, diventa difficile descrivere l'interazione specifica messa in campo da questi media<sup>3</sup>.

Uno dei concetti che hanno cercato di chiarire la specificità delle esperienze videoludiche è quello di letteratura o testualità ergodica, proposto da Espen Aarseth nel suo seminale *Cybertext* (1997):

---

<sup>1</sup> Com'è evidente dal titolo, questo articolo tratta esclusivamente di videogiochi: il concetto di movimento-immagine, così come la coppia di sintassi visiva e cinetica, si riferiscono in maniera specifica ai videogiochi in quanto media digitali. Per una riflessione semiotica più ampia sul gioco, che prende in considerazione tanto i giochi "tradizionali" quanto quelli digitali, si veda Thibault (2020). Nel campo dei *game studies*, si veda il recente Aarseth e Grabarczyk (2018), in cui è proposto un meta-modello che formalizza tutte le possibili dimensioni pertinenti per l'analisi dei giochi, videogiochi inclusi.

<sup>2</sup> Su questi temi si veda Maietti (2004, p. 116), uno dei primi testi semiotici dedicati ai videogiochi, che riprende la semiotica interpretativa di Umberto Eco (1979), e più in particolare la sua teoria dei mondi possibili.

<sup>3</sup> Agata Meneghelli (2007, p. 97), sulla scia di Giovanna Cosenza (2004, p. 51), ha proposto di prendere in considerazione il dialogo verbale faccia a faccia come termine di riferimento per stabilire il grado di interattività delle esperienze videoludiche. In generale però questo concetto rischia di configurarsi come un termine ombrello. Eric Landowski, ad esempio, ha sostenuto che "l'interagire è riducibile al 'comunicare'" (Landowski 2005, trad. it. p. 50). Per gli scopi di questo articolo, consideriamo decisive le critiche all'interazione esposte da Espen Aarseth (1997, pp. 47-51).

The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim. The performance of their reader takes place all in his head, while the user of cybertext also performs in an extranoematic sense. During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of “reading” do not account for. This phenomenon I call *ergodic*, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning “work” and “path”. In ergodic literature, non-trivial effort is required to allow the reader to traverse the text (Aarseth 1997, p. 1).

Secondo Aarseth, i testi ergodici richiedono un lavoro di configurazione da parte dello spettatore: lo spingono a compiere un lavoro sulla materialità mediatica del testo – lavoro trascurabile invece durante la lettura di un libro: sfogliare le pagine e spostare lo sguardo<sup>4</sup>. Lo “sforzo non triviale” di cui parla Aarseth sottolinea il fatto che i testi videoludici devono essere letti in una maniera particolare: devono essere attraversati scegliendo alcune possibilità a scapito di altre. In quanto semiotici, due domande emergono a partire da questo peculiare rapporto tra il testo ergodico e la sua lettura. Come accediamo al senso delle esperienze videoludiche, alla loro funzione semiotica? E come si articola questa esperienza semiotica?

Potremmo innanzitutto ricordare la differenza tra semiosi verbale e semiosi visiva per come è stata descritta da Algirdas J. Greimas (1984) nel suo saggio dedicato alla semiotica plastica e figurativa. Se nel linguaggio verbale riconosciamo delle catene sonore articolate in accordo a un codice – quello della lingua italiana o di un'altra lingua – come delle catene significanti (delle figure del contenuto), e quindi produciamo un accesso categoriale al senso, nel caso dell'immagine l'accesso è differente. Di fronte a un'immagine, ad esempio a un dipinto, la griglia di natura umana dell'interprete (di natura semantica) viene proiettata sui tratti visivi del dipinto e costituisce una semiosi permettendo di riconoscere delle figure dell'espressione (es. alberi, mare etc.), attraverso la globalizzazione di tratti in formanti. Anche nel caso dei videogiochi l'accesso alla semiosi si affida alle qualità visive attraverso cui percepiamo gli ambienti virtuali, ma questo non ci permette ancora di precisare la dinamica della cosiddetta interazione.

Per tentare di chiarire lo statuto semiotico dei videogiochi, propongo innanzitutto di intenderli come un particolare tipo di immagini, dotato di specifiche risorse espressive. La celebre dicotomia proposta da Gotthold Ephraim Lessing nel *Laocoonte* (1767) ci permette di individuare alcuni percorsi di indagine. Come è noto, Lessing distingueva le arti del tempo dalle arti dello spazio. La poesia appartiene al primo gruppo in virtù di due caratteristiche principali: la sua modalità espressiva primaria è temporale, essendo costituita da successioni di parole, e l'accesso al significato è categoriale, perché parte dai contenuti cognitivi generali espressi dal linguaggio per generare eventuali significazioni sensibili. Le arti plastiche, invece, tra cui Lessing annovera la pittura e la scultura, hanno una modalità espressiva prevalentemente spaziale, perché esprimono in modo sensibile eventi specifici, legati alle forme e ai volumi che li costituiscono<sup>5</sup>. In un certo senso, queste due arti costruiscono un percorso inverso di significazione: per le successioni verbali delle arti temporali, esso procede dal contenuto cognitivo alle percezioni sensibili; per le arti spaziali, esso procede dalle relazioni sensibili ai concetti generali. Questo non significa che le arti temporali non possano esprimere concetti spaziali e viceversa, ma per farlo devono utilizzare

---

<sup>4</sup> Le ricerche di Aarseth si sono in seguito sviluppate in accordo a due assi particolarmente interessanti per un approccio semiotico: un asse ontologico (Aarseth, Moring 2020) e uno ermeneutico (Aarseth, Calleja 2015) allo studio dei giochi e dei videogiochi.

<sup>5</sup> Seguendo Umberto Eco (1997), potremmo dire che le arti spaziali quali la pittura, pur costituendosi come documenti semiotici, funzionano anche in accordo all'iconismo primario della percezione: se vediamo un viso o un giallo sulla tela, si tratta di quel giallo specifico e di quel viso specifico, che dà lì in poi potremmo riconoscere in un'altra immagine. Al contrario, se leggiamo una descrizione minuziosa di un tono di giallo o di un viso, dobbiamo convocare il significato generale di “giallo” e di “viso” e non è detto che saremmo in grado di riconoscere poi percettivamente quel giallo particolare o quel viso a partire dalla sola descrizione verbale. Occorre tuttavia sottolineare che le preoccupazioni teoriche di questi autori sono differenti: nel caso di Eco, si tratta di fondare in termini semiotici i meccanismi della percezione. Nel caso di Lessing e di Petitot, di descrivere le modalità attraverso cui le arti plastiche possono esprimere concetti generali e successioni narrative.

procedure specifiche, sfruttando la loro modalità di espressione secondaria. Secondo Lessing – e il prezioso commento semiotico di Jean Petitot (2004) – la pittura e la scultura possono affidarsi a configurazioni non generiche, mostrando varie fasi di un’azione congelata nello spazio per costruire uno svolgimento narrativo e per esprimere concetti generali, come nel caso delle allegorie in pittura. Allo stesso modo, il gioco di rime e figure retoriche permette alla poesia di costruire immagini sensibili, trascendendo la temporalità della sua modalità espressiva primaria.

Per quanto riguarda questa dicotomia, non solo i media interattivi, ma anche quelli audiovisivi costituiscono un’eccezione significativa, perché sono in grado di affidarsi a modalità espressive diverse da quelle puramente spaziali delle immagini fisse. Nelle sue opere dedicate al cinema, Gilles Deleuze ha giustamente insistito sul caso particolare dei media audiovisivi, intendendo la loro materia, in accordo alla semiotica di Louis Hjelmslev, come una fusione inscindibile di immagine e movimento: “le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait” (Deleuze 1983, p. 11).

Isolando questo passaggio teorico del pensiero di Deleuze sul cinema, si potrebbe già affermare che per comprendere la significazione audiovisiva bisogna tener conto delle articolazioni tra le qualità dell’immagine (il sistema dei punti di vista, le letture plastiche e figurative) e le qualità del movimento (i movimenti all’interno dell’inquadratura, tra le inquadrature, i ritmi, le tensioni, le accelerazioni, le esitazioni, ecc.). Tuttavia, questi presupposti sono stati utilizzati da Deleuze esclusivamente per spiegare l’immaginario cinematografico e per proporre la sua classificazione delle forme di montaggio.

Andrea Pinotti ha recentemente insistito sul carattere esplorabile delle immagini digitali della realtà virtuale, definendole come delle immagini-ambiente:

Immersivity and interactivity in virtual environments are able to elicit in the user an intense feeling of “being there”, namely of being embodied in an independent and self-referential world. Images are consequently transformed into habitable environments, which tend to negate themselves as representational images of something – i.e., as icons: they are veritable “an-icons” (Pinotti 2017, p. 1).

## 2.1. I diagrammi cinetici del movimento-immagine

La mia ipotesi riprende la via già battuta da Deleuze ma ne inverte la direzione. Propongo di intendere i videogiochi e la realtà virtuale come dei *movimenti-immagine*: sistemi espressivi che si fondano sull’interrelazione di due gruppi di qualità o due sintassi, una sintassi visiva e una sintassi cinetica<sup>6</sup>. Da un lato, infatti, l’accesso alla significazione dei media digitali e la loro articolazione espressiva è legata alle risorse delle immagini: possiamo studiarle attraverso le letture plastiche e figurative, le letture enunciative ed enunciazionali, le risorse del montaggio cinematografico.

Dall’altro lato, l’accesso alla significazione richiede un intervento sull’interfaccia, l’attivazione dei suoi comandi tramite movimenti grammaticalizzati. Ogni produzione videoludica o della realtà virtuale allestisce un sistema di movimenti molto preciso: i movimenti sull’interfaccia vanno a costituire un sistema di relazioni cinetiche, che è correlato a un altro sistema di relazioni cinetiche, quello dei movimenti virtuali. In altre parole, il funzionamento dei videogiochi si basa su un diagramma di relazioni: sulla correlazione semiotica tra un sistema di relazioni cinetiche (i comandi sull’interfaccia) e un altro sistema di relazioni cinetiche (i movimenti virtuali). In accordo alla semiotica di Peirce, il

---

<sup>6</sup> Il movimento appare in differenti riflessioni nel campo dei *game studies*. In Calleja (2011, pp. 55-71), ad esempio, un capitolo è dedicato al “kinesthetic involvement”, col fine di chiarire gli effetti di immersione generati dai videogiochi. In Meneghelli (2011), vengono discussi gli effetti estetici e di incorporazione di particolari generi di videogiochi, come i *rhythm games*, o di particolari interfacce di controllo, come il Wii Remote della console Nintendo Wii, che richiede gesti mimetici (colpire col telecomando per colpire con una racchetta virtuale). Tuttavia, in questi studi la componente cinetica è descritta come una componente tra le altre del funzionamento dei videogiochi, oppure è ricondotta a precisi generi e interfacce videoludiche. Al contrario, credo che mettere al centro l’analisi del movimento possa aumentare la comprensione generale del funzionamento semiotico dei videogiochi.

diagramma non è solo una rappresentazione schematica di un fenomeno (ragionamento corollario)<sup>7</sup>, ma si estende a ragionamenti diagrammatici procedurali quali i teoremi geometri e le dimostrazioni matematiche (ragionamento teoremativo)<sup>8</sup>. I teoremi geometrici consistono nella costruzione e manipolazione progressiva di segni complessi su un supporto (ad esempio dei triangoli), al fine di sperimentare le relazioni di un oggetto o di uno stato di cose (le leggi geometriche). È un conoscere facendo, manipolando relazioni che stanno per altre relazioni. Così come manipolando graficamente un triangolo – prolungandone le linee, misurandole – realizziamo delle scoperte circa il funzionamento dei triangoli e quindi delle proprietà geometriche in generale; così manipolando i comandi sull'interfaccia fisica di un videogioco – combinandoli, effettuando pressioni continue o puntuali – facciamo scoperte circa i movimenti e i mondi virtuali.

I movimenti sull'interfaccia sono solitamente astratti o plastici (direzioni, comandi non caratterizzati semanticamente), mentre i movimenti corrispondenti realizzati nel mondo virtuale possono essere plastici (pure traiettorie e accelerazioni), figurativi (tratti cinetici che sono globalizzabili in un formante e in una figura cinetica, ad esempio quella della /caduta/), o infine tematici (traducibili nel lessico del linguaggio verbale: correre, saltare, sparare). Questo diagramma di relazioni cinetiche stabilisce la risonanza ritmica e aspettuale tra i due sistemi di movimento: ad esempio, movimenti puntuali come il salto nel mondo virtuale possono essere abbinati a movimenti altrettanto puntuali sull'interfaccia, mentre movimenti duraturi come la corsa richiedono un'attivazione prolungata dei comandi<sup>9</sup>.

Complessivamente, seguendo le riflessioni di Deleuze è possibile definire il concetto di movimento-immagine come corrispondente alla materia semiotica dei linguaggi espressi dai videogiochi, mentre le sue forme si articolano in accordo all'interrelazione della sintassi visiva e della sintassi cinetica.

Il videogioco *Assassin's Creed II* (Ubisoft 2009) ci permette di esemplificare queste relazioni formali. Si tratta di un videogioco ambientato in alcune città rinascimentali italiane, tra cui Venezia e Firenze, e che potremmo brevemente descrivere come un thriller di cospirazione storica simile, nel suo canovaccio, a *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Questo però se ci limitiamo a prendere in considerazione la sola sintassi visiva e la narrazione audiovisiva, perché il sistema di interazione impone al giocatore dei movimenti acrobatici, delle rincorse vertiginose, la scalata di monumenti molto celebri, e l'assassinio di figure chiave al fine di sventare il complotto internazionale. La significazione è quindi legata a due livelli di senso interrelati: da un lato il complotto internazionale narrato con immagini "tradizionali" e il rivestimento figurativo degli spazi virtuali; dall'altro, la narrazione pratica imposta dal sistema cinetico: una sorta di *parkour* da realizzare in un'ambientazione storica, caratterizzata da ritmi e da movimenti tematici quali correre, arrampicarsi, uccidere<sup>10</sup>. Non posso soffermarmi sui dettagli della metodologia che permette di analizzare il movimento – metodologia organizzata attorno a due parametri generali: il corpo e la forma del movimento (D'Armenio 2022) – ma è già possibile identificare una serie di vantaggi rispetto agli approcci basati sul concetto di interazione. La partecipazione cinetica enfatizza il carattere esclusivo dell'esperienza dei media digitali, non sostituendo ma piuttosto integrando l'interazione interpretativa condivisa con i media tradizionali. Inoltre, la sintassi cinetica permette di descrivere

---

<sup>7</sup> "Il diagramma, che è per Peirce uno strumento del pensiero necessario e creatore di nuove conoscenze, non è da intendere semplicemente come sinonimo di schema o grafico, identificabile attraverso frecce, simboli, numeri, assi cartesiani etc. Sarebbe un errore concepirlo attraverso delle forme identificabili a priori, a partire da un'organizzazione topologica fissata" (Dondero 2015, p. 351).

<sup>8</sup> Sulla questione dei diagrammi, cfr. Stjernfelt (2007), La Mantia, Dondero (2021).

<sup>9</sup> Sebbene più rari, esistono casi di videogiochi che non presentano elementi figurativi né sul piano visivo né cinetico, e che si caratterizzano per essere interamente plastici. È il caso di *Tetris*, analizzato in D'Armenio (2022). Si potrebbe sostenere che le sintassi visive e cinetiche non hanno presa per videogiochi in cui non si controlla direttamente un personaggio o più in generale un simulacro, come nel caso di film interattivi quali *Black Mirror: Bandersnatch*. E tuttavia, anche in questo caso si tratta di compiere un movimento sull'interfaccia per selezionare un'opzione narrativa rappresentata da un enunciato verbale. Trattandosi di un movimento plastico, la sua valenza semiotica sarà meno importante rispetto ai movimenti figurativi di un videogioco d'azione: la significazione di queste esperienze è insomma prevalentemente legata all'esito narrativo della scelta compiuta cognitivamente, che si sviluppa in accordo alla sintassi (audio)visiva e alla cooperazione interpretativa (Eco 1979).

<sup>10</sup> Per un'analisi semiotica completa di *Assassin's Creed II*, realizzata tramite gli strumenti semiotici elaborati da Roland Barthes in *S/Z* (1970), si veda Compagno (2013).



immediatamente il sistema locale di movimenti – lo sforzo non triviale di cui parla Aarseth per attraversare i testi ergodici – che articola le forme di grammaticalizzazione di ciascuna esperienza virtuale: un *First Person Shooter* allestisce una sintassi di movimenti che esprime una semantica bellica (sparare, lanciare granate, accoltellare), mentre un *walking simulator* si caratterizza per movimenti contemplativi e investigativi. Piuttosto che arrestarci alla constatazione che si tratta di media interattivi, stiamo già descrivendo la semantica e la significazione espressa dal sistema di movimenti di un'esperienza virtuale.

Naturalmente questa grammatica non esaurisce la significazione dinamica di un videogioco: lo stile enunciazionale di un giocatore potrà prediligere un ritmo circospetto o spericolato, condotte che mirano a seguire gli obiettivi imposti dal videogioco o disinteressarsene per osservare il paesaggio o ancora inventare obiettivi personalizzati. E persino affrontare un videogioco in accordo a dei valori etici, come nel caso della *vegan run* di *Zelda: Breath of the Wild* (Westerlaken 2017).

### 3. *Zelda Breath of the Wild*: i diagrammi della materia digitale

Il videogioco *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*, pubblicato da Nintendo nel 2017, è stato acclamato dalla critica e dal pubblico per le innovazioni a livello del sistema di gioco, in particolare il motore fisico e chimico immanente alle interazioni ludiche. Più in generale, viene considerato un capolavoro di *game design*, e ha venduto oltre 30 milioni di copie.

Il mondo di gioco è un mondo fantasy dichiaratamente ispirato alle produzioni dello Studio Ghibli, e la trama si articola in pochi snodi obbligatori. In accordo allo stereotipo della saga, il programma narrativo principale consiste nel salvare la principessa Zelda da Ganon, la calamità malefica che ha conquistato il mondo virtuale di Hyrule. Rispetto alle due sintassi che abbiamo appena descritto, la narrazione tradizionale che si appoggia sul montaggio cinematografico, e quindi esclusivamente sulla sintassi visiva, è molto rarefatta. Al contrario, la sintassi cinetica e la narrazione emergente sono centrali.

Non posso entrare nei dettagli della grande varietà di interazioni di questo videogioco, ma posso riportare un esempio puntuale che mostra l'articolazione elementale<sup>11</sup>. Uno dei tasti sull'interfaccia permette di “menare dei fendenti” utilizzando il braccio destro dell'avatar/personaggio Link. Si tratta per l'appunto di uno dei movimenti imposti dal sistema cinetico al giocatore. E tuttavia, l'interazione risultante da questo movimento varia a seconda dell'oggetto equipaggiato e dalla sua materialità. Ad esempio, se impugniamo un bastone di legno il tasto permetterà di menare dei fendenti e quindi danneggiare dei nemici. Se al posto del bastone equipaggiamo un'ascia, potremo colpire un albero qualsiasi, abatterlo, quindi usarlo come ponte per attraversare dei corsi d'acqua, oppure continuare a colpirlo finché non si trasformerà in un gruppo di rami, con cui potremo eventualmente accendere un fuoco. Se al posto dell'ascia impugniamo una palma, i fendenti non feriranno i nemici ma produrranno un colpo d'aria capace di scaraventarli lontano e potenzialmente oltre un dirupo. Se con la palma meniamo un fendente in direzione della vela di una barca su cui siamo disposti, il getto d'aria gonfierà la vela e sposterà la barca nella direzione corrispondente, permettendoci di muoverci sui corsi d'acqua. Un'altra interazione elementale concerne ad esempio l'elettricità: se durante una tempesta equipaggiamo degli oggetti in metallo questi attireranno dei fulmini e colpiranno il nostro personaggio. Potremo quindi sfruttare la tempesta per lanciare un oggetto di metallo nei pressi di gruppi di nemici, in modo che i fulmini vadano a colpire l'oggetto e quindi i nemici stessi. Il risultato è un sistema di interazioni elementali che lascia grande libertà al giocatore, lo spinge a improvvisare delle soluzioni ingegnose “pensando” attraverso azioni che manipolano oggetti e materiali.

---

<sup>11</sup> Qui una breve serie di sequenze che mostrano le potenzialità del sistema elementale di *Zelda: Breath of The Wild*: [www.youtube.be/QyMsF31NdNc?t=2690](http://www.youtube.be/QyMsF31NdNc?t=2690)

### 3.1. I diagrammi della materialità digitale

Vorrei ora soffermarmi sul lavoro dei *game designer* Nintendo, e in particolare sui processi di selezione e di stilizzazione che concernono le possibilità interattive delle materie digitali rispetto a quelle reali. Complessivamente, questo titolo rompe con la tradizione ludica della saga di *Zelda* e assegna una libertà maggiore al giocatore: il modo in cui le situazioni ludiche possono essere risolte rispondono al progetto di un “gameplay moltiplicativo” (Fig. 1). Nei capitoli precedenti si affermava una logica che in semiotica potremmo chiamare dell’ingegnere, ovvero l’accumulo progressivo di una serie di oggetti, ognuno adatto a risolvere un tipo specifico di enigmi e di situazioni. In *Breath of the Wild*, al contrario, la logica globale dell’azione è più vicina al *bricolage* (Lévi-Strauss 1962; Floch 1995). Le situazioni che il giocatore incontra sono disegnate per essere risolte sfruttando gli strumenti – principalmente oggetti e materiali – che sono a disposizione dal principio dell’esperienza. La flessibilità e la ricchezza del motore fisico e chimico, combinata con le situazioni polivalenti che si trova davanti, spingono il giocatore a trovare delle soluzioni ingegnose attraverso inferenze abduttive – immaginando soluzioni possibili – ma senza accumulare nuovi strumenti.



Figg. 1-2 – Due schermate dalla presentazione Nintendo alla Game Developer Conference 2017 (© Nintendo). [www.youtube.com/watch?v=QyMsF31NdNc](http://www.youtube.com/watch?v=QyMsF31NdNc).

Quello che mi interessa indagare sono la modalità attraverso cui questo sistema fisico e chimico è stato realizzato. Durante la Game Developer Conference (GDC) 2017, il director creativo Hidemaro Fujibayashi ha illustrato il processo creativo che ha permesso il passaggio da un sistema fatto di oggetti disegnati per situazioni specifiche, al sistema fisico ed elementale valido per ogni situazione. Per esporre l’idea al resto del team e lavorare allo sviluppo vero e proprio della versione tridimensionale, Fujibayashi ha chiesto al capo dei programmatori, Takuhiro Dohta, di costruire un prototipo utilizzando una grafica stilizzata che potesse mostrare la varietà delle interazioni elementali e fisiche. La soluzione è stata quindi la seguente: riprendere il motore grafico del primo episodio della saga, *The Legend of Zelda*, pubblicato nel 1987, ma in una versione che permettesse di sperimentare con i materiali<sup>12</sup>. Questa fase della realizzazione è molto interessante da un punto di vista semiotico. Ad esempio è un caso emblematico di sfruttamento della prassi enunciativa digitale, che permette di riprendere uno strato di enunciazione passata (la versione originale del 1987) per innovare al livello delle interazioni e della ricostruzione grafica, fisica ed elementale<sup>13</sup>.

Questo prototipo è però soprattutto interessante in relazione alla materia e ai materiali. Si tratta di un asse esplorato a più riprese in ambito semiotico, a partire dal lavoro di Louis Hjelmslev (1954), ma soprattutto in relazione ai linguaggi verbali. Più recentemente, la proposta di un realismo negativo da parte di Umberto Eco (1997) ha a suo modo riletto la questione della materia, e in particolare delle resistenze e dei “no” che oppone ai linguaggi. Allo stesso modo, Bruno Latour (2012), nel suo progetto di un’ontologia regionale, ha descritto le traiettorie di esistenza degli esseri, della tecnica e della finzione, precisando le modalità attraverso cui le resistenze della materia sono modificate dal lavoro pre-semiotico

<sup>12</sup> Qui un estratto della conferenza Nintendo alla GDC 2017 che mostra come il prototipo sia poi stato utilizzato come base per costruire il mondo (e le situazioni) della versione definitiva: [www.youtu.be/QyMsF31NdNc?t=1161](http://www.youtu.be/QyMsF31NdNc?t=1161)

<sup>13</sup> Sul rapporto tra bozze e prototipi nel *design*, si veda la teoria sviluppata da Bill Buxton in *Sketching User Experiences* (2007).

della tecnica (D'Armenio 2017). Il riferimento più avanzato sulla materia e sulla sostanza è però a mio avviso quello proposto in semiotica da Jean-François Bordron. Bordron riprende la tricotomia di materia, sostanza e forma per concentrarsi sulle qualità della sostanza. A suo avviso anche la sostanza possiede una sua particolare forma o un suo modo di formazione: una morfologia. Non si tratta della forma che lavora la sostanza per realizzare una funzione semiotica, ma delle resistenze della sostanza stessa.

Dans la terminologie de Hjelmslev, le second niveau a pour nom « substance ». Le mot est trompeur car il laisse imaginer une matière sans forme particulière. En réalité la substance possède une forme ou, sans doute plus exactement, une morphologie. Il est important de distinguer par la terminologie ce que nous appellerons la morphologie qui est la forme de la substance et la forme au sens classique qui est la forme symbolique ou sémiotique. La carte de géographie est l'image sur laquelle se lisent le plus aisément les distinctions entre ces trois niveaux. Il y a la matière du terrain comme le sable, le granit etc. Les morphologies des montagnes, des vallées, des rivières correspondent à la substance et à sa complexion particulière. Les cartes offrent aussi des formes d'un tout autre ordre comme les frontières entre états, les limites administratives en tout genre, les routes qui sont des conventions ou des formes symboliques. (Bordron 2019, § 25).

Questa citazione lascia intendere che la materia (sabbia, granito) e più in particolare la morfologia della sostanza (montagne, valli) possiedano un'organizzazione e delle resistenze che non sono ancora semiotiche. Quello che i designer e programmatori Nintendo sembrano fare è sfruttare questa morfologia, sfruttare ciò che comunemente sappiamo sull'interazione tra sostanze ed elementi, per costruire dei meccanismi ludici. Il prototipo di *Zelda* ci permette di entrare nel processo di semiotizzazione delle materie e delle sostanze e di individuare alcune operazioni fondamentali:

1. Una selezione parziale di oggetti, materiali ed elementi che sono manipolabili all'interno del mondo di gioco: la figura 2 mostra molti di questi oggetti ed elementi selezionati: acqua, fuoco, legna, magnetismo e metalli, rocce, elettricità. E persino possibile utilizzare degli ingredienti per cucinare dei pasti che permettono di recuperare energia, o di resistere al freddo (a base di peperoncino). Questa selezione costruisce un insieme finito rispetto alla complessità del reale.

2. Un'iconizzazione o ipoiconizzazione delle qualità e delle reazioni materiali: *Zelda: Breath of the Wild* non punta a un effetto di realismo estremo, ma piuttosto a dosare la quantità di manipolazioni possibili al fine di costruire interazioni ludiche. Due esempi banali: con un albero di legno nella realtà potremmo fare infinite cose. Costruire statue, incidere il nostro nome, costruire armi etc. In *Zelda* possiamo bruciarlo, abbatterlo, farne della legna, scalarlo, spingerlo su un corso d'acqua (dove galleggerà). In altre parole, conformemente alla definizione di ipoicona in Peirce (ma anche in Goodman 1968), le ipoicone digitali sono il risultato di una selezione di qualità, e queste qualità selezionate fondano un rapporto di somiglianza tra l'oggetto dinamico e la versione segnica.

3. Una stilizzazione globale delle manipolazioni materiali, cioè un abbassamento della densità figurativa visiva e cinetica dei materiali: nella realtà per ricavare della legna da un albero o per bruciarlo dovremmo effettuare un lavoro considerevole. In *Zelda* sono sufficienti due colpi d'ascia per abbatterlo – la chioma di foglie si distacca automaticamente – e se lo colpiamo ancora, il tronco si trasforma automaticamente in legna ben ordinata. Per ciò che concerne il fuoco, la sua propagazione è di molto diminuita rispetto alla realtà. Se bruciamo dell'erba, il raggio delle fiamme si arresta dopo pochi secondi e non si estende come farebbe nella realtà. Lo stesso accade con le tempeste: i fulmini cadono su oggetti metallici con grande facilità e frequenza. La ragione è che un fuoco eccessivamente realistico non sarebbe controllabile e quindi non divertente. Allo stesso modo, dei fulmini troppo rari non sarebbero utili a fini ludici.

Il prototipo in due dimensioni ci permette insomma di seguire questo processo globale di trasformazione della morfologia della sostanza in un sistema elementare pienamente semiotico. Nel prototipo mancano molte delle qualità presenti nel prodotto finale, ad esempio tutto il lavoro di *sound design* per restituire la grana di ciascun materiale e della loro manipolazione, e naturalmente il ventaglio di situazioni interessanti che permettono di sfruttare il sistema elementare. Vorrei però soffermarmi su due aspetti

cruciali. Prima di tutto il fatto che il sistema elementale sia molto semplice alla sua base, con tre leggi fisico-chimiche ad animare tutte le interazioni (Figg. 3-5).

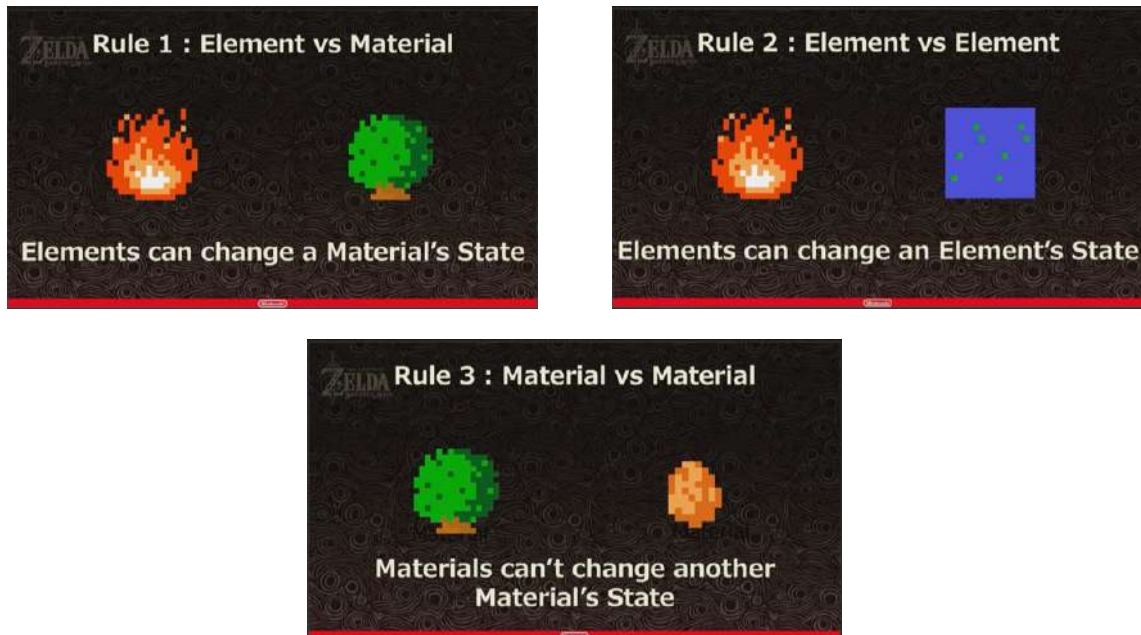


Figura 3-5 – Tre schermate dalla presentazione Nintendo alla GDC 2017. Le immagini illustrano le regole alla base del sistema elementale di *Zelda: Breath of the Wild* (© Nintendo). [www.youtube.com/watch?v=QyMsF31NdNc](http://www.youtube.com/watch?v=QyMsF31NdNc).

E in secondo luogo, il concetto di “clever lies” con cui gli stessi programmatori descrivono la riproduzione semiotica dei materiali e delle interazioni (Figg. 6-8). La parola “lies” ci pone immediatamente su un terreno semiotico, conformemente alla definizione di Eco (1975) secondo cui è semiotico tutto ciò che può essere utilizzato per mentire. Questo sistema elementale non è pensato per costruire un effetto di realismo, né per essere puramente ludico. Si tratta di menzogne calibrate per ottenere un duplice effetto di senso: da un lato, assicurare il riconoscimento dei materiali e delle loro trasformazioni elementali in accordo al senso comune (sintassi visiva); dall’altro permettere la realizzazione di manipolazioni che tradiscono il realismo di una vera simulazione (sintassi cinetica). In altre parole, le “clever lies” della materialità costruiscono un linguaggio o perlomeno un sistema semiotico elementale orientato: la rimodellazione ipoiconica compiuta digitalmente permette alla materia di “dire” qualcosa. Dire non attraverso parole, né esclusivamente in accordo alla resa visiva. Si tratta di un dire realizzato tramite azioni trasformative dalla densità figurativa calibrata. La morfologia della sostanza diventa una funzione semiotica ludica – animata da un sistema snello ma dalla forte capacità combinatoria – che spinge alla sperimentazione e alla scoperta.







Figura 9 – Una schermata dalla presentazione Nintendo alla GDC 2017 in cui viene verbalizzata la varietà di soluzioni adottabili di fronte a un problema ludico (© Nintendo). [www.youtube.com/watch?v=QyMsF31NdNc](http://www.youtube.com/watch?v=QyMsF31NdNc).

La semiotica narrativa è un po' in difficoltà di fronte a questa apertura, perché non si tratta di analizzare un'azione semiotica già realizzata. Si perde giustamente il lato diagrammatico di sperimentazione sui materiali semiotici. In effetti, questo diagramma ludico finale può essere definito come un generatore di programmi narrativi virtuali, pronti a essere attualizzati e realizzati: è la ponderazione tra questi programmi, la prefigurazione di possibili atti di manipolazione, la competizione tra i programmi narrativi già realizzati in precedenza, a caratterizzare la sua semiosi. In altre parole, *Zelda: Breath of the Wild* richiede un duplice momento di analisi: il primo per rendere conto dell'apertura del suo sistema elementare, che si fonda su un diagramma ludico, e il secondo per la presa in carico degli effettivi programmi narrativi che lo realizzeranno.

#### 4. Conclusioni

In questo articolo ho proposto un inquadramento teorico circa il funzionamento delle esperienze virtuali, soffermandomi sul caso del videogioco *Zelda: Breath of the Wild*. A partire dal concetto di interazione, che è ancora centrale nella riflessione accademica sull'argomento, mi sono soffermato sulle qualità cinetiche che caratterizzano il funzionamento semiotico dei videogiochi. Ho quindi proposto di intenderli in quanto movimenti-immagine: sistemi espressivi articolati in accordo a due sintassi principali, una sintassi visiva e una sintassi cinetica.

Complessivamente sono state individuate tre differenti forme di diagramma. La prima concerne il funzionamento delle esperienze interattive, quella che potremmo definire, sulla scia delle riflessioni di Deleuze sul cinema, la loro materia semiotica. Si tratta di un diagramma cinetico che associa il sistema di movimenti sull'interfaccia al sistema di movimenti virtuali.

Il secondo diagramma concerne il prototipo in due dimensioni realizzato dai designer Nintendo per lavorare sulle interazioni tra i materiali da includere nel prodotto finale. Per questa ragione, ho proposto di intenderlo come un diagramma elementare a finalità creativa.

Infine, anche il prodotto finale, *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*, può essere descritto in accordo a un funzionamento diagrammatico: il sistema delle interazioni elementari si appoggia sul sistema di interazione dei materiali del mondo reale, ma attraverso un processo di selezione, ipoiconizzazione e di stilizzazione – ovvero una diminuzione e trasformazione semiotica della densità figurativa visiva e cinetica – è orientato a esprimere dinamiche di senso di tipo ludico.

A partire da questo studio è possibile immaginare l'estensione del concetto di movimento-immagine, e delle sintassi che lo articolano, ad altre esperienze virtuali. Oltre alle industrie videoludiche, infatti, è possibile



indagare le esperienze di senso della realtà virtuale, prendendo in considerazione corpus legati ad altri domini sociali: il dominio dell'intrattenimento, delle esperienze artistiche, delle pratiche patrimoniali.



## Bibliografia

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

- Aarseth, E., 1997, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Aarseth, E., Calleja, G., 2015, "The Word Game: The ontology of an undefinable object", Proceedings of the 10th International Conference on the Foundations of Digital Games (FDG). [www.fdg2015.org/papers/fdg2015\\_paper\\_51.pdf](http://www.fdg2015.org/papers/fdg2015_paper_51.pdf)
- Aarseth, E., Grabarczyk, P., 2018, "An Ontological Meta-Model for Game Research", Proceedings of the 2018 Digital Games Research Association Conference (DiGRA). [www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DIGRA\\_2018\\_paper\\_247\\_rev.pdf](http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DIGRA_2018_paper_247_rev.pdf)
- Aarseth, E., Moring, S., 2020, "The game itself? Towards a Hermeneutics of Computer Games", Proceedings of the 15th International Conference on the Foundations of Digital Games (FDG). [www.dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3402942.3402978](http://www.dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3402942.3402978)
- Barthes, R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- Buxton, B., 2007, *Sketching User Experiences: getting the design right and the right design*, Amsterdam, Elsevier.
- Bordron, J. F., 2019, "Dynamiques des images", in *Signata*, 10, [www.journals.openedition.org/signata/2267](http://www.journals.openedition.org/signata/2267).
- Calleja, G., 2011, *In-Game. From Immersion to Incorporation*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Catricalà, V., Eugeni, R., 2020, "Technologically modified self-centred worlds. Modes of presence as effects of sense in virtual, augmented, mixed and extended reality", in F., Biggio, V., Dos Santos, G., Giuliana, a cura, *Meaning-Making in extended Reality. Senso e virtualità*, Roma, Aracne, pp. 63-90.
- Compagno, D., 2013, *Dezmond. Una lettura di Assassin's Creed 2*, Milano, Unicopli.
- Cosenza, G., 2004, *Semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza.
- D'Armenio, E., 2014, *Mondi paralleli. Ripensare l'interattività nei videogiochi*, Milano, Unicopli.
- D'Armenio, E., 2019, "Le format technique des images : la sémiotique visuelle à la lumière des modes d'existence de Bruno Latour", in *Greimas aujourd'hui : l'avenir de la structure*, Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique 2017, pp. 559-569, [www.afsemio.fr/wp-content/uploads/AFS\\_Actes.2017.pdf](http://www.afsemio.fr/wp-content/uploads/AFS_Actes.2017.pdf).
- D'Armenio, E., 2022, "Beyond interactivity and immersion. A kinetic reconceptualization for virtual reality and video games", in *New Techno Humanities*, Volume 2, Issue 2, pp. 121-129, [www.doi.org/10.1016/j.techum.2022.04.003](http://www.doi.org/10.1016/j.techum.2022.04.003).
- Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Dondero, M. G., 2015, "La forma diagrammatica fra matematica e arti", in *Filosofia del linguaggio, semiotica e filosofia della mente. A partire da C. S. Peirce nei cento anni dalla morte, Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio (RIFL)*, numero speciale, pp. 349-361, [www.160.97.104.70/index.php/rifl/article/view/317](http://www.160.97.104.70/index.php/rifl/article/view/317).
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it *Identità visive. Waterman, Apple, Ibm, Chanel, Ikea e altri casi di marca*, Milano, FrancoAngeli 1997.
- Giuliana, G. T., 2018, "Quilting the meaning: gameplay as catalyst of signification and why to co-op in game studies", in Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference: *The Game is the Message*. [www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DIGRA\\_2018\\_paper\\_147.pdf](http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DIGRA_2018_paper_147.pdf)
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore 2008.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in Actes sémiotiques-Documents n. 60, pp. 1-24; trad.it "Semiotica figurative e semiotica plastica", in D. Mangano, P. Fabbri, a cura, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci 2012, pp. 297-319.
- Hjelmslev, L., 1954, "La stratification du langage", in *WORD*, 10, 2-3, pp. 163-188.
- Iser, W., 1980, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Landowski, E., 2005, "Les interactions risquées", in *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 101-103; trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli 2010.
- La Mantia, F., Dondero, M. G., a cura, 2021, *Diagrammatic gestures. Cognition, mathematics, and semiotics*, *Metodo* 9 (1). [www.metodo-rivista.eu/pub-258855](http://www.metodo-rivista.eu/pub-258855)
- Latour, B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- Lessing, G. E., 1767, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, New York, Dover Publications, ed. 2013.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon; trad.it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore 2014.



- Maietti, M., 2004, *Semiotica dei videogiochi*, Milano, Unicopli.
- Meneghelli, A., 2007, *Dentro lo schermo. Immersione e interattività nei god games*, Milano, Unicopli.
- Meneghelli A., 2011, *Il risveglio dei sensi. Verso un'esperienza di gioco corporeo*, Milano, Unicopli.
- Peirce, C. S., 1931-1935, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce 1-6*, Harvard University Press.
- Petitot, J., 2004, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Pinotti, A., 2017, "Self-Negating Images: Towards An-Iconology", in *Proceedings 2017*, 1, 856.
- Ryan, M. L., 1999, "Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory", in *SubStance*, Vol. 28, No. 2, Issue 89, pp. 110-137. [www.jstor.org/stable/3685793](http://www.jstor.org/stable/3685793)
- Stjernfelt, F., 2007, *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Synthese Library 336, Dordrecht, Springer Verlag.
- Thibault, M., 2020, *Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi*, Roma, Aracne.
- Westerlaken, M., 2017, "Self-Fashioning in Action: Zelda's Breath of the Wild Vegan Run", in *Game Philosophy Network*. p. 1-14. [www.gamephilosophy2017.files.wordpress.com/2017/11/westerlaken\\_pocg17.pdf](http://www.gamephilosophy2017.files.wordpress.com/2017/11/westerlaken_pocg17.pdf).

## La materialità del digitale: forme dell'archivio dall'hardware all'interfaccia

Marco Giacomazzi

**Abstract.** The article examines the pervasiveness of digital technologies, the remediation of traditional media, and the emergence of a new set of practices, actors, knowledge, and languages that are based on an apparently virtual space but are deeply rooted in computer networks, program codes, and material servers. The importance of a material approach to meaning-making in the digital context will be emphasized, with a focus on the interaction with media technologies. It argues that the impression of immateriality associated with digital technologies is not simply a reconfiguration of the tangibility of traditional media but rather a reorganization of the semiotic agency generated by digital media technology itself. The article underscores the need to consider the significance of material signs and the associated agency, along with the reintroduction of epistemological principles from the semiotics of technical objects. The Material Engagement Theory highlights the importance of interaction as a participatory moment in the emergence of meaning. Based on these theoretical assumptions, the objective is to establish the foundations for a semiotics of media technologies that avoids technological determinism.

Siamo qui anche per godere del mondo! Non viviamo in un mondo di natura: la natura è un concetto elaborato e simbolico. Viviamo negli elementi: nell'acqua, nella terra. Nell'«elementale» e non nel naturale. Dobbiamo capire, senza interrompere la godibilità del mondo, come ripensare la relazione all'artificialità.

Paolo Fabbri

### 1. Introduzione

Analogamente alla terminologia semiotica<sup>1</sup>, il termine “*virtuale*”, essendo collegato nella tradizione filosofica alla *potenzialità*, tende nel linguaggio comune a indicare un'alterità rispetto al reale, qualcosa di lontano dal qui e ora, qualcosa che sussiste in uno spazio altro da quello del reale. Con il tempo, esso è stato associato agli spazi del *web*, in virtù di un suo utilizzo specifico all'interno dell'informatica:

In informatica, memoria virtuale, particolare modalità di gestione delle risorse di memoria di un calcolatore attraverso la quale i programmi possono utilizzare le memorie di massa come se fossero memorie di lavoro [...] grazie a un sistema di indirizzamento indiretto (indirizzamento v.) gestito in maniera automatica dal sistema operativo; realtà v., simulazione al calcolatore di una particolare situazione reale con la quale il soggetto umano può interagire, anche involontariamente, per mezzo di interfacce non convenzionali estremamente sofisticate [...]: per es. speciali occhiali che comunicano al calcolatore i movimenti della testa e delle pupille e ritrasmettono al soggetto l'immagine relativa della situazione simulata, o speciali «guanti» elettronici che comunicano al calcolatore i movimenti delle mani e trasmettono alle mani stesse le sensazioni tattili corrispondenti alla pressione degli oggetti simulati, per cui opera di fatto in una condizione virtuale sempre più prossima alla realtà simulata<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> In cui rimanda però a un modo di esistenza specifico, il *virtualizzato*, distinto dall'*attualizzato* e dal *realizzato*.

<sup>2</sup> Definizione “c.” dell'Enciclopedia Treccani di Virtuale: [www.treccani.it/vocabolario/virtuale/](http://www.treccani.it/vocabolario/virtuale/).

Tuttavia, se si legge con attenzione la definizione enciclopedica si può notare come il *virtuale* costruito dalle tecnologie informatiche non abbia niente a che vedere con la virtualità della potenzialità, ma si tratti dell'esito di processi di elaborazione e simulazione che passano attraverso *mediatori* tecnici come calcolatori, interfacce, visori o guanti.

Si tratta di un processo che già vent'anni fa prendeva il nome di “scena immateriale” (Ferraro, Montagano 1992), vittima di una “estetica della sparizione” (Virilio 1992), come testimonia la celebre mostra, a cura di François Lyotard, *Les Immatériaux* (1985). Già allora, però, la sensibilità semiotica metteva al riparo dalle ambiguità linguistiche:

Spesso il riferimento all'immateriale viene utilizzato come pretesto e non come testo. È un interessante effetto testuale. Oggi si sta creando al di là della sociologia e della filosofia – che tenta di ripensare costantemente le proprie basi e le proprie definizioni – un terzo genere che ha un aspetto letterario molto singolare, non riducibile alla dialettica apocalittici-integrati e che tiene conto di questo fenomeno di una mutazione dell'uomo costantemente annunciata. Anestesia. Ma se dovessi dire che effettivamente i nostri sensi sono stati in qualche modo profondamente dissuasi, avrei un certo imbarazzo. Questa mutazione annunciata non è poi così ovvia... Smettiamola di parlare di smaterializzazione del mondo, siamo comunque sempre circondati da una materia, sebbene prodotta con tecnologie virtuali. Questi oggetti sono virtuali quando non sono ancora stati “fatti”, quando diventano attuali ci troviamo immersi in un mare magnum di materialità (Fabbri 1992, p. 39)

La pervasività delle tecnologie digitali – ciò che Greenfield chiama contemporaneamente “un caotico assemblaggio di protocolli, regimi di percezione, capacità e desideri” (2017, p. 32) e, più provocatoriamente, “la colonizzazione della vita quotidiana da parte dei processi di elaborazione delle informazioni” (*ibid.*) – ha portato recentemente a sostituire il termine *virtuale* con *digitale*: ciò che chiamiamo oggi ‘digitale’ è forse l'esito di una condizione postmediale (cfr. Eugeni 2015), che ha visto la dissoluzione dei media in un insieme di pratiche, attori, saperi, tecniche e linguaggi, che riprendono quell'idea di spazio apparentemente virtuale, ma che si radica in maniera profonda e inestricabile in reti di calcolatori, iscrizioni di codice su programmi, server ad alto impatto economico, sociale, ambientale. Il presente saggio vuole quindi ribadire l'intrinseca *materialità* del digitale, andando a interrogare questa dissoluzione mediale, ricercandone le forme nei processi di significazione emergenti dall'interazione con le tecnologie medialie. Si vuole, infatti, portare avanti l'ipotesi che l'impressione di immaterialità che emerge dalle tecnologie digitali derivi non solo dalla riconfigurazione di una *tangibilità* dei media tradizionali rimediati (cfr. Bolter, Grusin 2001), ma da una riorganizzazione dell'*agency* semiotica prodotta da quel tipo particolare di oggetto tecnico che è la tecnologia mediale digitale. Questo però potrà essere fatto solo dopo aver ribadito l'importanza di prendere in considerazione la *significazione* del segno materiale, così come l'*agency* a esso corrispondente, al fianco della ripresa di alcuni principi epistemologici della semiotica degli oggetti tecnici. È infatti all'interno di teorie di ispirazione pragmatista come la *Material Engagement Theory* che emerge l'imprescindibilità dell'interazione come momento *partecipato* di emersione della significazione, ed è grazie a questi presupposti teorici che sarà possibile porre le basi per una semiotica delle tecnologie medialie che non cada all'interno di un determinismo tecnologico.

## **2. Dal segno materiale all'oggetto tecnico**

### **2.1. Segno materiale e *material agency***

Per Malafouris (2013) il segno materiale non costituisce un sostituto isomorfo per il concetto di segno costruito sul modello del segno linguistico. Se quest'ultimo possiede una funzione denotativa e una espressiva, il segno materiale consiste in una “semiotic conflation” (ivi, p. 99) che permetterebbe di far emergere il mondo:

it provides the substantive basis for the enaction of a given semiotic process, at the same time defining the phenomenological contours of this process. It does not primarily possess a meaning to be interpreted or carry a message to be decoded; rather, it provides the stimulus and simultaneously constitutes the technology for meaning or communication (ivi, p. 117).

La significazione del segno materiale, emergente da rapporti *partecipativi* con la materia, permette di definire la materialità come il contenitore di *possibilità inerti di rapporti significativi*.

Il concetto di significazione materiale per Malafouris non può essere compreso se non lo si inserisce nel quadro di una più ampia nozione di *Material Agency*<sup>3</sup> la quale consiste per lui in un “return to the things themselves as socially active and alive in a primary sense” (ivi, p. 133). Così come accade per il segno materiale, anche per quanto riguarda il concetto di *agenzialità*<sup>4</sup> materiale non si ritrova un “homologous and isomorphic extension of human agency” (ivi, p. 135). L’agenzialità materiale viene descritta piuttosto come un *abito pragmatico*, una “intention-in-action: non deliberate every-day activity in which no intentional state can be argued to have been formed in advance” (ivi, p. 137-8).

Se si adotta la prospettiva della *Material Engagement Theory*, si possono così individuare nella materialità delle possibilità di significazione che emergono all’interno di un rapporto co-costitutivo tra due agenzialità: quella umana e quella materiale. L’interazione si costituisce così come *negoziazione* di diverse agenzialità.

## 2.2. Semiotica dell’oggetto tecnico

Qual è lo statuto di queste potenzialità inerti di significazione della materia, e come entrano in relazione con gli altri attori sociali, tra cui gli umani? Il tema dell’agenzialità materiale fa emergere il problema, caro all’ergonomia cognitiva, delle *affordances* e dei “suggerimenti” che potrebbero essere individuati all’interno delle cose: seguendo Mattozzi, questa “categoria derivante dalla psicologia gibsoniana, che indica quelli che sono gli ‘inviti all’uso’ forniti dagli oggetti” (2006, p. 20) istituirebbe una significazione *inerente* alle cose che non prevede però delle mediazioni nel nostro rapporto con esse, ma solo una corrispondenza – o *mapping* – con le nostre funzioni cognitive.

All’interno della *Material Engagement Theory*, l’*agency materiale* dell’oggetto possiede la capacità di riconfigurare l’intenzionalità di chi lo usa nel momento dell’interazione, ma la co-costituzione delle intenzionalità è sempre da considerare come situata a partire da un *background* socio-materiale. Anche le *affordances* sono perciò da considerarsi contestuali e situate: esse hanno la necessità di comprendere “l’ambiente socio-materiale in cui sono già presenti elementi che possono assurgere a istanze di mediazione” (Mattozzi 2006, p. 22). Questo rimanda a un’idea di *tecnica* à la Leroi-Gourhan (cfr. 1945) che include in essa non solo il sistema di strumenti e tecnologie create dall’uomo, ma comprende oltre agli artefatti fisici anche le conoscenze, le competenze e l’organizzazione sociale associate alla loro creazione: quel *milieu* che i recenti approcci di filosofia della tecnologia hanno allargato fino a includervi intere cosmologie (cfr. Hui 2016).

L’azione tecnica si costituisce così come una *negoziazione* di *agenzialità* diverse che si staglia su uno sfondo socio-materiale, che si vuole qui identificare come *enciclopedico* (cfr. Eco 1984). Che cosa succede quando interagiamo con un oggetto tecnico? Oltre a riconoscere la *scrittura* – attraverso la *de-scrittura* (Akrih, Latour 1992) –, ossia l’istanza di enunciazione, progettazione o design che soggiace all’oggetto tecnico, la semiotica ha finora concentrato il suo sguardo su quelle istanze di mediazione

---

<sup>3</sup> Mutuata dal concetto latouriano di attante per il quale “the artifact is an actant, an entity that does things” (Malafouris 2013, p. 130).

<sup>4</sup> Si sceglie qui di tradurre *agency* come *agenzialità* e non con il più comune *agentività*, per rendere la connotazione della proprietà di *agire*, e non solo di *essere agente*, riportando l’azione al centro della definizione. Per quanto Malafouris intenda positivamente il concetto di *antropomorfismo* – al contrario dell’*antropocentrismo* – come impossibilità di uscire fuori dal proprio sguardo “situato” di esseri umani nel mondo, il concetto di *agency* cerca di superare un’idea di agentività umana: “The concept of material agency is much broader and more complicated than a kind of anthropomorphic stance for looking at things” (2013, p. 132).



(umano/macchina; compito/attività; pianificazione/esecuzione) che “emergono nel corso dell’azione e ne rendono possibile il dispiegamento” (cfr. Mattozzi 2006, p. 21).

Questo è avvenuto mutuando il principio dell’*Actor Network Theory* per il quale la significazione si articola congiuntamente all’articolarsi di reti di relazioni: è Akrich, all’interno di una *sociologia degli usi* degli oggetti tecnici che tende a “una sorta di semiotica degli oggetti tecnici” (1990, p. 128), a sostenere che:

cogliere la significazione di un dispositivo tecnico vuol dire comprendere come questo riorganizza differentemente la rete di relazioni – di tutti i tipi possibilità – all’interno della quale noi siamo posti e che ci definisce (ivi, p. 126).

Tuttavia, è necessario all’interno di questo rapporto non postulare una priorità di un’istanza trascendente nella significazione degli oggetti, possibilità cui la *tarda* semiotica degli oggetti rischia di proestare il fianco, come nel caso della *sémiotique des objets* di Anne Beyaert-Geslin (2015, pp. 141-142)

Nous avons découvert en effet que la valeur d’un objet n’est pas définitive : telle est sans doute la principale leçon de notre étude sur les objets anciens. L’examen du vintage a montré comment les objets parvenus au bord de la déchéance sont aujourd’hui réinvestis et endossent un nouveau statut sémiotique [...]. Tout se passe donc comme si les valeurs ne dépendaient plus de l’objet lui-même (le matériau, le savoir-faire...), mais de la relation que j’ai construite avec lui. Ceci laisse penser qu’un pauvre bout de ficelle pourrait revendiquer les plus grandes valeurs d’attachement pourvu qu’il en ait été investi.

Se è vero che il valore degli oggetti non è definitivo, e che la significazione emerge all’interno di relazioni, il rischio di far cadere queste relazioni sotto il polo *non-oggettale*, umano, culturale, rischia di svuotare di senso il postulato relazionale stesso: il polo *oggettale*, la materialità dell’oggetto – e di ogni tipo di testo – deve essere considerata al pari dell’altro termine della relazione.

dunque dobbiamo disantropomorfizzare la relazione soggetto/oggetto. Quando parliamo di questo tipo di macchine dobbiamo disantropomorfizzare, non la macchina, ma il soggetto. Se riusciamo a dire che in qualche caso le macchine sono soggetti e noi siamo oggetti, riusciamo anche a risolvere il problema delle passioni nelle macchine: se sono soggetti, perché hanno una propria capacità di azione, allora anche capacità di passione, come noi che, in quanto oggetti, a volte siamo i passivi delle macchine. Non dobbiamo confondere soggetto con uomo e oggetto con macchina (Fabbri 1992, p. 43).

La significazione semiotica degli oggetti tecnici consiste infatti nel risultato dell’articolarsi di relazioni senza la necessità di un’istanza trascendente: la significazione si dà *empiricamente* come successione di traduzioni, messa in essere di mediazioni e negoziazioni di diverse *agenzialità*. La significazione degli oggetti tecnici è *immanente* (cfr. Mattozzi 2006).

Il suo essere contemporaneamente “fascio di virtualità”, la sua collocazione in una “prospettiva intersoggettiva”, la “impossibilità di cogliere l’identità di un oggetto se non lo si radica in un orizzonte di pratiche e in una relazione concreta uomo-oggetto” (Semprini 1996, p. 33) ci riportano, secondo Semprini, all’interno di una visione simondoniana dell’oggetto tecnico. Simondon (cfr. 1958), oltre a sottolineare l’importanza del contesto azionale dell’oggetto e dello studio empirico della tecnicità, propone “una lettura dell’oggetto tecnico come fenomeno complesso, di cui è necessario studiare sia la genesi che la storicità” (Semprini *cit.*).

### 3. La materialità semiotica dei *media*

Quasi vent’anni fa, Bruno Latour (cfr. 2005) si domandava dove fossero le *masse mancanti* della sociologia, indicando con esse gli oggetti che a lungo erano stati dimenticati dai sociologi, vittime di un pregiudizio che relegava gli attanti ibridi a delle masse inerti, senza diritto di parola o azione.

All'interno della semiotica, ci si può chiedere la stessa cosa a proposito dello studio dei media, e nello specifico quelli digitali:

la distinzione fra media intesi come tecnologie e media intesi come forme di comunicazione, cioè come insiemi di regole, convenzioni e forme organizzative – culturalmente, socialmente, e storicamente determinate – che le persone seguono quando comunicano usando le tecnologie [...] per una semiotica che voglia occuparsi di televisione e radio non sono certo pertinenti le tecnologie di ricezione e trasmissione, né le organizzazioni di persone, spazi e mezzi che compongono una redazione, ma i diversi generi e formati dei programmi televisivi e radiofonici [...] e i tipi di comunicazione che ciascun genere e formato rende possibili, stimola o disincentiva. Nel caso della stampa, i media semioticamente rilevanti non sono ovviamente le tecnologie che consentono i processi di stampa [...] ma piuttosto i diversi generi di libro [...] di periodico [...] di quotidiano e così via. Per quanto riguarda Internet, infine, non sono pertinenti per lo sguardo semiotico le reti di calcolatori (tecnologie hardware) né i protocolli Tcp/Ip che regolano la trasmissione di dati sulle reti (tecnologie software) [...] ma non lo sono neppure i vari applicativi software che, ad esempio, permettono la comunicazione interpersonale su internet (Cosenza 2014, p. 11-12).

Secondo Cosenza, questo è dovuto al fatto che alle diverse tecnologie non corrisponderebbero, in maniera diretta, forme comunicative univoche: sostenerlo consisterebbe nel cadere in un tecnodeterminismo (ivi, pp. 13-sgg.) che non tiene in considerazione fattori sociali, culturali, contestuali, ma che *riduce* alla sola materialità la responsabilità di far emergere forme e pratiche semiotiche. Poco dopo, tuttavia, la stessa si affretta a precisare che esiste un “condizionamento connesso alla tecnologia stessa” (ivi, p. 16), che verrà poi affrontato nell’analisi di come le tecnologie informatiche avrebbero influito sulla mediazione della comunicazione interpersonale (ivi, pp. 137-sgg.).

Perché quindi, buttare via il bambino con l’acqua sporca? Perché non rendere pertinenti quelle tecnologie *hardware* e *software* e riconoscere in esse delle *potenzialità* di significazione, che emergono nell’interazione? Seguendo Mattozzi (2006) si vuole evitare di relegare al silenzio la materialità degli oggetti tecnici, come ha fatto la prima stagione della semiotica degli oggetti, e la si vuole problematizzare secondo quelle teorie che possono trovare un’armonia epistemologica con la semiotica, evitando il rischio di cadere nelle teorie di *significazione inerente* delle *affordances* o nei limiti del *tecnodeterminismo*. Seguendo Deni (2002) infatti, la materialità è proprio uno di quegli elementi testuali che permettono di far emergere nell’analisi le categorie della *fattività* o dell’*utensilità* di un oggetto, superando l’inadeguatezza della nozione di *affordance*, anche quando questa sia colta nella sua profonda relazionalità:

riferirsi alle sole affordance di un oggetto è sempre un modo generico di interpretarlo poiché non permette di comprendere, di fatto, in cosa consistono effettivamente queste potenzialità d’uso, né indica attraverso quali elementi un oggetto arriva a manifestare tali potenzialità. A par nostro, la semiotica ha sviluppato degli strumenti metodologici più appropriati per individuare, ad esempio il carattere fattitivo, (e talvolta *performativo*), degli oggetti d’uso (p. 16).

Come, dunque, studiare questo *far fare* degli oggetti – oggetti che sono tecnologie mediali digitali – senza subordinare la loro materialità alla nozione di affordance, ma riconoscendo il portato intrinsecamente semiotico della materialità?

### 3.1. Scrittura vs. supporto

Alcune posture filosofiche hanno fatto della materialità degli artefatti tecnologici la causa determinante di fenomeni sociali ad essi contigui: le possibilità interpretative di significazione offerte dalla materialità diventano, all’interno di questi sistemi di pensiero, non unicamente delle condizioni di possibilità della conoscenza, ma anche i loro limiti. È il caso di Friedrich Kittler, esponente di un vasto campo di studi

filosofici sui media che ha preso il nome di *Medienwissenschaften*<sup>5</sup>. Kittler, più che concentrarsi sul ruolo *protetico* dei media, li concettualizza come una proiezione dell'umano, fino al suo dissolvimento:

According to Kittler, the medium is not so much an extension of the human, but a form of externalization, a prolongation thanks to which the human being can insert himself (and perhaps dissolve) into mediation (Striano 2020, p. 55).

Il rapporto tra materia e azione umana nella teoria kittleriana assume una direzione causale ben precisa: “*There is no software without hardware*” (Kittler 2013): solo l'hardware, che ha una base materiale, esiste; il software, in quanto scrittura, è immateriale e dipende dall'hardware.

Questa considerazione è accettabile se letta come sottolineante la necessità di un supporto per poter effettuare delle iscrizioni (Bachimont 2010); così come non si può non riconoscere un certo grado di dipendenza nell'evoluzione delle pratiche culturali a partire dalla struttura dei supporti (Kittler 1999). Tuttavia, l'orizzonte di Kittler è quello di un determinismo tecnologico, che lo porterà a sostenere che “*media determine our situation*” (*ibid.*), ovvero che la struttura tecnica dei media condiziona la maniera in cui agiamo, pensiamo e percepiamo:

Kittler's approach, as well as the techno-deterministic approach in general, does not completely ignore the human component, that of desires, aspirations and inventive leaps; it simply shows how often the desires are induced by the technical apparatus itself or how without a technical a priori similar desires could not even be produced (Striano 2020, p. 99).

Seguendo Winthrop-Young (2006, p. 97), Kittler farebbe dell'*a priori* storico foucaultiano un *a priori* tecnologico, arrivando a postulare la tesi per cui l'episteme *deriverebbe direttamente* dalle possibilità istanziate dalla materialità. Kittler offre così una versione ontologizzata dell'episteme, attraverso una sua estrema materializzazione nella rete di tecnologie – *discourse networks* (cfr. Kittler 1990) – che ne raccolgono le produzioni testuali (cfr. Eugeni 2019). Ma che ne è dell'archivio di foucaultiana memoria in un'ottica che è stata definita *anti-umanista*? L'umano viene come “espulso” dai *discourse networks*, e la cultura diventa un sistema automatico di processazione dei dati. (Winthrop-Young *cit.*)

### 3.2. Semiotica della *materialità mediale*

Insomma, non di virtualità della realtà si tratta, ma di complessità della virtualità dell'occhio. Non di creazione di una realtà nuova, ma di un modo impreveduto di vedere le cose. Ora che l'occhio è diventato così potente ci sarebbero cose più interessanti da fargli vedere, ma per fare questo ci vuole cultura, il medium non basta (Fabbri 1992, p. 41).

L'ipotesi che si vuole avanzare in questa sede è che l'opposizione tra materiale e immateriale, riproducendo il dualismo mente-corpo presente nella tradizione filosofica occidentale, non permetta di considerare il rapporto con il medium come un rapporto sì materiale, ma soprattutto traduttivo e intersoggettivo. La traduzione, secondo Latour, è una relazione che non implica rapporti di causalità, ma *pone in essere i mediatori* in una relazione di co-esistenza (cfr. Latour 2005, p. 108; Mattozzi 2010, p. 47; cfr. Peverini 2023).

Alla stessa maniera, il *Material Engagement*, infatti, non prevede una significazione della materia *a priori*, ma la concettualizza come un processo emergente dall'interazione, che è quindi condizione imprescindibile e necessaria della significazione: è grazie alla relazione con la materia che emergono delle tecniche e dei saperi, ma non secondo un rapporto di determinazione che fornisce la priorità di uno sull'altro. Al contrario, la priorità della materialità sull'azione, o dell'interpretazione sulla materialità, è il prodotto di come viene pertinentizzata questa relazione: è qualcosa che si avvicina di

---

<sup>5</sup> Come spesso accade per le etichette quali *French* o *Italian Theory*, con *Medienwissenschaften* tedesca si rischia di riunire un vasto e complesso corpus di analisi filosofiche sotto un'unica definizione omologante; si veda Winthrop-Young (2006).

più a un *effetto di senso* che non a una caratteristica strutturale del rapporto tra umano e materialità. Questo perché è lo sguardo analitico a ricostruire le relazioni come se fossero rapporti di determinazione, quando questi, nell'interazione, si danno come fasci di possibilità che vengono o meno attualizzati e realizzati a seconda di fattori contingenti.

Il problema è ancora una volta la separazione dell'umano dal materiale. L'oggetto si dà solo all'interno di una dimensione intersoggettiva (cfr. Semprini 1996, p. 99), e l'oggetto tecnico, nella sua complessità, risponde sia dei meccanismi di significazione del segno materiale, che gli conferiscono un'*agenzialità* e una capacità di *far emergere* il mondo, sia di tutte le implicazioni narrative, enunciative, simboliche e testuali che la semiotica degli oggetti studia da tempo. L'umano non può dissolversi nella mediazione, come vorrebbe Kittler, poiché la mediazione è esattamente il luogo della sua emersione, della sua co-costituzione materiale. Affermare una forma di dipendenza delle pratiche discorsive dai supporti in cui queste vengono iscritte, o che sono coinvolti nei processi di *produzione segnica* (cfr. Eco 1975), non significa postulare dei rapporti di determinazione causale, ma riconoscere un sodalizio imprescindibile tra piano dell'espressione e piano del contenuto, e andare quindi a ricercare i meccanismi semiotici *nella* materialità stessa: degli oggetti o artefatti, degli oggetti tecnici, delle tecnologie mediali, etc.

La proposta è quindi quella di considerare l'oggetto tecnico come un corpo agente, come la semiotica degli oggetti fa da tempo (cfr. Semprini 1996, p. 109), e l'interazione tecnica come un'azione materiale incarnata tanto nell'umano, quanto nell'oggetto, e vedere come la relazione tra i due attanti si stagli da uno sfondo socio-materiale di tipo enciclopedico. La *tecnologia*, in quanto negoziazione di diverse agenzialità tecniche – quella del designer, quella dell'utente, quella dell'ambiente, quella della materialità, quella dei modelli culturali registrati nell'enciclopedia... –, è il risultato dell'iscrizione di agenzialità all'interno un oggetto, e della loro interazione sotto forma di progetto. Nell'oggetto tecnico, l'agenzialità materiale risponde di una *scrittura* tecnica che ne ha selezionato alcune possibilità, *costruendo* dal lato dell'enunciatario alcune possibilità di azione e interpretazione che dovranno poi essere *selezionate* in virtù delle competenze enciclopediche degli utenti finali (Eco 1979).

Seguendo questa ipotesi, i media si costituiscono così come oggetti tecnici particolari, che rispondono di un'iscrizione da cui dipende la delega di un'agenzialità complessa, ridistribuita su reti attanziali che dispiegano possibilità pragmatiche, enunciative, narrative.

#### **4. Forme dell'archivio: dall'oggetto tecnico al medium digitale**

Nel tentativo di tenere insieme *Media Studies* e *Science and Technology Studies* per promuovere lo studio delle tecnologie mediali, Gillespie, Boczkowski, e Foot osservano come all'interno di diversi campi scientifici che si occupano dello studio dei media e dei sistemi di comunicazione la materialità di queste tecnologie sia stata "consistently overlooked" (2014, p. 1) in favore dello studio dei testi che esse producono, o delle industrie che producono le tecnologie; quando invece i mediologi hanno rivolto il loro sguardo alle tecnologie mediali hanno spesso sottovalutato la loro influenza nella costruzione della comunicazione o della conoscenza. Rivolgendo invece lo sguardo alla sociologia, la storia, l'antropologia e la filosofia della tecnologia che confluiscono nell'etichetta *STS*, gli autori sostengono che gli studiosi abbiano "largely overlooked" (ivi, p. 4) le tecnologie mediali in virtù della ricerca di determinanti sociali in oggetti tecnici associati a processi industriali o scientifici detti "duri".

Si vuole qui sottolineare che la difficoltà di un approccio socialmente situato allo studio di queste tecnologie sia dovuto alla complessa stratificazione di agenzialità materiale e possibilità di significazione degli oggetti tecnici, così come al loro portato semiotico in senso lato: ogni oggetto tecnico può essere studiato sul piano enunciazionale così come su quello narrativo, e per quanto riguarda le tecnologie mediali si può parlare di una concatenazione di testualità, tra quella del supporto e quella dell'iscrizione testuale che il supporto ospita e riproduce.

Ciò detto, alla luce della vastità di studi semiotici sugli oggetti tecnici, così come di quelli sui media in senso lato, e forti di un'impostazione teorica arricchita da strumenti compatibili con l'epistemologia semiotica, la complessità costitutiva delle tecnologie mediali può essere dischiusa e affrontata.

#### 4.1. Elementi di analisi del medium digitale

Si vogliono ora proporre gli elementi per l'analisi di un'interazione con una tecnologia mediale digitale adottando il punto di vista di una semiotica *materiale*. Con medium digitale si intende qui un tipo di medium *elettronico* che risponde delle caratteristiche di interattività proprie ad esempio degli *smartmedium* (Ferraro 2014) o dei *personal computer*. Con la consapevolezza che ogni medium deve essere analizzato nella sua specificità (Cosenza 2014), si vuole proporre un'analisi della tecnologia mediale all'interno di quella generalità costitutiva che in precedenza (Giacomazzi 2022) è stata indicata come relativa al termine "digitale". Non potendo in questa sede proporre un'analisi completa, ci si limiterà a indicare quali dovrebbero essere gli elementi da tenere in considerazione nello studio della tecnologia mediale in interazione.

Seguendo quindi la componente di analisi semiotica dell'oggetto tradizionalmente detta come configurativa (Floch 1995; Marrone 2002), l'analisi dell'interazione con un medium digitale dovrà partire da una descrizione dell'interazione con l'hardware come spazio di interazione *statico* che istituisce un *feedback tattile* nell'interazione. Il software, invece, andrà inteso per i processi di traduzione pragmatica che istituisce, descrivendo le funzionalità o del Sistema operativo, o del programma o dell'applicazione in termini di azioni inscritte col *coding* e tradotte tramite *decoding*, che risulteranno poi negoziare la propria agenzialità con le operazioni degli utenti finali. Infine andrà descritta l'interfaccia (Zinna 2004) come spazio di interazione dinamico, che istituisce un *feedback* di tipo *aptico* nei *touchscreen* o *visivo* negli schermi.

Un'altra componente dell'analisi classica dell'oggetto che può essere trasportata nell'analisi dell'interazione con la materialità del medium digitale è quella tassica (*ibid.*), per la quale si proporrà un confronto con altre tecnologie medialità, al fine di costruire relazioni con sistemi di oggetti più ampi, sia che facciano parte di una medesima classe tipologica, sia al fine di costruire delle opposizioni significative, come nel confronto con i media tradizionali come si proporrà in seguito.

Si propone inoltre di rivedere la dimensione dell'analisi che in Mattozzi (2006) prende il nome di "enunciazione", in virtù degli ultimi avanzamenti della teoria dell'enunciazione (Paolucci 2020), definendola in questa sede come dimensione *simulacrale*, ossia rispondente di una teoria *classica* dell'enunciazione. La caratteristica di interattività dei media digitali costruisce *testualmente* le potenzialità pragmatiche dell'utente attraverso l'inserimento di *pulsanti* o *interfacce interattive* (Zinna 2004), in quanto simulacri del suo fare pragmatico.

Da un punto di vista di una de-scrizione tecnica (Akrich, Latour 1992), si potranno così ricostruire attraverso l'analisi alcune precise scelte progettuali, andando a ricostruire come l'organizzazione della materialità del medium digitale predisponga determinati utenti modello.

Alla luce di una teoria dell'enunciazione *evenemenziale* (Paolucci 2020), la dimensione enunciativa all'interno di un'analisi semiotica dell'interazione con la tecnologia mediale cercherà altresì di ricostruire le posizioni *attanziali* che l'agenzia del medium digitale riconfigura, e che gli attori in interazione con esso vanno a occupare, costituendo catene di soggetti con diversi modi di esistenza semiotici. Questo farà emergere la dimensione pragmatico-materiale del nuovo attante ibrido: nell'interazione con il medium digitale infatti sussistono contemporaneamente diverse relazioni di *engagement* nell'assemblaggio umano/non-umano, sia che si tratti di interazione con un *touchscreen* che di tasti fisici. In entrambi i casi vi è un'attiva traduzione intersemiotica dell'atto di iscrizione, attraverso azioni gestuali diverse. Il *software*, tutt'altro che immateriale, è una *cosa* (cfr. Chun 2011), il che significa riconoscere l'agenzia del codice e delle azioni che esso traduce e iscrive nei media digitali: "code as source, code as true representation of action, indeed, code as conflated with, and substituting for, action" (*ivi*, p. 19).

Un'analisi delle finalità in ottica narrativa permetterà di restituire quella che è stata definita la componente funzionale (cfr. Marrone 2002), intesa sia in senso strumentale, secondo il principio della *narratività* che vede l'azione finalizzata al raggiungimento di un obiettivo, sia alla ricerca di valori profondi nell'oggetto.

## 4.2. Modi di esistenza semiotici del digitale

Si può, in ultima battuta, ritornare alla questione posta in apertura del saggio: la costruzione del *digitale* come *immateriale*. Non si possono non prendere in considerazione i processi di rimediazione (Bolter, Grusin 2001) e convergenza che hanno comportato la ‘sparizione’ dalla vita quotidiana (cfr. Eugeni 2015) di innumerevoli mezzi tecnici “visibili” di trasmissione dell’informazione – cavi, volumi di carta, riproduttori di luce e suono – sostituiti da mezzi tecnici che sfruttano una materialità non visibile, come il *Wi-Fi* o il *Bluetooth*.

Già Manovich (2001), all’interno di un testo seminale per l’analisi di quelli che si chiamavano *nuovi media*, forniva nella descrizione della loro strutturazione gli elementi che permettono di capire più a fondo come nella traduzione da media “analogici” a “digitali” si abbia l’impressione di perdere strati di materialità. Se ci si vuole qui distanziare dalla posizione di Manovich, sulla perdita di informazioni dovuta alla codifica digitale (ivi, p. 72), lo studioso mette il punto su una differenza fondamentale tra *vecchi e nuovi media*:

i nuovi media permettono l’accesso random. Diversamente dal film o dalla videocassetta, che immagazzinano i dati in forma sequenziale, i sistemi di archiviazione del computer permettono di accedere a qualunque dato con la stessa rapidità (*ibid.*).

Questo accade in virtù dei principi di “rappresentazione numerica” (ivi, p. 46) e di “modularità” (ivi, p. 50) dei media elettronici. Se Manovich si concentra sulla rapidità di *accesso* alle informazioni, si vuole qui sottolineare le implicazioni che questa nuova forma di accesso alle informazioni comporta da un punto di vista di significazione materiale. I media detti “tradizionali” permettevano iscrizioni di tipo *discreto, continuo, lineare e conseguente*. In termini semiotici, il testo mediale tradizionale si costituisce come un sintagma di elementi conseguenti, e per ‘tornare indietro’ tra le pagine di un libro necessita di un’attività materiale di sfogliare le pagine – alle volte consultando l’indice, *diagramma* dei contenuti del testo.

Per quanto riguarda invece la stessa operazione su una videocassetta VHS, sussiste la necessità di riavvolgere il supporto materiale manualmente, con un’attività di *retrieval* che necessita di un’interazione con dei pulsanti di plastica rigida. Il videoregistratore istituisce così dei rapporti di tipo *meccanico* tra l’iscrizione e il video del televisore, così come la pellicola cinematografica fa nel cinema tradizionale. Anche in questi casi, l’attività di recupero delle informazioni si opera interagendo con testi la cui struttura rimane lineare e continua. Per questi motivi non si esitano a definire questi media come *tradizionali*, e rispondono del modello di media detti *analogici*.

Le tecnologie digitali invece operano quello che viene definito da Bachimont un *doppio ritaglio* (2010, 2023), semantico e materiale: le informazioni che vengono mostrate sullo schermo dipendono da un’iscrizione di zero e di uno, e possono essere recuperate a prescindere dal *device* che supporta le iscrizioni. La materialità del digitale permette quindi un recupero *randomico* – quindi non legato all’organizzazione discreta e sintagmatica – delle informazioni, *delegando* all’oggetto tecnologico questa operazione di *retrieval*, liberando il sintagma del medium tradizionale in un rizoma modulare. Non è un caso che le memorie dei computer infatti consistano in una memoria come *deposito*, la ROM, e una memoria di lavoro che permetteva *l’estrazione* dei contenuti della ROM, la RAM. Queste restituiscono l’esempio concreto della profonda materialità del digitale: la ROM materializza una dimensione di deposito, di *sistema*, mentre la RAM materializza una agenzialità *processualità*. Si coglie così come ad essere smaterializzata perché *delegata* ad un’altra materialità, e quindi immediatamente *rimaterializzata*, non è la fisicità del medium tradizionale, ma la nostra operazione di lettura:

Il problema però non è lo statuto di realtà ma gli effetti di realtà che riesce a procurare. La macchina, proprio perché non è una macchina analogica, riesce a compiere non delle proposizioni di realtà ma delle pro-posizioni di sguardo che vanno al di là della possibilità in cui le nostre enunciazioni visive possono costituire un effetto di realtà (Fabbri 1992, p. 40).

Questo fa sì che la materialità dei media digitali con cui si interagisce sia soggetta a diversi gradi di attualizzazione, potenzializzazione, e realizzazione dell’interazione materiale. Così si spiegherebbe più

a fondo la costruzione del mito dell'immaterialità, che risente anche un problema semiotico di *potenzializzazione* del rapporto materiale di interazione con i media.

Nel momento in cui si interagisce con l'*hardware* e lo schermo, l'interazione con la materialità del medium è infatti pienamente realizzata: può essere sentita da un punto di vista esteso, con cicli di feedback che riguardano diverse sostanze espressive (uditiva, tattile, sonora).

Nel momento in cui si interagisce con un'interfaccia dinamica o in cui *operiamo attraverso* il software, si instaurano una serie di rapporti inter-attanziali che si costituiscono come *traduzioni* in diversi sistemi semiotici: il nostro gesto si traduce, ad esempio, nell'apertura di un'applicazione o di un file all'interno di uno spazio testuale dotato di segni grafici più o meno iconici. In questo momento l'interazione con la materialità è *attualizzata*: non sussiste lo stesso rapporto di feedback che coinvolge le stesse sostanze dell'espressione che caratterizzano il momento di interazione con uno schermo o con l'*hardware*, ma lo spazio testuale con cui stiamo interagendo è principalmente *visivo* e soggetto a una mediazione che è già una traduzione in linguaggi espressivi che non rispondono di un'idea di *tridimensionalità* o *tangibilità*.

In questa prospettiva, tramite altre tecnologie mediali digitali come all'interno di spazi immersivi di *realtà virtuale*, o attraverso tecnologie di *realtà aumentata* come i visori di ultima generazione, si dà lo stesso processo di attualizzazione dell'interazione con la materialità, per cui l'interazione con lo *spazio testuale* passerebbe per un rapporto corporeo con una materialità "altra" da quella che ci fornisce il feedback, creando dei percorsi di inter-azione indiretta con quelle interfacce.

Tuttavia, questo processo di *attualizzazione* dell'interazione con la materialità, che *virtualizza* la tangibilità dei contenuti mediali, non rende affatto questi media meno materiali: gli elementi che permettono il funzionamento della tecnologia digitale, così come, ad esempio, le iscrizioni di 0 e 1 che corrispondono agli elementi grafici con cui si interagisce in *front-end*, sono tutt'altro che immateriali. Quei particolari oggetti tecnici che sono le tecnologie mediali riconfigurano tuttavia la rete inter-attanziale, costruendo nuove possibilità protesiche (Paolucci 2020) di operazioni pragmatiche e cognitive.

Infine, il 'deposito' del materiale iscritto nella ROM corrisponde alla *virtualizzazione* vera e propria dell'interazione con la materialità, poiché essa viene resa temporaneamente indisponibile se non dopo una serie di passaggi che passano per le operazioni pragmatiche succitate. Ma anche in questo caso non si dà immaterialità, perché le informazioni sono registrate in uno spazio momentaneamente non visibile, o non percepibile se non tramite dei mediatori. Il mito dell'immaterialità, attraverso un'analisi semiotica dell'interazione, si disvela come una trasparentizzazione delle mediazioni e dei mediatori tecnici che permettono l'accesso ai contenuti mediali.

È giusto quindi chiedersi, rispetto a vecchi media, se il medium digitale "fa" di più? La domanda appare immediatamente come mal posta: la tecnologia mediale ha una configurazione materiale diversa, che apre l'analisi all'osservazione di più livelli di interazione e a una descrizione esaustiva della sua configurazione; si potrebbe forse dire che essa possiede una maggiore quantità di *possibilità pragmatiche di interazione*, che si qualifica come un aumento dei punti di presa dati dalle capacità protesico-macchiniche dell'enunciazione (ivi, p. 355).

## 5. Conclusioni

Si è cercato di mostrare come la *materialità del digitale* non determini degli usi né costruisca forme cogenti di percezione e cognizione, ma *offra delle linee attraverso cui ricostruire semioticamente delle precise scelte progettuali e studiare nuove forme di interazione*. Con Lievrouw (2014, p. 50), si potrebbe dire, riformulando il celebre monito latouriano che: "*technology is communication made durable*".

Se si adotta il punto di vista dell'*enquête* latouriana, emerge come il modo di esistenza (Latour 2012) della tecnologia sia quello del mascheramento (*folding*) delle mediazioni. Che si tratti di *social* o *smart-media*, la cifra del digitale è sempre una trasparentizzazione delle mediazioni:

Technology always entails folds upon folds, implications, complications, explanations. Its canonical representation, thoroughly studied by the sociology of technologies, sketches it in the form of a series, often a very long series, of nested translations, a labyrinth. There is technical folding every time we



can bring to light this second-level transcendence that comes to interrupt, bend, deflect, cut out the other modes of existence, and thus by a clever ploy introduces a differential of materials (ivi, p. 226).

All'interno di una prospettiva semiotica, l'umano che Kittler espelleva dai *discursive network* riemerge così dai rapporti intersoggettivi che si instaurano con la materialità. Resta quindi da interrogare la possibilità che con la riconfigurazione della materialità si strutturino delle nuove e diverse regole di produzione discorsiva, e che con il digitale si abbia una nuova forma di quell'archivio di foucaultiana memoria (cfr. Violi 2017) – senza però doverne postulare una versione ontologicamente determinata.

Per questo è sempre più necessaria una semiotica dei media digitali: ha ragione Mangiapane (2022, p. 355) quando dice che finora i media digitali sono stati analizzati attraverso la specializzazione di sguardi d'analisi che rispondono di competenze “dell'analista su un dato ambito di ricerca (moda, marketing, visualità e quant'altro)”. Si è cercato tuttavia di mostrare come sussistano delle possibilità interpretative e di critica offerte dallo studio e dall'analisi delle tecnologie mediali digitali *in quanto tali*. Non per offrire una versione sostanzializzata della loro esperienza, ma per restituirne dei tratti trasversali ai diversi testi digitali.



## Bibliografia

- Akrich, M., 1990, "De la sociologie des techniques à une sociologie des usages: l'impossible intégration du magnéscope dans les réseaux cablés de première génération", in *Technique et Culture*, n. 16, pp. 83-110; trad. it. "Dalla sociologia della tecnica a una sociologia degli usi" in A., Mattozzi, a cura, *Il senso degli oggetti tecnici*, Milano, Meltemi, 2006, pp. 125-156.
- Akrich, M., Latour, B., 1992, "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies" in W. E., Bijker, J., Law, a cura, *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, MIT Press; trad. it. "Vocabolario di semiotica dei concatenamenti di umani e non-umani" in A., Mattozzi, a cura, *Il senso degli oggetti tecnici*, Milano, Meltemi, 2006, pp. 407-414.
- Bachimont, B., 2010, *Le sens de la technique: le numérique et le calcul*, Paris, Encres Marines / Les Belles Lettres.
- Bachimont, B., 2023, "Manifeste pour l'intelligibilité du numérique", in *Intelligibilité du Numérique*. [www.intelligibilite-numerique.numerev.com/manifeste](http://www.intelligibilite-numerique.numerev.com/manifeste)
- Beyaert-Geslin, A., 2015, *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Liege, Presses Universitaires de Liège.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 2001, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Chun, W. H. K., 2011, *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Cosenza, G., 2014, *Semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza.
- Deni, M., 2002, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, FrancoAngeli.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Eugeni, R., 2015, *La condizione postmediale*, Brescia, La Scuola.
- Eugeni, R., 2019, "Media lontani, sempre presenti" in J. Parikka, *Archeologia dei media*, Roma, Carocci, pp. 11-21.
- Fabbri, P., 1992, "L'enunciazione: un dispositivo virtuale", in A. Ferraro, G. Montaganò, 1992, pp. 39-45.
- Ferraro, G., 2014, "Dopo la multimedialità. L'evoluzione dei modelli culturali, dal web a Google Glass" in I. Pezzini, L. Spaziantè, a cura, *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 41-64.
- Ferraro, A. Montaganò, G., a cura, 1992, *La scena immateriale*, Genova, Edizioni Costa & Nolan.
- Floch, J.-M., 1995, "Il fondamento antropologico del design: il coltello Opinel", in M. P., Pozzato, a cura, *Estetica e vita quotidiana*, Pisa, Lupetti, pp. 35-50.
- Giacomazzi, M., 2022, "Semiotica della cultura per i media digitali. Una proposta metodologica" in *DigitCult, Scientific Journal on Digital Cultures*, [S.l.], v. 7, n. 1, pp. 125-143, [www.digitcult.it/index.php/ac/article/view/212](http://www.digitcult.it/index.php/ac/article/view/212)
- Gillespie, T., Boczkowski, P. J., Foot, A., a cura, 2014, *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Greenfield, A., 2017, *Radical Technologies. The Design of Everyday Life*, Londra, Verso Books; trad. it. *Tecnologie radicali. Il Progetto della vita quotidiana*, Torino, Einaudi 2017.
- Hui, Y., 2016, *Cosmotronics*, Londra, Polity; trad. it. *Cosmotecnica*, Roma, NOT 2020.
- Kittler, F., 1990, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press.
- Kittler, F., 1999, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press.
- Kittler, F., 2013, *The Truth of the Technological World. Essays on the Genealogy of Presence*, Stanford, Stanford University Press.
- Latour, B., 2005, *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*, Oxford-New York, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale*, Milano, Meltemi 2022.
- Latour, B., 2012 *Inquiry On The Modes Of Existence. An Anthropology Of The Moderns*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Leroi-Gourhan, A., 1945, *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel.
- Lievrouw, L. A., 2014, "Materiality and Media in Communication and Technology Studies: An Unfinished Project", in T., Gillespie, P. J., Boczkowski, A., Foot, eds., *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 21-50.
- Liotard, F., a cura, 1985, *Les Immatériaux*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou.
- Malafouris, L., 2013, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Mangiapanè, F., 2022, "I media digitali nell'attività di ricerca della semiotica italiana" in G., Marrone, T., Migliore, a cura, *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Milano, Mimesis, pp. 355-366.
- Manovich, L., 2001, *The Language of New Media*, Boston, Massachusetts Institute of Technology; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares 2002.
- Marrone, G., 2002, "Dal design all'interoggettività: questioni introduttive" in E., Landowski, G., Marrone, a cura, *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Milano, Meltemi, pp. 9-38.



- Mattozzi, A., 2010 “Semiotic analysis of objects: a model” in Vihma, S. *Design Semiotics*, Aalto, Aalto University, pp. 40-68.
- Mattozzi, A., a cura, 2006, *Il senso degli oggetti tecnici*, Milano, Meltemi.
- Paolucci, C., 2020, *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- Peverini, P., 2023, *Inchiesta sulle reti di senso. Bruno Latour nella svolta semiotica*, Milano, Meltemi.
- Simondon, G., 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Auber.
- Semprini, A., 1996, *L'oggetto come processo e come azione. Per una sociosemiotica della vita quotidiana*, Bologna, Esculapio.
- Striano, F., 2020, *Through the Screen. Towards a Philosophical Mediology*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino.
- Violi, P., 2017, “Identità e memoria nell'epoca di Google” in V. Del Marco, I. Pezzini, a cura, *Nella rete di Google*, Milano, FrancoAngeli, pp. 195-216.
- Virilio, P., 1992, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori.
- Winthrop-Young, G., 2006, “Cultural Studies and German Media Theory” in G., Hall, C., Birchall, a cura, *New Cultural Studies. Adventures in Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 88-104.
- Zinna, A., 2004, *L'interfaccia degli oggetti di scrittura*, Milano, Meltemi.

## **Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si traduce. Il racconto della meccanica dei materiali nelle pratiche di smartworking**

Marika Nesi Lammardo

**Abstract.** This paper examines the relationship between material engineers and management sciences from a socio-semiotics point of view. More precisely, the analysis proposed suggests a hypothesis of the link between flexibility, and resilience mechanical proprieties, and workforce management theories. For this purpose: 1) we investigate flexibility and resilience as 'technical cores' in the enunciative praxis; 2) we propose an intersemiotics translation model based on E. Goffman, M. Minsky, and U. Eco's theories to clarify their conversion in managerial policies; 3) we show intersemiotics translation defines a semi-parabolic system aiming to report on a specific form of life. Along these lines, we discuss examples related to the Smart Working manufacturing system literature review.

### **1. Dalle abilità tecniche alle competenze trasversali**

L'obiettivo di questo contributo è offrire alcuni spunti di riflessione sulle strategie discorsive che consentono di integrare le proprietà fisico-meccaniche dei materiali alla sfera dei comportamenti lavorativi. L'ipotesi è che queste strategie siano il risultato di un meccanismo di traduzione intersemiotica, che si dipana nell'assimilazione del *Leib* al *Körper* (Scheler 1916): del *corpo* del lavoratore in quanto esperienza vivente, al *corpo* fisico, inteso come porzione di materia nello spaziotempo. Ne deriva l'opportunità di demarcare i confini del rapporto fra le scienze dei materiali e le scienze interdisciplinari di gestione, contribuendo a chiarire l'approccio attuale all'organizzazione del lavoro. L'analisi del modello dello Smart Working, apertamente incentrato sui comportamenti, consente di fare luce su queste dinamiche.

Dette anche *competenze trasversali* (*soft skill*), le dimensioni ascrivibili al comportamento professionale sono al centro di un lungo quanto fecondo dibattito<sup>1</sup>. Queste abilità non-tecniche, indipendenti dal settore e soggiacenti all'agire professionale sono ritenute essenziali in qualsiasi ambiente di lavoro (Matteson *et al.* 2016); ciononostante, le abilità trasversali mancano anche di agile definizione: tipicamente contrapposte alle competenze tecniche (*hard skill*), e benché sovente indicate tramite un lessico meccanico, le *soft skill* non si fondano su raccordi sintagmatici di azioni coerentemente volte a un risultato, rimandando a un *saper-essere* anziché a un *saper-fare*<sup>2</sup>.

A dispetto di ciò, le abilità *soft* godono di sempre più indiscussa fama, specie alla luce del paradigma imposto da Industry 4.0, laddove l'applicazione delle tecnologie di punta all'industria manifatturiera sembra destinata a cambiare il modo di intendere i confini fra mondo fisico, biologico e digitale (Schwab 2016): la computerizzazione delle mansioni a salario medio e la tendenza al *deskilling* (Downey 2021) hanno indotto difatti a una certa ritrosia nei confronti delle abilità tecniche, sempre più spesso soppiantate dalle *skill* trasversali (Grugulis, Vincent 2009). In aggiunta, la promulgazione di norme di

---

<sup>1</sup> A questo proposito, a titolo puramente esemplificativo, vedi anche: Huselid (1995); Becker *et al.* (1996); Kor, Mahoney (2004); Luthans *et al.* (2007); Avey *et al.* (2011); Kahn *et al.* (2013).

<sup>2</sup> Studi condotti nel campo dell'*Assessment Center* classificano le competenze trasversali in due categorie sovraordinate: interpersonali e legate alla performance. Le prime afferiscono alla modalità di interazione con il gruppo; le seconde allo stile di lavoro individuale. In particolare, sono nove le dimensioni prettamente legate al comportamento professionale: cooperazione, gestione del conflitto, empatia, auto-valutazione, impegno, decisionismo, affidabilità, disciplina, flessibilità e resistenza allo stress (Damitz *et al.* 2003).

isolamento per contenere gli effetti della Covid-19 ha incoraggiato le aziende ad adottare prima e adeguare poi schemi di lavoro a distanza sempre più trasversali rispetto alle abilità richieste (Ahuja *et al.* 2007). Fra questi, lo Smart Working merita un'attenzione specifica.

Definito come un insieme di modelli organizzativi non convenzionali caratterizzati da un'elevata flessibilità nella scelta di spazi, orari e strumenti di lavoro, nonché dall'offerta ai collaboratori delle migliori condizioni possibili per svolgere i propri compiti (Gastaldi *et al.* 2014, p. 337), lo Smart Working strizza l'occhio alle competenze *soft*, ritenute lo strumento-chiave per il raggiungimento di risultati sempre più efficaci (Coenen, Kok 2014).

Sondaggi promossi da Gallup Inc.<sup>3</sup> e Michael Page<sup>4</sup> ne evidenziano il peso nel processo di selezione e nell'iter di crescita professionale<sup>5</sup>: “Soft skills are so important in team and group settings that they can entirely salvage workplace relationships”<sup>6</sup>, sembra essere il mantra.

In particolare, *resilienza* e *flessibilità* costituiscono i fattori principali per un approccio strategico all'organizzazione del lavoro (Caporarello, Magni 2022), specie in un'ottica di implementazione dei modelli organizzativi DevOps<sup>7</sup> (Wong *et al.* 2006), e si prestano a illustrare la tendenza a produrre e restituire significazioni analoghe alle nostre esperienze percettive più concrete (Bertrand 2000).

Dal punto di vista delle competenze, gli accordi di lavoro ibridi richiedono una maggiore enfasi sul teaming. In altre parole, i manager e le organizzazioni debbono adottare una prospettiva più flessibile e agile nella creazione dei gruppi di lavoro. Ciò significa dover sviluppare la capacità di costruire reti di competenze a cui attingere a seconda delle esigenze del momento, indipendentemente dalla loro ubicazione fisica. Un approccio orientato al team consente di accelerare l'adattabilità, la resilienza e i processi di apprendimento continuo che permettono ai gruppi e alle organizzazioni di reagire agli shock in modo rapido ed efficace (Caporarello, Magni 2022, p. 246).

Parzialmente sovrapponibile alla resistenza allo stress, la resilienza designa la capacità di fronteggiare eventi traumatici in modo proattivo (Werner 2003); in parallelo, la flessibilità descrive la capacità di adattarsi al cambiamento attraverso quattro dimensioni: temporale, di portata, di intenzione e di attenzione (Golden, Powell 2000). Dibattute, auspicate, decantate: flessibilità e resilienza sembrano dunque costituire il punto di partenza per il lavoro del futuro<sup>8</sup>, rientrando a pieno titolo fra le dimensioni comportamentali imprescindibili in azienda<sup>9</sup>. Eppure, in molti ne ignorano i natali tecnici.

---

<sup>3</sup> Gallup, Inc. è una società statunitense di consulenza nota a livello internazionale per i servizi di ricerca nel campo delle risorse umane, del management e dell'analisi statistica.

<sup>4</sup> Michael Page è una società di recruitment britannica attiva a livello internazionale e specializzata nella selezione di top e middle manager.

<sup>5</sup> [www.gallup.com/workplace/288437/real-transformation-hint-not-technology.aspx](http://www.gallup.com/workplace/288437/real-transformation-hint-not-technology.aspx). (consultato il 13/05/2023)

<sup>6</sup> [www.gallup.com/cliftonstrengths/en/472811/continuing-professional-development-depends-strengths.aspx](http://www.gallup.com/cliftonstrengths/en/472811/continuing-professional-development-depends-strengths.aspx) (consultato il 13/05/2023).

<sup>7</sup> DevOps, contrazione di *Development & Operations*, è un insieme di processi, metodi e sistemi per la comunicazione, la collaborazione e l'integrazione tra dipartimenti, finalizzato a facilitare il raggiungimento degli obiettivi aziendali attraverso la collaborazione fra sviluppatori e addetti alle *Operations* dell'*Information Technology*.

<sup>8</sup> [www.gallup.com/workplace/505781/boost-agility-strengths-based-team-collaboration.aspx](http://www.gallup.com/workplace/505781/boost-agility-strengths-based-team-collaboration.aspx) (consultato il 13/05/2023); [www.gallup.com/cliftonstrengths/en/468887/dealing-uncertainty-embracing-change-workplace.aspx](http://www.gallup.com/cliftonstrengths/en/468887/dealing-uncertainty-embracing-change-workplace.aspx) (consultato il 13/05/2023); [www.michaelpage.co.uk/advice/career-advice/skills-centre/most-demand-soft-skills-2023-how-many-do-you-have](http://www.michaelpage.co.uk/advice/career-advice/skills-centre/most-demand-soft-skills-2023-how-many-do-you-have) (consultato il 13/05/2023).

<sup>9</sup> [www.michaelpage.it/advice/consigli-di-carriera/equilibrio-vita-lavoro/soft-skill-cosa-sono-e-perch%C3%A9-sono-importanti](http://www.michaelpage.it/advice/consigli-di-carriera/equilibrio-vita-lavoro/soft-skill-cosa-sono-e-perch%C3%A9-sono-importanti) (consultato il 13/05/2023).

## 2. In principio era il metallo

La nozione di *flessibilità*, o *comportamento elastico*, trae origine dalla meccanica. Dobbiamo a Robert Hooke, padre dell'omonima legge, un primissimo approccio allo studio dell'elasticità, destinato a chiarire il comportamento delle molle. “*Ut tensio sic vis*”<sup>10</sup>, scrisse Hooke nel 1678, enfatizzando l'idea secondo cui la deformazione prodotta su un corpo è direttamente proporzionale al carico che la produce.

In quest'ottica, il comportamento elastico designa la proprietà meccanica che consente a un corpo, sottoposto a una forza applicata, di subire deformazioni lineari reversibili e di tornare allo stato iniziale laddove rimosso il carico (Colombo, Giordano 2007, p. 28). Qualsiasi alterazione strutturale permanente, all'opposto, è detta *plastica*. Un corpo plastico è dunque *rigido*; un corpo elastico è *flessibile*. Estesa su sempre più larga scala, la flessibilità (dal latino *flectere*, “piegare”) descrive oggi l'attitudine ad adattarsi al cambiamento. Non sembra un caso che Luciano Gallino la rimandi al concetto di *mot-valise*, sostenendo “voglia dire tutto e nulla” (Gallino 1998, p. 29) e ribadendo, in questo modo, quella certa fluidità semantica che ne marca l'uso quotidiano; per converso, la flessibilità professionale contraddistingue luoghi e modi, condizioni e garanzie. In tal senso, “rendere flessibile un'occupazione” significa “renderne variabili le caratteristiche” (Barbier, Nadel 2000, p. 17).

Il discorso manageriale, infine, propone una sorta di sintesi fra le due accezioni:

[Flessibilità significa] adattarsi al mercato e all'organizzazione ma senza per questo perdere identità, linee guida e vision. Si tratta di una flessibilità consapevole e piena, ben diversa dal noto camaleontismo di chi trova il consenso – o quanto meno evita il dissenso – annullandosi nel contesto (Comaschi *et al.* 2020, p. 49).

Apertamente apparentata alla flessibilità, la *resilienza* designa invece la proprietà meccanica di un corpo di assorbire energia se deformato elasticamente, per poi restituirla qualora scaricato (Campbell 2008, p. 206). Per estensione, in psicologia prima e nelle scienze di gestione poi, la resilienza è diventata la capacità di reagire, di non soccombere di fronte alle avversità. Di farsi rimbalzare le cose addosso (il verbo latino *resilire* significa, appunto, “rimbalzare”):

Esiste un termine [...] che va oltre la resistenza “passiva”, si chiama resilienza. È la motivazione a raggiungere i comportamenti prefissati, proseguendo senza arrendersi nonostante le difficoltà, le sconfitte, i contrattempi. È la capacità di vedere le difficoltà come sfida che mobilita risorse interne ed esterne e i cambiamenti come opportunità e non come minaccia (Comaschi *et al.* 2020, p. 114).

In parole povere, resilienza e flessibilità sembrano in qualche modo richiamare l'antico detto “Mi piego, ma non mi spezzo”, che ribalta a sua volta il motto gentilizio “*Frangar, non flectar*”<sup>11</sup>. E tuttavia, questo ampliamento semantico dalle scienze dei materiali alle scienze di gestione sembra altresì rimarcare qualcosa di più profondo rispetto alla semplice estensione alla sfera discorsiva.

Da un punto di vista assiologico, la “meccanicizzazione” delle competenze *soft* pare piuttosto finalizzata a ridurre i comportamenti a puri automatismi, attraverso una primissima attività di rimozione di contenuti parziali a vantaggio dell'unità discorsiva più ampia: si pensi alle proprietà dei materiali, all'implicazione di vincoli generici e alla condizione iniziale di equilibrio di un corpo. Successivamente, un'attività di *bricolage ingegneristico* pone le basi per il recupero dei contenuti parzialmente elisi (o per meglio dire, *elusi*): un bricolage che sceglie prima e impiega poi frammenti di competenza enciclopedica, raccolti e conservati in base al principio del “può sempre servire” (Lévi-Strauss 1962, p. 31); sebbene *ingegneristico*, poiché l'attività di impiego e selezione è pur sempre definita in ragione di uno specifico progetto (*ibidem*). È il caso dei concetti di *forza*, *sollecitazione* e *azione esterna*.

In altre parole, un'operazione di questo tipo permette alle competenze trasversali di *adsorbire* tratti semantici squisitamente meccanici, pressappoco come avviene con la superficie di un condensato rispetto all'accumulo di fluidi.

<sup>10</sup> “La forza è proporzionale all'allungamento” [trad. mia].

<sup>11</sup> “Mi piegherò, ma non mi spezzerò” [trad. mia].

Lungi dalla semplice applicazione linguistica, la soppressione della componente inorganica a favore del recupero postumo di un certo *quid* tecnico enfatizza l'ambizione a coinvolgere *in toto* la pratica lavorativa. D'altra parte, questa sorta di “neo-meccanicismo” delle competenze trae origine dai modelli introdotti durante il Terzo Reich (Chapoutot 2020), dalla riflessione sull'esperienza nei *lager* nazisti (Frankl 1946) e dai più recenti studi sull'esposizione al conflitto nelle forze armate (Pietrzak, Southwick 2011), destinati a ribaltare la stessa tematizzazione del lavoro. A questo proposito, la competenza professionale non sarà più valorizzata rispetto alla mera mansione individuale (Cervelli 2019), quanto piuttosto in termini di contributo rispetto ai fabbisogni del *teamwork*.

Affinché un team sia effettivamente tale i membri devono essere interdipendenti per il raggiungimento dell'obiettivo. Questo elemento ha forti impatti sulla sua struttura e composizione. Ciò significa che al suo interno ci devono essere tutte le competenze necessarie per il raggiungimento dell'output desiderato. [...] L'interdipendenza fra i membri ha anche l'effetto di rendere tutti i membri mutualmente responsabili per il raggiungimento del risultato (Caporarello, Magni 2022, p. 3).

Un'interdipendenza che comporta, tuttavia, la sua buona dose di rischio, poiché la deroga alle competenze *hard* in favore di un'interazione fondata sulle abilità *soft* rischia di sfuggire di mano, degenerando in conflitto o in manipolazione. Da cui la necessità di ricorrere alla meccanica per definire il lavoro attraverso il racconto dei suoi materiali.

### 3. Una prassi a-personale

Nelle scienze di gestione, l'apprendimento organizzativo è considerato in sé come una forma di organizzazione, che si coltiva e si alimenta grazie all'uso di metafore (Örtenblad *et al.* 2016): non stupisce quindi che il management, inteso come disciplina preposta al miglioramento continuo in azienda (Imai 1986), si avvalga di connettori isotopici dal gusto tecnico, per metterne da parte l'uso e tramutarli in nuclei narrativo-passionali alla base di *topoi* retorici inediti (Bertrand 2000).

Da questo punto di vista, la destrutturazione spazio-modo-temporale, la responsabilizzazione rispetto a obiettivi sfidanti e la capacità di adattarsi a un mercato del lavoro sempre più dinamico e complesso pare ambire a combinare libertà e indipendenza: come nel codice della sovranità (Greimas 1983, p. 220), che configura in questo caso un *locus (operandi) amoenus* sorretto da una precisa struttura narrativo-polemica. Si pensi all'enfasi posta sulla sfida, sulla capacità di ripresa e sul passaggio da un equilibrio perduto a una stasi ritrovata.

Inoltre, non è un caso che la resilienza contempra l'insuccesso come opportunità di crescita, necessaria se non funzionale (Cantoni 2014) a trarre “insegnamenti utili senza lasciarsi abbattere o spaventare più del necessario” (Comaschi *et al.* 2020, p. 114), e che la *Resilience Engineering* intenda successi ed errori come diversi risultati che scaturiscono dal fronteggiare stessi eventi instabili (Hollnagel, Nemeth, Dekker 2008). Parimenti la flessibilità, strumento-chiave per la sopravvivenza dell'organizzazione (Sutcliffe, Vogus 2003), è ritenuta nondimeno cruciale per il benessere in azienda:

Lo Smart Working è una filosofia manageriale fondata sulla restituzione al lavoratore di autonomia e flessibilità nello scegliere il luogo, l'orario di lavoro e gli strumenti da utilizzare, a fronte di una maggiore responsabilizzazione sui risultati (Osservatorio sullo Smart Working del Politecnico di Milano 2023)<sup>12</sup>.

Questa struttura narrativo-polemica evidenzia, a propria volta, l'instaurarsi di un discorso bi-isotopico. Il primo piano, stabilito in anticipo, è associato alla solerzia data dalle *skill* meccaniche e funge da sfondo a un secondo piano, in perenne costruzione, che porta con sé i semi dell'incertezza attraverso il ricorso a una doppia modalità veridittiva. Da una parte, una realtà stabilita: il “quotidiano imponderabile” prodotto dai cambiamenti incessanti; in parallelo, una seconda realtà, che si presenta sul piano polemico

---

<sup>12</sup> <https://www.som.polimi.it/tag/smart-working/> (consultato il 19/05/2023).

come un “fortuito annunciato”. Ne deriva la costruzione di un universo assiologico che si fonda su valori aperti a un *surplus* di significato, come l’autoefficacia e l’autodeterminazione.

Malgrado ciò, come scrisse Shakespeare, “*All that glitters is not gold*”<sup>13</sup>.

L’approccio allo Smart Working caldeggiato dagli statunitensi Guy Clapperton e Philip Vanhoutte (2014), ad esempio, sottolinea sì il *coté* innovativo rispetto alla scelta di tempi, spazi e modi; ciononostante, esso prevede anche un “cambiamento culturale diretto dall’alto” (*ivi*, p. 27), *condicio sine qua non* per la corretta applicazione del modello.

Inoltre, l’eterodefinizione degli obiettivi, l’adeguamento a un contesto instabile e la valorizzazione del lavoro in termini di sfida, progresso e rivoluzione (Comaschi *et al.* 2020) – una prospettiva, peraltro, ampiamente sanzionata dagli addetti ai lavori<sup>14</sup> – designano un vincolo per il lavoratore a conformarsi a uno specifico *modus operandi*, tale per cui la capacità continua di “imparare a imparare” (Cervelli 2019) e la necessità costante di adattarsi a tempi, spazi e approcci si configura come perdita di competenza che si rinnova di continuo.

Più precisamente, la relazione fra indipendenza (/poter-scegliere/ tempi, modi e spazi) e impotenza (/non-poter-non-aderire/ a una certa, specifica condotta), indicativa del codice dell’umiltà (Greimas 1983, p. 220), pare evocare, piuttosto, un *locus terribilis* che non cede spazio agli effetti trasformativi dell’aggiustamento e che degrada l’interazione a un ben più modesto *adeguamento normato*<sup>15</sup>.

In quest’ottica, le competenze meccaniche rimodellano il ruolo tematico del lavoratore attraverso una maniera d’essere facendo (Greimas, Fontanille 1991, p. 111), che appare in superficie sotto le specie dell’intensivo, del durativo e dell’iterativo, tanto più regolato dalla sovrmodalizzazione del /volere/ da parte del /dovere/. In parole povere, un /dover-voler-essere/ che strizza l’occhio a una semiotica deontica, ridefinendo il comportamento professionale anche sul piano patemico. E tramutando il lavoratore in una sorta di *diligente accommodaturus*, laddove la dialettica fra participio presente e futuro evidenzia la relazione di prossimità fra la solerzia professionale e l’enunciazione iper-embrayata (Alonso Aldama, Bertrand 2019) prodotta dal continuo adeguamento normato: una prossimità eccessiva, tanto più aperta alla fascinazione figurativa e all’implicazione passionale (*ibidem*).

Ne deriva una prassi tecnocratica, a-personale, che non si fonda sull’efficienza quanto piuttosto sull’efficacia, che non concerne il contenuto dell’azione, bensì la sua espressione. *De facto*, una prassi non strategica, che non considera le valenze degli Oggetti di valore né di altre pratiche con le quali interagisce, circoscrivendo la delegazione della competenza del soggetto a comportamenti procedurali (Alonso Aldama 2018). Cosicché le *skill* meccaniche, da aiutanti, divengano soggetto stesso del fare lavorativo.

A conti fatti, il ruolo tematico del lavoratore pare qui obbedire ai principi di una precisa sintassi modale, aspettuale e tensiva, quest’ultima sulla base di un duplice registro (Fig. 1).

---

<sup>13</sup> “Non è tutto oro quel che luccica”. Si fa qui riferimento a *The Merchant of Venice*, la commedia in cinque atti scritta da William Shakespeare fra il 1594 e il 1596.

<sup>14</sup> Significativa, a tal riguardo, l’intervista a Gianvincenzo Scarpa, HR Director della Graduate School of Economics del Politecnico di Milano (MIP). Cfr. [www.som.polimi.it/smart-working-il-punto-di-vista-del-direttore-hr/](http://www.som.polimi.it/smart-working-il-punto-di-vista-del-direttore-hr/) (consultato il 19/05/2023).

<sup>15</sup> A questo proposito, si faccia riferimento alla recente riflessione di Barbara Stiegler (2019), sull’attuale imperativo ad adattarsi a un contesto in perenne mutamento.

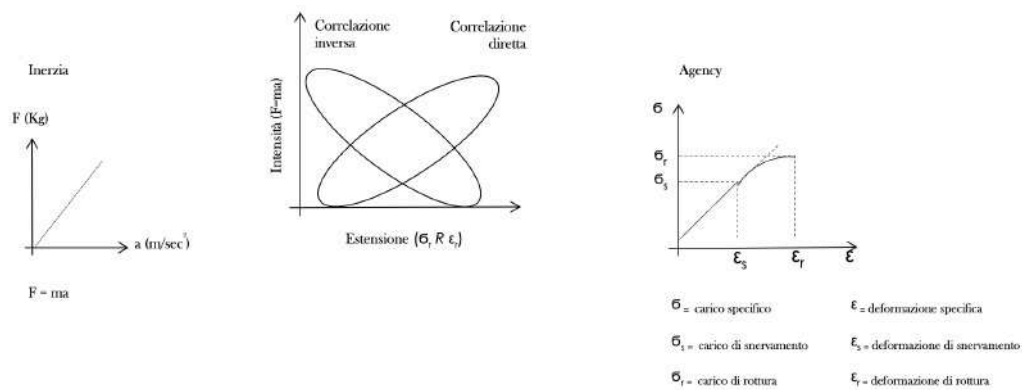


Fig. 1 – La sintassi tensiva delle *soft skill* meccaniche.

In primo luogo, l'intensità. “*Mutationem motus proportionalem esse vi motrici impressae, et fieri secundum lineam rectam qua vis illa imprimatur*”<sup>16</sup>, scrisse Newton nel 1686, nel postulare il principio secondo cui la forza che agisce su un corpo è direttamente proporzionale all'accelerazione, e ne condivide la direzione e il verso, con costante di proporzionalità data dalla massa ( $F = ma$ ). Esteso alle organizzazioni, il secondo principio della Dinamica identifica l'elemento conflittuale del lavoro.

In secondo luogo, l'estensione, che combina flessibilità e resilienza. La teoria dell'elasticità presuppone, infatti, che l'aumentare dello sforzo oltre un certo limite imponga una deformazione plastica, accompagnata da un aumento progressivo della resistenza alla deformazione (Colombo, Giordano 2007, p. 29). Non sembra un caso, peraltro, che il punto di passaggio da un comportamento elastico a un comportamento plastico sia definito *snervamento*. Estesa anch'essa alle organizzazioni, la concomitanza di flessibilità e resilienza designa la reazione adattiva rispetto alla sollecitazione data dall'elemento conflittuale.

In questa prospettiva, la correlazione inversa identifica la costruzione di un universo assiologico che si fonda su valori (anch'essi meccanici?) legati all'*inerzia*: si pensi alla stasi e al disadattamento, ritenuti all'origine dell'errore e dell'insuccesso. Viceversa, la correlazione diretta sembra ambire a plasmare un universo assiologico *ad hoc*.

Le strategie di management dette “ad alto coinvolgimento” (Lawler 1986; Spreitzer 1996) rimandano in larga misura al concetto di *empowerment*, definito come la pratica che consente di restituire ai lavoratori una maggiore autorità decisionale rispetto all'esecuzione dei propri compiti primari (Wall *et al.* 2002, p. 147). In generale, l'*empowerment* adotta iniziative come il *job enrichment*<sup>17</sup>, il *self-managing teams*<sup>18</sup> e numerosi aspetti del *Total Quality Management*<sup>19</sup> (Hunter 1998; Osterman 1994), con l'obiettivo di generare un sentimento di competenza rispetto al contenuto del lavoro e, più in generale, di produrre *engagement* al di fuori dei vincoli organizzativi connessi agli organigrammi:

L'energia e la motivazione normalmente generate dal lavoro di gruppo rispetto all'attività ordinaria modificano profondamente la consapevolezza professionale delle persone. [...] Il senso della mission e l'empowerment generati dal lavoro di gruppo si rivelano generalmente energizzanti, aumentando l'autoefficacia e l'autostima e creando bolle di autoconsapevolezza (Caporarello, Magni 2022, p. 25).

<sup>16</sup> “Il cambiamento di moto è proporzionale alla forza motrice applicata, e avviene lungo la linea retta secondo la quale la forza stessa è esercitata”.

<sup>17</sup> L'espressione “arricchimento delle mansioni” (*job enrichment*) indica l'approccio volto a integrare la mansione con l'aggiunta di attività e compiti ad alto grado di autonomia e responsabilità.

<sup>18</sup> Il *self-managing teams* indica l'approccio finalizzato a promuovere la costituzione di gruppi di lavoro attivi in maniera prevalentemente autonoma e senza necessità di una supervisione costante.

<sup>19</sup> Il *Total Quality Management* (TQM) è un modello organizzativo nato in Giappone e sviluppato negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta del XX secolo. Applicato inizialmente in campo militare ed esteso in seguito alle aziende, la sua primissima formulazione prevede un insieme di tecniche, metodi e prassi orientati al mercato e al cliente, con lo scopo di migliorare costantemente la qualità di prodotti e servizi forniti da un'organizzazione.



Ciononostante, l'*empowerment* è ritenuto anche una sorta di panacea, una ricetta generale largamente caldeggiata per migliorare le prestazioni sul lavoro (Wall *et al.* 2002, p. 146). Da questo punto di vista, tale concetto è riconducibile alla sfera dell'*agency*: alla capacità di agire il potere, dove l'agire non consiste tuttavia nel ripristino di un'autorità sovrana nel discorso, che resta pur sempre e in qualche modo al di fuori del controllo (Butler 1997).

#### 4. La parabola del lavoratore efficace

Questa parziale corrispondenza fra *empowerment* e *agency* nella definizione delle competenze costituisce un apparente paradosso, ascrivibile tuttavia all'attività di trasduzione che lo soggiace.

L'analisi delle *skill* meccaniche evidenzia, infatti, il ruolo espletato dai luoghi comuni dell'enunciazione enunciata, tramite i quali la prassi enunciativa si configura dapprima come attività di selezione, in seguito come facoltà di generare deformazioni coerenti fino alle forme di vita (Fontanille 1996). Da questa prospettiva, l'ambizione a tematizzare un contesto professionale *amoenus* e l'apologia dell'efficacia attraverso la valorizzazione dei tratti adattivi mostrano che le competenze si producono e si alimentano in un chiaro quadro "neo-meccanicista": laddove la meccanica quantistica ha messo in crisi l'idea classica di un universo causale, la tematizzazione del lavoro attraverso il racconto dei suoi materiali indietreggia, escludendo qualsiasi visione probabilistica, e intercalando i comportamenti fra le proprietà semantiche dell'insieme tecnico significante e l'effetto di attendibilità che ne deriva.

In virtù di ciò, l'applicazione di tratti meccanici alle dimensioni comportamentali – specie nelle strategie di management ad alto coinvolgimento – pare ricondurre esplicitamente a un'operazione goffmaniana di *keying*.

Il key è quell'insieme di convenzioni sulla base delle quali una data attività, già significativa in termini di una qualche struttura primaria, viene trasformata in qualcosa modellato su questa attività, ma visto dai partecipanti come qualcos'altro (Goffman 1974, p. 84).

Più nello specifico, un'operazione che si fonda sul passaggio dal *frame* primario e naturale delle scienze dei materiali al *frame* secondario e fabbricato delle scienze di gestione.

Quando l'individuo [...] riconosce un particolare evento, tende [...] a implicare in questa risposta una o più strutture o schemi d'interpretazione di un certo tipo che può essere definito primario. Dico primario perché l'applicazione di tale struttura o prospettiva interpretativa è vista da quelli che la applicano come non dipendente da o riferibile ad alcuna interpretazione precedente o "originale"; infatti, una struttura primaria è considerata capace di tradurre ciò che altrimenti rappresenterebbe un aspetto senza significato della situazione, in qualcosa di significativo (Goffman 1974, p. 464).

Da questo punto di vista, il co-testo consente di escludere una determinata sfera di realtà e di aderire, per contro, a uno specifico meccanismo: di comprensione prima e di traduzione poi.

Il contesto di comprensione può essere definito come gli eventi immediatamente disponibili che sono compatibili con una certa definizione del frame e incompatibili con altre. E quando il contesto potrebbe non essere sufficiente, i partecipanti s'impegnano a far vedere le prove necessarie, qui, come dire, aiutando la natura ad essere se stessa (*ibidem*).

“L'inspiegato non è [dunque] l'inspiegabile” (*ibidem*), e ciò che non può essere colto all'interno di un *frame* lo sarà in un altro. In tal modo, le proprietà meccaniche dei materiali configurano la sfera del traducibile e fungono da principi organizzatori per la corretta comprensione delle dinamiche lavorative. Si pensi alle recenti strategie di gestione del rischio (*Risk Management*), apertamente improntate sull'idea che le competenze dei collaboratori siano all'origine dello sviluppo di un'adeguata resilienza organizzativa (Lengnick-Hall *et al.* 2011); nonché al principio, secondo il quale la resilienza funge da perno rispetto alla centralità del cliente, dunque in rapporto alla capacità di reindirizzare costantemente l'offerta verso le mutevoli richieste del mercato (Gulati 2009). Il richiamo alle proprietà meccaniche dei

materiali garantisce, in questo senso, la corretta comprensione intersoggettiva, stabilendo un *frame* che si presenta come un processo di generalizzazione e di astrazione dai particolari.

Per converso, il *frame* secondario e fabbricato delle scienze di gestione raffigura le possibili trasformazioni. Da una parte, l'elevata flessibilità dello Smart Working lo rende un'opzione appetibile, per i datori di lavoro e per i lavoratori, con un impatto positivo sulla performance professionale (Angelici, Profeta 2020, p. 10); dall'altra, una flessibilità eccessivamente regolata rischia di condurre a un effetto negativo di *spillover*, ovvero a una condizione di squilibrio rispetto al più globale *work-life balance* (*ivi*, p. 30). Nonostante la diffusione di nuove e sempre più complesse forme di flessibilità, lo Smart Working è ancora compatibile con un numero limitato di mansioni, specie se ad alto contenuto routinario (*ivi*, p. 9); in questa prospettiva, l'estensione del modello ai colletti blu (*Industrial Smart Working*) impone una riflessione sulle ricadute derivanti dall'applicazione della flessibilità lavorativa all'intera gamma della forza lavoro (Cimini, Cavalieri 2022). Si pensi, inoltre, alla più recente formulazione delle competenze in termini di *agilità emotiva*, finalizzata a rimodellare i contorni disforici di resilienza e flessibilità professionale attraverso un ben più euforico "senso dato alle cose"<sup>20</sup>.

Da questo punto di vista, il ruolo espletato dal coordinamento di esperienze subordinate ai principi dell'organizzazione sociale degli eventi (Goffman 1974) non è sufficiente a rendere conto delle attività di *framing* e *keying*. La trasduzione delle competenze trasversali evidenzia, infatti, un meccanismo interpretativo nella definizione di queste strutture (Minsky 1974), all'interno di un testo aperto, che ben si presta alla cooperazione interpretativa. In questo frangente, un *topic* discorsivo alla base di un *topic* narrativo espleta funzione di strumento pragmatico e determina la scelta di magnificare o narcotizzare le proprietà semantiche in gioco, specie in vista di una certa economia interpretativa (Eco 1979).

Un'operazione di questo tipo, formulata in chiave apertamente *top-down*, sottolinea la co-presenza di modi di esistenza correlati, che svelano coesistenze semantiche, gerarchizzazioni, variazioni competitive e conflittuali: come dire, modi interpretativi in tensione<sup>21</sup>. In tal senso, le principali conclusioni proposte in questo *paper* costituiscono le basi di un più ampio lavoro in corso, finalizzato ad approfondire un approccio teorico-metodologico per l'analisi del *frame* e delle sue componenti sostanziali, e a fornire un contributo sulla traduzione di pratiche e competenze lavorative.

La trasduzione delle *skill* meccaniche, infatti, mostra come il testo di partenza possa essere manipolato, trasformato e aperto a nuove possibilità d'interpretazione (Eco 2000): *condicio sine qua non*, benché non peculiare dell'atto traduttivo (Fabbri 2000). A tal riguardo, le operazioni di *framing* e *keying* lasciano intravedere un chiaro meccanismo di esemplificazione, del testo di arrivo come del testo di partenza, pur sempre in funzione dei co-testi manageriali che circoscrivono le competenze trasversali del lavoratore, e dunque il suo *corpo*, nel sottile dominio del binomio "capacità più competenza".

Capacità intesa come volume e misura dello spaziotempo occupato da un solido; competenza, per contro, come attitudine. E, nonostante l'etimologia del sostantivo (il latino *competere* indica l'attività di "convergere verso uno stesso punto"), in un quadro polemico-modale che accomuna la competenza alla sfida, dunque alla capacità di mobilitare di continuo risposte (e risorse) adattive rispetto a un contesto concorrenziale e in costante evoluzione (Comaschi *et al.* 2020).

In questa prospettiva, l'esemplificazione dal *Leib* al *Körper* pare evocare non già la sola traduzione, bensì, piuttosto, un dispositivo di controtraduzione: come quando una versione unica rimanda a due storie differenti (Genette 1994; Fabbri 2000). In modo più specifico, la trasduzione di questi nuclei tecnici in dimensioni comportamentali rievoca il racconto dei materiali come quello dei lavoratori, con l'obiettivo di conservare ciò che il testo originale esemplifica e al di là di ciò che dice: un'esemplificazione che produce un effetto di attendibilità e la cui efficacia si dispiega attraverso la dissimulazione "meccanica" del discorso manageriale, che appare come il puro enunciato di relazioni causali.

Ciononostante, di là di questo esplicito *camouflage* oggettivante (Greimas 1983), sembra esserci qualcosa di più: un atto epistemico di adesione, se non di credenza, che funge da punto di partenza per una

---

<sup>20</sup> L'*agilità emotiva* è un approccio umanistico alle organizzazioni elaborato e introdotto da Katherina Tsalikis, fra le principali esperte in Italia nel campo del *Coaching* e del *Consulting*, che ringrazio per aver condiviso i principiecardine del suo metodo.

<sup>21</sup>Intervento di Juan Alonso Aldama dal titolo "Les sémiotiques internes aux modèles topologiques du social" al *Séminaire international de sémiotique à Paris 2022-23* del 16 novembre 2022.



razionalità diversa rispetto alla pura dimostrazione scientifica, e che si basa sulla mobilitazione della figuratività narrativa tipica del discorso parabolico (Greimas 1993).

Questa *parabola del lavoratore efficace* oltrepassa lo status ambiguo della citazione e si configura come un discorso autonomo (Quére 1992), rimescolando radicalmente le carte in tavola. Parafrasando Greimas (1993), senza entrare per ora nello statuto specifico di questo organismo semiotico, potremmo dire che, accanto agli stili di vita che sembrano caratterizzare il mondo del lavoro di questi primi decenni del nuovo millennio, c'è spazio, in questa trasduzione dai contorni parabolici, per una forma di vita, che sarebbe semplicemente quella di un certo, sempre meno raro, modo di essere lavoratore.



## Bibliografia

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

- Alonso Aldama, J., 2018, "Praxis politique, efficacité, efficience", in *Carte Semiotiche*, Annali 6, pp. 190-196.
- Alonso Aldama J., Bertrand, D., 2019, "Prospective rétrospective : aurons-nous été cannibales ?", in *Colloque international : Viandes. Stéréotypes sémiotiques et inquiétudes culturelles*, Université Paris 8.
- Angelici, M., Profeta, P., 2020, *Smart-Working: Work Flexibility without Constraints*, Munich, CESifo.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Maltemi 2002.
- Avey, J.B., et al., 2011, "Meta-analysis of the impact of positive psychological capital on employee attitudes, behaviors, and performance", in *Human Resource Development Quarterly*, n. 22, pp. 127-152.
- Ahuja M.K., et al., 2007, "IT Road Warriors: Balancing Work-family Conflict, Job Autonomy, and Work Overload to Mitigate Turnover Intentions", in *MIS Quarterly*, vol. 31, n. 1, pp. 1-17.
- Barbier, J.C., Nadel, H., 2000, *La flexibilité du travail et de l'emploi*, Paris, Flammarion; trad. it. *La flessibilità del lavoro e dell'impiego*, Roma, Donzelli 2002.
- Becker, B., Gerhart, B., 1996, "The impact of human resource management on organizational performance: progress and prospects", in *Academy of Management Journal*, vol. 39, pp. 779-801.
- Butler, J.P., 1997, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, Routledge; trad. it. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Milano, Raffaello Cortina 2010.
- Campbell, F., 2008, *Elements of Metallurgy and Engineering Alloys*, Materials Park (USA), ASM International.
- Cantoni, F., 2014, *La resilienza come competenza dinamica e volitiva*, Torino, Giappichelli.
- Caporarello, L., Magni, M., 2022, *Team Management. Creare e gestire team flessibili e resilienti*, Milano, Egea.
- Cervelli, P., 2019, "Il paradosso dell'organizzazione creativa", in *Actes Sémiotiques*, n. 122.
- Chapoutot, J., 2020, *Libres d'obéir : Le management, du nazisme à aujourd'hui*, Paris, Gallimard.
- Cimini, C., Cavalieri, S., 2022, "Industrial Smart Working: A socio-technical model for enabling successful implementation", in *IFAC-PapersOnLine*, vol. 55, n. 2, pp. 505-510.
- Clapperton, G., Vanhoutte, P., 2014, *The Smarter Working Manifesto. When Where and How do you work best*, Sunmakers; trad. it. *Il manifesto dello smarter working. Quando, dove e come lavorate meglio*, Milano, ESTE 2014.
- Coenen, M., Kok, A.W.R., 2014, "Workplace flexibility and new product development performance: The role of telework and flexible work schedules", in *European Management Journal*, vol. 2, n. 4, pp. 564-576.
- Colombo, L., Giordano, S., 2007, *Introduzione alla teoria dell'elasticità. Meccanica dei solidi continui in regime lineare elastico*, New York, Springer Publishing.
- Comaschi, L., et al., 2020, *Vivere Smart. Manuale di sopravvivenza ai tempi del distanziamento manageriale*, Editore indipendente.
- Damitz, M., et al., 2003, "Assessment Center for Pilot Selection: Construct and Criterion Validity and the Impact of Assessor Type", in *Journal of Applied Psychology*, vol. 2, n.2, pp. 193-212.
- Downey, M., 2021, "Partial automation and the technology-enabled deskilling of routine jobs", in *Labour Economics*, vol. 69, [www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0927537121000087](http://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0927537121000087).
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2000, "Traduzione e interpretazione", in *Versus*, nn. 85-87, pp. 55-100.
- Fabbri, P., 2000, "Due parole sul trasporre", in *Versus*, nn. 85-87, pp. 271-284.
- Fontanille, J., 1996, "Stile e prassi enunciativa", in *Carte semiotiche*, n. 3, pp. 11-33.
- Frankl, V., 1946, *Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, Wien, Verlag für Jugend und Volk.
- Gallino, L., 1998, *Se tre milioni vi sembran pochi*, Torino, Einaudi.
- Gastaldi, L., et al., 2014, "Smart working: Rethinking work practices to leverage employees innovation potential", in *15th International Continuous Innovation Network (CINet) Conference 'Operating Innovation – Innovating Operations'*, pp. 337-347.
- Genette, G., 1994, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil; trad. it. *L'opera d'arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, CLUEB 1998.
- Goffman, E., 1974, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, Harvard University Press; trad. it. *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando Editore 2001.
- Golden, W., Powell, P., 2000, "Towards a definition of flexibility: in search of the Holy Grail?", in *Omega*, vol. 28, n. 4, pp. 373-384.
- Greimas, A.J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Del Senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1984.
- Greimas, A.J., 1993, "La parabole. Une forme de vie", in L. Panier, a cura, *Le temps de la lecture. Exégèse biblique et sémiotique. Mélanges offerts à Jean Delorme*, Paris, Cerf, pp. 381-387.



- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*, Bologna, Esculapio 1991.
- Grugulis, I., Vincent, S., 2009, "Whose skill is it anyway?: 'soft' skills and polarization", in *Work, Employment and Society*, vol. 23, n. 4, pp. 597–615.
- Gulati R., 2009, *Reorganize for Resilience: Putting Customers at the Center of Your Organization*, Cambridge (US), Harvard Business Press.
- Hollnagel, E., Nemeth, C.P., Dekker, S., 2008, *Resilience Engineering Perspectives. Remaining Sensitive to the Possibility of Failure*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited.
- Hunter, J., 1998, *The servant: A simple story about the true essence of leadership*, Roseville, Crown Business.
- Huselid, M., 1995, "The impact of human resource management practices on turnover, productivity, and corporate financial performance", in *Academy of Management Journal*, vol. 38, pp.635–672.
- Imai, M., 1986, *Kaizen: The Key to Japan's Competitive Success*, McGraw-Hill Irwin.
- Kahn W.A., Barton M.A., Fellows S., 2013, "Organizational crises and the disturbance of relational systems", in *Academy of Management Review*, pp. 377–396.
- Kor, Y.Y., Mahoney, J.T., 2004, "Contributions to the Resource-based View of Strategic Management", in *Journal of Management Studies*, pp. 183–191.
- Lengnick-Hall, C.A., Beck, T.E., Lengnick-Hall, M.L., 2011, "Developing a capacity for organizational resilience through strategic human resource management", in *Human Resource Management Review*, vol. 21, pp. 243-255.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon; trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore 1964.
- Luthans, F., Youssef, C.M., Avolio, B.J., 2007, *Psychological capital: Developing the human competitive edge*, Oxford, Oxford University Press.
- Matteson, M.L., Anderson, L., Boyden, C., 2016 "Soft Skills: A Phrase in Search of Meaning", in *Portal: Libraries and the Academy*, vol. 16, n. 1, pp. 71-88.
- Minsky, M., 1974, "A Framework for Representing Knowledge", in P. Winston, a cura, *The Psychology of Computer Vision*, New York, Me Graw Hill 1975, pp. 211-277.
- Newton, I., 1686, *Philosophie Naturalis Principia Mathematica*, London, Societatis Regiae ac typis Josephi Streater; trad. it. *Principi matematici della filosofia naturale*, Torino, Einaudi 2018.
- Örtenblad, A., L.L., Putnam, K., Trehan, 2016, "Beyond Morgan's eight metaphors: Adding to and developing organization theory", in *Human Relations*, vol. 69, n. 4, pp. 875–889.
- Osterman, P., 1994, "How common is workplace transformation and who adopts it?" in *Industrial and Labor Relations Review*, vol. 47, n. 2, pp. 73-188.
- Quéré, E., 1992, *Intermittences*, Paris, PUF.
- Scheler, M., 1916, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bewertungen, 1921; trad. it. *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Milano, Bompiani 2013.
- Schwab, K., 2016, *The Fourth Industrial Revolution*, Portfolio Penguin.
- Spreitzer, G.M., 1996, "Social structural characteristics of psychological empowerment", in *Academy of Management Journal*, vol. 39, n. 2, pp. 483–504.
- Sutcliffe, K.M., Vogus, T.J., 2003, "Organizing for Resilience", in K. Cameron, J.E. Dutton, R.E. Quinn, *Positive Organizational Scholarship*, San Francisco, Berrett-Koehler, pp. 94-110.
- Wall, T.D., Cordery, J.L., Clegg, C.W., 2002, "Empowerment, Performance, and Operational Uncertainty: A Theoretical Integration", in *Journal of Applied Psychology*, vol. 51, n. 1, pp. 146-169.
- Werner, E., 2003, "Vulnerability and resilience in adversity: A longitudinal perspective", in *Proceeding from the 2003 Children, Youth, Families At-Risk Conference*, pp. 1-13.
- Wong, S., von Hellens, L., Orr, J., 2006, "Non-technical skills and personal attributes: the Soft Skills Matter Most", in *Proceedings of the 6th Australian Women in Computing Workshop*, Brisbane, Australia, pp. 27-33.

## Semioplastiche: le nature del materiale plastico

Nicola Zengiaro

**Abstract.** Since the creation of plastic material, it has become pervasive in our society, directing the attention of multiple fields of research toward itself. Although semiotics has identified some meaning-making effects of plastic, there seems to have been no systematic reflection on this element. Starting with the *Plasticene Lexicon* (Haram et. al 2020), a semantic map of terminologies that have arisen in the scientific field in relation to plastic will be presented. A number of new terms have emerged from this research to describe unique phenomena related to the presence of plastic materials in nature. The purpose is to show the attempt to unify a vocabulary to describe a new reality of ecological systems. Then, problems concerning how plastic is figurativized, especially in relation to the realm of the microphysical, will be indicated in semiotic terms. Indeed, the materiality of plastic dissolves and seems to be unable to be grasped as a figure of speech, leading that element to make sense in the form of concept and conceptual experience. Through analysis, it will be shown how the deciphering of microplastics takes place under the sign of the invisible, showing itself only from a microscopic analysis of matter.

### 1. Introduzione

La plastica oggi ricopre un ruolo pervasivo nel nostro mondo, sia nell'ambito fisico naturale che in quello immateriale e culturale<sup>1</sup>. L'oggetto plastico, infatti, contempla due forme di analisi: la prima è quella materiale con le sue conseguenze sulla vita degli organismi e l'ambiente; la seconda è l'oggetto plastico come fenomeno culturale, indicando il grado di civilizzazione tecnologica in base alle sue forme di produzione, utilizzo e smaltimento.

In questo breve articolo, si cercherà di fornire una sorta di analisi riguardo un oggetto di studio complesso e stratificato, con particolare attenzione alle sue manifestazioni microplastiche. Tale elemento verrà articolato seguendo due discorsi: il primo è quello scientifico, il secondo quello mediatico. L'idea è di mostrare le difficoltà nel comunicare e figurativizzare il materiale plastico e microplastico. Per quanto riguarda quest'ultimo, il problema che emerge nel distinguere con precisione un certo tipo di discorso (scientifico, politico, ecologico) deriva propriamente dalle dimensioni che rendono il materiale plastico qualche cosa di pervasivo, infiltrante, ibrido. Non tanto in relazione alla degradazione degli oggetti di consumo, ma in merito alla difficoltà di scindere la plastica da elementi organici e inorganici con cui questo materiale si meticcia. Laddove siamo sempre riusciti, guardando il mondo materiale che ci circonda, a distinguere con una certa chiarezza gli oggetti di plastica che formano il nostro intorno, il fenomeno delle microplastiche mette in crisi questo sistema di riconoscimento al livello discorsivo. Tutto ciò impedisce una chiara comunicazione della pericolosità di questo materiale, e allo stesso tempo prescrive una sorta di impossibilità di risoluzione e una costante sensazione di impotenza – nel settore politico-ecologico – nel gestire tale tematica.

---

<sup>1</sup> Questo paper, infatti, fa parte di una ricerca in corso che interseca la semiotica, il *cultural heritage* e i *Waste Studies*. I primi risultati della ricerca semiotica in tale ambito sono stati presentati durante il cinquantunesimo congresso AISS tenutosi a Palermo, nel panel coordinato da Francesco Mazzucchelli e presentato insieme a Mario Panico. In quell'occasione abbiamo offerto una analisi semiotica sul tema della plastica, i *Waste Studies* e la ricerca artistica. La riflessione che interseca rifiuti e patrimonio culturale trova una nuova prospettiva in quella che può essere pensata come "ecologia semiotica del patrimonio culturale".



## 2. Materiali alchemici

La plastica ha avuto origine tra il 1861 e il 1862 per mano del chimico inglese Alexander Parkers, il quale, sviluppando gli studi sul nitrato di cellulosa, isolò e brevettò il primo materiale plastico semisintetico denominato Parkesine (noto poi come Xylonite). La Parkesine, come veniva chiamata, era commercializzata come alternativa dell'avorio e del corno – che Parks aveva scoperto mentre cercava di sviluppare un sostituto sintetico della gommalacca per l'impermeabilizzazione. Il primo polimero sintetico completamente realizzato, la bachelite, è stato creato nel 1907 e brevettato nel 1909 dal chimico belga Leo Baekeland. Il prodotto fu inventato per soddisfare la domanda dei consumatori di articoli che stavano diventando sempre più difficili da reperire, come l'avorio e la seta, mentre i movimenti di resistenza anticoloniale e il precedente saccheggio delle risorse rendeva questi articoli sempre meno disponibili e sempre più costosi (Meikle 1995). La bachelite non era solo un buon isolante, ma era un materiale durevole, resistente al calore e, a differenza della celluloidoide, ideale per la produzione meccanica di massa. Commercializzata come “il materiale dai mille usi”, la bachelite poteva essere modellata o trasformata in quasi tutto, offrendo infinite possibilità. Lodata come il materiale dai mille usi, la plastica divenne l'alternativa a basso costo, la sostanza perfetta per la nascente società delle merci che sarebbe emersa a pieno titolo nel secondo dopoguerra. L'invenzione e la proliferazione delle materie plastiche è stata guidata non tanto dalla necessità di sviluppare nuove tecnologie, come le applicazioni mediche o belliche (anche se la Seconda Guerra Mondiale ha dato un forte impulso all'uso delle materie plastiche), quanto dalla necessità di sostituire semplicemente gli oggetti che già si avevano, ma a un prezzo e in una quantità che ha contribuito a far emergere con rapidità una classe media definita dal consumo. Questa materia, come notava anche Roland Barthes (1957) più di cent'anni dopo la sua nascita, sembrava derivare da materiali alchemici che permettevano la costante trasformazione della sostanza. Secondo Barthes, infatti, “più che una sostanza la plastica è l'idea stessa della sua infinita trasformazione” (*ivi*, p. 169). La trasformazione della sostanza plastica, forte dell'entusiasmo della rivoluzione industriale, non sembrava essere stata un problema, almeno fino agli anni Settanta del secolo scorso. Tuttavia, negli ultimi vent'anni sono emerse nuove terminologie per cercare di descrivere i fenomeni derivanti dagli effetti della plastica sull'ambiente. Nel presentare i fenomeni legati alla trasformazione della plastica, si tratta di cercare di determinare le caratteristiche provenienti dalla mescolanza delle microplastiche con elementi organici e inorganici. Queste terminologie si sono insediate nel discorso scientifico solamente a partire dagli anni 2000.

I primi due articoli che denunciavano la dispersione delle microplastiche negli oceani, descritte come sferule galleggianti (il polistirolo), presentavano uno studio molto ampio che rivelava l'assunzione di tali materiali come nutrimento da ben 8 delle 14 specie ittiche esaminate. È grazie al biologo marino Edward Carpenter che tra il 1971 e 1972 vengono pubblicati sulla rivista *Science* un paio di articoli sulle future problematiche relative alla dispersione delle particelle galleggianti di plastica. Di particolare interesse è che, dopo la pubblicazione di questi articoli, per 30 anni il mondo scientifico non si occupa più della questione delle microplastiche negli oceani. Si torna a parlare di plastica negli oceani dopo il nuovo millennio, accumulando più di 700 articoli scientifici fino al 2022, di cui, c'è da segnalare, il 67,1% nel triennio che va dal 2018 al 2020 (Nurra 2022). Ed è in questo aumento dell'attenzione scientifica verso gli effetti della plastica in natura che si cominciano a coniare nuovi termini per spiegare il fenomeno della cosiddetta “marine litter”.

Agli inizi del nuovo secolo, gli studi scientifici cercarono di comprendere come mai esistesse una sostanziale incongruenza tra la plastica prodotta annualmente (dai 380 ai 400 milioni di tonnellate) e quella che si era accumulata negli ultimi 60 anni nelle riciclerie, nelle discariche e in altri luoghi costruiti per la raccolta. La risposta che sposta radicalmente l'attenzione sulle microplastiche è propriamente il fatto che la degradazione del materiale plastico arriva a creare materiali di dimensioni così ridotte da sfuggire agli strumenti di misurazione e di raccolta. Inoltre, grazie a questi studi, si comprende che le dimensioni del materiale plastico determinano la capacità di infiltrazione e ibridazione con qualsiasi oggetto naturale: minerali, batteri, piante, animali. Nel campo scientifico si inizia a capire che la plastica non solo è il materiale dai mille usi e dalla sostanza alchemica, ma che la sostanza plastica non è più individuabile poiché ogni corpo può essere il luogo dove le microplastiche si sedimentano.

## 2.1. Una mappa semantica

La problematicità inizia a sorgere propriamente dall'indistinguibilità dell'elemento plastico da quello, per esempio, inorganico. Esiste a questo riguardo un problema di demarcazione tra ciò che è plastico e ciò che non lo è. Gli ibridi sorgono da questo contatto tra elementi eterogenei dando luogo a nuovi fenomeni naturali. In tal senso, il materiale plastico rimette in discussione retroattivamente la distinzione tra naturale e artificiale, laddove gli elementi si incistano dando luogo a materiali dalla sostanza ibrida. Nel 2020 viene pubblicato l'articolo "Plasticene Lexicon" (Haram, *et al.*), ricerca finanziata dalla NASA, sulla rivista *Marine Pollution Bulletin*, in cui si raccoglie il lessico scientifico che testimonia l'emersione dei campi di attività di ricerca – ecologia, geologia, chimica e *garbology* (lo studio dei rifiuti e della spazzatura) – e la creazione di neologismi per le nuove scoperte sulle plastiche e microplastiche. Il fine dell'articolo è quello di creare nuovi sistemi di osservazione e descrizione per i fenomeni derivanti dal materiale plastico in modo più integrato. La ricerca ha l'obiettivo di creare una sintesi di un lessico emergente per lo studio degli impatti ambientali della proliferazione della plastica negli habitat terrestri (terra), acquatici (acqua dolce) e marini (oceano). Qui di seguito (Fig. 1) possiamo vedere come le indicazioni degli autori costituiscano una sorta di mappa semantica.

<p><b>Ecology</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- <b>epiplastic</b>, adj. (2014) living on floating plastic (Reisser <i>et al.</i>, 2014); used earlier to refer to periphyton colonization of plastic surfaces in experimental mesocosms (Blumenshine <i>et al.</i>, 1997).</li><li>- <b>plasticized</b>, adj. (2014) made abstractly plastic by the proliferation of plastic pollution in the environment (Eriksen, 2014; UNEP, 2016). This stems from plasticize (v.): "to make plastic or mouldable, especially by the addition of a plasticizer" (Oxford University Press, 2019b).</li><li>- <b>plastisphere</b>, n. (2013) the living microbiotic (Zettler <i>et al.</i>, 2013) and macrobiotic community colonizing plastic.</li><li>- <b>plastivore</b>, n. (2011) "The Laysan albatross is probably the most voracious plastivore on the planet" (Hohn, 2011, page 72); by extension, any organism that ingests, processes, and regurgitates or defecates plastic materials. <i>Plastivory</i> (n.) was introduced by John Dolan in Irigoien, 2018.</li></ul> <p><b>Geology</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- <b>plastic cycle</b>, n. (2019) "the continuous and complex movement of plastic materials between different abiotic and biotic ecosystem compartments, including human" (Bank and Hansson, 2019). Here, "cycle" is not only the movement of plastics, but also their origin (production and sources), evolution (changes of properties), interactions, impacts, and sinks in the environment.</li><li>- <b>Plasticene</b>, n. &amp; adj. (2011) an era in Earth's history, within the Anthropocene, commencing in the 1950s, marked stratigraphically in the depositional record by a new and increasing layer of plastic (Stager, 2011, attributed to Matt Dowling). The history and etymology of plasticene in this sense is not related to the word <i>plasticene</i>, a common early spelling (for example, Cooper, 1901) of the popular molding clay, <i>plasticine</i>.</li><li>- <b>plasticrust</b>, n. (2019) plastic debris attached to tropical or subtropical rocky intertidal shores; crusts are variable in size, color, and thickness (Gestoso <i>et al.</i>, 2019). This is a more focused term for Corcoran <i>et al.</i> (2014) "in situ plastiglomerate," which they defined as "molten plastic ... adhered to the surface of a basalt flow."</li><li>- <b>plastiglomerate</b>, n. (2014) "an indurated, multi-composite material made hard by agglutination of rock and molten plastic ... <i>in situ</i> type, in which plastic is adhered to rock outcrops, and a <i>clastic</i> type, in which combinations of basalt, coral, shells, and local woody debris are cemented with grains of sand in a plastic matrix," both types interpreted to result from campfire burning (Corcoran <i>et al.</i>, 2014).</li><li>- <b>pyroplastic</b>, n. (2019) geogenic masses of melted plastic debris found in beach environments. Similar in appearance to plastiglomerates, they are distinguished by encapsulation of plastic without agglomeration of extraneous material, leading to low bulk density and subsequent floating in seawater (Turner <i>et al.</i>, 2019).</li></ul> <p><b>Chemistry &amp; Garbology</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- <b>nurdle</b>, n. (1990s) "a very small pellet of plastic which serves as raw material in the manufacture of plastic products" (Oxford University Press, 2019a, 2019b); also known as a "pre-production pellet" or "primary microplastic".</li><li>- <b>plastic confetti</b>, n. (2011) small, "multi-colored fragments" of plastic (Corcoran <i>et al.</i>, 2014) formed by the degradation of larger plastic pollution. The earliest found use in this context described plastic present in the surface waters and beaches of the Pacific Ocean (Moore and Phillips, 2011).</li><li>- <b>plastirash</b>, n. (2000) garbage, litter, debris or other waste material made of any type of plastic material (Felger, 2000).</li></ul>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fig. 1 – Mappa semantica (Haram, *et al.* 2020, p. 2).

Questa mappa semantica traccia l'esigenza di un nuovo lessico capace di cogliere l'elemento plastico nella sua eterogeneità, pervasività, infiltrazione e persistenza. Il mescolamento e l'assorbimento delle microplastiche negli elementi inorganici e organici ha dato modo di riflettere anche sulla dicotomia tra natura e cultura, naturale e artificiale, umano e non umano, dstando dei nuovi sospetti riguardanti la possibilità di scindere il mondo culturale da quello naturale nella ricerca scientifica. La mappa mostra degli assemblaggi di significati che hanno messo in crisi i bordi e le soglie tra naturale e artificiale.

## 2.2. Matrici plastiche

Nel 2012, la geologa Patricia Corcoran e la scultrice Kelly Jazvac si sono recate a Kamilo Beach, spiaggia situata sulla costa sud-orientale dell'isola delle Hawaii, per osservare la spiaggia ricoperta da un



conglomerato di sabbia e plastica combinati in un'unica sostanza. Il fenomeno che proviene dal mescolamento di questi materiali è ciò che Corcoran e Jazvac chiamano “plastiglomerato”, ossia un conglomerato di plastica fusa che riempie le vesciche della roccia vulcanica, diventando parte del terreno e poi rarefacendosi nuovamente in sabbia plastificata (Fig. 2). Questo nuovo materiale aderisce agli affioramenti rocciosi, mescolando basalto, corallo, conchiglie e detriti legnosi in una “matrice plastica” (Corcoran, *et al.* 2014). L'aspetto interessante è che queste miscele non sono state create dall'uomo, ma dalle correnti marine e dall'azione del vento. La plastica e i vari fenomeni naturali mostrano un'agency che si estende al di là della progettazione e dell'intenzionalità umana (Zengiaro 2022). Laddove il materiale plastico era stato creato e progettato per un certo tipo di uso, quando viene malleato da fenomeni atmosferici e tellurici esso prende vita costruendo percorsi inattesi. In tal senso, l'erosione delle rocce e la fusione delle plastiche, insieme al loro legame e alla loro miscelazione, sono dovute a forze inorganiche. Il plastiglomerato unisce in modo indicativo l'uomo alle correnti d'acqua, alla pietra, alla trasformazione dei fossili in petrolio, alla trasformazione del petrolio in carburante, alla raffinazione del carburante in policarboni, ecc. Dal fango primordiale all'oceano, alla sabbia della spiaggia, attraverso le forme evolutive della vita, il plastiglomerato è un inquietante marcatore materiale di continuità: “it shows the ontological inseparability of all matter” (Robertson 2016, p. 5).



Fig. 2 – Campione di plastiglomerato raccolto dalla geologa Patricia Corcoran e la scultrice Kelly Jazvac a Kamilo Beach, Hawaii (Foto di Kelly Wood, [www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/](http://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/)).

Per quanto riguarda il mescolamento e l'assorbimento delle microplastiche negli elementi organici, emerge un sempre possibile assemblaggio di organismi e plastiche. Gli animali, vegetali, funghi, si ibridano con questa sostanza senza alcuna possibilità di resistere. Il corpo viene attraversato e le microplastiche si sedimentano al suo interno, ma altresì si combinano con la genetica trasformando i ritmi dell'organismo, determinando la riproduzione e risignificando non solo l'attività organica ma anche modificandone la direzione evolutiva. Sono sempre maggiori le testimonianze che sottolineano come la filogenesi e l'ontogenesi degli organismi vengano profondamente modificate dalle microplastiche (Macali, *et al.* 2018). Questi studi sono solo all'inizio di alcune scoperte riguardanti la relazione corpo-organico/plastiche, soprattutto perché gli effetti relativi a tale rapporto sono a lungo termine e si possono vedere nella progenie di determinate specie. In tal modo viene a confermarsi che le microplastiche hanno un ruolo sempre più significativo rispetto all'esistenza degli organismi e le loro relazioni esistenziali in un dato ambiente.

### 3. Raffigurare l'invisibile

I differenti assemblaggi che si possono riscontrare in natura tra un oggetto organico o inorganico e le plastiche sono dovuti alla *dimensione* dell'oggetto plastico. Infatti, le microplastiche sono disgregazioni plastiche sotto i 5 millimetri di diametro, andando poi a rarefarsi in nanoplastiche, le quali sfidano attualmente gli strumenti scientifici di rilevamento negli ambienti (Lim 2021). Infatti, le analisi

scientifiche sono legate agli strumenti<sup>2</sup> con cui rilevare il materiale microscopico. Si rivela in tal modo la limitatezza del discorso scientifico riguardo il mondo microfisico, in cui esistono vari livelli di visibilità e invisibilità che danno luogo a molteplici difficoltà (Andray 2017): i campioni sono sempre relativi, poiché sorgono continui problemi con le stime; l'incremento costante e dipendente da fattori eterogenei e complessi; problemi riguardanti la predizione della pericolosità in termini di densità e materiale di derivazione; impossibilità di determinazione causata dalla capacità infiltrante, ibrida e persistente del materiale; non esiste una esperienza diretta a causa delle dimensioni. In breve, le microplastiche sono dappertutto e sono invisibili.

Il materiale microplastico offre nuovi regimi di responsabilità, legando l'incontrollabilità dell'azione infiltrante del materiale con gli effetti carichi di significato sulla salute degli organismi e dell'ambiente. Si tratta dunque di individuare un discorso possibile per questo oggetto invisibile che crea al medesimo tempo una "plastisfera", ossia un universo sintetico e invisibile che concentra forme di vita e sostanze tossiche (Nurra 2022; Amaral-Zettler, *et al.* 2020). I risultati ottenuti dal discorso scientifico sono difficili da interpretare perché le microplastiche hanno molte forme, dimensioni e composizioni chimiche, e molti degli studi hanno utilizzato materiali del tutto diversi da quelli presenti nell'ambiente. Si tratta di comprendere come può il campo scientifico attivare un discorso generativo circa la possibilità di evocare una immagine chiara dell'elemento microplastico.

Potremmo, in questo senso, domandarci: come possiamo raffigurare il microfisico? Proprio per i suoi effetti di mescolanza e risignificazione degli elementi con cui viene a contatto, c'è stato bisogno per il discorso scientifico di categorizzare l'elemento microplastico attraverso una molteplicità di nuove terminologie. Si tratta di risemantizzare la sostanza plastica, indicando come, attraverso il discorso semiotico, sia possibile rendere visibile l'invisibile. Tale elemento invisibile all'occhio ha necessità di instaurare un altro regime di senso, soprattutto in merito alla sua pericolosità per la vita e il suo significato per il futuro.

### 3.1. Il discorso scientifico

Proprio per i suoi effetti di senso e risignificazione degli elementi con cui viene a contatto, c'è stato bisogno da parte del discorso scientifico di categorizzare l'elemento microplastico in maniera trasversale. Le microplastiche vengono classificate in base a ciò che ne causa il disgregamento. In altre parole, il degrado della materia plastica è generalmente classificato in base all'agency che lo causa (Andray 2011). E tale azione di degradazione viene suddivisa in:

1. Biodegradazione: azione di organismi viventi, solitamente microbi;
2. Fotodegradazione: azione della luce, per lo più quella solare in caso di esposizione all'aperto;
3. Degradazione termo-ossidativa: lenta degradazione ossidativa a temperature moderate;
4. Degradazione termica: azione delle alte temperature;
5. Idrolisi: degradazione causata dalla reazione con l'acqua.

Inoltre, nel momento in cui si è determinata la causa della disgregazione, le microplastiche vengono suddivise in due macro categorie: primarie, ossia disperse dall'azione umana (lavatrici, pneumatici, prodotti per l'igiene, ecc.); secondarie, degradate da eventi atmosferici.

Una lettura semiotica, soprattutto quella di stampo latouriano, cercherebbe in questo caso di comprendere come la scienza indichi gli attanti e i collettivi responsabili di tali fenomeni. Si può parlare con senso di collettivi poiché la problematica della microplastica è legata agli strumenti di rilevazione, da una parte, e dall'altra da elementi eterogenei non relativi al mondo culturale ma intrinsecamente ibridati con fenomeni naturali. L'elemento plastico, di per sé inerte, prende vita attraverso una continua rielaborazione nel piano del contenuto e dell'espressione dipendendo dai suoi incontri. Ciò sta a significare che la plastica è un materiale dalla massa amorfa che diviene materia significante quando si incista su qualcosa d'altro. Gli effetti di senso della plastica sono dunque iscritti in ciò che plastico non è, ovvero nel materiale a cui si aggrappa lungo la sua durata di vita.

---

<sup>2</sup> Il discorso è assai più ampio e profondo di come viene qui trattato, basti pensare alle analisi offerte da Latour sul discorso scientifico e la costruzione dei fatti (Akrich, Latour 1992; Latour 2005).



Non solo la durata di vita dei prodotti in plastica è spesso estremamente breve, ma i polimeri sintetici, derivati dal petrolio, sono una sorta di morti viventi. Dopo aver dissotterrato i resti di antiche piante e animali, rimaniamo bloccati dalle attività (dall'agency) di queste molecole non morte, quelle che si rifiutano di interagire con altre forme di vita dipendenti dal carbone. Infatti, sebbene la plastica si fotodegradi e si frantumi, non si biodegrada. Il paradosso è che i pezzi possono diventare sempre più piccoli, ma non si trasformano in qualcos'altro. Non scompaiono. Le molecole stesse rimangono intatte, conservando la loro identità. Ciò che si rivela è la spinta della sua qualità alchemica e chimica verso l'impersonificazione della vita, trasfigurandola nella morte. Il rifiuto di perdere la propria identità si trasforma in valore, in un atto degno dell'alchimia ottenuto dalla polimerizzazione di alcune molecole morte (Leslie 2005).

Ed è esattamente questo il problema – che non intendiamo qua risolvere, ma solo mostrare: nonostante si parli delle microplastiche, a causa della pervasività e dell'invisibilità di questi elementi, il discorso viene presentato principalmente dalle scienze biochimiche che riescono a rilevarne le capacità. E questo diviene un problema che ha delle conseguenze sulla società poiché i risultati e le figure del discorso che viene integrato dalla politica, l'ecologismo, l'economia non riesce a essere capace di creare una narrazione risolutiva (Backhaus, Wagner 2019). In questa prospettiva problematica, dove i discorsi del campo biologico e quello del campo mediatico non riescono a incontrarsi a causa dello statuto dell'oggetto microplastico, cerchiamo ora di tracciare brevemente una sorta di ponte attraverso la lettura semiotica dell'elemento plastico.

#### 4. Figure del discorso

Nel discorso figurativo (Greimas, Courtés 1979) esistono sostanziali differenze tra la plastica e le microplastiche. La prima, oramai entrata a far parte dell'immaginario, cattura l'immaginazione ed è culturalmente situata. Come ha scritto Franciscu Sedda (2020), “l'isola di plastica *dà da pensare*: non solo a livello sociale e comunicativo ma proprio in quanto riapre i giochi fra sensibile e intelligibile, fra enunciato ed enunciazione, fra espressione e contenuto fino a diventare strumento di ripensamento di alcune dinamiche semiotico-discorsive fondamentali” (pp. 26-27). La plastica in termini generali, nella sua materialità, svolge un ruolo attanziale, quale soggetto delle dinamiche ecosistemiche e sociali. Mentre, per quanto riguarda le microplastiche, esse non riescono ad essere presentificate nel discorso non scientifico; nonostante vengano mangiate, respirate, assorbite, circolino nel nostro sangue, nell'ereditarietà genetica. Questo ruolo attanziale delle microplastiche si perde in una sorta di metamorfosi alle sue estreme conseguenze, quale soggetto spersonalizzato o forzato ad una costante intersoggettività (o interoggettività) materiale. È una materia fatta di potenza, la quale viene resa invisibile dalle istanze naturali e dalle azioni dei viventi e non viventi. La sua qualità narrativa polimorfica produce una sorta di cattura impossibile da parte del discorso non scientifico. La plastica, infatti, ha acquisito un'agency che la rende ingestibile e indomabile, al di là dell'impossibilità di rilevarla attraverso la visione e gli altri sensi. In altre parole, nonostante la plastica coordini e costituisca gran parte delle nostre attività quotidiane, non siamo più in grado di localizzarla. I nostri corpi non la espellono più, i nostri organi non la digeriscono, si mantiene tra l'espulsione e l'assorbimento in uno stato di sospensione.

##### 4.1. Figuratività delle microplastiche

La percezione della plastica nella quotidianità diviene allo stesso tempo sempre più manifesta e dissimulata. Ciò accade perché l'attenzione agli elementi plastici più preponderanti viene canalizzata dalle conoscenze condivise che si hanno sulla gravità degli impatti ambientali. Per comprendere meglio come il discorso sulle microplastiche viene narrato nei media, possiamo prendere a esempio il lavoro di sensibilizzazione svolto da alcune associazioni ambientaliste.

Se prendiamo come esempio la campagna pubblicitaria del WWF intitolata *Microplastics* esposta in Nuova Zelanda nell'aprile del 2021, vediamo la difficoltà nel dar luogo a un immaginario rappresentativo delle microplastiche (Fig. 3). La difficoltà sta nel racconto visuale.



Fig. 3 – WWF-New Zealand's nationwide Stop Plastic Pollution campaign.

La campagna riporta una intertestualità che mostra tutta la difficoltà che appartiene al racconto visuale classico delle pubblicità di sensibilizzazione. L'analogia tra le microplastiche nell'oceano e le stelle nell'universo, cerca in qualche modo di offrire una visione complessiva della pervasività dell'elemento plastico. Tuttavia, ciò accresce la problematicità, narcotizzando la possibilità di una sorta di via d'uscita. L'idea di raffigurare le microplastiche come un universo che ci circonda in ogni dove, non riesce a rendere conto di una possibile politica di risoluzione, ma gioca sull'aspetto timico che rimanda ad una disposizione affettiva della rinuncia all'azione, all'inattività dell'umano che deve comprendere come vivere nell'universo plastico. Si tratta di comprendere come visualizzare l'invisibile, da un lato, e dall'altro come magnificare la pervasività di quest'elemento toccando la categoria timica che soggiace al livello delle strutture profonde per postulare una tensività verso l'azione. Il problema di questa campagna è che il testo, a livello figurativo, non segmenta lo spazio distribuendo le categorie potenziali della risoluzione di tale problema. Riproduce invece l'ordine dell'invisibile lungo una pertinenza macroscopica che non è utile a esibire la logica della non visibilità, anzi, magnifica il paradossale rapporto tra il micro e macro universo dell'invisibile. Dunque, non agisce rispetto a una pragmatica, ma esibisce meramente la dimensione del discorso passionale, mostrando una immersività del vissuto senza via di scampo.

La difficoltà della comunicazione delle microplastiche si estende non solo sul piano della dimensionalità, ma propriamente su quello della comprensione della sostanza (Deng *et al.* 2020; Henderson, Green 2020). Infatti, tale materiale sembra magnificare e narcotizzare continuamente molteplici elementi sul piano del contenuto e quello dell'espressione attraverso dicotomiche opposizioni:

1. pervasività/non-località;
2. fluidità/viscosità;
3. persistenza/dissolvenza;
4. resistenza/infiltrazione;
5. scissione/mescolamento;
6. materialità/invisibilità.

#### 4.2. Strategie comunicative

Altre campagne hanno rappresentato in modo forse più saliente la figura della microplastica nelle campagne di sensibilizzazione. Nella campagna *Green is the new Black* possiamo osservare come i clienti di un ristorante, cercando di salare il proprio cibo, disgregano della plastica che si trova in frammenti dentro la saliera. Quando notano che quello che si trova sui loro piatti non è sale, cercano di osservare

il contenuto della saliera. All'interno sono stati inseriti piccoli oggetti di plastica che raffigurano oggetti quotidiani che siamo soliti usare: bottiglie, tappi, sacchetti, cannucce. Al di là del messaggio (il sale contiene microplastiche) è interessante notare le problematiche nel raffigurare le microplastiche. La difficoltà emerge nel ripresentare delle figure e delle forme plastiche che fanno parte dell'Enciclopedia comune (cannuccia, borsa, bottiglietta, sacchetto). Ciò che avviene nel presentare l'idea delle microplastiche invisibili all'interno del sale da cucina, è la riduzione della taglia di oggetti di plastica "classici" o di uso comune (Fig. 4).



Fig. 4 – Green is the new black; Plastic Salt: What's Really Hiding in Your Salt?

Si tratta di nuovo di rendere visibile qualcosa che non è visibile ad occhio nudo. Questa marca semantica è presentata in molteplici campagne che costruiscono *disforicamente* la plastica come nemico invisibile (Garcia-Vazquez, Garcia-Ael 2021). Tuttavia, sembra quasi impossibile per l'analisi narrativa parlare delle trasformazioni di questo materiale, se non riducendo le dimensioni delle pratiche atomizzandole. Un altro esempio, in cui però le microplastiche sono presentate per quello che sono, è stato svolto dagli studenti I-chen, Yi-hui e Yu-ti, i quali hanno iniziato il loro progetto raccogliendo campioni di acqua da cento fonti diverse di Taiwan – tra cui laghi, fiumi, spiagge e porti – e congelando singolarmente i campioni raccolti. Hanno poi utilizzato una resina di poliestere per conservare ciascuno di essi e progettato involucri da "sapori" corrispondenti per ogni gusto tossico<sup>3</sup>. Nel video presentato per il progetto, si vedono questi ragazzi offrire dei gelati ai passanti, i quali, ignari della composizione del ghiacciolo, rimangono esterrefatti dal sapore. Solo dopo aver assaggiato il ghiacciolo si rendono conto che essi sono pieni di micro materiali plastici. Questo processo riesce a dar luogo ad un cambio di prospettiva determinato a partire dai sensi, soprattutto legato al gusto, per arrivare a individuare l'elemento microplastico.

Il progetto *100% Polluted Water Popsicles* (Fig. 5) ha catturato l'attenzione dei media ed è stato presentato in diverse mostre a Taipei. Imitando l'estetica delle recenti tendenze alimentari artigianali, i ghiaccioli dell'acqua inquinata servono a sottolineare come la bellezza non sempre corrisponda a una salutare situazione appetibile per l'umano e l'ambiente. La creazione di questo legame visibile tra inquinamento e consumo si è dimostrata molto efficace, diventando virale in tutto il mondo. Il progetto artistico dal 2019 ha ottenuto un posto nella New Generation of Design Exhibition presso il Taipei World Trade Center e il team che lo ha ideato è stato nominato per il Young Pin Design Award per la sua comunicazione creativa dei problemi dell'inquinamento idrico. In questo caso, rispetto al precedente, la microplastica è presentata all'interno di un oggetto di consumo comune. Dove prima esisteva un gelato gustoso, ora il gusto è marchiato dal materiale plastico.

<sup>3</sup> Sarebbe interessante riportare questo discorso verso l'analisi di Marrone (2022).



Fig. 5 – 100% Polluted Water Popsicles (100%純污水製冰所).

## 5. Naturalizzare la plastica

La plastica può essere considerata il substrato del capitalismo avanzato (Dworkin 2013), rivelando la nostra totale dipendenza dai prodotti petrolchimici. I residui plastici sono a tutti gli effetti il segno del nostro tempo, laddove la ricerca stratigrafica riconosce ed interpreta il tempo in base alla mescolanza della parte tellurica del pianeta con la plastica. Il materiale plastico è stato infatti proposto come il marcatore stratigrafico nella definizione dell'Antropocene, divenendo in questo modo il marcatore del tempo e dello spazio per la sua pervasività e lunga preservazione (Zalasiewicz, *et al.* 2016). Ma il suo ruolo nella nostra vita, a differenza del rapporto più astratto che abbiamo con altri prodotti petroliferi, come la benzina o l'elettricità, è intimo. Usiamo la plastica per mangiare, per vestirci, come giocattoli sessuali, come calmante per i bambini. I nostri computer e telefoni, quegli oggetti di cui apparentemente non possiamo fare a meno, non potrebbero esistere senza la plastica come dispositivi leggeri e portatili che sono. Nemmeno internet potrebbe sussistere, senza le migliaia di cavi sottomarini e sotterranei sigillati dalle intemperie con i rivestimenti in plastica (Starosielski 2013). La plastica è onnipresente e si infila in così tanti aspetti della nostra vita quotidiana che la sua presenza è facile da dare per scontata, ma anche difficile da comprendere. Ha introdotto regimi sensoriali completamente nuovi con le sue superfici lisce e i suoi colori brillanti. Non c'è un modo per estrarre la propria vita nel XXI secolo dalla plastica (Davis 2019). Questo vale per le persone di tutte le classi economiche e le aree geografiche, anche se gli oggetti con cui interagiamo e i modi in cui lo facciamo rimangono stratificati. La plastica è un problema che non può essere esteriorizzato. Tuttavia, il valore attribuito alla plastica, come ci ricorda Gay Hawkins (2013), non è intrinseco al materiale, ma piuttosto è messo in atto.

A tal proposito, il breve “mockumentary” creato nel 2010 da Jeremy Konner cerca di mettere in mostra questo aspetto “naturale” della plastica. Il cortometraggio dal titolo *The Majestic Plastic Bag* denuncia la gravità dell'inquinamento plastico negli oceani proponendo come protagonista proprio una borsa di plastica. Lo stile con cui è girato è quello dei documentari sugli animali selvaggi, in cui la voce narrante di Jeremy Iron descrive la migrazione del sacchetto. Questo viaggio, che parte dalla fabbrica fino ad arrivare al mare, viene ironicamente presentato come un processo naturale. Infatti, la voce narrante fuori campo racconta delle avventure e disavventure del sacchetto di plastica invocando l'istinto di

sopravvivenza (“flees for itself”) e le azioni intenzionali (usando il vento per muoversi e le autovetture per essere mosso) verso il suo *locus naturalis*, ossia l’Isola di Plastica che si trova nell’Oceano Pacifico. La narrazione del cortometraggio prende le mosse da una caratterizzazione dei comportamenti sociali e naturali del sacchetto, appartenente al “petroleum species”. Come le altre specie, il sacchetto deve affrontare sfide e nemici naturali per arrivare alla sua meta. Dall’operatore ecologico che cerca di catturarlo, fino alle macchine che lo portano nella direzione contraria, il sacchetto cerca in tutti i modi di compiere quello che è in un certo qual modo inscritto nel suo DNA, cioè arrivare all’oceano per poi morire e lasciarsi trascinare sull’Isola di Plastica (una sorta di paradiso in cui la plastica può esistere serenamente) (Iovino 2015a).

Una corretta osservazione riguardante questo cortometraggio viene sottolineata da Serenella Iovino (2015b), la quale pone l’accento sul ciclo della vita della plastica. Infatti, Iovino afferma che la borsa di plastica, esattamente come le altre specie, viene utilizzata dalla società per svolgere una funzione sociale. Come un’ape “serve” l’agricoltura attraverso l’impollinazione dei fiori, allo stesso modo la borsa di plastica completa il suo “plastic cycle of life” quando ha svolto il suo compito nella società. Il ciclo della plastica è propriamente il continuo e complesso movimento di materiali plastici tra diversi comparti dell’ecosistema abiotico e biotico, compreso l’uomo (Bank, Hasson 2019).

In tutta questa narrazione salta all’occhio sia l’empatia che si prova verso il viaggio compiuto dal sacchetto all’interno del documentario, sia il grande contrasto che emerge nel considerare “naturale” questo percorso. Il cortometraggio gioca con le nostre intuizioni, rivelando un sottotesto che ci fa domandare retroattivamente da dove proviene la plastica e se questo elemento che tende a rimanere nell’oceano può essere considerato “normale” e “naturale”.

### 5.1. Morfumi e mangiatori di plastica

La plastica rappresenta la logica fondamentale della finitudine, portando con sé le terribili implicazioni dell’incapacità di decomporsi, di rientrare in sistemi di decadimento e ricrescita. Nel tentativo di sfuggire alla morte, abbiamo creato sistemi di vera finitudine, significando l’estinzione di molte forme di vita. Questo dramma della finitudine è intimamente legato alle nostre nozioni di esistenza, come individui e come specie, e si vede esplicitamente in alcune attuali narrazioni apocalittiche all’interno del discorso dell’Antropocene. Come ha argomentato Elizabeth Povinelli (2022), la plastica ci rende dei morfumi che si ibridano costantemente con la sua materia. Allo stesso modo la narritività dell’elemento microplastico sta rendendo sempre più difficile parlare del materiale plastico, poiché la sua sostanza alchemica meticcias continuamente il suo statuto, decentrando ogni processo di significazione. La semiotica che analizza l’emersione del senso, generando molteplici discorsività intertestuali, dovrebbe analizzare in profondità questo materiale, indicando al medesimo tempo non solo la nostra relazione con esso, ma la risignificazione di *una vita* (Deleuze 2010) *con* la plastica. Si tratta di individuare le zone d’ombra e quelle di sovrapposizione di tale elemento, portando alla luce le difficoltà in ambito scientifico e culturale nel discorsivizzare la plastica e la microplastica. La semiotica, applicata al tema della plastica, deve rendere conto della sovrapposizione di catene intertestuali complesse, negoziando volta per volta la pertinentizzazione della plastisfera nel mondo naturale e culturale. In altre parole, si tratta di usare la semiotica come strumento per indicare *come* parlare della plastica e del suo rapporto con il presente e, soprattutto, con il futuro.

Nel film *Crime of the future* (2022), il regista David Cronenberg mostra tutta la complessità dello smaltimento plastico partendo proprio dalla modificazione delle competenze del corpo biologico. La storia tratta della modificazione del sistema digestivo, da parte degli evolucionisti, per rendere capaci gli uomini di mangiare la plastica e altre sostanze chimiche sintetiche. Nell’immagine di figura 6 si vede Brecken, figlio di uno dei leader, nato con la capacità innata di mangiare la plastica, mentre divora un secchio. Tuttavia, le varie entità governative e aziendali più o meno occulte cercano di reprimere questa “insurrezione evolutiva”. Ora che l’organico è stato dominato, la capacità di metabolizzare i materiali sintetici è la nuova frontiera che tutti vogliono conquistare per primi, per profitto, autorità o piacere. La nuova carne sarà fatta di plastica, divenendo alla fine il reale materiale alchemico per la sopravvivenza

nel futuro. Quando il mondo sarà fatto di plastica non ci resterà altro che mutare, come d'altronde già stiamo facendo. In fin dei conti, il corpo umano non è altro che la sua forma plastica di adattarsi, disgregandosi, alle condizioni ambientali. Se la plastica comporrà il nostro mondo, non potremo far altro che mostrare tutta la plasticità che è da sempre insita nelle capacità adattative dell'animale umano.



Fig. 6 – Fotogramma di *Crimes of the Future* (2022) di David Cronenberg. Un bambino mangia un secchio di plastica. Immagine tratta da Povinelli (2022).



## Bibliografia

- Akrich, M., Latour, B., 1992, "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies", in L. Bijker, a cura, *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, MIT Press.
- Amaral-Zettler, L. A., et al., 2020, "Ecology of the plastisphere", in *Nature Reviews Microbiology*, 18, pp. 139-151.
- Andray, A. L., 2011, "Microplastic in the marine environment", in *Marine Pollution Bulletin*, n. 62, pp. 1596-1605.
- Andray, A. L., 2017, "The plastic in microplastics: A review", in *Marine Pollution Bulletin*, n. 119/1, pp. 12-22.
- Backhaus, T., Wagner, M., 2019, "Microplastics in the Environment: Much Ado about Nothing?", in *Global Challenges*, pp. 1-10.
- Bank, M. S., Hasson, S. V., 2019, "The Plastic Cycle: A Novel and Holistic Paradigm for the Anthropocene", in *Environmental Science & Technology*, 53, pp. 7177-7179.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1974.
- Carpenter, E., Anderson, S. J., Harvey, G. H., Miklas, H. P., Peck, B. B., 1972, "Polystyrene Spherules in Coastal Waters", in *Science*, 178, pp. 749-750.
- Corcoran, P. L., et al., 2014, "An anthropogenic marker horizon in the future rock record", in *GSA Today*, 24, pp. 4-8.
- Davis, H., 2019, "Life and Death in the Anthropocene", in S. Chattopadhyay, J. White, a cura, *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture*, London, Routledge.
- Deleuze, G., 2010, *Immanenza: una vita...*, Milano, Mimesis.
- Deng, L., et al., 2020, "Public attitudes towards microplastics: Perceptions, behaviors and policy implications", in *Resources, Conservation & Recycling*, 163, pp. 1-11.
- Dworkin, C., 2013, *No Medium*, Cambridge, MIT Press.
- Garcia-Vazquez, E., Garcia-Ael, C., 2021, "The invisible enemy. Public knowledge of microplastics is needed to face the current microplastics crisis", in *Sustainable Production and Consumption*, 28, pp. 1076-1089.
- Greimas, A., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. a cura di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2007.
- Haram, L. E., et al., 2020, "A Plasticene Lexicon", in *Marine Pollution Bulletin*, n. 150, pp. 1-4.
- Henderson, L., Green, C., 2020, "Making sense of microplastics? Public understanding of plastic pollution", in *Marine Pollution Bulletin*, 152, pp. 1-15.
- Hawkins, G. (2013), "Made to Be Wasted: PET and the Topologies of Disposability", in Gabrys, J., Hawkins, G., Michael, M. eds., *Accumulation: The Material Politics of Plastic*, London, Routledge.
- Iovino, S., 2015a, "Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia", in *IRENE. Interdisciplinary Research on Ethics and the Natural Environment*, pp. 103-117.
- Iovino, S., 2015b, "The Living Diffractions of Matter and Text: Narrative Agency, Strategic Anthropomorphism, and how Interpretation Works", in *Anglia*, 133 (1), pp. 69-86.
- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale. Actor-Network Theory*, Milano, Meltemi 2022.
- Leslie, E., 2005, *Synthetic Worlds. Nature, Art and Chemical Industry*, London, Reaktion Books.
- Lim, X., 2021, "Microplastics are everywhere – but are they harmful?", in *Nature*, 593 (7857), pp. 22–25, [www.nature.com/articles/d41586-021-01143-3](http://www.nature.com/articles/d41586-021-01143-3).
- Macali, A., et al., 2018, "Episodic records of jellyfish ingestion of plastic items reveal a novel pathway for trophic transference of marine litter", in *Scientific Reports*, 8, pp. 1-7.
- Marrone, G., 2022, *Gustoso e saporito*, Milano, Bompiani.
- Meikle, J. L., 1995, *American Plastic: A Cultural History*, New York, Rutgers University Press.
- Nurra, N., 2022, *Plasticene. L'epoca che riscrive la nostra storia sulla Terra*, Milano, Il Saggiatore.
- Povinelli, E., 2022, "The Wasted Earth: Excess, Superabundance, and Sludge", in *e-flux Journal*, 129, pp. 13-17, [www.e-flux.com/journal/129/484262/the-wasted-earth-excess-superabundance-and-sludge/](http://www.e-flux.com/journal/129/484262/the-wasted-earth-excess-superabundance-and-sludge/).
- Robertson, K., 2016, "Plastiglomerate", in *e-flux Journal*, 78, [www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/](http://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/).
- Sedda, F., 2020, "Isole per pensare: la *Garbage Island* e *The World*", in *Lexia*, 35-35, pp. 21-67.
- Starosielski, N., 2015, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press.
- Zalasiewicz, J., et al., 2016, "The geological cycle of plastics and their use as a stratigraphic indicator of the Anthropocene", in *Anthropocene*, 13, pp. 4-17.
- Zengiaro, N., 2022, "The Time of Materials: Rethinking the Anthropocene from Stones", in *Versus*, 135 (2), pp. 283-300.

## **Intorno alle dimensioni materiali, sociali, tecnologiche e politiche dell'inquinamento da polveri sottili**

Micol Rispoli

**Abstract.** So-called “fine dust” – in scientific jargon Particulate Matter (PM) – is heterogeneous in chemical composition, size and origin. Its concentration is higher in areas where more or less polluting human activities take place. As is well known, particulate matter has harmful effects on human health and the health of other living beings. To monitor the level of air pollution and establish courses of action for environmental health, governments and institutions generally rely on techno-scientific approaches to collect data. While accessible to scientists and technicians, such data are too abstract for citizens to become aware of the problem and adopt more responsible behaviour. Against this backdrop, some researchers have been promoting different approaches, problematising and opening up what we usually refer to as “air pollution” and its effects on human health to speculation. By highlighting its socio-material, technological and political dimensions, these researches attempt to facilitate a better approximation to the problem – even for those without scientific expertise and knowledge – and promote the formation of a “collective subjectivity”.

### **1. Premessa**

L'agglomerato materico che comunemente chiamiamo “polvere”, oltre a ciò che può essere visibile e/o palpabile come patina depositata sugli oggetti, comprende anche le più impercettibili particelle presenti nell'aria che respiriamo. Le cosiddette “polveri sottili” – o, in gergo scientifico, “materiale particolato aerodisperso” (in inglese *Particulate Matter*, da cui l'acronimo PM) – sono eterogenee per composizione chimica, dimensione e origine. Alcune sostanze presenti nel particolato sono, ad esempio, fibre naturali e artificiali, spore, pollini, metalli, silice, particelle carboniose e inquinanti liquidi. A seconda della dimensione e, nello specifico, del diametro della particella, tali polveri sottili vengono distinte in PM10, PM2.5 e PM1. La loro origine può essere sia antropica che non antropica, ma la loro presenza è certamente maggiore nelle aree urbane e nelle zone periferiche industriali, o dove si svolgono in generale attività umane più o meno inquinanti: alcune sorgenti possono essere, ad esempio, i processi di combustione negli impianti domestici, gli scarichi prodotti dal traffico veicolare e, ovviamente, quelli connessi alle attività delle industrie. Come è noto, il particolato ha effetti dannosi sulla salute umana e su quella di altri esseri viventi ed è causa di disturbi respiratori e patologie gravi.

Riflessioni particolarmente interessanti sul tema sono proposte in alcuni articoli del magazine online *Toxic News*, che ospita un'ampia gamma di storie, casi e prospettive di ricercatori, attivisti e artisti sulle sostanze tossiche nei nostri spazi quotidiani. Viene posto l'accento, ad esempio, su come le comunità emarginate, a basso reddito e appartenenti a minoranze si vedano costrette a sopportare i maggiori oneri dell'inquinamento da polveri sottili, in quanto residenti in zone periferiche o extra-urbane occupate da opifici industriali (Brown 2019). In Italia caso emblematico, raccontato sul magazine dall'antropologo e ricercatore Angelo Raffaele Ippolito e dal biologo Bruno Andreas Walther (Ippolito, Walther 2019), è quello della città di Taranto e dello stabilimento ILVA (ex Italsider), la più grande acciaieria d'Europa, che dagli anni '60 ha completamente trasformato l'economia della comunità locale – che in gran parte dipende dai posti di lavoro offerti dall'industria – e che si è trovata al centro di inchieste, battaglie legali e manifestazioni di protesta per l'inquinamento prodotto e i suoi effetti particolarmente dannosi soprattutto sui quartieri adiacenti, in cui dimorano le persone a reddito più basso. Di recente è stato segnalato che, nonostante la quantità di PM10 prodotta da città molto più estese – come, ad esempio,

Milano – sia superiore a quella prodotta a Taranto, il livello di tossicità di quest’ultima è molto più alto, poiché attraverso le polveri sottili prodotte dalle sue industrie viaggiano inquinanti cancerogeni come il benzo(a)pirene<sup>1</sup>.

Un interessante articolo dall’antropologo e giornalista Efrén Legaspi (2019) racconta invece come l’espressione *El aire está malo* – l’aria è cattiva – sia comune tra gli abitanti della baia di Quintero-Puchuncaví, in Cile, che devono ogni giorno confrontarsi con le emissioni atmosferiche generate dal complesso industriale *Ventanas*. L’area, che in passato era nota per la grande qualità di prodotti alimentari quali pesce e ortaggi, a causa del suo degrado ambientale causato dall’attività industriale è oggi riconosciuta come ‘zona di sacrificio’, un nome solitamente attribuito a quei territori in Cile – ma più in generale in paesi a medio e basso reddito di America Latina e Africa (Manzo 2023) – in cui la salute degli abitanti viene sacrificata pur di perseguire il progresso economico (Legaspi 2020). Una grande percentuale della popolazione che risiede in tali zone infatti sviluppa malattie respiratorie, cardiovascolari o il cancro (Legaspi 2019)<sup>2</sup>.

In generale, le polveri sottili presenti nelle zone urbane sono quasi sempre impercettibili alla vista, se non da particolari altezze dalle quali è possibile osservare le nebbie di smog che inglobano gli edifici o in casi particolarmente gravi. Esempi possono essere: quello di New York e della costa orientale degli Stati Uniti, invase a inizio giugno 2023 dal fumo degli incendi in Canada (Simon, Hoover 2023); quello della zona industriale di Taranto, in cui nebbie di colore rosso arrivano spesso a tingere manufatti e infrastrutture urbane. Nonostante la consapevolezza della loro presenza nell’atmosfera e dei loro effetti dannosi sia comunque alquanto diffusa, al di fuori della comunità scientifica tali polveri non sembrano essere riconosciute dai cittadini come problema da affrontare con particolare urgenza. La quasi totale invisibilità all’occhio umano, dunque, depotenzia la gravità segnalata dai discorsi e dai rapporti scientifici sull’inquinamento da esse prodotto e, inoltre, rende impossibile riconoscerne le diverse e molteplici fonti di emissione. Oltre a quelle più comunemente conosciute, infatti, come opifici industriali e traffico, tra le diverse fonti si possono annoverare ad esempio anche i fuochi d’artificio. Gli scienziati segnalano infatti come essi, soprattutto durante festività – come quella del capodanno – abbiano un alto potere inquinante a livello ambientale: le polveri sottili tossiche che essi immettono, in elevate concentrazioni, nell’atmosfera, ricadendo sul suolo possono poi essere trascinate dalle piogge in laghi e fiumi, con conseguenze nefaste per esseri umani e non umani (Lou 2018).

Per monitorare il livello di inquinamento atmosferico e stabilire le linee di azione per la salute ambientale, governi e istituzioni generalmente si affidano ad approcci tecno-scientifici mirati a raccogliere dati, la cui pubblicazione e diffusione tra i cittadini, mediante applicazioni e altre forme sempre più sofisticate di informazione, si presume possa garantire risposte funzionali in direzione di un cambiamento sociale, ambientale e politico. Tuttavia, mentre sono accessibili a scienziati e tecnici, tali dati – espressi generalmente in forma numerica – risultano troppo astratti e di non immediata percezione per i cittadini perché possano comprenderli in profondità e adottare, di conseguenza, comportamenti più responsabili per limitare l’inquinamento atmosferico. Inoltre, l’interazione e la comunicazione tra i settori di ricerca in materia di inquinamento, di salute e le persone affette da patologie respiratorie o di altro tipo risulta molto scarsa.

## 2. Pratiche di condivisione

In controtendenza rispetto a questo scenario, alcune ricercatrici e ricercatori promuovono approcci differenti, problematizzando e aprendo alla speculazione ciò a cui siamo soliti riferirci come “inquinamento atmosferico”, o “da polveri sottili”, nonché i suoi effetti sulla salute umana.

---

<sup>1</sup> Come si legge in un articolo di Casula del 16 maggio 2021 per *Ilfattoquotidiano.it* dal titolo “Morselli, ad dell’ex Ilva: ‘L’aria di Taranto è 20 volte migliore di quella di Milano’. Ma non spiega perché le polveri sottili uccidono di più”: [www.ilfattoquotidiano.it/2021/05/16/morselli-ad-dellex-ilva-laria-di-taranto-e-20-volte-migliore-di-quella-di-milano-ma-non-spiega-perche-le-polveri-sottili-uccidono-di-piu/6199102/](http://www.ilfattoquotidiano.it/2021/05/16/morselli-ad-dellex-ilva-laria-di-taranto-e-20-volte-migliore-di-quella-di-milano-ma-non-spiega-perche-le-polveri-sottili-uccidono-di-piu/6199102/) (consultato il 20 maggio 2023).

<sup>2</sup> Nel suo articolo del 2019 Efrén Legaspi offre una più compiuta analisi di alcuni aspetti del conflitto socio-ambientale che interessa nello specifico la Quintero-Puchuncaví in Cile.

Mettendone in luce le dimensioni socio-materiali, tecnologiche e politiche, essi tentano di agevolare una migliore approssimazione al problema, anche da parte di chi è privo di competenze/conoscenze scientifiche. Un esempio interessante, raccontato da Nicola da Schio insieme ad altri ricercatori (Da Schio *et al.* 2018), è il progetto *AirCasting Brussels*, una piattaforma di cooperazione tra il *Cosmopolis Centre for Urban Research*<sup>3</sup>, la *BRAL – Citizens Action Brussels*<sup>4</sup> (un'organizzazione comunitaria locale) e vari gruppi di cittadini, il cui obiettivo è studiare l'inquinamento atmosferico nella città di Bruxelles e lavorare collettivamente al fine di garantire un'aria più pulita attraverso iniziative di sensibilizzazione.

L'elemento di novità che presenta questo progetto è dunque il coinvolgimento diretto dei cittadini: ricercatori e cittadini generano congiuntamente conoscenze sulla geografia dell'inquinamento atmosferico a Bruxelles e co-producono soluzioni innovative. La metodologia è quella del *citizen science*, il cui obiettivo è proprio quello di migliorare i legami e il dialogo tra il settore scientifico e i cittadini, favorendo la partecipazione di questi ultimi alla ricerca scientifica e dunque sia la possibilità che gli scienziati ricevano opinioni e prospettive diverse da poter tenere in considerazione, sia che i cittadini stessi si sentano maggiormente legittimati e di conseguenza più disponibili a lottare in prima linea contro l'inquinamento atmosferico.

Tra le varie iniziative messe in campo sono stati organizzati una serie di *workshop* i cui partecipanti – ovvero diversi gruppi locali – indossando dispositivi di rilevamento per misurare l'inquinamento atmosferico hanno prodotto una cartografia in grado di rivelare sia la qualità generale dell'aria di Bruxelles sia il loro grado individuale di esposizione all'inquinamento. In seguito i gruppi stessi hanno organizzato attività per condividere le conoscenze con il pubblico più ampio, attraverso eventi pubblici allo scopo di favorire la condivisione delle esperienze e la sensibilizzazione, la discussione con i responsabili politici e attività pedagogiche: favorire, in altre parole, il formarsi – attraverso consuetudini di pratica – di una “soggettività collettiva”.

Guido Ferraro, in un suo saggio su questa rivista (2018) ha avanzato la tesi di una possibile direzione di sviluppo della semiotica come scienza sociale e ha indicato le coppie oggettivo/soggettivo e generale/particolare come binomi cruciali per il metodo semiotico.

Per Ferraro la soggettività è dimensione definitoria della semiotica, nell'accezione, però, di “soggettività collettiva” (Prieto 1975), dove piuttosto che l'individualità del ricercatore si privilegiano le configurazioni del sociale. Ponendosi la domanda “cosa vuol dire pensare la semiotica come scienza della soggettività?”, Ferraro trova nell'idea chiave di Luis Jorge Prieto

Per quanto troppo legata alla prospettiva linguistica, [...] un utile punto di partenza. Come egli nota, quando si studia un oggetto al modo in cui lo fanno le scienze della natura, sono disponibili diversi possibili punti di vista: è lecito ad esempio studiare una pietra da un punto di vista mineralogico, oppure fisico, o economico, o magari per le sue funzionalità come possibile farmacarte, e così via. La molteplicità delle prospettive è tanto logica quanto legittima. Ma lo stesso non vale per un oggetto linguistico: la frase pronunciata da un parlante italiano non può essere intesa secondo le categorie della lingua giapponese, [...] i parlanti della lingua possiedono l'unica soggettività collettiva cui l'oggetto linguistico può essere riferito. La soggettività con cui ha a che fare il linguista è una soggettività in certo senso obbligata, in quanto esterna e indipendente rispetto alla soggettività del ricercatore [...]. Può parere quasi paradossale, ma studiare un oggetto naturale apre a scelte soggettive, mentre studiare una soggettività culturale obbliga allo sforzo di vedere le cose secondo una prospettiva non nostra, indipendentemente già definita (Ferraro 2018, p. 29).

### 3. Sperimentazioni sul sensibile

Come è noto Louis Hjelmslev (1968) individua i due piani dell'espressione e del contenuto e propone una quadripartizione, distinguendo – per la struttura formale – la forma dell'espressione e la forma del contenuto e – per la loro manifestazione – la sostanza dell'espressione e la sostanza del contenuto. La sostanza in qualche modo è generata

<sup>3</sup> Informazioni sul *Cosmopolis Centre for Urban Research* sono disponibili su: [www.cosmopolis.research.vub.be/](http://www.cosmopolis.research.vub.be/).

<sup>4</sup> Informazioni sul *BRAL – Citizens Action Brussels* sono disponibili su: [www.bral.brussels/nl](http://www.bral.brussels/nl).

dal calarsi della forma sulla materia: quest'ultima, quindi, che sussiste provvisoriamente come una massa confusa, amorfa e indistinta, viene ad essere organizzata, articolata e suddivisa dall'azione della forma che vi si proietta 'come una rete che proietti la sua ombra su una superficie indivisa' (Hjelmslev 1968, p. 62). Solo dopo l'intervento della forma la materia diviene, così, sostanza, ovverosia materia semioticamente formata (Lenza 1975, p. 39).

A proposito dei materiali in architettura Ilaria Ventura Bordenca (2009) sottolinea come per Jean-Marie Floch (1984) la semiotica può concepire i materiali, di volta in volta, o come *sostanza dell'espressione*, data dall'insieme fisico dei materiali utilizzati in un ambiente, o come *sostanza del contenuto*, sia come contenuto di una lingua naturale, sia come insieme delle funzioni narrative, tematiche e figurative che i materiali possono assumere "nel racconto che si fa dello spazio costruito e dello spazio vissuto" (Floch 1984, p. 85). Da questo punto di vista appare esemplare il progetto *Yellow Dust DIY Sensing Infrastructure*<sup>5</sup> dell'architetta e ricercatrice Nerea Calvillo, invece, installato alla Biennale di Architettura e Urbanistica di Seul, Corea del Sud, del 2017, ha costituito un più radicale esercizio di traduzione e materializzazione dei dati relativi all'inquinamento da polveri sottili in forma "sensibile", con il fine di generare opportunità di comprensione intima e 'incarnata' degli stessi. *Yellow Dust* ha infatti mirato a facilitare nuove modalità di rilevamento dei dati attraverso la costruzione di ciò che Nerea Calvillo e l'antropologa Emma Garnett, che ha collaborato al progetto, definiscono *data intimacies* (Calvillo, Garnett 2019). Nello specifico si è trattato di un'installazione urbana temporanea, costruita per misurare e rendere visibile le polveri sottili attraverso una nuvola di vapore acqueo. Le particelle PM 2.5, infatti, rappresentano il principale e più controverso inquinante di Seul a causa delle *Hwangsa* (che in coreano significa polvere gialla), nubi di sabbia fine che hanno origine nel deserto del Gobi e nelle zone settentrionali della Cina, e che in primavera ricoprono la città di Seul trattenendo numerosi tipi di sostanze inquinanti. In un suo articolo, Emma Garnett riflette sulla "ambiguità elementare" (Garnett 2018) del particolato atmosferico e della conseguente difficoltà di stimarne i livelli di tossicità: le fonti sono diverse e la sua composizione chimica è sempre mutevole, pertanto le sue particelle non possono essere individuate o definite materialmente in modo semplice e deterministico. Sebbene le misurazioni numeriche siano importanti, "non possono da sole rivelare tutto ciò che vi è da sapere sull'inquinamento atmosferico, né stimolare una risposta efficace" (*Ibidem*). L'installazione *Yellow Dust* ha invece inteso consentire una interazione fisica, o corporea, con i dati relativi alle polveri sottili. In concreto, per rendere visibile e "palpabile" il fenomeno, produceva una nebbia colorata di vapore acqueo la cui densità variava a seconda della concentrazione di particelle presenti nell'aria. Una delle domande che hanno guidato il progetto è stata infatti: "poiché i dati numerici hanno senso solo per alcune pratiche culturali (gli scienziati, per esempio), cosa accadrebbe se, invece di vedere i dati prodotti dai sensori, li sentissimo? Ciò cambierebbe il modo in cui conosciamo e ci relazioniamo con l'inquinamento atmosferico, e aprirebbe nuove pratiche?" (Calvillo, Garnett 2019, p. 341). L'obiettivo è stato quindi quello di favorire la creazione di uno spazio pubblico che consentisse un'esperienza affettiva e incarnata dell'inquinamento ed un'interazione corporea con esso. Per citare Calvillo e Garnett, *Yellow Dust* "ha dato un senso ai dati e ha reso i dati sensibili" (*ibidem*), incoraggiando una forma di indagine corporea collettiva. L'installazione infatti, anziché limitarsi a rendere visibile il problema – ovvero l'aria inquinata – attraverso la nebbia, intendeva collocare le persone, come direbbe Donna Haraway (2016), "all'interno" di quel problema e stabilire un contatto diretto, una "intimità molecolare" tra inquinamento, corpi – umani e non umani – e cose. Pertanto Calvillo e Garnett hanno condotto uno studio etnografico sull'esperienza, e osservato le numerose modalità di relazione e le reazioni delle persone all'installazione. Un ulteriore scopo di *Yellow Dust* è stato inoltre quello di mettere in discussione le narrazioni convenzionali dei media, che spesso ritraggono l'*Hwangsa* come un'invasione da parte della Cina e della Mongolia, e il pregiudizio sociale che ne deriva. I pannelli espositivi dell'installazione, infatti, evidenziavano le relazioni tra i dati acquisiti dai sensori, i corpi delle persone e le fonti di emissione presenti nella stessa Seul, come i noti ristoranti e le saune della città, rivelando come la presunta "esternalità" delle origini dell'inquinamento fosse falsa. L'idea alla base di *Yellow Dust*, infine, era che la "costruzione collettiva" del problema potesse consentire altre modalità di azione politica e ambientale: come affermano Calvillo e Garnett (2019), l'installazione ha favorito

<sup>5</sup> Un'ampia documentazione fotografica del progetto è disponibile su: [yellowdust.intheair.es](http://yellowdust.intheair.es).

l'emersione di “diversi intrecci che includono cose, sentimenti, processi che si presume siano ‘al di fuori’ della scienza (e, forse, della creazione di ‘buoni dati’)” (p. 351). In tal senso, ha costituito una vera e propria operazione “cosmopolitica”, orientata, come direbbe Isabelle Stengers (2005), a “rallentare il ragionamento e creare un’occasione per suscitare una consapevolezza un po’ diversa dei problemi e delle situazioni che ci mobilitano” (p. 994), facendo dunque emergere differenti narrazioni e modalità di azione. Attraverso un “rovesciamento strutturale”, ovvero l’atto di rendere visibili infrastrutture invisibili, l’istallazione ha incoraggiato – come afferma Calvillo (2018) ispirandosi in particolare a Maria Puig de la Bellacasa (2011, 2017) – a “pensare con cura”, ovvero a concentrarsi su ciò che è stato o viene spesso trascurato, dimenticato, tralasciato da particolari scelte, storie o politiche.

Ci si trova di fronte a un diverso artefatto, prodotto da una riarticolazione dei legami della struttura chimica, dal mescolarsi di una sostanza chimica con un’altra. Riprendendo il concetto di *thing* di Latour si forma una diversa articolazione, una diversa “cosa” in cui ci si trova “sensibilmente” coinvolti e in cui il designer piuttosto che come *problem-solver* agisce come una sorta di “evidenziatore” semiotico, dove la materialità delle sostanze mette in forma immaginari sociali e culturali.

Riflessioni simili risiedono anche alla base di *The Asthma files*<sup>6</sup>, un progetto collaborativo sperimentale di etnografia digitale che hanno sviluppato gli antropologi americani Kim e Mike Fortun insieme a loro collaboratrici e collaboratori. *The Asthma files* ha l’obiettivo di favorire la democratizzazione della conoscenza e della comprensione delle cause e degli effetti dell’asma, un disturbo cronico in drammatico incremento a livello globale – e, insieme ad esso, di altre patologie respiratorie – particolarmente relazionata con l’inquinamento da polveri sottili. Gli autori e le autrici del progetto segnalano come le conoscenze sul disturbo siano frammentate e vi sia scarsa connessione sia tra le persone che si occupano di studiarne le molteplici cause, sia tra queste ultime e le persone affette da disturbi di questo tipo: le ricercatrici e i ricercatori che studiano l’inquinamento atmosferico rivelano infatti di non essere in dialogo con i ricercatori biomedici; molti epidemiologi non sono a conoscenza dei diversi dati sulla qualità dell’aria, per quanto questi sarebbero particolarmente utili nei loro studi; i genitori di asmatici affermano di non essere sufficientemente informati o interpellati dai vari gruppi di scienziati che studiano la malattia (Fortun *et al.* 2014). Il progetto *The Asthma Files* ha dunque portato allo sviluppo di un insieme di piattaforme digitali in cui sono resi pubblicamente disponibili interviste e studi etnografici che registrano diverse e frammentarie conoscenze attualmente disponibili sull’asma. Il fine è quello di stabilire una connessione tra i diversi attori, generando opportunità di dialogo, sensibilizzazione e collaborazione, al fine di avvicinarsi ad una migliore comprensione di cosa sia l’asma e della complessa matrice – in cui le polveri sottili giocano un ruolo determinante – da cui ha origine la malattia. Come affermano gli autori, “vi è un bisogno politico critico di questo tipo di esperimento, che promette un diverso tipo di conoscenze, costruite su modalità diverse di collettività, rispetto a quelle a cui siamo abituati” (Fortun *et al.* 2014, p. 640).

I progetti narrati, dunque, proponendo un’evasione dai domini escludenti della tecnoscienza, in modi diversi offrono nuove, democratiche, possibilità di esplorazione, consentendo di riunire diversi tipi di conoscenza e storie – anche, molto spesso, trascurate – al fine di indagare e problematizzare assemblaggi tanto complessi quali sono le polveri sottili, nella loro multidimensionalità materiale, sociale, tecnologica e politica.

Da questo punto di vista torna utile una “conclusione/apertura” di Alvise Mattozzi (2009) che, in un suo scritto per questa rivista – dopo aver ricordato che, come propone Klaus Krippendorff (2006, p. 47), “gli umani non guardano alle qualità fisiche delle cose e non agiscono in base ad esse, ma in base a ciò che esse significano per loro” (Mattozzi 2009, p. 271) – afferma: “l’utilità della semiotica ci sembra emerga soprattutto oggi in cui l’irriducibile relazionalità degli oggetti si manifesta costantemente nella nostra quotidianità [Latour] ed è sempre più necessario non solo tenerne conto, ma anche renderne conto” (*ivi*, p. 272).

---

<sup>6</sup> Informazioni sul progetto sono disponibili su: [www.theasthmafiles.org](http://www.theasthmafiles.org).



## Bibliografia

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

- Brown, D., 2019, "Editorial: Environmental justice and the embodied, lived experiences and toxic pollution", in *Toxic News*, [www.toxicnews.org/2019/02/21/editorial-environmental-justice-and-the-embodied-lived-experiences-of-toxic-pollution/](http://www.toxicnews.org/2019/02/21/editorial-environmental-justice-and-the-embodied-lived-experiences-of-toxic-pollution/).
- Calvillo, N., 2018, "Particular sensitivities", in *e-flux Architecture*, [www.e-flux.com/architecture/accumulation/217054/particular-sensibilities/](http://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217054/particular-sensibilities/).
- Calvillo, N., Garnett, E., 2019, "Data intimacies: Building infrastructures for intensified embodied encounters with air pollution", in *The Sociological Review Monographs*, vol. 67 n. 2, pp. 340-356.
- Da Schio, N., Dubois, A., Herr, C., Xenophontos, K., Glorie, L., Coulonval, M., 2018, "L'air d'un Bruxellois: self-portraits of personal exposure to air pollution", in *Toxic News*, [www.toxicnews.org/2018/09/03/lair-dun-bruxellois-self-portraits-of-personal-exposure-to-air-pollution/](http://www.toxicnews.org/2018/09/03/lair-dun-bruxellois-self-portraits-of-personal-exposure-to-air-pollution/).
- Ferraro, G., 2018, "Qualche riflessione sul metodo semiotico", in *E|C*, n. 24, pp. 27-34.
- Floch, J.-M., 1984, "Pour une approche sémiotique du matériau", in A. Renier, a cura, *Espace: construction et signification*, Paris, Édition de la Villette, pp. 77-84; trad. it. "Per un approccio semiotico ai materiali. Sulle osservazioni di Le Corbusier a proposito della rudezza del cemento della Tourette", in J. M. Floch, *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini e spazi*, a cura di M. Agnello, Milano, FrancoAngeli 2013, pp. 175-181.
- Fortun, K., Fortun, M., Bigras, E., Saheb, T., et. al, 2014, "Experimental Ethnography Online", in *Cultural Studies*, Vol. 28, n. 4, pp. 632-642.
- Garnett, E., 2018, "The elemental ambiguity of PM2.5", in *Toxic News*, [www.toxicnews.org/2018/09/03/the-elemental-ambiguity-of-pm2-5/](http://www.toxicnews.org/2018/09/03/the-elemental-ambiguity-of-pm2-5/)
- Haraway, D. J., 2016, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham (NC), Duke University Press.
- Hjelmslev, L. 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Ippolito, A. R., Walther, B. A., 2019, "Contaminated Morals: the Struggle of Industrial Pollution in a Southern Italian City", in *Toxic News*, [www.toxicnews.org/2019/02/21/contaminated-morals-the-struggle-of-industrial-pollution-in-a-southern-italian-city/](http://www.toxicnews.org/2019/02/21/contaminated-morals-the-struggle-of-industrial-pollution-in-a-southern-italian-city/).
- Krippendorff, K., 2006, *The Semantic Turn: a New Foundation for Design*, Boca Raton (Fl.), CRC Press.
- Legaspi, E., 2019, "Etnografías y tecnocracia en Zona de Sacrificio", in *Cuad Méd Soc (Chile)*, vol. 59, n. 2, pp. 41-59.
- Legaspi, E., 2020, "'El aire está malo': Living with toxics in a Chilean sacrifice zone", in *Toxic News*, [www.toxicnews.org/2020/02/28/el-aire-esta-malo-living-with-toxics-in-a-chilean-sacrifice-zone/](http://www.toxicnews.org/2020/02/28/el-aire-esta-malo-living-with-toxics-in-a-chilean-sacrifice-zone/).
- Lenza, C., 1975, "La teoria di Hjelmslev e l'architettura: alcuni problemi", in *Op. cit.*, n. 34, pp. 37-77.
- Lou, L., 2018, "Editorial – The (In)visibility of Fireworks Pollution", in *Toxic News*, [www.toxicnews.org/2018/02/01/editorial-fireworks-and-the-new-years-detox-reflections-on-chemical-intimacies-at-the-start-of-the-year/](http://www.toxicnews.org/2018/02/01/editorial-fireworks-and-the-new-years-detox-reflections-on-chemical-intimacies-at-the-start-of-the-year/)
- Manzo, P., 2023, "Le 'zone di sacrificio' dell'America Latina", in *Vita Bookazine*, [www.vita.it/it/article/2023/01/31/le-zone-di-sacrificio-dellamerica-latina/165589/](http://www.vita.it/it/article/2023/01/31/le-zone-di-sacrificio-dellamerica-latina/165589/).
- Mattozzi, A., 2009, "Conclusioni: aperture", in *E|C*, n. 3-4, pp. 265-273.
- Prieto, L. J., 1975, *Pertinence et pratique*, Paris, Minuit, 1975; trad. it. *Pertinenza e pratica*, Milano, Feltrinelli 1976.
- Puig de la Bellacasa, M., 2011, "Matters of Care in Technoscience: Assembling Neglected Things", in *Social Studies of Science*, vol. 41, n. 1, pp. 85-106.
- Puig de la Bellacasa, M., 2017, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis (MN), University of Minnesota Press.
- Simon, M., Hoover A., 2023, "New York è entrata nell'era delle fiamme", in *Wired*, [www.wired.it/article/new-york-fumo-incendi-canada-era-fiamme/](http://www.wired.it/article/new-york-fumo-incendi-canada-era-fiamme/).
- Stengers, I., 2005, "The cosmopolitical proposal", in B. Latour, P. Weibel, eds., *Making Things Public*, Cambridge (MA), MIT Press, pp. 994-1003.
- Ventura Bordenca, I., 2009, "I materiali nel design", in *E|C*, nn. 3-4, pp. 67-82.

## Postfazione. Il progetto della materia

Dario Mangano

Davanti a ogni forma terminale la mente continua a porsi la materia primitiva come un rebus.

Roland Barthes, *Miti d'oggi*

### 1. Il legno

“Per fare un tavolo, ci vuole il legno”. Diceva così il testo di una canzoncina per bambini di qualche tempo fa. Non pochissimo a dire il vero, ma poco importa: esistevano i tavoli ed esisteva il legno. Ma soprattutto esisteva la relazione fra i due, così chiara e intuitiva da essere appunto oggetto di una pedagogica filastrocca in musica. L’obiettivo non era soltanto insegnare ai più piccoli come erano fatte le cose, ma come tutto si trasformasse sia in natura sia per mano umana. Se per fare il tavolo ci voleva il legno, per fare il legno ci voleva l’albero e via così fino al fiore.

Un esempio di materiale perfetto, quello del legno. Così resistente da poter essere usato per sostenere, poniamo, i carichi di un edificio, ma anche così leggero da galleggiare, semplice da trovare nell’ambiente e facile da lavorare. Un vero concentrato di possibilità, al punto da essere stato non soltanto uno dei primi materiali usati dall’uomo per produrre artefatti ma anche uno dei più longevi. Nessuno oggi penserebbe di costruire una casa di mattoni di terra cruda mentre è del tutto attuale pensare di farlo con il legno. Anzi, è addirittura opportuno viste le sue caratteristiche (una fra tutte: il potere isolante), la sua compatibilità con l’ambiente e, perché no, la sua estetica. È questa l’altra caratteristica del legno: piace a tutti. Rovere, ciliegio, noce, perfino l’economico abete, con il loro colore e le loro venature risultano piacevoli da vedere, eleganti, facili da abbinare a qualunque altro materiale, dalla pietra al metallo, dal vetro alla famigerata plastica. Proprio lei, che del legno riprende molte proprietà (isolante, modellabile, leggera, resistente ecc.), ma che, invece, è la peggior nemica della sostenibilità.

In migliaia di anni di storia siamo diventati così amici del legno da volerlo ovunque, anche dove non dovrebbe o potrebbe stare, o dove non è più opportuno che stia. Gli esempi sono infiniti: la cassa di un orologio, la cover di un computer, il particolare di un’automobile o di una barca, ma anche serramenti, suppellettili da cucina, gioielli e moltissimo altro. Basta guardarsi intorno per ritrovare l’aspetto del legno ovunque. Non che il legno non si presti a tali utilizzi – pensiamo alle barche o agli infissi – ma oggi esistono altri materiali che hanno caratteristiche migliori, più adatte a quegli specifici usi, e che per di più sono economicamente molto più vantaggiosi. Eppure il legno è sempre lì, continuamente evocato grazie alla possibilità che materiali nuovi e tecniche di produzione sempre più sofisticate offrono di imitarlo. Più spesso di quanto non si creda si tratta di effetti di senso. L’orologio *sembra* faggio, la persiana *sembra* rovere, il cruscotto dell’automobile elettrica, così tecnologica ed ecosostenibile ma anche così spudoratamente lontana da ciò che la natura offre da sola, *sembra* noce e così via. Inutile dire che è stata proprio la plastica, trasformista come il demonio stesso, a sostituire il suo nobile antenato in moltissimi contesti e applicazioni, mimandone l’estetica in modo sempre più sofisticato. Se fino a qualche anno fa imitare l’irregolarità delle superfici lignee, le infinite sfumature di beige e marrone, la casualità delle venature e tutte le irregolarità che un materiale naturale inevitabilmente presenta sembravano un problema insormontabile, da poco più di un decennio la tecnologia è riuscita a colmare questo gap. La plastica, o forse sarebbe meglio dire le plastiche, viste le innumerevoli varianti che ne esistono, hanno



imparato a nascondere la propria costitutiva, innaturale perfezione. Variano la propria superficie rendendola ruvida e porosa, manifestano inattesi cambiamenti di colore, in altre parole diventano *calde* come finora solo il legno sapeva essere. Ovvio, non si tratta di caratteristiche intrinseche del polimero utilizzato, ma del modo in cui questo viene lavorato dalle macchine che provvedono a dargli forma, a distenderlo a colorarlo e a scolpirne la superficie in modo che inganni la vista e, almeno in parte, anche il tatto.

Ecco allora, almeno per alcuni, il punto di contatto fra design e semiotica. Se il segno, come diceva Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* (1975), è tutto ciò che può essere usato per mentire, con la plastica ci troviamo davanti al fenomeno semiotico perfetto. Un oggetto sembra qualcosa che in realtà non è. È un problema di apparenze, di significanti che non rimandano al giusto significato, sempre che con quest'ultimo termine si voglia riferirsi proprio al materiale. O, come sarebbe piaciuto a Eco, di referenti che finiscono per perdersi dietro a una catena di segni che li richiamano senza mai esaurirne le proprietà. Ma è anche un problema di adeguamento fra due mondi. Quello delle cose, in cui esiste, poniamo, un infisso, e quello delle idee, in cui quello stesso infisso viene pensato.

Se fosse così la semiotica dei materiali sarebbe una scienza della denotazione o al più della connotazione. Si potrebbe infatti sempre rilanciare sul piatto della significazione parlando, poniamo, del modo in cui il legno è diventato il simbolo della sostenibilità. Perché non la pietra o il multiforme vetro? Cosa significa per noi il legno? Come – e quando – ha preso a farlo? Cosa vogliamo dire quando anziché realizzare la cassa di un orologio in metallo decidiamo di fare in modo che sembri di legno? Di colpo un oggetto di per sé indifferente alla questione ambientale prende a evocarla, facendoci riflettere su molte cose. Sul fatto che gli orologi, almeno quelli da polso, normalmente non sono ecosostenibili; sul fatto che anche un oggetto che è fatto per durare a lungo come un orologio prima o poi terminerà la sua vita utile e dovrà essere dismesso; sull'appeal che la questione ambientale ha nella nostra società e sul modo in cui evocarla possa costituire un vantaggio per differenziarsi dalla concorrenza; e naturalmente sul fatto che portare orologi in (finto) legno al polso sia un modo per banalizzare un problema di enorme rilevanza. Così, sulla (mancata) corrispondenza fra significante (l'estetica del legno) e significato (le caratteristiche fisiche del legno) si costruisce un castello di ulteriori significati che toccano diversi aspetti dell'esistenza – dall'identità personale alla moda, dal marketing fino appunto al modo in cui i problemi della collettività si riverberano sul mondo che ci circonda. I tavoli si fanno di legno, diceva la canzone, e il legno viene dagli alberi, così dovrebbe essere ed è giusto che un bambino lo impari, se non altro per accorgersi di quando le cose non stanno così. Ma non è affatto solo un problema di imitazione.

Prendiamo i pavimenti, ovvero l'abitudine di usare il legno come materiale da calpestio. Abbiamo assistito in questo circoscritto ambito a quella che ci sembra una interessante trasformazione dei materiali. Non ci interessa fare una storia dei pavimenti lignei naturalmente, stabilire se siano stati utilizzati per la prima volta in climi freddi per via del loro potere isolante o in situazioni meno critiche, semplicemente per mettere distanza tra la nuda e polverosa terra e l'ambiente domestico. Quella che ci interessa è la storia recente, che tutti noi possiamo facilmente ricostruire perché ci tocca direttamente. Ovvero, per semplificare, ciò che è successo al parquet.

Una versione del parquet è quella "autentica" il cui materiale è appunto il legno che, tagliato a listarelle e incollato, viene usato prevalentemente all'interno degli appartamenti e, in generale, in tutte quelle superfici che non prevedono un calpestio particolarmente intenso. La ragione è ovvia: il legno è un materiale relativamente tenero, che quindi si usura rapidamente e usarlo su pavimenti intensamente utilizzati sarebbe antieconomico. Fanno eccezione i campi da pallacanestro e pallavolo naturalmente, ma le eccezioni, si sa, confermano le regole. Quando sono arrivati i primi parquet sintetici che, oltre a offrire costi competitivi, presentavano la resistenza dei materiali plastici, non solamente gli appartamenti si sono riempiti di "effetto parquet" ma quest'ultimo ha preso a rivestire le superfici orizzontali di locali commerciali, studi professionali, uffici e altri ambienti in cui invece il calpestio era piuttosto intenso. Finalmente si poteva estendere l'estetica del legno a questi luoghi senza che dover venire a patti con la razionalità economica. Quest'allargamento delle condizioni d'uso, però, non poteva non avere altri effetti, riverberandosi sull'immaginario legato al materiale. Non stiamo solamente dicendo che un materiale nobile, trovando un'ampia diffusione commerciale, è diventato meno nobile, ma che pian



piano è cambiata la percezione se ne aveva. Per esempio mettendo in discussione il fatto che fosse un materiale da interni.

Poco tempo dopo anche la ceramica ha preso a imitare il legno. In particolare il gres porcellanato smaltato, miscela particolarmente dura e resistente di argille cui i produttori sono riusciti a dare finiture che imitano con estremo realismo proprio il legno. Un materiale del genere non solamente ha consentito di portare il parquet in quegli ambienti in cui era ancora sconsigliato, come ad esempio il bagno, di incrementarne l'uso nei pavimenti che prevedono un intenso calpestio, ma anche di installarlo in ogni tipo di esterno. In poco tempo colori e venature hanno preso a decorare spazi in cui fino a qualche tempo fa non li avremmo mai visti e in cui non si vedevano da centinaia d'anni, ovvero da quando l'uso del legno era una necessità a cui c'erano poche alternative. Ancora una volta è necessario riflettere non solo in termini estetici, ovvero sul valore di novità che può avere poniamo la terrazza di un appartamento che sembra rovere o la grande sala di una pizzeria che sembra noce, ma anche in termini semiotici. Cosa succede quando un materiale che abbiamo imparato ad associare a superfici interne e private diventa esterno e pubblico? L'innovazione tecnologica, intervenendo sulla possibilità applicativa, trasforma la relazione fra materiale e oggetto e con essa l'immaginario relativo tanto al primo quanto al secondo. Ovvero, la relazione fra uomini e cose che viene invariabilmente mediata dai materiali.

Per capire quanto questa mediazione conti, bisogna spingersi ancora più avanti e guardare all'ultimo grido in fatto di pavimenti di finto legno. Quando l'abilità mimetica dei produttori di ceramica è arrivata all'apice della fedeltà, infatti, la ricerca ha subito preso un'altra direzione: creare dei legni impossibili. Pavimenti che hanno le sfumature e le venature di una certa essenza ma che presentano colori che non hanno nulla del legno naturale: grigio, nero, verde, azzurro e chi più ne ha più ne metta. Anche le venature sono alquanto improbabili, non foss'altro perché vengono rese ancor più visibili che in natura. L'artificio che prima bisognava nascondere in nome della fedeltà al materiale naturale, sorta di tributo alla primigenia armonia di Gaia, adesso viene esibito, quasi si volesse dire: non sono legno, sono molto più di questo. Sembra quasi che, se da un lato si riflette sul superumano, sul cyborg, sulla possibilità di manipolare i corpi, dall'altro si pongono in essere altre nature in cui questi corpi possano abitare. Quando si interviene sulla relazione fra materiali e oggetti non si cambiano soltanto gli oggetti, si cambiano anche i materiali, e questo perché è la relazione a definire gli elementi che la contraggono e non viceversa.

Diventa utile a questo punto tornare sulla semiotica dei materiali. Non si tratta semplicemente di pensare il materiale come un segno che rimanda a qualcos'altro, a una sostanza fisica che possiamo riuscire a imitare in modo più o meno felice. Non si tratta nemmeno di interrogarsi sulla dimensione connotativa che caratterizza il materiale, ovvero sul significato sociale che i materiali assumono e sul modo in cui esso cambi nel tempo, creando di volta in volta specifici effetti di senso, "parlando d'altro che di se stesso" (Floch 2013, p. 178). Quello a cui dobbiamo pensare è al modo in cui i materiali e gli oggetti cui danno forma siano il prodotto di un unico movimento, una sola azione trasformatrice che, pensandoli, li pone in essere entrambi simultaneamente. Ecco, questa azione è quello che i designer chiamano progetto.

## 2. La plastica

Il materiale più innovativo dell'intera storia dell'umanità ha ai nostri occhi un grande vantaggio: non ha ancora compiuto 100 anni. Come abbiamo appena detto a proposito del legno, ricostruire il momento in cui un materiale sia stato usato per la prima volta, il modo in cui lo si sia fatto e il valore culturale di cui sia stato fatto oggetto è pressoché impossibile. Lo stesso si può dire della pietra, della terra e di moltissimi altri materiali il cui uso si perde nella notte dei tempi. Non è così per la plastica, che ha una data di nascita molto precisa, il 1933. È stato solo così poco tempo fa che, dopo una serie di casualità (Conway 2023) cominciate nel 1894, due chimici, Eric Fawcett e Reginald Gibson delle Imperial Chemical Industries britanniche (ICI) hanno ottenuto, ancora una volta per caso, il più semplice dei polimeri sintetici, il polietilene. Semplice nella struttura chimica ma non per questo limitato. Proprio la linearità della sua configurazione ne fa infatti un polimero termoplastico, in grado cioè di essere formato semplicemente



umentando la temperatura. Una caratteristica a cui se ne aggiunge un'altra molto importante: a seconda del peso molecolare può diventare rigido come l'acciaio o morbido come la cera. Un vero asso piglia tutto come sappiamo bene, capace di dare sostanza a un giubbotto antiproiettile o a una lampada da tavolo. Oggi è un'ovvietà, ma a quel tempo, per incredibile che possa sembrare, nessuno riusciva a immaginare cosa fare di una sostanza lattiginosa e informe come si presentava dopo la sintesi.

L'unica proprietà del polietilene che fin dalla sua nascita seppe solleticare il ristretto immaginario diffuso all'epoca della sua invenzione fu il suo potere isolante. La prima vera produzione in massa comincia infatti nel 1939 con lo scopo di sostituire la guttaperca come isolante nei cavi elettrici e, in particolare, nei cavi per le telecomunicazioni. Quest'ultimo era un lattice naturale che veniva estratto da un albero che cresceva soprattutto in Malaysia, un territorio che in quegli anni aveva un problema: era sotto l'influenza del Giappone, e il Giappone era in guerra con l'Inghilterra e con mezzo mondo. È lecito pensare che se non ci fosse stata la duplice esigenza di sostituire l'isolante che si era usato fino a quel momento e di incrementare la rete di telecomunicazioni, specie transoceanica, probabilmente la plastica si sarebbe diffusa molto più tardi. Ma non è questo il punto per noi. Quello che ci interessa è che il polietilene nasce come sostituto di qualcos'altro, per il fatto di sapere imitare un diverso materiale e quindi per poter dare una diversa sostanza a un oggetto che esisteva già e che aveva assunto quella forma a partire dalle caratteristiche di un materiale molto differente.

In altre parole, quando la plastica comincia la sua storia non ci sono nuove possibilità, nuovi oggetti e nuove applicazioni, ma solo modi diversi di assolvere a funzioni che già esistono. L'innovazione venne dopo, grazie a quella che poteva sembrare una caratteristica secondaria che, in condizioni così particolari come la guerra, divenne invece decisiva: il peso. Il polietilene era molto più leggero della guttaperca, ma soprattutto del piombo che si usava per rivestirla ulteriormente, e questo offriva la possibilità di alleggerire notevolmente i radar che si cominciavano a fabbricare e che si potevano quindi installare a bordo degli aerei. Furono proprio questi strumenti a consentire agli Alleati di individuare navi e sottomarini nelle battaglie sull'Atlantico, fornendo loro un vantaggio cruciale. E se per Sir Robert Watson-Watt, scienziato e inventore britannico che diede un enorme contributo all'invenzione del radar, il polietilene ha reso possibile l'impossibile, quello che a ben guardare è accaduto, prima ancora di riguardare la possibilità realizzativa, il *poter-fare*, ha riguardato l'immaginazione, e quindi il *poter-essere*. Senza la leggerezza e il potere isolante del polietilene nessuno avrebbe mai immaginato di portare un radar così in alto da riuscire a individuare un U-Boat sprofondata negli abissi dell'oceano.

A dare prova dell'importanza che riveste il modo di pensare un materiale è quel che successe dopo la fine della guerra, quando la richiesta di polietilene bruscamente cessò. Ben presto i magazzini dell'ICI cominciarono a riempirsi di materiale invenduto perché nessuno aveva idea di cosa farne. Oltre ai cavi e ai radar che, evidentemente, non riuscivano ad assorbire più quanto veniva prodotto. Era stata la ricerca di un'alternativa alla guttaperca a rendere interessante il polietilene, in seguito era stata la sua leggerezza a fare immaginare di poter sviluppare un radar da installare a bordo degli aerei, ma esaurita questa spinta creativa, si poteva tornare alla normalità. E nella normalità la plastica non aveva un ruolo. Il mondo aveva preso la forma che aveva senza plastica e non vi era alcuna necessità di farne uso, a meno di non immaginare un nuovo mondo.

L'ICI decise che in questo nuovo mondo era importante conservare il cibo più a lungo e in condizioni igieniche migliori. Nei vari tentativi di lavorazione del polietilene era infatti emerso che esso poteva essere stirato in forma di pellicola molto sottile che poteva essere avvolta intorno al cibo per isolarlo, questa volta non elettricamente ma dall'aria. Se lasciata a contatto con l'ossigeno una banana marciva in diciotto giorni mentre quando veniva avvolta nella pellicola rimaneva commestibile per oltre un mese. Inoltre la pellicola non ne alterava le caratteristiche, come confermò l'approvazione da parte della Food and Drug Administration. Era nato il cellophane e l'ICI poteva ricominciare a produrre polietilene.

Ma la storia che più ci può interessare viene dall'altra parte dell'oceano, da un'altra delle industrie che per prime decise di scommettere nel nuovo materiale, la Phillips Petroleum. Agli inizi degli anni Cinquanta si effettuavano sperimentazioni sul polietilene non riuscendo a ottenere che un materiale semirigido che non aveva nessuna applicazione pratica. Erano ormai prossimi al fallimento quando una piccola industria, la Wham-O, decise di acquistare a poco prezzo quell'inutile materiale. Avevano in mente di costruire un nuovo prodotto per cui poteva andar bene. Un cerchio realizzato con un tubolare di quella plastica

semirigida che chiamarono Hula Hoop. Era il 1957 e pochi anni dopo, nel 1959, la stessa ditta utilizzò quel materiale per realizzare il Frisbee. Inutile dire che si trattò in entrambi i casi di successi commerciali senza precedenti, che obbligarono a incrementare la produzione e migliorare i processi. Non potendo dar forma a oggetti utili, ancorati ai materiali con cui tradizionalmente venivano prodotti, il polietilene veniva usato per oggetti che non lo erano come i giocattoli. Serviva un ambito slegato da ogni forma di necessità, libero da ogni condizionamento funzionale, affinché si producesse la scintilla d'immaginazione necessaria a pensare una consistenza indecisa fra il rigido e il morbido e un aspetto lattiginoso come quello del polietilene dell'epoca come qualcosa che poteva avere una funzione. Dire, come si fa nel design, che la forma deve seguirne la funzione non tiene conto del fatto che a volte quest'ultima non è affatto definita prima che la forma si manifesti. Ci torneremo.

È, in fondo, quanto rilevava Roland Barthes nel celebre saggio dedicato alla plastica nel suo *Miti d'oggi* del 1957. “La sua costituzione – diceva – è negativa: né dura né profonda, essa deve contentarsi di una qualità sostanziale neutra [...] nell'ordine poetico delle grandi sostanze è un materiale sgraziato, sperduto fra l'effusione della gomma e la piatta durezza del metallo” (Barthes 1957, p. 170). E ancora, poco più avanti: “la plastica conserva un'apparenza fioccosa, qualcosa di torbido, di cremoso e congelato” (ivi) che la rende – aggiungeva – una sostanza *andata a male*. È la materia polimorfa per eccellenza, come richiamano con piglio ingegneristico i nomi tecnici che la descrivono (polivinile, poliuretano, polistirolo, politetilene ecc.) e se, come dice ancora Barthes, il suo fregolismo è totale, potendo formare tanto un secchio quanto un gioiello, almeno all'inizio il suo polimorfismo è anche il suo più grande limite. Non avendo una forma può prendere solo quelle degli altri materiali, e quindi, in fondo, continuare a fare il sostituto di qualcosa. A meno ovviamente di non entrare nel regno dei giocattoli, in cui tutto diventa possibile e perfettamente sensato a patto, ovviamente, di tenere lo sguardo di un bambino.

Non è un caso allora che, quando il polietilene arriva in Italia con il nome commerciale di Moplen, la Montedison ne affidi la promozione non a un bambino ma a qualcosa di molto simile, un comico di nome Gino Bramieri. Un barzellettiere per la precisione, che sembra impostare quei proto-spot televisivi come una delle sue storielle. La sequenza è sempre la stessa: si mostra un oggetto con materiali tradizionali che non funziona bene (si rompe, si scalda troppo, è pesante ecc.) e poi la nuova versione in Moplen che, oltre a funzionare meglio, è anche più duratura e naturalmente più bella. Drammaticamente più duratura come sappiamo bene, visto che non siamo più riusciti a liberarci dalle tonnellate di polietilene che abbiamo prodotto. Nella pubblicità vanno in scena bagnetti per bambini in metallo, zuppierie per la pastasciutta in ceramica e naturalmente giocattoli. La plastica è ciò che viene dopo, è il futuro. Lo dice chiaramente Bramieri, mentre, guardando dritto in camera alla fine di Carosello, chiede agli spettatori: “E mo?” (ossia, e adesso?). “Moplen” naturalmente, la materia stessa dell'attualità. Una materia che, si badi, a questo stadio non si nasconde affatto. Bacinelle, stoviglie, automobili giocattolo, perfino il rivestimento della cucina che si vede sullo sfondo mostrano orgogliose i colori uniformi, l'assoluta liscchezza e le forme elaborate dello stampo di cui sono il risultato, ovvero diremmo noi oggi il loro essere “plasticose”. La plastica insomma deve denunciare il fatto di poter prendere qualunque forma, di essere “plastica” nel senso che si attribuisce a questo termine nell'ambito artistico da cui proviene, in cui indica appunto ciò che può essere modellato, plasmato in forme diverse. Non è solo una questione di forme e colori, ma anche di incastri, giunzioni, assemblaggi che, per quanto arditamente, restano sempre invisibili, privi di saldature, viti, chiodi e ogni altro elemento che, servendo a mettere insieme parti, denunci l'intervento umano. Sempre in *Miti d'oggi*, Barthes, parlando di un'automobile come la Citroen DS, si soffermava sulle giunzioni presenti nella carrozzeria ponendo una similitudine con le inesistenti cuciture della tunica di Cristo. La levigatezza, diceva, nascondendo l'operazione tecnica dell'assemblaggio, diventa un attributo della perfezione.

### 3. Tre immaginari per una materia

Ci sembra di poter riconoscere tre diversi modi di pensare la plastica che si sono susseguiti nel corso della sua breve storia. Proveremo a delinearli ben sapendo che non soltanto queste concezioni non sono alternative ma che, sebbene siano nate in determinati momenti storici (in relazione a specifiche circostanze, come ad esempio la guerra, e in funzione di precise caratteristiche tecniche tanto del materiale quanto dei modi di produzione), in molti casi sono compresenti. Tracciare dei confini, seppur permeabili, ha per noi l'unico scopo di mostrare la relazione che esiste fra determinati materiali e quello che in più occasioni abbiamo chiamato immaginario, che deriva al tempo stesso dalle caratteristiche del materiale, dai suoi possibili usi, ma anche dalla concezione culturale e sociale che a un certo momento se ne ha.

Chiameremo la prima concezione della plastica *prometeica*, e possiamo sostanzialmente assimilarla a quella che emerge dallo scritto di Barthes e di cui Gino Bramieri è stato il promotore. È una plastica che non si vergogna di sé, che esibisce il suo aspetto mostrando al contempo il suo polimorfismo, ma che, soprattutto, esibisce continuamente la sua aspirazione a essere materia comune, diffusa, democratica. Serve a fare quel che si faceva prima ma a un minor costo e con maggiori prestazioni, quindi con l'obiettivo di raggiungere un pubblico più vasto, essere alla portata di tutti. Sempre Barthes diceva che la plastica era interamente inghiottita nell'uso, intendendo con questo il fatto che serviva a sostituire materiali già esistenti e quindi a rendere possibili usi già conosciuti. Salvo il fatto, aggiungeva, che "al limite, s'inventeranno degli oggetti per il piacere di usarli", un piacere che, lo abbiamo visto, si concretizza nella realizzazione di nuovi giocattoli. Ma non solo. Se pensiamo a un'azienda come Kartell, fondata da Giulio Castelli nel 1949 proprio per portare nell'ambiente domestico la plastica, ci rendiamo conto che la dimensione ludica è anche di tipo estetico. Ad affascinare Castelli è infatti la possibilità di realizzare facilmente forme nuove, ma anche colori e finiture mai viste prima.

La seconda concezione la chiameremo *mimetica*. È, in fondo, la plastica che molti di noi hanno conosciuto, quella che risulta spesso invisibile, che fa dimenticare di essere tale e che pervade ogni cosa, riuscendo a prendere le più diverse forme. Serve a far tutto ma questa sua presenza viene dissimulata continuamente, lavorando le superfici, colorandole, facendo in modo che quella sensazione di sostanza andata a male non sia mai percepibile. La lampada è di plastica, certo, ma sembra metallo, così come il particolare della carrozzeria dell'automobile. La borsa è morbida e flessibile come pelle, ma non lo è. Il bicchiere è perfettamente trasparente come fosse di vetro ma ancora una volta si tratta di plastica. E tuttavia non si tratta più di sostituzioni. Non c'è più l'idea che un oggetto dovrebbe essere fatto in un modo e invece viene fatto in plastica per costare poco, essere più resistente e durare più a lungo. L'unico modo per produrlo diventa la plastica. È la fase della naturalizzazione e quindi della vera esplosione. La plastica non è più alternativa ad alcunché, non è più la negazione di nulla, è diventata tutto in nome di caratteristiche tecniche estremamente variabili. Se la magia della plastica prometeica era quella di prendere qualunque forma, quella della plastica mimetica è quella di far dimenticare ogni altro materiale, facendone venire meno il senso. E con ciò rendere impossibile e quindi superfluo riconoscere di che materiale siano fatte le cose. È questa concezione che ha contribuito a creare il disastro ambientale che tutti conosciamo. Le materie plastiche hanno invaso il mondo perché non c'era bisogno di altri materiali, si poteva far tutto presto e bene, ma soprattutto a un prezzo inferiore.

La terza concezione della plastica è quella più recente, e un po' provocatoriamente la chiameremo *eroica*. A farci propendere per questo termine non è il valore positivo che si attribuisce comunemente, poniamo, all'eroe di una storia, ma al fatto, meno evidente ma proprio per questo più importante, che non si possa immaginare un eroe se non in relazione a un antieroe. Senza perfidi draghi che rapiscono belle principesse non ci possono essere valorosi cavalieri che le riportano a casa. Così eroe e antieroe, alla fin fine, non sono che l'esito di un punto di vista su una vicenda più ampia che ha proprio nella polemica fra essi uno snodo cruciale. Oggi la plastica è al tempo stesso il nemico, ciò di cui dobbiamo liberarci per poter dare respiro al pianeta e dunque vivere a lungo, ma anche un indispensabile componente del nostro mondo. Se da un lato ci sono le montagne di bottiglie dall'altro ci sono i computer, i frigoriferi, le automobili e tutto il resto di cui non possiamo fare a meno. Certo, possiamo ritornare a fare i contenitori ermetici in vetro anziché in plastica, ma per quanto ci sforziamo, il coperchio rimane di plastica.

Ma il vero salto che caratterizza la concezione eroica della plastica è quello che passa dal visibile all'invisibile. Non sono le plastiche a preoccuparci ma le microplastiche. Minuscoli frammenti polimerici che invadono i nostri stessi tessuti, creando non poca confusione al nostro sistema immunitario. Ma non è soltanto la sfera del biologico a essere interessata, è recente la notizia del ritrovamento di rocce in cui le plastiche si legano a livello chimico con i minerali creando un nuovo elemento chiamato *plastiglomerato*. Di contro, se possiamo provare a sostituire più o meno maldestramente, sacchetti, bottiglie e piatti con sostanze biodegradabili che tentano di imitare la resistenza e l'elasticità dei polimeri, c'è un'infinità di componenti più o meno piccole all'interno dei dispositivi da cui siamo circondati che non sono sostituibili.

Il problema di queste tre concezioni, e di tutte quelle che è possibile aggiungere o togliere a questa classificazione, è che in ciascuna di esse a cambiare non sono le caratteristiche tecniche del materiale né il modo di utilizzarlo all'interno degli oggetti, ma solo il modo di concepire questi ultimi e di dargli forma. Quello che cambia è il senso del materiale.

#### 4. Per una semiotica dei materiali

Il concetto di materia, scrive Vitta (2016), porta con sé una maledizione, quella di contrapporsi alla spiritualità del pensiero, una doppiezza sulla quale l'occidente ha fondato se stesso. Da un lato ciò che occupa uno spazio, che si caratterizza per determinate proprietà fisiche, che può assumere certe forme, dall'altro la libertà e l'assenza di limiti di ciò che può essere immaginato. A questa doppiezza il design, ma anche l'arte e, in generale, la capacità realizzativa dell'uomo, ha aggiunto qualcosa, l'idea di materiale. Una nozione servizievole la definisce sempre Vitta, che stempera quella di materia trasferendola dal piano delle prerogative scientifiche a quello della tecnica. È in fondo ciò di cui parlava Floch (2013) quando spiegava la differenza fra il legno come materia e come materiale. Il legno-materia è una sostanza organica di natura vegetale che si dà sotto forma di tronco, il legno-materiale è costituito principalmente da assi, travetti e, in generale, parallelepipedi di materia lignea. Una tale concezione è ovviamente culturalmente situata dal momento che prevede di esercitare un'azione trasformativa sul tronco che, appunto, lo riduca in questa forma, che è poi quella che, nello stesso contesto culturale, si usa per costruire dell'altro. Quando si dice che per fare un tavolo ci vuole il legno si dà per scontato che esso debba essere trasformato prima di essere adoperato. Diversamente da quanto può avvenire, poniamo, quando, in certe culture, il tronco di un albero diventa un'imbarcazione semplicemente scavandolo. È in questo che consiste l'essere servizievole del materiale: incorpora nella sua configurazione un modo di pensare tavoli e imbarcazioni. E quindi di prevederne la lavorazione con certi strumenti. Risiede in questo il problema iniziale della plastica che la rendeva inutile: era una materia senza essere un materiale. Aveva delle caratteristiche fisiche ma non una forma e dunque degli utilizzi. Ecco perché fu prima isolante. Ed ecco perché, quando si cercò di tornare alla normalità dopo la guerra, divenne giocattolo per poi sostituire altri materiali come il metallo e la ceramica. Quello che ci interessa è quello che successe dopo.

Come è noto, la definizione di segno di Hjelmslev non modifica l'impostazione data da Saussure. Per entrambi il segno è un'entità bipartita che si costituisce nel momento in cui un piano del contenuto e un piano dell'espressione entrano relazione di presupposizione reciproca. Si tratta di una concezione piuttosto diversa da quella che aveva in mente Eco quando, non senza ironia, parlava del segno come di tutto ciò che può essere usato per mentire. Si può parlare di menzogna solo se si presuppone l'esistenza di una realtà esterna alla quale il segno è più o meno adeguato, una prospettiva che per Hjelmslev e Saussure non è particolarmente rilevante. I linguisti sono molto più interessati al funzionamento del linguaggio che al modo in cui esso consente di evocare una realtà concreta, non foss'altro perché molte delle cose di cui si può parlare non hanno alcuna corrispondenza con il mondo fisico.

Ma a rendere così importante per la semiotica, e in particolare per una semiotica del design, il lavoro di Hjelmslev non è il fatto di considerare il segno come un'entità biplanare bensì quello di ritenere che i due piani non siano conformi. Saussure aveva paragonato la lingua a un foglio di carta le cui due facce sono costituite da concetti e suoni. Così come è impossibile ritagliare un frammento di quel foglio senza

che siano presenti queste due facce, è impossibile pensare contenuti senza espressioni e viceversa. Tuttavia questa suggestiva immagine porta con sé un implicito che si rivela inesatto, ovvero che il ritaglio sia unico, sia cioè un'azione che avviene contemporaneamente sui due piani e che rende quindi necessaria la corrispondenza fra le facce. In effetti è quello che accade in apparenza: nel momento in cui si prende a nominare il mammifero domestico quadrupede incline alla fedeltà verso il proprio padrone con la parola "cane" la corrispondenza fra contenuto ed espressione appare necessaria e i due piani sovrapponibili. Tuttavia, basta spingere più in profondità l'analisi per rilevare che non c'è alcuna corrispondenza fra i fonemi /k/ /a/ /n/ /e/ e i tratti semantici del maschile e del singolare che caratterizzano il sostantivo. Una mancata corrispondenza che diventa macroscopicamente più rilevante quando si passa dal considerare una singola parola al considerare frasi e discorsi in cui diviene evidente come espressione e contenuto prendano la propria forma a partire da logiche profondamente diverse. Se, come diceva Saussure, la lingua elabora le sue unità articolando la massa amorfa dei suoni e quella dei pensieri, ciò che conta, e che quindi caratterizza la lingua, non è tanto l'esito di questo processo, ovvero la corrispondenza fra la parola "cane" e il suo significato, ma il modo in cui si determina, le caratteristiche di tale processo e, con esse, il funzionamento della lingua. Proprio per rendere conto di tale processualità, Hjelmslev assegna un primato a quella che, con termine ancora una volta saussuriano, chiama *forma*, distinguendolo dalla *sostanza*. Se i segni esistono nelle culture come sostanze tanto dell'espressione quanto del contenuto, ciò che interessa il linguista è il modo in cui ciascuna di tali sostanze si determini. Da qui la quadripartizione del segno, ovvero l'idea che per ciascuno dei due piani del linguaggio (espressione e contenuto), debbano essere prese in considerazione forme e sostanze.

Ma a partire da cosa? È qui che il linguista danese introduce la parola *materia*. Materia è per lui il fattore comune alle lingue, quello che possiamo individuare se prescindiamo dal modo in cui ciascuna articola suoni e pensieri. E quindi il pensiero stesso, pre-linguistico, e la materia espressiva stessa, prima di essere articolata. Per rimanere sui nostri esempi, il polietilene uscito dalle provette di Fawcett e Gibson può avvicinarsi a tale concetto: un'entità fisica del tutto nuova, sconosciuta, dotata di specifiche proprietà ma ancora lontana dall'essere un materiale perché posta al di fuori di qualunque immaginario, e per questo inutile. Piena di caratteristiche ma priva di funzioni e quindi di una forma. Attenzione a questo punto. Fin qui abbiamo usato le parole forma, sostanza, materia e materiale secondo il senso che comunemente assumono e quindi, per esempio, per forma abbiamo inteso la configurazione fisica di un oggetto. Da questo momento in poi cercheremo rendere chiara la distinzione fra la forma intesa secondo il principio linguistico, e quindi come processo di articolazione (tanto sul piano immateriale dei contenuti quando su quello materiale delle espressioni), dalla forma come configurazione fisica appunto, e quindi con ciò che comunemente si intende nel design. Se la forma di un catino per un designer coincide con il suo aspetto, nella prospettiva semiotico-linguistica il catino, in quanto articolazione di una determinata materia, si pone come una sostanza che riguarda tanto il piano dell'espressione – e dunque l'aspetto che assume – quanto il contenuto – ovvero, per semplificare, il valore sociale e culturale che ha. Quando si cominciano a fare i primi catini di Moplen ciò che cambia non è tanto la configurazione fisica del contenitore, che rimane simile a quella dei catini in ceramica o in metallo, ma la sua sostanza espressiva – e quindi il materiale infrangibile, colorato, leggero ecc. – e la sua sostanza del contenuto – ovvero il fatto di incarnare la modernità. Come dicevamo, quando si comincia a usare la plastica al posto della ceramica o del metallo, non si interviene sulla configurazione fisica dell'oggetto ma soltanto sul materiale di cui esso è fatto, producendo un cambiamento che rimane limitato. In questa fase a ben guardare non c'è design, ma solo una semplice sostituzione e dunque un principio di redesign dal quale il design inevitabilmente prende l'abbrivio (Latour 2021).

Quando arriva allora il design? E come possiamo considerarlo a partire dal modello linguistico? Sarà chiaro che il design arriva quando si interviene non sulla sostanza, ovvero sulla materia formata, ma appunto sul modo in cui sia possibile articolare entità fisiche dotate di determinate proprietà. Michelangelo, parlando del marmo con cui l'artista dà forma alle sue creazioni, provocatoriamente diceva: "Non ha l'ottimo artista alcun concetto che un marmo solo in sé non circoscriva col suo soverchio" (cit. in Vitta 2016, p. 56). L'opera in altre parole si trova già nel marmo, intrappolata, e al vero artista non tocca che liberarla. In certo qual modo è quello che succede al designer quando anziché usare un nuovo materiale per riprodurre antiche configurazioni focalizza la sua attenzione sulle

possibilità che quel materiale offre. I primi esperimenti di Kartell e di molte altre aziende come ad esempio Knoll, che cominciano a utilizzare in maniera originale le materie plastiche, vanno in questa direzione. Non si tratta di riprodurre un tavolo, una lampada, una radio ecc. secondo le logiche formali che derivavano dall'uso dei materiali da costruzione tradizionali, ma di sfruttare le nuove possibilità dei polimeri. L'estrusione, lo stampaggio rotazionale, l'iniezione e tutte le altre tecniche legate al mondo della plastica rispecchiano (dal lato della produzione) un differente modo di pensare la configurazione fisica dei prodotti. Si pongono cioè come un diverso modo di mettere in forma la materia.

Ed eccoci allora all'ultimo passaggio. La materia è ciò che precede la sua messa in forma, l'entità fisica dotata di determinate proprietà che rendono possibili specifiche configurazioni materiali le quali, una volta prodotte, circoleranno nel mondo sotto forma di sostanze tanto dell'espressione quanto del contenuto. Ma se da un lato la materia è ciò che viene prima, essa non può che essere kantianamente pensata che a partire dal modo in cui viene concretamente utilizzata. Quando pensiamo il legno come materiale da costruzione lo pensiamo sotto forma di assi, ridotto cioè a una forma regolare, che può essere ulteriormente articolata per esempio stondando uno spigolo, ma che presuppone un certo principio di composizione e determinati assemblaggi (incastrati perpendicolari, l'uso di altri dispositivi come viti, colla ecc.) che ne definiscono l'immaginario. Per fare un tavolo ci vuole il legno dicevamo in apertura, per fare un tavolo ci vuole un'idea di legno diciamo adesso. Una concezione che è ovviamente culturalmente e storicamente determinata e che, come tale, può variare. È precisamente quanto accade quando Thonet mette a punto la tecnica per curvare il legno dando vita alle sue celebri sedie. Nel farlo compie un movimento all'indietro che lo riporta dalle cose, le sedie, verso la materia della quale sono costituite, il legno, ripensando quest'ultimo non in forma di tavole, e quindi di parallelepipedi più o meno decorati, ma di tubolari curvati, proprio come accade negli alberi. Non a caso siamo in pieno periodo Art-Decò in cui si cercano nel mondo naturale le nuove forme da dare agli oggetti. Ma non si tratta soltanto di forme-configurazioni ma di modi di mettere in forma materie facendone quindi dei materiali. La vera invenzione dell'Art Decò non è estetica, non ha a che fare con sostanze espressive e del contenuto, ma progettuale perché situa il proprio intervento a monte di tutto questo, sulle forme e quindi sul passaggio da materia a sostanza.

## 5. Conclusioni

È precisamente il paradosso della materia che offre lo spazio teorico in cui l'attività progettuale, e dunque il design, può esistere. Ben diversamente da quanto pensavano i maestri del design, esso non si produce quando si delinea una forma (intesa come configurazione fisica) per assolvere a una data funzione, ma quando si interviene su quel passaggio da materia a sostanza che le pone in essere entrambe. Vale la pena ricordare che l'esempio più fulgido di design legato alla Great Exhibition del 1905, ovvero l'esposizione internazionale nella quale si considera sia formalmente nato il concetto stesso di progettazione industriale (Vitta 2001), non è uno dei prodotti contenuti nel celebre padiglione. Il design non stava nelle meraviglie esposte ma nel contenitore che le ospitava. Era opera non di un architetto ma di un giardiniere, Joseph Paxton, specializzato nella costruzione di serre, che offrì una soluzione al problema tecnico di costruire una struttura molto grande in brevissimo tempo. Una gigantesca costruzione che potesse essere smontata e riutilizzata dopo la fine della manifestazione. Il Crystal Palace, è questo il nome che gli venne dato, venne interamente realizzato con elementi prefabbricati in ferro e vetro che potevano essere assemblati in modo diverso come si trattasse dei pezzi di un gioco di costruzioni. L'invenzione non stava tanto nel concetto di modularità ma nel modo di pensare il ferro e il vetro come materiali che offrivano tale possibilità. La *sostanza* del Crystal Palace osservata a posteriori ci obbliga a riflettere sulla *materia* grazie alla quale è stata posta in essere e questo rende visibile l'azione *formativa* del progetto. "Intenzione formativa e materia d'arte [...] nascono insieme" scrive Pareyson (1974, p. 106). Quando, nel '25 Marcel Breuer disegna la celebre poltrona *Wassily*, chiamata così in onore di Kandinsky, ha certo in mente i tubolari in acciaio nichelato usati per costruire le biciclette (Vitta 2016) ma anche le curvature del legno realizzate nel 1859 da Thonet per la sedia n. 14. Le stesse che ritroviamo poi in un altro classico del design sempre di Breuer, la *Cesca* del 1928. L'attività formatrice



del designer più che produrre semioticamente *sostanze*, ovvero quella sedia lì con quella specifica soluzione tecnica, una precisa estetica (espressione) e un determinato valore culturale (contenuto), finisce per riconfigurare la materia che ne sarebbe il presupposto. A ben pensare non è diverso da quanto accade con la letteratura, che non si può ridurre a un modo di esprimere idee che le preesistono e che fino a quel momento non sono state espresse rimanendo confinate allo stato di idee pure. Non esistono idee pure, non solo perché non esistono contenuti senza espressioni, ma perché soltanto nel momento in cui esse trovano sostanza nelle parole di qualcuno possono essere considerate parte del pensabile.

Se torniamo a quella che abbiamo chiamato fase *prometeica* della plastica, in essa l'azione progettuale non esplora solamente ciò che il materiale può fare ma, come abbiamo detto, ciò che può essere. Si tratta di tradurre un'intera grammatica basata su certe materie in un'altra che ne include di differenti e che puntualmente dà vita a soluzioni formali del tutto nuove. E quindi a una nuova grammatica, con tutto ciò che questo comporta. È quello che abbiamo chiamato fase *mimetica* in cui la plastica come materia del nostro mondo trova la sua diffusione. Anche nel caso del legno è possibile riconoscere dei cambiamenti nella grammatica, un esempio è appunto quello della sedia Thonet, tuttavia in quel caso, si voglia per la storia millenaria, si voglia per la grande diffusione in culture molto diverse (l'imbarcazione scavata nel tronco di cui parlavamo), è più difficile da percepire.



Fig. 1 – Riccardo Blumer, *LaLeggera*, Alias 1996.

Difficile ma non impossibile. Quando nel 1996 Riccardo Blumer progetta *LaLeggera* per l'azienda Alias, realizza un oggetto di grande interesse per noi (Fig. 1). La sedia si presenta ai nostri sensi come fatta di legno massello, tuttavia basta prenderla in mano per accorgersi che qualcosa non quadra: il peso non corrisponde affatto a quanto, vedendola, avevamo stimato. Troppo leggera per essere di legno. Ma il suo paradosso non sta solo nel peso, sta anche nelle forme curve (per esempio quelle che collegano la spalliera alla seduta) e nell'assenza di giunzioni. Da un punto di vista tecnico Blumer realizza la sua opera rivestendo una struttura in poliuretano con un'impiallacciatura in legno, che dunque non sostiene il carico strutturale e può essere applicata senza che siano visibili giunture. Da un punto di vista semiotico, il designer usa il legno non come materiale ma come materia, creando delle forme che seguono invece la logica dei materiali plastici. Ne risulta una sorta di straniamento che in una sola mossa rende percepibile da un lato la materia (lignea e plastica) e dall'altro l'attività formatrice del design.

Non è troppo diverso a ben guardare di quello che accade con le nuove ceramiche che, lo abbiamo visto, dapprima imitano il legno in tutto tranne che nelle caratteristiche fisiche, per poi cominciare a distaccarsene anche nell'aspetto. L'effetto che si crea è quello di legni impossibili, oggetti che riprendono in parte le logiche (e quindi le forme) di quel materiale e in parte se ne distaccano, facendo emergere le proprietà della materia di cui sono fatti. Ma anche, in fondo, evocando il polimorfismo proprio della plastica che, seppur non presente a livello fisico, con il suo trasformismo offre il framework logico per comprendere il senso di quel materiale. È proprio la plastica ad averci abituato a chiederci di cosa siano fatte davvero le cose che abbiamo di fronte, perché la ceramica non dovrebbe seguire le sue orme?



A questo punto, se la materia, al contrario del materiale, non preesiste agli artefatti ma ne è il prodotto, risulta chiaro come la sfida progettuale attuale, quella che, nel caso della plastica, abbiamo chiamato fase *eroica*, richieda una elevata consapevolezza. Non è un caso se proprio la parola artefatto significhi tanto qualcosa che è realizzata ad arte da mano umana quanto un falso, qualcosa di artificioso e adulterato. Fare ad arte significa dunque anche adulterare e quindi tradire la natura. Un'azione che nella fase eroica (ed antieroaica) della plastica ci sta portando da un lato verso la dimensione microscopica dei nanomateriali, dall'altro verso quella dei mondi virtuali. Una sfida a semiotizzare il design ma anche a rendere la scienza che studia i processi di significazione più orientata al progetto.



## Bibliografia

- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 2016.
- Conway, E., 2023, *Material World. A Substantial Story of Our Past and Future*, London, WH Allen; trad. it. *La materia del mondo. Una storia della civiltà in sei elementi*, Venezia, Marsilio 2023.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, La nave di Teseo, nuova ed. 2016.
- Floch, J.-M., 2013, *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini, spazi*, Milano, FrancoAngeli.
- Freinkel, S., 2011, *Plastic. A Toxic Love Story*, New York, Houghton Mifflin Harcourt.
- Grant Norton, M., 2021, *Ten Materials that Shaped Our World*, Cham, Springer.
- Hjelmslev, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968.
- Latour, B., 2021, *Politiche del design*, a cura di D. Mangano e I. Ventura Bordenca, Milano, Mimesis.
- Marrone, G., 2018, *Prima lezione di semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Pareyson, L., 1974, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni.
- Vitta, M., 2001, *Il progetto della bellezza*, Torino, Einaudi.
- Vitta, M., 2016, *Le voci delle cose*, Torino, Einaudi.

## **Paolo Fabbri in America Latina. Strategie nel linguaggio<sup>1</sup>**

Neyla Graciela Pardo Abril

### **1. Introduzione<sup>2</sup>**

Nella prospettiva di Fabbri (1998), la semiotica contemporanea rappresenta un punto di svolta per destrutturare i limiti del segno verbale e proporsi come sistema di conoscenza nell'affrontare il problema della cultura e integrare la spiegazione e l'analisi dei sistemi di segni in relazione, nell'uso e nella loro funzione nella vita contemporanea. La semiotica è la risorsa epistemico- metodologica che consente all'analista di recuperare i processi di significazione culturalmente inquadrati con lo scopo di stabilire come funzionano i vari sistemi di segni, consentendo di affrontare la realtà comunicativa in tutte le sue dimensioni ed espressioni. Questo vuol dire creare un ancoraggio tra i saperi nei diversi ambiti della vita, materializzati in diversi sistemi di segni, il cui scopo è quello di poter sviluppare processi ermeneutici che vadano oltre la descrizione del significato, per poter appropriarsi criticamente di unità di senso nel loro insieme, stabilire finalità comunicative, determinare processi di significazione attraversati dall'affettività o dalla razionalità e dare possibilità all'azione sociale per la trasformazione. In questo saggio si propone un'indagine centrata sulla revisione del pensiero di Paolo Fabbri, per descrivere, analizzare e interpretare le molteplici espressioni segniche, a partire dai principi degli Studi Critici del Discorso Multimodale e Multimediale (SCDMM) raggruppati in diversi sistemi segnici in interrelazione:

La semiotica vuole rendere conto del modo in cui la comunicazione non si limita a trasferire rappresentazioni, ma a trasformare i soggetti, per esempio, apportando nuove informazioni e quindi operando una trasformazione sul piano cognitivo e non limitandosi solo ad uno scambio di rappresentazioni. Esistono, per la semiotica, però, anche altri tipi di trasformazioni, non solo del sapere, che sono trasformazioni di competenza molto forte. Esistono trasformazioni di competenze del tipo modale: dovere, potere, volere. [...] oggi la semiotica pensa alla percezione come percezione simultanea di messaggi multimodali, e quindi il problema della significazione dei testi non è riducibile alla somma dei tipi di testi, ma si deve partire dalla complessità dei testi e poi vedere che ruolo giocano i segni che provengono da sostanze diverse e quindi da modalità diverse (Fabbri 2000).

In questo senso, il disvelamento del significato implica riconoscere che la complessità segnica del discorso crea relazioni semantico-pragmatiche che danno luogo alla presenza di strategie discorsive, cioè, di giochi di sistemi di segni al servizio di scopi ed interessi comunicativi. Il carattere strategico del discorso si configura soprattutto attraverso atti di significato espressi in unità discorsive complesse, che ne consentono l'analisi e l'interpretazione; il discorso collega la realtà con i suoi attori, azioni, spazi, tempi e assiologie. Il carattere strategico deriva dall'insieme delle possibilità e potenzialità per poter stabilire una relazione con l'alterità, che consente di mostrare all'altro, un modo di percepire il mondo o, in un'altra prospettiva, di nascondere la realtà nella rappresentazione o di simularla, in modo che possa orientare i comportamenti sociali, facendo del processo di interazione comunicativa un campo di manovra (Fabbri 1998):

---

<sup>1</sup> Revisione linguistica del testo a cura di Caterina Ruta [N.d.R.].

<sup>2</sup> Ringrazio Gianfranco Marrone per la sua generosità nel permettermi di avere un accesso privilegiato alla Biblioteca Paolo Fabbri della città di Palermo. A lui e tutto il suo gruppo di ricerca il mio riconoscimento.

[...] se proviamo a definire meglio queste armi semiotiche, vediamo che esse concernono soprattutto il campo, non dell'agire in senso stretto, ma della trasformazione e deviazione di questo agire: dallo spingere a fare o a non fare (manipolazione) all'impedire di fare (dissuasione), all'obbligare a fare (costrizione), alla seduzione (intesa come un mostrare di essere in un certo modo, affinché l'altro faccia qualcosa), e così via (Fabbri e Montanari 2004).

Le costruzioni strategiche si basano su risorse semiotiche, la cui strutturazione è inquadrata nel condizionamento della cultura in cui le unità discorsive vengono prodotte e interpretate. Tra queste risorse semiotico-discorsive ci sono, tra gli altri, figure come metafore, unità retoriche, indicatori di modalizzazione, configurazioni estetiche, indicatori emotivi, costruzione del conflitto. Queste risorse e strategie sono di ordine semantico-pragmatico, in quanto espressioni in uso, che influenzano e consentono di affrontare la dimensione culturale e ideologica del discorso.

Ovviamente non è pensabile analizzare un dato pensiero di tipo strategico, o una data condotta strategica di azione senza tener conto della cultura che l'ha prodotta. Tuttavia, come abbiamo visto sopra, per l'approccio semiotico non si tratta di dare per scontato il contesto o l'ambito socio-culturale, pensando che da quest'ultimo si possa far derivare una data concezione di azione o di strategia. Semmai si tratta, al contrario, di analizzare una condotta o concezione strategica per ricavarne la cultura o una "visione del mondo" soggiacenti (Fabbri e Montanari 2004).

La teoria semiotico-discorsiva consente, nell'ambito dell'analisi strategica del discorso, oltre a individuare i diversi sistemi di segni e le loro forme di linguaggio in uso, di affrontare le diverse istanze della comunicazione nelle sue diverse espressioni e materializzazioni, di rendere espliciti i diversi media, modi e generi che consentono l'interazione e di sviluppare la connessione cognizione-discorso-società (van Dijk 2014), per riconoscere dai tessuti segnici e dalle circostanze della comunicazione, come procede l'approccio ai determinanti storico-sociali, alle loro assiologie e alle implicazioni culturali che costituiscono l'unità discorsiva.

Data la natura massmediatica del discorso contemporaneo, si capisce che le molteplici forme di espressione che costituiscono l'azione comunicativa umana sono dispositivi che mantengono e regolano i sistemi e le comunità sociopolitiche, attraverso le interazioni trasformative del fare individuale e collettivo. In questo quadro, il discorso si costruisce strategicamente, attraverso risorse che si concretizzano in tessuti segnici che persuadono e gestiscono le forme di essere e di percepire le relazioni sociali, attraverso la costruzione della violenza, delle esclusioni, della legittimazione delle ingiustizie, tra le altre forme di controllo e riproduzione egemonica degli esercizi di potere.

La teoria semiotica contemporanea contribuisce a spiegare i processi di significato distribuiti dai mass media e con la capacità di raggiungere tutte le espressioni segniche, le multiculturalità con le loro collocazioni negli spazi-territori, e nelle temporalità più diverse. In questa linea, l'applicazione del pensiero di Fabbri al discorso dei mass media e multimodale acquisisce senso e arricchisce l'epistemologia dell'ECDMM, nel cui asse si trovano i tessuti dei sistemi di segni.

Non è un caso che il suo campo di ricerca fosse totalizzante, trasversale al linguaggio come alle arti, alla comunicazione come alla filosofia e alla sociologia. E non è un caso che i contributi di Fabbri attraversino i campi del cinema, dei fumetti, dei tatuaggi, degli zombie, delle parolacce, degli oggetti, della scienza (Bonanno 2021).

## **2. Remix e mashup nella configurazione strategica di alto livello e complessità nel discorso multimodale e multimediale**

L'analisi delle strategie discorsive nel discorso multimodale e multimediale implica ancorare la riflessione in una prospettiva interdisciplinare per gestire alcuni principi che ci permettono di comprendere come nel discorso massmediale contemporaneo le strategie si costruiscono a diversi livelli di complessità. Esso è caratterizzato dall'essere multimodale per il suo intrecciare sistemi visivi e segnici: verbale, immagini, grafici, colori, forme e suoni; segni verbali, musicali, naturali, acustici, percettivi come le consistenze ed i sistemi di segni olfattivi e gustativi, tra gli altri. È anche multimediale,

in quanto ne implica la progettazione, produzione e socializzazione attraverso dispositivi tecnico-digitali, in questo caso tipici di Internet. Interessa cioè, l'interazione comunicativa su piattaforme di social media, piattaforme informative, piattaforme transazionali o di altro tipo, in cui si articolano tecniche digitali e non digitali per condividere e distribuire unità discorsive come notizie, video, immagini, beni di consumo, ecc., che contribuiscono alla produzione di modalità di accesso alla conoscenza collettiva, progettate con uno scopo persuasivo, ovvero di trasformare i modi di conoscere e di procedere nella vita sociale. Si appropriano di macro strategie, strategie e risorse semiotico-discorsive che conferiscono al discorso un carattere trasversale, poiché coinvolge diversi ambiti della vita sociale rappresentata. Pertanto, l'analista riconosce i discorsi d'odio ancorati a problemi sociali come la mobilità umana forzata, la discriminazione di genere, etnica o politica, e così via; la rappresentazione spettacolarizzata dei principali conflitti sociali; la costruzione del nemico; o legittimazione-delegittimazione attorno ai problemi sociopolitici e culturali, il cui asse è l'alterità discorsiva.

In questo quadro, interessa, in primo luogo, riconoscere come le macro strategie, le strategie e le risorse digitali semiotico-discorsive e tecniche si costruiscono nella costruzione dei discorsi contemporanei; in secondo luogo, esaminare e verificare come l'intertestualità e il carattere multimodale e multimediale del discorso contribuiscono al processo di produzione e socializzazione discorsiva. Si appropriano di macro strategie, strategie di medio livello e risorse in grado di produrre e distribuire fenomeni ancorati nella comunicazione contemporanea come la polarizzazione, spettacolarizzazione, legittimazione-delegittimazione, retorica persuasiva, e tante altre, capaci di esprimere discriminazione, odio, emarginazione e altre espressioni destrutturanti del tessuto sociale; si adotta il potenziale umano per articolare reti di significati centrate su diversi sistemi di segni. Allo stesso tempo, il sistema tecnologico digitale consente e migliora la circolazione delle idee e della conoscenza attraverso molteplici piattaforme accessibili a diversi mass media, contribuendo alla trasformazione socio-normativa, alle assiologie, agli atteggiamenti e alla convivenza dei gruppi umani, non soltanto nel mondo interattivo digitale, ma pure nei comportamenti e nei rituali di gruppi umani situati spaziotemporalmente.

Data la centralità dei sistemi di segni nella costruzione del discorso e nella loro correlazione tecnico-digitale nel processo di progettazione, produzione e interpretazione, si assume ipoteticamente l'approccio di Fabbri (2012) per poter articolare il doppio carattere discorsivo di ordine semiotico e tecnologico ancorato a due macro-strategie: il *remix*, più focalizzato sulla concettualizzazione discorsiva distribuita attraverso strutture segniche, e il *mashup* che articola risorse tecnologiche allo scopo della costruzione del significato. Il *remix* ci consente di avvicinarci analiticamente all'insieme di unità concettuali che si appropriano di strategie e risorse per formulare una discorsività digitale, dando il via alla negoziazione interattiva tra i diversi attori coinvolti nell'attività comunicativa. In questo processo, significati e sensi vengono permanentemente riformulati e ricostruiti riguardo alla realtà rappresentata nel discorso.

Nel processo di ri-mediatizzazione, lo scopo comunicativo può essere alterato, modificandone parzialmente o totalmente il genere e lo stile, con l'obiettivo di generare una nuova interpretazione. Le operazioni di trasformazione semantico-pragmatica consentono la formulazione di nuove espressioni, il cui carattere ricontestualizzato può contribuire allo sviluppo di nuove estetiche e di vari tipi di interazione socio-discorsiva. Il *remix* potenzia nuove rappresentazioni e incide sui processi di percezione che i diversi attori sociali sviluppano, e dà il via alla formulazione di nuove relazioni identitarie. In questo senso, il *remix* può riconfigurare e trasgredire parametri stabiliti per costruire forme di resistenza sociale. In quanto processo di coproduzione, il *remix* è una macro strategia attraverso la quale è realizzabile la creazione di nuova conoscenza, la configurazione di sistemi di idee alternative e la riformulazione e riorganizzazione di esercizi di potere, articolati con principi dialogici e polifonici. In questa prospettiva, il *remix* supera i limiti o i confini nella produzione e interpretazione discorsiva, che possono portare, in due modi, all'emancipazione o all'assoggettamento; alla riflessione critica o alla banalità. Questo effetto trasformativo delle idee potrebbe essere pensato in termini di ripolitizzazione, dando origine a proposte alternative all'ordine costituito o al suo mantenimento (De Bruin-Molé 2021).

La natura creativa e produttiva del *remix* deriva dal potenziale della macro strategia per produrre nuove

forme di appropriazione del sapere attraverso il genere e lo stile, e dalla sua capacità di garantire l'appropriazione della diversità dei sistemi di segni che si sono stabilizzati nelle culture (Kuhn 2021). Come macro-strategia, quindi, impone l'organizzazione e l'uso di una nuova retorica che gestisca forme di ragionamento argomentativo ed emotivo per potenziare i significati nelle espressioni comunicative multimodali e multimediali. A questo punto, il *remix* e il *mashup* sono interconnessi poiché amplificano la capacità di accesso e utilizzo di strumenti tecnico-digitali e socio-comunicativi, gestendo nuove agentività nei processi di produzione discorsiva contemporanea.

Il *mashup* può essere concettualizzato come la macro-strategia che potenzia la mistura di diverse materialità sia di ordine simbolico che di risorse tecnologiche; è un processo progettuale e produttivo che mette in tensione le materialità adeguate alla trasformazione dell'unità discorsiva che si intende creare e distribuire. Il *mashup* garantisce l'apparizione di un terzo nel processo di miscelazione che scompone la somma delle parti. In questa prospettiva, il *mashup* combina dati provenienti da due o più fonti per creare una nuova unità di significato e di senso che ricerca forme di innovazione, inserendo tanto o meno risorse tecnico-digitali nel processo. Gunkel (2015) illustra il fenomeno attraverso operazioni in cui, ad esempio, tracce strumentali vengono sovrapposte per costruire una nuova versione musicale. Le tecnologie digitali creano una rottura con i modi di essere e di percepire il mondo, gli spazi digitali costituiscono nuove esperienze percettive che, ad esempio, per l'arte genera domande etiche non solo sul suo potenziale creativo, ma anche sulla creazione d'autore. Epstein et al (2020) sottolineano la necessità di legiferare, per lo scenario digitale, in tutti gli aspetti della vita socioculturale in una prospettiva etica ampia, per la vita e la convivenza umana attraversata dalla produzione di Intelligenza Artificiale (IA) e dall'uso delle tecnologie digitali, per consolidare il loro carattere potenzialmente equo e inclusivo per tutti gli esseri umani. Questo fenomeno e le sue operazioni tecniche e segniche può essere trasferito alle risorse segniche quando nella cultura contemporanea le unità discorsive vengono costruite ricorrendo al bricolage, in questo caso più focalizzato sulle risorse segniche.

Le strategie che compongono il mashup sono caratterizzate dall'utilizzo di dispositivi tecnico-digitali per la trasformazione di due o più materiali provenienti da fonti diverse che vengono decostruiti e trasformati in un nuovo discorso diverso dall'originale. Il bricolage è caratterizzato dall'elaborazione di una nuova unità semiotico-discorsiva attraverso residui o brani di altri discorsi, che acquistano un nuovo significato. Il bricolage divide risorse con il collage, che è caratterizzato dall'unire o incollare unità complete o frammenti per creare un'opera, il cui significato presuppone normalmente una rappresentazione critica della società (Dusi 2012). Tra le risorse ci sono la sovrapposizione o giustapposizione di elementi, la fusione tra loro, l'uso del copia e incolla e l'uso delle *patch*, tecniche che vengono utilizzate sia in campo analogico che digitale.

Il gap di parallasse come strategia di mashup è stato caratterizzato in linea di principio da Žižek (2006), il quale sottolinea che esso consiste in qualsiasi discorso in cui si verificano combinazioni tra discorsi apparentemente opposti. Questo divario tra i punti di vista, anziché risolversi dialetticamente, consente di rendere visibili e conciliare concetti opposti. Tra le risorse di questa strategia, Gunkel (2015) descrive il cortocircuito come una pratica critica e calcolata in cui due discorsi, normalmente della cultura popolare, si incontrano inaspettatamente, riconoscendosi l'uno alla luce dell'altro, e producendo un effetto scioccante. Altre risorse importanti sono il meme, inteso come la pratica diffusa di creare prendendo frammenti di diverse opere esistenti e creando un'unità concettuale con lo scopo di rendere virale un tipo di sapere intertestuale; il riciclaggio come "articolazione di materiali preesistenti estratti da altre fonti o di oggetti sonori, audiovisivi o multimediali, di cui formavano parte integrante" (López Cano 2010, p. 172); e la sincronizzazione, che consiste nell'ottimizzare un discorso per inserirlo in un altro, cercando però di far sì che rimanga il più inalterato possibile.

Nel *mashup* ci sono anche altre strategie condivise con il *remix*, come il campionamento o la spettacolarizzazione. Il campionamento consiste nell'isolare analiticamente elementi di una composizione, come i suoni di un brano musicale, attraverso un processo tecnico-fisico, per essere riutilizzati in una composizione diversa, creando un'allusione, una citazione o una reinterpretazione del materiale originale (McLeod e Di Cola 2011).

### 3. Le strategie discorsive di “meso e micro livello” nell’interrelazione segnica

Le strategie discorsive sono piani per la costruzione di significato, create per scopi comunicativi Kwon, Clark e Wodak (2014) esplicitano il carattere intenzionale, determinato dall’habitus e dalle disposizioni interiorizzate (Bourdieu 1979), che vengono specificate nelle unità discorsive, che si propongono per raggiungere obiettivi sociali, economici, politici, culturali o psicologici, tra gli altri, si tratta di scopi comunicativi, capaci di modificare azioni, emozioni e posizionamenti cognitivi, sia in persone o gruppi. Si progettano, producono e interpretano i tessuti segnici per influenzare la vita sociale, ordinando e gerarchizzando gli interessi attraverso le unità discorsive che strutturano e organizzano modi di rappresentare la realtà socializzata e appropriata nell’interazione comunicativa, mediata o meno. Questo modo di intendere le strategie discorsive mostra la correlazione che si formula tra il potenziale dei sistemi di segni in relazioni complesse per creare significati e sensi ancorati alle condizioni socio-storiche e culturali in cui sono prodotti e interpretati nell’unità discorsiva, i modi su come avere accesso all’attività comunicativa e agli esercizi di potere.

L’azione comunicativa analizzata nella sua natura strategica consente di recuperare almeno tre livelli di ordine semantico-pragmatico, che possono essere considerati in gradi di complessità. In primo luogo vengono esaminate le macro strategie costruite con reti di strategie di livello meso e risorse semiotico-discorsive di livello micro che garantiscono nel e con il tessuto segnico la struttura delle strategie; nel frattempo, le risorse provengono dalla costruzione formulata e incarnata nella congiunzione di sistemi semiotici o dalle congiunzioni imposte da un particolare sistema. In secondo luogo, vengono passate in rassegna alcune strategie o risorse di livello meso e micro, al fine di dimostrare il modo in cui viene compreso il processo costruttivo e ricorsivo coinvolto nella produzione discorsiva. Vengono concettualizzate solo alcune strategie discorsive di livello meso e definite alcune risorse semiotico-discorsive coinvolte.

Per legittimazione o delegittimazione si intende un’azione attraverso la quale gli interlocutori, spesso associati a luoghi di esercizio del potere, propongono di costruire e socializzare i discorsi come modi efficaci per mantenere o trasformare credenze, conoscenze e atteggiamenti con un impatto sull’azione sociale del collettivo umano o del soggetto su cui vengono esercitate forme di controllo sociale. Gli interlocutori che producono discorsi legittimanti o delegittimanti si appropriano e utilizzano la strategia come risorsa gestibile per raggiungere scopi e servire interessi, dandole un’esistenza discorsiva, che ha implicazioni di ordine sociale generalmente in relazione al carattere di istituzione sociopolitica, economica, religiosa o culturale. Come ogni fenomeno discorsivo, l’uso delle strategie influenza l’azione sociale e cognitiva di coloro che sono gli interlocutori interpretanti e gli attori a cui la strategia è diretta.

“La costruzione della legittimità e dell’autorità è il risultato di una complessa strategia discorsiva” (Fabbri e Marcarino 2020, p. 23). Questo approccio fondamentale della semiotica contemporanea mostra che l’attività comunicativa comporta “interazioni semiotiche” che permettono di recuperare la componente strategica del discorso, da cui è possibile comprendere l’insieme delle relazioni di significazione e uso che rendono conto dell’esercizio del potere. Il discorso che rappresenta esercizi di potere può essere costruito con finalità persuasive, per cui è possibile decifrare risorse per manipolare, sedurre e convincere; gli autori spiegano due fattori fondamentali del fenomeno della legittimità, che nella prospettiva di Fabbri è incentrato sull’“autorità” e sul “carisma”. Ciò spiega perché i rapporti di potere non sono diretti o hanno la stessa direzione, legittimazione – delegittimazione, quindi la legittimazione si spiega nelle espressioni discorsive che permettono di riconoscere i diversi modi di orientarsi o di opporsi e di resistere al rapporto che si impone con l’alterità.

La legittimazione-delegittimazione mira a soddisfare, o meno, gli interessi propri degli interlocutori, implicando la percezione che essi siano d’accordo con le norme di comportamento appropriate per il gruppo sociale a cui si rivolge, tenendo conto o meno dei fattori identitari che definiscono gli interlocutori socialmente, cioè nel contesto. Van Leeuwen (2007) include risorse semiotico-discorsive come l’autorizzazione-autorità, la valutazione morale, la razionalizzazione e la mitopoiesi o narrativizzazione. L’autorizzazione implica un riferimento o un’allusione a una forma di autorità che possiede un ruolo o uno status che garantisce potere e determina la validità della conoscenza o delle



credenze socializzate. Da un lato, l'autorità interpellata può essere un personaggio pubblico o considerato un esperto; o, d'altro canto, la tradizione culturale viene utilizzata come fonte di legittimazione-delegittimazione, implicando l'interiorizzazione o la naturalizzazione di un tipo di pratiche sociali, che non sono destinate ad essere modificate. La valutazione morale è legata all'uso di attribuzioni e designazioni che hanno un carattere assiologico determinato intersoggettivamente; così vengono attivati quadri cognitivi su ciò che è inteso come positivo o negativo all'interno di una cultura, stabilendo ciò che è considerato desiderabile e buono oppure no. Questa risorsa ha al suo centro un carattere metaforico-analogico, dato che in molti casi questo tipo di legittimazione-delegittimazione avviene intorno a situazioni ipotetiche o attorno a concetti.

La razionalizzazione, da parte sua, implica convalidare un sistema di azione o di decisione sulla base del fatto che abbia una base logica o che abbia un alto grado di accettabilità; principalmente, questa risorsa è orientata all'utilizzo di giudizi focalizzati sui fini o sul loro carattere teleologico, che assumono come principio o misurano il grado di efficacia potenziale di un modo di procedere nella realtà sociale. In alcuni casi, questo tipo di legittimazione-delegittimazione è tautologica, cioè qualcosa si giustifica a partire da sé stessa, oppure fa appello anche al cosiddetto "buon senso". La mitopoiesi o narrativizzazione si riferisce all'uso delle narrazioni come forme di spiegazione-interpretazione, basate o meno sulle proprie storie, che normalmente fanno appello a eventi di esperienza, allegorie o storie già socialmente stabilizzate. L'obiettivo è rendere l'interlocutore consapevole dei rischi o dei benefici derivanti da determinati comportamenti o modi di fare le cose nel mondo. Tutte queste forme di legittimazione-delegittimazione, sono determinate come sottolineato da Berger e Luckmann (1968), in una certa misura, istituzionalmente o da quadri normativi sociali che condizionano l'agenzia del singolo individuo, il quale però, a sua volta, come suggerisce Van Leeuwen (2007) ha il potenziale di adottare molteplici sistemi di segni connessi per attuare il carattere strategico proposto; attraverso questa relazione vengono utilizzate risorse come la metafora o la metonimia multimodale. Seguendo Forceville (2016), la metafora multimodale è intesa come una risorsa semiotico-discorsiva, di ordine prevalentemente visivo, che include nella coesistenza il sistema verbale, l'immagine ed eventualmente il colore, il suono o altri sistemi di segni. Come ogni metafora, mette in relazione due o più campi di rappresentazione della vita sociale o naturale; la sua interpretazione deriva dalla conoscenza semantico-pragmatica e dalla relazione complementare che si stabilisce culturalmente tra cognizione, creazione e idiosincrasia, collegando il sistema sensoriale nel processo interpretativo.

La polarizzazione è la strategia che esprime o riproduce espressioni di conflitto o tensioni sociali (Van Dijk 2023), la polarizzazione è costruita e rappresentata come distinzioni basate sulla capacità di accumulare o disporre di capitale economico, sul possesso di principi morali appropriati e culturalmente stabilizzati e sull'appropriazione di rituali sociali consolidati e accettati nel quadro degli ideali neoliberali che includono la capacità e lo sviluppo dell'"imprenditorialità", dell'"autogestione" e della "leadership". Seguendo i ragionamenti di Bourdieu (2001), la polarizzazione collega la concentrazione di pratiche culturali (o capitale culturale) ed è associata alla concentrazione di ricchezza (capitale economico) in comunità generalmente minoritarie in un gruppo sociale, che sono percepite come "élite" (capitale sociale).

Le élite socio-economiche, politiche e culturali, da un lato, si assumono come creatori e distributori di contenuti dei mass media; e dall'altro, le persone che storicamente sono state private di voce nel proprio spazio socioculturale, non hanno ignorato l'importanza dei social network come agenti di cambiamento, percepiti come spazio di equità e di esercizio più orizzontale dei diritti. Fabbri (2018) sottolinea a questo proposito che, in alcune società, i social network sono diventati una piattaforma per notizie false e propaganda, dando origine e promuovendo sistematicamente voci, ideologie e messaggi dirompenti, con il potenziale di alterare l'impegno nei confronti della società, il rispetto dell'alterità e il senso etico-morale che si impone alla convivenza e alla funzione sociale di informare, togliendo il senso democratico della partecipazione, cercando di determinare nei cittadini un modo particolare e unico di pensare e di agire nella vita collettiva. Sedda e Demuru (2018) sottolineano quanto segue: "Come può apparire segno di civismo la continua polarizzazione online delle posizioni politiche, nutrita di provocazioni, dileggi, insulti, piuttosto che il conflitto regolato, l'ascolto dell'altro, la capacità di sintesi tra la pluralità dei punti di vista che dovrebbe essere il sale delle società democratiche

mature?” (p. 131).

Nella sua prospettiva, un punto centrale in questa questione riguarda gli studi linguistici, ma in modo nucleare la semiotica da cui è possibile riconoscere “il rapporto tra forme di espressione e forme di contenuto” per poter spiegare, ad esempio, nel discorso, la trasformazione dei suoi linguaggi – sistemi e tessuti segnici – come si esprime e cosa trasforma nell’uso dei suoi valori e del suo senso di efficacia. La teoria normativa della comunicazione postula che le discussioni deliberative sono questioni fondamentali per la convivenza sociale, quindi le discussioni di natura aperta, etica e rispettosa sono destinate alla comprensione collettiva; ma rileva senz’altro che la prevalenza di inciviltà online, stereotipi, indicatori di esclusione o discriminatori che potenzialmente costruiscono polarizzazione, possono ostacolare le deliberazioni.

In questo quadro, si presuppone che la costruzione e la consacrazione delle élite contemporanee polarizzi e instauri la sensazione che gli “altri” siano scarsamente integrati e privi di sufficiente capitale economico, culturale e sociale, essendo responsabili di fenomeni quali la povertà, la disoccupazione o la criminalità (Holmqvist 2017). L’analisi indica che nelle distinzioni, secondo Bourdieu (2001), il capitale culturale oggettivato si concretizza in oggetti esterni al corpo, in modo che l’accesso possa essere facilmente trasmesso da una persona all’altra, attraverso lo scambio di oggetti di valore, aumentando lo status e la legittimità dei suoi proprietari. Il capitale culturale istituzionalizzato è la qualifica formale o adesione, che conferisce al suo titolare uno status garantito da un’istituzione riconosciuta; e il capitale culturale incarnato impone e sviluppa rituali socio-corporei, attraverso i quali si esprime l’identità. Il paradosso è che proprio dal capitale si impongono forme di polarizzazione discorsiva e, in generale, tutte le espressioni di abuso e di negazione dei diritti.

La polarizzazione si spiega non solo nella costruzione della rappresentazione che le élite fanno di sé stesse come gruppi separati e isolati dal gruppo sociale, ma anche nella formulazione dei modelli di vita che costruiscono e adattano per stabilire la non appartenenza attraverso i luoghi e i modi di abitare il territorio, i loro modi di percorrerlo, a cui si aggiunge la rappresentazione che sono politici e influencer con un alto posto sociale e morale, motivo per cui devono essere assunti come modelli dalla comunità in cui vivono. La “polarizzazione”, quindi, è concepita e sviluppata nella rappresentazione sociale della superiorità di una minoranza o élite e, nel senso della subordinazione che viene imposta alla maggioranza. Il sistema neoliberista avanzato ha approfittato di questo sviluppo socio-economico e culturale, per installare ideologie come l’individualismo e l’isolamento come fonte di successo incentrate sulla proiezione di immagini di persone autonome e autosufficienti con capacità imprenditoriale e potere economico, un fenomeno di cui le ideologie neoliberali approfittano per approfondire le espressioni di polarizzazione.

La polarizzazione si esprime quando in una cultura o in un gruppo sociale alcuni dei suoi membri cercano di difendere la propria immagine e i propri punti di vista e, per farlo, entrano in conflitto concettuale con altri che hanno una visione diversa della realtà e, in alcuni casi, anche diametralmente opposta, raggiungendo livelli di aggressività tali da superare la manifestazione discorsiva e orientare azioni sociali capaci di danneggiare quella estranea alterità. Questa strategia utilizza risorse retoriche che fanno appello al carattere sia razionale che emotivo dell’essere umano; la differenza con altri meccanismi di persuasione è che, in questo caso, non mira all’adesione dell’avversario, ma piuttosto ad approfondire le lacune nell’interazione sociale. In questo senso, si può pensare che la polarizzazione, più che un risultato o un stato risultante dal confronto sociale, sia un processo in cui le divergenze, espresse discorsivamente, si radicalizzano fino a diventare inconciliabili, o fonte nella spiegazione di determinare espressioni di violenza strutturali.

Questa strategia semiotico-discorsiva può essere osservata in due dimensioni: ideologica e affettiva. La polarizzazione ideologica si riferisce alla divergenza in termini rappresentativi tra gruppi, determinata istituzionalmente, che normalmente implica lo scontro tra idee o sistemi di valori storicamente ancorati. In molti casi, questo fenomeno è dovuto a un’eccessiva semplificazione, in cui la complessità umana viene deliberatamente nascosta, riducendola a principi minimi, che si traducono in una situazione “noi vs. Loro” (McCoy et. al 2018). In questo tipo di polarizzazione, le strutture cognitive svolgono un ruolo determinante, poiché i saperi, le credenze e le opinioni costituiscono la base fondamentale per la costruzione della comprensione sociale; a queste strutture si affiancano quelle di

carattere sociopolitico che permettono di amplificare e diffondere modi di intendere la realtà, portandoli nella sfera pubblica. La polarizzazione ideologica è caratterizzata anche dal fatto che i discorsi ignorano o elidono la natura intersezionale dell'identità, gerarchizzando ed evidenziando solo una o poche caratteristiche che vengono presentate come determinanti. Genere, etnia, età e territorio sono rappresentati come tratti chiave, attraverso i quali viene incanalato il contrasto con altri individui o gruppi.

La polarizzazione affettiva, dal canto suo, si riferisce a quella dimensione del fenomeno in cui l'atteggiamento dei soggetti sociali verso il mondo è determinato più dalle emozioni e dai sentimenti che su una base concettuale. Affrontare questo aspetto aiuta a rendere l'analisi della polarizzazione più complessa e profonda, poiché si basa sull'idea che non tutti i tipi di retorica- argomentativa si basano sulla razionalità comunicativa e che i marcatori emotivi costituiscono una parte centrale della costruzione discorsiva.

Questo tipo di polarizzazione permette di comprendere la relazione psico- biologica che si instaura quando si verifica una reazione emotiva, e come questa determini comportamenti umani come il rifiuto o l'esclusione, la cui materializzazione è fisiologica. Autori come Druckman *et al* (2021) studiano, ad esempio, come fattori come lo spirito collettivo aiutano a consolidare le posizioni dei partiti. I risultati mostrano che l'affiliazione al gruppo è altamente motivata emotivamente e che questa forma di identificazione innesca forti reazioni, ad esempio l'aggressività, generalmente associate a marcatori emotivi negativi. Questo tipo di polarizzazione è decisiva poiché influenza i livelli individuali e collettivi di convivenza sociale, consentendo comportamenti associati all'odio o all'esclusione nella vita quotidiana. La maggiore percezione della presenza di polarizzazione avviene perché le tecnologie e la comunicazione digitale hanno reso il fenomeno più esteso, mentre discorsi e propaganda multimodali e multimediali circolano quotidianamente sulle piattaforme, promuovendo atteggiamenti più radicali o estremi. Le espressioni emotive possono essere definite in termini di opposizione tra valori positivi come la gradevolezza e il calore, e quelli di natura negativa come il dispiacere e la freddezza, implicando nella loro costruzione un senso di distanza sociale e l'assegnazione di tratti valutativi che possono variare da animosità verso l'affetto incondizionato.

Tra le risorse che si esplicitano nei processi di polarizzazione discorsiva sono frequenti: il *camouflage*, noi vs. loro, pregiudizi, stereotipi, stigmatizzazione, congetture e informazioni false o inesatte o segretezza, tra gli altri. Il *camouflage* è una risorsa semiotica discorsiva che crea un senso di occultamento nel processo interpretativo per gestire significati che consentono di proporre elisioni percettive capaci di creare un senso di somiglianza con un altro referente; oggetto, essere o processo. Il *camouflage* colpisce i sistemi di rappresentazione, recuperando un qualcosa, dove si struttura la distorsione di ciò a cui si fa riferimento, amplificando il focus della produzione per poter socializzare e rappresentare la convivenza dell'Io e dell'Altro, che manovrano sotto le forze installate nel senso dell'invisibilità, il travestimento o l'intimidazione (Fabbri 2012). Il *camouflage* è generalmente interpretato come una strategia di comunicazione ingannevole formulata attraverso l'antagonismo e la belligeranza.

Il *camouflage* come risorsa, nella progettazione e costruzione del discorso, è servito a ingannare e minimizzare fenomeni e idee di valore socio-politico e culturale fra altri ambiti della vita sociale, trasformando le percezioni di una comunità sulla sua realtà, gestendo i punti di vista diversi che portano ad azioni sociali adattate agli interessi che sostengono le relazioni di potere predominanti.

Nella comunicazione contemporanea, il *camouflage* ha lo scopo di costruire narrazioni che propongono una realtà sociale normalizzata, basata sul presupposto che i membri del gruppo sociale conoscano i fattori che determinano la propria esistenza; in questo senso, il *camouflage* serve a nascondere i conflitti e le loro conseguenze, tra cui la destabilizzazione dei governi e delle loro politiche. La comunicazione politica globalizzata crea un falso senso di fiducia che garantisce l'occultamento dei problemi più strutturali della società. In questo modo, al soggetto mancano i criteri per stabilire un collegamento diretto con la propria esistenza sociale. Secondo Tsoutas (2015, p. 11): "possiamo essere sicuri che qualsiasi realtà è nascosta dietro un *camouflage* di verità costruite che devono essere credute e di realtà che devono essere viste".

Il *camouflage* nel discorso, prevalentemente dei mass media, rende invisibile ed elimina la capacità di una comunità di riconoscere le conseguenze sociali economiche e culturali che derivano dalla natura

performativa del discorso, un caso rilevante nel discorso contemporaneo. In tal modo, fenomeni sociali come la guerra, il razzismo, la costruzione del nemico e l'estraniamento dell'alterità, considerata al di fuori del concetto di "noi", sono situazioni umane spogliate dell'assiologia, della moralità e dell'etica che lascerebbero il posto a una riflessione su ciò che è tollerabile o meno per una società. Il *camouflage* oscura o scompare, rende trasparenti o impercettibili le conseguenze reali di azioni politiche come la guerra, la migrazione forzata, il controllo biopolitico o la cartolarizzazione. Il *camouflage* fornisce una risorsa capace di garantire che le azioni illegittime e non etiche nell'esercizio del potere e nella sua rappresentazione discorsiva siano percepite come ragionevoli o sostanzialmente tollerabili e che si raggiungano alcuni livelli di consenso tra i gruppi sociali coinvolti dall'azione comunicativa. In questa linea di pensiero Fabbri (in Migliore 2012, p. 110) sottolinea: "il *camouflage* è il luogo di una differenza tra il modo di essere del potere e il modo di essere del dovere". Ma il segno è fatto per restare segreto; anche il volto schietto è una maschera.

Una risorsa connessa al *camouflage* discorsivo è la segretezza, che consiste nell'occultamento e nella mobilitazione delle informazioni, alterando la relazione tra gli attori che contribuiscono alla sua configurazione. Il segreto, pensato collettivamente, è inteso come un patto sociale in cui le parti accettano la sua non rivelazione come strumento di dipendenza ed esclusione di chi non partecipa a questa ritualità. In questo senso, il possesso del segreto e la possibilità di rivelarlo costituisce una forma di controllo che si modifica entrando in un incrocio di interessi e ambizioni che gli conferisce valore speculativo.

Il segreto diventa un'entità mutevole dove il beneficio e il costo del suo possesso cambiano, poiché si intreccia con altri segreti o questi vengono scoperti. Il segreto, di per sé, implica che la verità sarà sempre un simulacro, cioè che non si raggiungerà uno stato in cui tutte le informazioni siano disponibili per tutti gli attori, rendendo la comunicazione un gioco tra il visibile e l'invisibile. In esso tutti hanno un certo grado di ignoranza, ma a turno gli attori sono consapevoli del loro stato e sono anche capaci di stabilire accordi, benché sappiano che l'altro mantiene il segreto. Nella comunicazione, dove viene enfatizzata la preservazione del ruolo e dello status sociale, ciò che spesso viene espresso e fatto proprio è l'apparenza e la segretezza come meccanismo di controllo; in questa prospettiva, la segretezza opera come una risorsa di mitigazione e preservazione, piuttosto che mezzo per cercare di attaccare o mettere a rischio l'altro; infatti, il segreto può essere percepito dalla persona che lo custodisce come un modo per evitare che qualcun altro subisca danni o sofferenze.

Nella costruzione strategica del discorso, quindi, le finalità comunicative articolate ad interessi servono a configurare forme di coesione sociale o, al contrario, possono distruggerla quando l'interlocutore ritiene che il possesso del segreto, da parte dell'altro, trasgredisce un grado di fedeltà e di fiducia o decostruisce il patto.

La risorsa semiotica della segretezza, nel contesto dei conflitti, costituisce, analogicamente, un'"arma" che garantisce che i gruppi coinvolti possano essere eliminati, paralizzati o uniti in un'azione strategica. Il segreto, in quanto potenziale risorsa semiotico-discorsiva, che si materializza con la rivelazione, e il cui significato è presente e assente allo stesso tempo, ha la sua forza retorica nella sua permanenza spaziotemporale, in questo modo la sua forza e valore discorsivo è più potente e forte quando rimane nascosto, custodito e reso invisibile e codificato per il gruppo sociale coinvolto. Nel discorso, nascondere o rendere invisibile la verità è una parte fondamentale dell'interazione sociale, quando si stabilisce che rivelare può generare un costo per le parti coinvolte; oppure trasformare il linguaggio in un pezzo semioticamente criptico in modo che possa essere una risorsa con efficacia persuasiva. In campo economico e di mercato, la segretezza è rilevante quando si possiedono informazioni senza dividerle, che costituiscono un bene importante che può essere negoziato o usufruito. Il segreto articolato al mondo della produzione può addirittura trasformarsi in un bene di consumo o in un bene da valorizzare.

Fabbri (1995) mostra che il segreto è un'azione strategica in movimento, dove si scopre qualcosa di più dell'oggetto e quando viene scoperto si muove. La sua ontologia è quindi un livello di analisi secondario, che raggiunge il suo vero valore semiotico comunicativo quando se ne scopre la forza retorica e la capacità persuasiva. Si tratta di spiegare la complessità del fenomeno e l'interdipendenza che ha con altre risorse come la menzogna, la verità e dissuasione. Il segreto si costituisce, in questo

modo, più in un continuum che in un evento che si sposta e si muove permanentemente, man mano che avviene la sua controparte, ovvero, la rivelazione. La rivelazione è anche tattica, il cui valore è orientativo, specifico e con una finalità concreta, come avviene nel mondo scientifico, dove il segreto è custodito e viene comunicato soltanto il risultato finale.

Altre risorse semiotico-discorsive di cui la polarizzazione discorsiva si appropria sono i pregiudizi e gli stereotipi. I primi si esprimono in credenze o opinioni create intersoggettivamente riguardo a gruppi sociali esogeni con i quali esistono divergenze in termini politici o identitari. I pregiudizi non sempre portano a concezioni negative dell'“altro”, ma normalmente gestiscono relazioni di gerarchia e disuguaglianza sociale, la cui base deriva da rappresentazioni socializzate istituzionalmente che rispondono agli interessi dei gruppi d'élite. Gli stereotipi sono un tipo di risorsa sociocognitiva che consente la produzione di punti di vista e forme di interazione tra gruppi, basati su una riduzione o semplificazione del processo di rappresentazione della realtà. Sono una costruzione intersoggettiva che influenza la percezione dei gruppi riguardo ai loro modi di essere-fare e determinano anche il modo in cui l'alterità viene osservata e trattata.

Una risorsa semiotica discorsiva che può contribuire alla costruzione del camouflage e della segretezza è la manipolazione, che consiste nella gestione del contesto socio-comunicativo per indurre un tipo di azione o interpretazione nell'altro. Fabbri (2020) sottolinea che la manipolazione è fondamentale nel discorso soprattutto per ottenere una sorta di legittimità e autorità. A questo proposito il significato viene alterato, soprattutto in termini della modalità, il che significa che il grado di efficacia discorsiva è stabilito a partire dalla conoscenza, dalle norme, dall'assiologia e dalle emozioni. I diversi gradi di verità che l'azione ricerca, implica una modalizzazione con lo scopo di influenzare i gradi di adesione e identificazione dell'altro, riducendo i gradi di distanza sociale, per questo coinvolge cognitivamente ed emotivamente nelle finalità comunicative le motivazioni degli interlocutori. Il processo di manipolazione coinvolto, sebbene presupponga un certo grado di disuguaglianza gerarchica per esistere, stabilisce un certo grado di cooperazione, che va oltre la possibile coercizione fisica o simbolica. In questo modo il valore retorico si formula in termini di seduzione o di fiducia, che non deve necessariamente rispondere ad atti logici, ma si colloca nel carattere emotivo-strumentale, rafforzando i gradi di perlocuzione, come quando si cerca di raggiungere compassione o empatia. Fabbri (2018) afferma che una chiave del successo della manipolazione consiste nel far conoscere il luogo in cui si impone la retorica-argomentativa, attraverso la quale si esprimono gli scopi comunicativi. In questa direzione, la manipolazione passa non solo dal controllo del potere e della conoscenza, ma anche dalla comunicazione del volere, del dovere e del credere, che permettono di creare nell'interlocutore o nell'alterità un certo impegno con l'essere-fare sociale.

Fabbri (2018) rivela che la manipolazione nei mass media non si basa su un determinismo del potere assoluto dei media, ma piuttosto sulle relazioni umane e narrative che si instaurano tra gli interlocutori, che si amplificano in modo indeterminato, soprattutto nel mondo digitale contemporaneo. Dal suo punto di vista, due elementi chiave in questa relazione sono gli aspetti mitici e rituali inerenti alla manipolazione, e che vanno oltre il discorso stesso. La mitologia si riferisce alle forme di pensiero che sono al servizio della risoluzione

delle contraddizioni reali sul piano dell'immaginario individuale e collettivo, attraverso la creazione di simboli; i media, in questo senso, manipolano omogeneizzando le espressioni ideologiche, basandosi su mitologie e valori antichi o conservatori per ribadire e formulare un modo di sapere e di fare sociale. Nel rito la conoscenza si organizza nello spazio socio-culturale coinvolto, garantendo forme di viralizzazione che consistono in ripetizioni sistematiche di breve durata che esercitano una presunta continuità sul significato e cercano di “autorizzare” i contenuti banali e superflui che vengono formulati: a questo proposito Fabbri (2021, p. 16): si chiede: che rapporto esiste realmente tra le voci-virus che si diffondono in presenza, si diffondono endemicamente, e i media che se ne sono informati e distorti?

La spettacolarizzazione è la strategia con cui si costruisce una messa in scena della realtà, con l'obiettivo di contribuire alla cultura dell'intrattenimento e alla logica mercantile della progettazione, produzione e distribuzione dell'informazione (Debord 1995). La realtà sociale e naturale viene sostituita da un mondo artificiale, in cui lo spettatore ha solo una funzione contemplativa. Lo

spettacolo, soprattutto di natura mediatica, è costruito attraverso la simulazione e la falsificazione, che include la falsa illusione della partecipazione dei cittadini attraverso piattaforme e la creazione di mondi immaginari in cui il potenziale di azione è infinito. Tra gli usi semiotico-discorsivi che rendono possibile lo spettacolo c'è la costruzione dell'iperrealtà ancorata alla formulazione del simulacro, intesa come costruzione di una forma vuota della realtà, priva di significazione, provocando la sua smaterializzazione e dissoluzione (Baudrillard 1978): l'essere umano c'è, ma non è allo stesso tempo nello stesso spazio-tempo; Il *camouflage*, come risorsa, stabilisce l'elaborazione dell'apparente per rendere visibili-invisibili i fenomeni socio-discorsivi, prodotti attraverso forme di mimetismo, isomorfismo e uniformizzazione (Pardo 2017) e la cui funzione sociale si articola nella distorsione della rappresentazione e del significato con scopi estetici, ma anche come forma di dissuasione, soprattutto in contesti di conflitto (Fabbri 2012); e la risemantizzazione, che implica la modificazione degli effetti di significato di una pratica discorsiva, mediata dalla sua trasformazione dalle diverse modalità semiotiche e dalla messa in scena di quel discorso in altri contesti e co-testi. Questa risorsa implica che un'unità semiotico-discorsiva venga spostata dalla sua situazione originaria di produzione e interpretazione a un'altra in cui subisce alterazioni semantiche e pragmatiche. La risemantizzazione, ancorata allo spettacolo, è messa al servizio della modificazione del contesto sociopolitico da parte dei gruppi dominanti per soddisfare i loro interessi e bisogni.

La spettacolarizzazione, costruita in modo multimodale e multimediale, nella società contemporanea è messa al servizio del consumo di contenuti riguardanti disastri sociopolitici e naturali, sui quali la società assume un ruolo passivo senza

apparentemente avere il controllo sulla sua trasformazione o mitigazione: l'interlocutore è testimone di fenomeni come la violenza o la morte, sperando di non essere colpito. In altri casi, lo spettacolo mediatico prevede la formulazione di azioni sociali individuali o collettive, ma non per la cooperazione e la risoluzione dei problemi, ma piuttosto per perseguire lo smantellamento della convivenza sociale e la generazione di conflitti tra le comunità, in modo che le élite economiche e politiche possano intervenire nelle decisioni dei cittadini.

Secondo Baudrillard (1978), la simulazione è il fulcro della spettacolarizzazione, questa risorsa semiotica discorsiva è caratterizzata dal fatto che deriva dalla reticenza del modello che lo precede, di tutti i modelli, riguardo al più piccolo dei fatti, alla presenza del modello è precedente e la sua diffusione si propone globalizzata e virale, si costituisce un attrattore potenzialmente infinito dell'evento. In questo modo gli eventi non hanno una traiettoria propria, ma si verificano all'intersezione dei modelli di un singolo evento, o frammento del fatto sociale, il quale può essere riprodotto da tutti i modelli contemporaneamente. Questa anticipazione è ciò che dà luogo a interpretazioni molteplici, anche contraddittorie, tutte con pretesa di verità, nel senso che la loro verità consiste nel fondersi o scambiarsi, a immagine e somiglianza dei modelli che le precedono, in un ciclo generalizzato. La perdita del riferimento originario o della norma sociale fa sì che qualsiasi discorso possa avere l'apparenza della verità, se la sua forma di circolazione consente una moltiplicazione programmata o una viralizzazione. La simulazione non implica casualità e spesso mira a una struttura di manipolazione ordinata. Crea rapporti di uniformità, per cui la costante ed effettiva viralizzazione dei discorsi dà luogo a caratteristiche uniformi ed a un'identificazione immediata con presupposti assunti come logici e stabili.

Entriamo in un mondo strategico, in cui gli interessi sono contrastanti e la presentazione della realtà è un simulacro o, in altre parole, una rappresentazione fittizia della verità. Ecco perché in una situazione di conflitto è essenziale la costruzione di simulazioni efficaci: se ci credi, l'altro ha vinto (Fabbri 2018).

In Fabbri (2019), la verità su eventi polarizzati dove è evidente la violenza strutturale come la guerra, oppure nella polarizzazione discorsiva, la simulazione è costruita all'interno del conflitto, che, nella comunicazione contemporanea, si esprime in termini di post-verità. "La post-verità, come le fake news, fanno parte di un programma di disinformazione ed è quel fenomeno che dovremmo analizzare. Si propone pertanto un'esplorazione della natura strategica del linguaggio umano nella comunicazione contemporanea. In questo senso è rilevante riconoscere l'incidenza della simulazione, che secondo i termini di Baudrillard (1978, p. 43), "è infinitamente più potente poiché ci permette sempre di supporre, al di là del suo oggetto,

che l'ordine e la legge stessi potrebbero molto bene non essere altro che simulazione”.

L'immagine propone un'organizzazione gerarchica, in correlazioni diverse e dinamiche di quello che può essere uno schema dei diversi livelli e delle correlazioni tra strategie e risorse semiotico-discorsive.

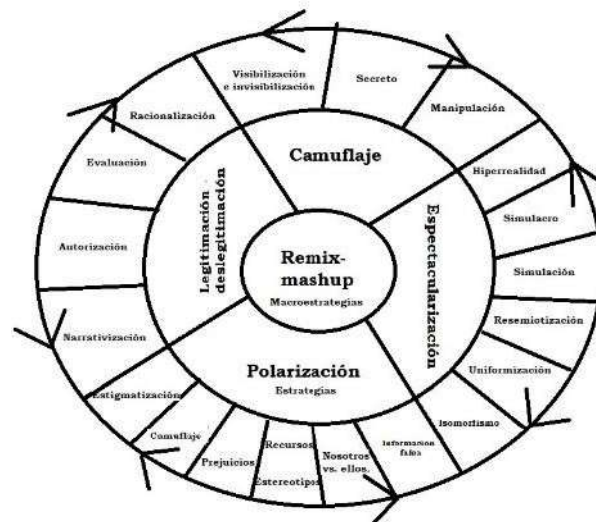


Fig. 1

#### 4. Le strategie e la costruzione della disinformazione

Nell'era della disinformazione, le conseguenze negative e dannose per la società richiedono che gli analisti del discorso rendano esplicite, in una prospettiva critica, le strategie e le risorse che nelle diverse relazioni contribuiscono a costruire la disinformazione. Seguendo gli approcci di Fabbri (1985), la disinformazione procede come una forma di falsità, gestendo attraverso strategie semiotico-discorsive, forme di progettazione, produzione, interpretazione ed effetti discorsivi che incidono sulla vita sociale. La disinformazione è un processo di costruzione discorsiva, che include risorse come la manipolazione e l'inganno, con lo scopo di incidere sull'emotività, determinando stati psicologici, capaci di disturbare i comportamenti e gli atteggiamenti dei cittadini.

L'inganno è un'azione comunicativa il cui scopo è creare, o generare una credenza dalla falsa rappresentazione di un evento o fenomeno, tentando di installare una comprensione non evidente o verificabile, per la quale si appropriano strategie e risorse semiotiche discorsive che impediscono facilmente all'interlocutore di identificare informazioni false; a questo scopo, il produttore e creatore di informazione ingannevole si appropria, tra le altre strategie, il *remix-mashup*, la spettacolarizzazione-simulazione; polarizzazione- *camouflage* o manipolazione, falsa retorica, marcatori emotivi o attribuzione di forme di ingrandimento o banalità di ciò che è rappresentato nel quadro di un'interazione comunicativa.

Chadwick e Stanyer (2022) hanno esplorato la connessione tra disinformazione e inganno. Per gli autori, identificare le relazioni tra intenzionalità, processi e risultati consente una spiegazione più sistematica tra questi due fenomeni. L'inganno si verifica quando si può dimostrare empiricamente che l'intenzione di ingannare porta all'adozione di false credenze, in seguito alle interazioni tra ingannatori e ingannati in contesti specifici. In questo quadro, si propone che la disinformazione nell'era digitale circoli ampiamente nei media, integri varie modalità o sistemi di segni e che, quindi, il suo impatto sociale attraverso i discorsi digitali abbia reso la creazione, l'uso e la distribuzione della disinformazione esponenziale, senza controllo etico e morale. Eliminando la responsabilità sociale; questo fenomeno, che raggiunge forme di sistematicità, ha eliminato l'affidabilità del cittadino nei mass media e nei discorsi in campi come la politica o le notizie su fenomeni di interesse locale-globale come il cambiamento climatico, la guerra o altri campi della vita contemporanea. Wardle e Derakhshan (2017)

sottolineano come le 'fake news', così come gli articoli e le note pseudo-giornalistiche diffuse su Internet, abbiano trasformato la disinformazione in un problema prevalentemente discorsivo, che coinvolge le macro-strategie di remix-mashup e strategie e risorse di varia natura, che mettono in relazione la progettazione dell'unità discorsiva.

Il degrado socio-comunicativo provocato dall'informazione che circola in modo multimodale e multimediale attraverso la rete, è il risultato di pratiche in cui essa viene decontestualizzata: ci si appropria di risorse e strategie, si manipola la materia segnica di ordine visivo-grafico, visivo-verbale e sonoro con lo scopo di ingannare gli interlocutori. Questo ci permette di recuperare l'importante differenza tra informazione sbagliata e disinformazione. Vraga e Bode (2020) mostrano come l'informazione sbagliata possa includere unità di significazione falsa che non sono state intenzionalmente progettate per costituire un inganno. La disinformazione, quindi, include lo scopo di costruire un fatto o un fenomeno falso che, se manipolato, tenta di rendere invisibile la natura intenzionale dell'inganno. Quest'ultimo tipo di unità discorsive sono facilmente recuperabili nei discorsi mimetici, immagini tagliate, falsi dati spaziotemporali, trattamenti tecnici sull'immagine per modificare il senso della sua rappresentazione, rimaneggiamenti, rallentamenti del suono, riconfezionamenti, composizioni e ricomposizioni, gerarchie, cancellazioni, aggiunte, integrazioni e deformazioni tra altre risorse semiotiche discorsive e tecnologiche per proporre nuovi significati articolati allo scopo di ingannare.

Per quanto riguarda il dibattito più contemporaneo sulla disinformazione, per Fabbri significato e senso superano il carattere intrinseco del segno e il suo tessuto complesso nel discorso; si tratta di una costruzione e rielaborazione permanente, che comprende la negoziazione dei saperi, delle spaziotemporalità nelle interazioni in un dibattito costruttivo e sempre rinnovato dei significati e sensi nelle comunità socio-storicamente definite:

Da questo punto di vista, ciò che conta è che i segni utilizzati siano, non veri o falsi, ma efficaci. Ciò che conta è la credibilità del simulacro offerto all'altro, i movimenti interattivi e i regimi di credenza e di sospetto che essi innescano (Fabbri in Migliore 2008, p. 92).

Sensi e significati implicano scambi, alleanze, tensioni e pratiche dove convivono azioni e razionalità socio-comunicative tipiche della contemporaneità. In questo contesto, una massiccia disinformazione ha saturato l'infosfera in cui il trasferimento infinito di segni rende possibile la circolazione nei media di "trappole linguistiche, insinuazioni maliziose, coercizione, argomenti ingannevoli, doppi discorsi e narrative nascoste" (Fabbri 2004, p. 65), che rendono conto dell'appropriazione di un numero infinito di risorse e strategie retorico-discorsive che contribuiscono "alla distorsione e distruzione massiccia dell'informazione digitale".

La costruzione e distribuzione di unità discorsive dall'aspetto realistico capaci di inserire idee, concetti e rappresentazioni false nei mass media contemporanei, consente all'interlocutore mass mediatico di esacerbare tutta la sua capacità emotiva di fronte a qualcosa che in realtà è una 'fake news' o che rappresenta un evento sociale inesistente che può avere o meno ancoraggio in un altro evento, la cui realtà è fonte di una serie di atti nella vita quotidiana di una società, attraverso cui ciò viene "informato" per ingannare o diffondere false idee.

In questo caso, la questione è riuscire a esplicitare l'incidenza di questo tipo di conoscenza condivisa e pubblica che crea una certa credibilità per un interlocutore potenzialmente incapace di scoprire l'insieme delle strategie coinvolte in questo processo di creazione discorsiva. In questo senso, la conoscenza e l'approfondimento del funzionamento delle strategie semiotico-discorsive può diventare uno strumento che renda possibile il riconoscimento di quell'efficienza di cui parla Fabbri, che costituisce una minaccia per la convivenza sociale nella misura in cui crea atteggiamenti, mette a dura prova le emotività, stabilizza idee false o imprecise che creano sfiducia generalizzata tra i membri di una comunità.

Nella teoria multimodale e multimediale, il processo di destrutturazione dell'informazione in notizie false dovrebbe servire affinché la ricerca contemporanea assuma i discorsi nella loro integralità segnica così che, quando si propone la scoperta delle strategie discorsive coinvolte nella costruzione di questa tipologia di informazione, l'analista è in grado di dimostrare sistematicamente il tipo di disinformazione che si costruisce attraverso un processo di verifica empirica. Ciò include che si mostri come tali



informazioni possano essere appropriate per l'efficacia che caratterizza l'oggetto di studio, per l'obiettivo di costruire una conoscenza articolata secondo una logica razionale ed etica, in modo che la ricerca contribuisca a formulare alternative, socialmente ancorate, capaci di orientare l'interlocutore a prendere decisioni in una prospettiva che affronti interessi comuni come la difesa della dignità e il benessere degli esseri umani.

## 5. Conclusioni

I contributi di Paolo Fabbri destinati all'America Latina sono molteplici e diversificati; in questa riflessione preliminare sono stati affrontati due aspetti, nella nostra prospettiva, rilevanti e attuali. Da un lato, la natura strategica del linguaggio umano, fenomeno che abbiamo cercato di affrontare e organizzare attraverso strategie semiotico-discorsive in livelli e correlazioni focalizzate sulle sue funzioni semantico-pragmatiche. In primo luogo, nella ricerca di riconoscere come le macrostrategie, le strategie e le risorse digitali semiotico-discorsive e tecniche sono costruite e messe in relazione nella costruzione dei discorsi contemporanei. In secondo luogo, viene verificato ed esaminato come il processo di produzione e socializzazione discorsiva si appropria di macrostrategie, strategie e risorse di livello medio, e risorse capaci di produrre e distribuire fenomeni ancorati nella comunicazione contemporanea quali la spettacolarizzazione-simulazione-polarizzazione, la legittimazione-delegittimazione, la retorica persuasiva. Queste strategie e risorse sono capaci di esprimere tutte le forme di esclusione o emarginazione utilizzando in modo funzionale unità discorsive che distruggono il tessuto sociale, simulate come questioni banali, giocose o divertenti e con elevate cariche emotive. Allo stesso tempo si appropriano di molteplici piattaforme che raggiungono vari mass media, contribuendo alla trasformazione socio-normativa, alle assiologie, agli atteggiamenti e alla convivenza dei gruppi umani, non solo nel mondo interattivo digitale, ma nei comportamenti e nei rituali dei gruppi umani situati storicamente e spaziotemporalmente.

La disinformazione è affrontata come espressione socioculturale e politica, che apre strade per ricerche future che ci consentano di analizzare e spiegare la prevalenza e gli effetti che derivano dall'esposizione a informazioni inaccurate, incomplete, ingannevoli o dannose al fine di espandere l'indagine nella comunicazione contemporanea, in una prospettiva interdisciplinare per riconoscere nel discorso dei mass media il ruolo svolto dalla disinformazione, dalle 'fake news' o dai diversi livelli di distorsione dell'informazione nella società contemporanea. Il mondo digitale è diventato uno spazio in cui prevalgono informazioni false, informazioni che creano condizionamenti emotivi negativi come la paura, la diffusione di idee capaci di promuovere odio e discriminazione all'interno di specifici gruppi umani, fenomeni che gli studi del linguaggio non hanno sufficientemente assunto dalle unità discorsive nel loro carattere multisegnico e multimediale.

L'approccio al pensiero di Paolo Fabbri in America Latina ha permesso di dimensionare il tipo di ricerca necessaria per contribuire alla destrutturazione delle forme che si sono imposte attraverso la disinformazione, la falsità e l'inganno. Il primo punto rilevante per assumere questo compito include il riconoscimento multimodale del discorso e la sua inevitabile articolazione alle risorse tecnologico-digitali. Una prima ipotesi di lavoro potrebbe essere la costruzione di disegni sperimentali applicati a unità discorsive autentiche per affrontarle in tutte le loro dimensioni segniche, scalando i diversi livelli di complessità proposti dai mass media contemporanei. Strumenti tecnici come l'*eye tracking* essere utilizzati per rilevare i livelli di attenzione; il modulo sensore di conducibilità elettrica della pelle per misurare i gradi di emotività e l'elettroencefalografo per riconoscere l'attività elettrica del cervello e rilevare risposte emotive nel processo di appropriazione delle unità discorsive.



## Bibliografia

- Baudrillard, J., 1978, *Cultura y simulacro*, Barcellona, Kairos.
- Berger, P. L., Luckmann, T., 1968, *La costruzione sociale della realtà*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Bonanno, M., 2021, "Recensione a *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata* di Paolo Fabbri", [www.sololibri.net/Biglietti-invito-semiotica-marcata-Fabbri.html](http://www.sololibri.net/Biglietti-invito-semiotica-marcata-Fabbri.html).
- Bourdieu, P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit; trad. it. *La distinzione*, Bologna, Il Mulino.
- Bourdieu, P., 2001, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclee de Brouwer.
- de Bruin-Molé, M. (2021), "Monster theory 2.0: remix, the digital humanities, and the limits of transgression", in E. Navas, O. Gallagher e x. burrough, a cura, *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*, New York, Routledge, pp. 109-124.
- Cano, R. L., 2010, "La vita in copie. Breve cartografia del riciclo musicale digitale", in *Lettera LIS. Immagine. Suono. Città mediatizzata*, n. 5, pp. 171-185.
- Chadwick, A., Stanyer, J., 2022, "Deception as a bridging concept in the study of disinformation, misinformation, and misperceptions: Toward a holistic framework", in *Communication Theory*, 32(1), pp. 1-24.
- Druckman, J. N., Klar, S., Krupnikov, Y., Levendusky, M., Ryan, J. B., 2021, "Affective polarization, local contexts and public opinion in America", *Nature human behaviour*, n. 5(1) pp. 28-38.
- Debord, G., 1995, *La sociedad de lo espectáculo*, Santiago del Cile, Naufragio.
- Dusi, N., 2012, "Cinema fai da te, cinema remix", in *Rivista occidentale*, n. 370, pp. 12-18.
- Epstein, Z., et al., 2020, "Art and the science of generative AI", in *Science*, n. 6650, v. 380. [www.science.org/doi/10.1126/science.adh4451](http://www.science.org/doi/10.1126/science.adh4451).
- Fabbri, P., 1995, *Táticas de los signos*, Barcellona, Gedisa.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma, Laterza, nuova ed. La Nave di Teseo, Milano 2023.
- Fabbri, P., 2000, "L'estesia e la comunicazione di Paolo Fabbri", intervista a Paolo Fabbri, [www.paolofabbri.it/interviste/estesia\\_comunicazione/](http://www.paolofabbri.it/interviste/estesia_comunicazione/).
- Fabbri, P., 2004, *Segni del tempo*, Roma, Meltemi, nuova ed. Meltemi, Milano 2022.
- Fabbri, P., 2012, "Semiotica e camouflage", in *deSignis*, n. 20, pp. 37-43.
- Fabbri, P., 2018, "La prima vittima della guerra è la verità", intervista a Paolo Fabbri, [www.paolofabbri.it/interviste/primeravittima\\_guerra/](http://www.paolofabbri.it/interviste/primeravittima_guerra/).
- Fabbri, P., 2021, *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., Marcarino, A., 2020, "Il discorso politico", in *deSignis*, n. 33, pp. 23-36.
- Fabbri, P., Montanari, F., 2004, "Per una semiotica della comunicazione strategica", in *E|C - rivista online dell'Associazione Italiana per gli Studi Semiotici*, [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it).
- Forceville, C., 2016, "Pictorial and Multimodal Metaphor", in N. M Klug, H. Stöckl, a cura, *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, Berlin, De Gruyter Mouton, pp. 241-260.
- Gunkel, D.J., 2016, *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*, Massachusetts, MIT Press.
- Holmqvist, M., 2017, *Leader Communities: The Consecration of Elites in Djursholm*, New York, Columbia University Press.
- Kuhn, V., 2021, "Production Plus Consumption", in E. Navas, O. Gallagher, x. burrough, a cura, *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*, New York, Routledge, pp. 70-79.
- Kwon, W., Clarke, I., Wodak, R., 2014, "Micro-Level Discursive Strategies for Constructing Shared Views around Strategic Issues in Team Meetings", in *Journal of management studies*, 51 (2), pp. 265-290.
- McCoy, J., Rahman, T., Somer, M., 2018, "Polarization and the Global Crisis of Democracy: Common Patterns, Dynamics, and Pernicious Consequences for Democratic Polities", in *American Behavioral Scientist*, n. 62(1), pp. 16-42.
- McLeod, K., DiCola, P., 2011, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham, Duke University Press.
- Migliore, T., 2008, "Paolo Fabbri: strategie di mimetizzazione", in *Rivista occidentale*, n. 330, pp. 89-110.
- Pardo Abril, N., 2017, *Aproximación al despojo en Colombia*, Bogotá, Università Nazionale della Colombia.
- Tsoutas, N., 2015, "Camouflage seems to be the only game in town", in A. Elias, N. Tsoutas, *Culture del camouflage: oltre l'arte della scomparsa*, pp. 8-13.
- Van Dijk, T., 2014, *Discourse and Knowledge. A Sociocognitive Approach*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Van Dijk, T., 2023, "(Anti)Racist Discourse", in P. Gee, M. Handford, a cura, *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, London, Routledge, pp. 244-260.
- Van Leeuwen, T., 2007, "Legitimation in discourse and communication", in *Discourse & Communication*, n. 1 (1), pp. 91-112.
- Wardle, C., Derakhshan, H., 2017, *Information Disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*, [https://tverezo.info/wp-content/uploads/2017/11/PREMS-162317-GBR-2018- Report-](https://tverezo.info/wp-content/uploads/2017/11/PREMS-162317-GBR-2018-Report-)



desinformation-A4-BAT.pdf.

Vraga, E.K., Bode, L., 2020, "Correction as a Solution for Health Misinformation on Social Media", in *Am J Public Health*, 110(S3), pp. 278- 280.

Žižek, S., 2006, *The Parallax View*, Massachusetts, MIT Press; trad. it. *La visione di parallasse*, Genova, Il Nuovo Melangolo 2013.



## Piani e diagrammi. Dentro il simbolo del genocidio

Paolo Sorrentino

**Abstract.** In the words of one of Hamas' key leaders, Khalil al-Hayya, the barbaric attack of October 7 should not be limited to a confrontation, but should serve to change the Israeli-Palestinian conflict. Using the idea of the (im)predictability of the plateau, our article reflects on the correlation between the actions of the East and the passions of the West, triggered by the progressive symbolic (and legal) affirmation of the genocide drama. The proposed path winds between monsters, violence, extreme spaces, genocides, massacres, individual experiences, legal definitions, political interactions, global symbols, local rubble. To conclude with a question: where is passion born? And again: is it possible to predict the future?

Anche se si ignora che cosa sia il simbolo in sé stesso, ciascun sistema sa qual è il suo simbolo e ne necessita per il lavoro della propria struttura semiotica.

Jurij M. Lotman

### 1. L'affermazione del *Genocide Monster*

Nelle strade di Parigi e nei muri di Roma tornano i graffiti della Stella di David affianco ai simboli del nazismo. Un passante si ferma all'angolo di una strada di New York e libera la sua frustrazione contro un gruppo di manifestanti pro-Israele, accusandoli di supportare un genocidio: "For Gaza ghetto strip. My family fought Hitler, not like you Zionist cowards. You are a racist. Children are being murdered and you stand here. You're a fascist and a *genocide monster*. You hate that in America we're all equal citizens. Go to hell" (10.11.2023).

A Washington, durante una delle manifestazioni pro-Palestina che affollano vie e piazze delle capitali americane ed europee – spettacolari prime adunate di massa post-pandemia –, un uomo prende in mano il telefono per postare la diretta: "Largest protest in Washington, D. C. Demanding #CeasefireNOW in #Gaza. #FreePalestine #StopGazaGenocide". Emoji: bandiera della Palestina e pugno chiuso. Il suo *nickname* è Iasshahinmalek, 22.744 "mi piace", 224 commenti (4.11.2023). In quella stessa giornata, Benjamin Hammond Haggerty, un rapper americano bianco, tiene un discorso dallo stage, grida: "I don't know enough. But I know enough that this is a genocide" (120.689 *like*).

Un militare, corrispondente dal fronte, Hallel Biton Rosen, ospite dell'israeliana *Channel 14*, dichiara: "Israele dovrebbe invadere Gaza, espellere i palestinesi, definire un nuovo assetto". Yinon Magal, giornalista della stessa emittente, posta su X: "It's time for Nakba 2"<sup>1</sup>. L'ex ambasciatore di Israele in Italia, Dror Eydar, nel corso dello show *Stasera Italia*, Rete 4, afferma: "Per noi, lo scopo è distruggere Gaza, distruggere questo male assoluto" (26.10.2023). Descrivendo il piano di sradicamento di Hamas, il

<sup>1</sup> Stando a FakeReporter, sito israeliano di *watchdogging*, al fine di generare consenso nell'ultradestra sionista, lo stile d'azione di giornalisti, celebrity e influencer, sarebbe sempre più caratterizzato da hate speech, cancel culture e fake news. L'effetto della loro accumulazione è di normalizzare idee considerate off-limits prima del 7 ottobre, fra cui: sradicare i palestinesi da Gaza, insediare un governo israeliano e in estremo usare l'attacco atomico. Sul tema della post-verità si veda Lorusso (2018).

ministro della difesa, Yoav Gallant, dichiara “We are fighting human animals, and we are acting accordingly” (9.10.2023). Nelle parole del leader conservatore Naftali Bennett: “We’re fighting Nazis”. Infine, il primo ministro israeliano, Benjamin Netanyahu, risponde agli appelli umanitari, quelli fra gli altri dell’alto ufficiale delle Nazioni Unite, António Guterres, liberando l’equazione irricevibile del suo governo: “essere pro-Palestina equivale a essere pro-Hamas, essere pro-Hamas equivale a essere anti-semiti”.

Sono istanze, azioni e passioni, del mondo comune. Varianti casuali di impenetrabili processi. Elementi che osserviamo ripetersi (e scorrere) di continuo nei nostri vissuti (e schermi) che tessono lo spazio semiotico. Nel mentre, sopra, accanto, attraverso, nel *feed* si intrecciano le immagini del Medio Oriente, di Palestina, Israele, Gaza. Frammenti dell’orrore della guerra. *Qui è dove sono gli altri*: gli ospedali bombardati, i bambini il cui sguardo è annullato dal trauma delle ferite e delle bruciature sul corpo; il grido dei fratelli che scoprono i resti della madre sotto le macerie di casa; le proteste dei giornalisti che muoiono ogni giorno; i giovani che perdono ogni speranza di futuro.

Qui, sono le vite degli innocenti, le voci inascoltate, i corpi straziati, il grido, il pianto, le morti, a innervare il sentire comune. È la disperazione raccontata in presa in diretta da Mads Gilbert, fisico norvegese volontario a Gaza, che registra un video dall’interno di un ospedale bombardato della Striscia assediata. Lui in primo piano prova a parlare ma la sua voce è sopraffatta dalle grida dei feriti. Ripete i nomi di Joe Biden, di Blinken, dei leader europei, indicando in loro la relazione col governo israeliano: “Can you hear me? Can you hear the screams from innocent people? [...] When are you going to stop this? You’re all complicit” (*Al Jazeera*, 10.9.2023).

Sono voci delle vittime, civili, giornalisti, soldati, delle ONG, governi, istituzioni intergovernative, movimenti di liberazione, dei leader globali e locali, che *insieme* intessono il groviglio di relazioni nel quale siamo immersi, del quale siamo parte, con le nostre azioni e passioni. Delle culture ibride e interdipendenti attraverso cui le singole vite, più o meno consapevoli, si intrecciano nel piano della storia globale<sup>2</sup>.

## 2. Nello spazio estremo. La violenza del mostro, il riflesso dell’Occidente<sup>3</sup>

C’è l’affioramento di un *piano* nell’azione di Hamas, nella sua sanguinosa domanda di attenzione<sup>4</sup>. Per come si è consumato finora, diversamente dai soliti schemi di lettura, il senso dell’azione non è

---

<sup>2</sup> Sul piano del metodo l’intreccio di azioni e passioni che abbiamo elencato costituisce un corpus d’analisi. Ciò significa che essi entrano in relazione entro un piano della storia di cui proveremo a rendere conto nel seguito dell’articolo. Dal nostro punto di vista è proprio questa correlazione a rendere possibile l’assunzione e il funzionamento degli elementi al livello simbolico.

<sup>3</sup> Dobbiamo l’idea di lavorare sullo spazio estremo ad una conversazione con Paolo Fabbri, alla cui memoria questo articolo è dedicato.

<sup>4</sup> Dal punto di vista del metalinguaggio i termini *piano* e *diagramma* sono interdefiniti dalla loro omologazione con la diade hjelmsleviana rispettivamente di *processo* e *sistema*. Ciò non impedisce di mettere a frutto le potenzialità di senso propiziate da ciascun termine nel momento in cui entra in correlazione traduttiva con le definizioni sedimentate nel senso comune o nel discorso scientifico. Così, stando al dizionario Sabatini Coletti, un primo gruppo di definizioni del lessema “piano” (1), fra le quali rientra quella di geometria, rinvia all’idea di classe, uno spazio omogeneo di rette e figure, quindi di superficie entro cui si articola il materiale (semiotico); da notare che nel parlato quotidiano ciò si traduce in un senso di trasparenza, come nella locuzione “parlare in modo piano” o “una scrittura piano”. Allo stesso modo il termine diagramma in linguistica rinvia ad una “sequenza di grafemi che all’interno di una lingua identificano un fonema”. Una sequenza organizzata quindi che sul piano culturale si traduce in una catena di azioni e passioni – situata ad un qualsiasi livello di esistenza – dotata di un certo grado di (im)prevedibilità. Tuttavia, un’altra classe di significati di “piano” (3) rinvia all’idea di “Programma, progetto inteso a regolare lo svolgimento di un’azione o di un’attività per ottenere un determinato risultato”, e fra gli esempi si può citare un piano di studi, un piano di volo in aeronautica o come nel nostro caso un piano di attacco in guerra o nel terrorismo. Nell’insieme queste idee trovano maggiori corrispondenze con il concetto greimasiano pertinente al Piano del Contenuto di Programma Narrativo, inteso come “sintagma elementare della sintassi narrativa di superficie, costituito da un enunciato di fare che regge un enunciato di stato” (Greimas e Courtés 1979, p. 256). È interessante notare come nella stessa voce il PN è investito della funzione di dominante rispetto agli altri elementi del PC. Noi proveremo a vedere come i piani individuali si

“portare il terrore nell’Occidente civilizzato”<sup>5</sup>. Piuttosto si tratta di penetrare nella sua coscienza collettiva, scavare dall’interno del suo discorso e delle sue pratiche, per far affiorare le contraddizioni che si porta dentro.

Il piano di Hamas agisce dall’interno del nostro mondo per attivare il meccanismo di creazione-distruzione dell’Altro su cui, stando all’interpretazione di Edward W. Said (1993), si fonda la nascita dell’Impero. È questo l’innesco che agisce per far affiorare la violenza – sconosciuta ma certamente attiva –, attraverso cui si condanna il Diverso alla condizione di marginalità e invisibilità<sup>6</sup>.

Nel discorso dell’impero c’è sempre una *autorità* (il destinante e garante della ragione naturale, divina, di Stato) su cui si fonda e si legittima la propria rete di (inter)soggettività, la configurazione del mondo, la sua gerarchia.<sup>7</sup> Su cui si basa un sistema di valori, territorio, sicurezza, giustizia, equità. A segnare il confine di quest’ordine del discorso c’è il disegno di un regno di distruzione, dove germinano le grandezze contrarie, un *dominio del male* nel quale situare la posizione di alterità.

Questo tipo di impostazione può aiutare a pensare i conflitti contemporanei al di là delle *polarizzazioni* con cui ci vengono presentate nel piano dei media. Calando questo ragionamento nel caso della guerra israelo-palestinese, ad esempio, uno studioso come Claudio Vercelli (2020), al posto di configurare la storia come un film western, si è speso per mettere in luce come spesso gli schieramenti opposti siano le vittime dello stesso oppressore. In altre parole, lo storico individua nel nazionalismo degli imperi la responsabilità della condizione di pauperismo del mondo palestinese, così come nell’Europa e negli Stati Uniti la missione di aiutare entrambe le parti.

A partire da questi presupposti la strategia dei gruppi terroristici si concretizza nell’agire una pressione dall’interno, per far affiorare in superficie l’asimmetria delle relazioni, rendere visibile lo “spazio estremo del sistema”, dove si misura la soglia dell’identità. È dall’interno di questo spazio che affiora in superficie *il mostro del genocidio* – e gli altri mostri del nostro tempo, basti pensare all’eccidio dei migranti nel Mediterraneo.<sup>8</sup> La sua emersione si situa a monte e a valle di un piano della cultura, capace di mostrare la presenza dell’Altro, situato fuori di noi (come nella West Bank o a Gaza) e dentro di noi (la soglia interna del confine), portandovi la nostra sensibilità.

La presentificazione del genocidio fa affiorare le contraddizioni del collettivo. Il mostro rievoca il ricordo della violenza dell’uomo sull’uomo, dell’uno sull’altro. Esso non è situato fuori, ma dentro l’impero.

È d’altra parte al cuore dell’Occidente, dalle radici del suo trauma, dall’estremo dell’impero che si definisce il termine di genocidio per il “mondo civilizzato”<sup>9</sup>.

### 3. Nel laboratorio del diritto: l’invenzione di *genocide*

Si dice che il termine genocidio sia un’invenzione di Raphael Lemkin<sup>10</sup>. In realtà, l’avvocato polacco di origine ebraica lo traduce dal vissuto. In prima istanza da studioso di giurisprudenza quando scopre la mancanza di una fattispecie giuridica per trattare lo sterminio degli armeni perpetuato dall’impero Ottomano. Prima di Lemkin quelle stragi di innocenti erano un *crimine senza nome*, come le definì Churchill anni dopo in riferimento al nazismo. È da questo vuoto giuridico che il giovane Lemkin inizia il percorso di costruzione dello spazio del diritto<sup>11</sup>.

---

intrecciano, confondono e scontrano con quelli collettivi. Da qui la centralità attribuita al concetto di piano nel nostro scritto, come idea che nella sua apertura non perde la sua capacità euristica. Sui concetti rizomatici di piano e diagramma si rinvia a Deleuze (1986); Deleuze e Guattari (1980).

<sup>5</sup> Sul tema del terrorismo in chiave semiotica, si veda Alonso Aldama (2005).

<sup>6</sup> Per una prospettiva semiotica sulla violenza, si veda Alonso Aldama, Bertrand, Lancioni (2021).

<sup>7</sup> Sul rapporto fra corpo e discorsi sociali, si veda Marrone (2001).

<sup>8</sup> Il concetto del mostruoso come unità culturale attraverso la storia degli studi semiotici da Benveniste a Marin a Fabbri. Per una recente trattazione cfr. Lancioni (2020).

<sup>9</sup> Sul rapporto fra trauma culturale e coscienza collettiva, si rinvia a Sedda (2019).

<sup>10</sup> In questo paragrafo e nel seguente rielaboriamo e aggiorniamo alcuni ragionamenti sviluppati in Sorrentino (2023).

<sup>11</sup> Per approfondire si veda Lemkin (2013).

All'inizio negli anni Trenta per rendere conto di questi atti convoca i termini di *barbarismo* e *vandalismo*, indicando rispettivamente i progetti di distruzione dell'esistenza di un popolo e della sua cultura. Il fato volle che pochi anni dopo Lemkin subisse direttamente i vissuti studiati perdendo i suoi cari nell'esperienza dell'Olocausto. L'evento rinforza nello studioso il convincimento della necessità di affermare un termine capace di contrastare il male e, in estremo, spazzarlo via dall'orizzonte della storia. Da qui si mette all'opera per scrivere *Axis Rule* (Lemkin 1944), un libro sulle leggi vigenti durante l'occupazione nazista in Europa, dove per la prima volta compare il neologismo *genocide*. La parola contiene una doppia radice: il tema greco *γένος* che rimanda all'idea di stirpe, e quello latino *ex-cidium* cioè di grande uccisione. L'assemblaggio funziona. Nella lingua inglese evoca tanto l'idea di una qualche origine – il *genos* –, quanto quella di un crimine per assonanza con *homicide*. Inoltre, possiede un senso di autorevolezza, funzionale alla scientificità del discorso giuridico, dato dalle lingue greca e latina. Proprio questa scelta genera un ponte fra gli Stati Uniti e il mondo europeo, come se il termine scaturisse da una memoria lontana, alla quale era destinato a fare ritorno<sup>12</sup>.

Il conio in inglese è dovuto alla necessità sentita da Lemkin di trovare un'autorità che legittimasse il termine. Per questo cercò, e alla fine trovò, un riconoscimento nel mondo statunitense. In questo progetto, come mostra lo storico Marcello Flores (2021), scrive a Franklin D. Roosevelt per denunciare la condizione degli ebrei in Europa, ma il presidente gli risponde di attendere. Col libro invece ottiene la visibilità auspicata. Il *New York Times Book Review* gli dedica la copertina, perché “al di là dell'asciutto legalismo, emergono i contorni del *mostro* che cavalca il mondo”. Il crimine contro l'umanità inizia il suo percorso di definizione, se pure dovrà aspettare qualche anno per la sua codificazione giuridica.

Mancano ancora due prove da superare affinché il nome penetri nella sfera del diritto assurgendo al meta-livello della cultura (Lotman 2020). La prima è partecipare al Processo di Norimberga da assistente del procuratore Robert Jackson, grazie a cui riesce a inserire il termine nel capo d'imputazione relativo ai crimini di guerra. La seconda, quella decisiva, sarà partecipare da protagonista ai lavori della Commissione per la *Convenzione sul Genocidio* (1948). Il testo finalmente sancisce che il genocidio è un crimine e lo definisce come “ciascuno degli atti commessi con l'intenzione di distruggere, in tutto o in parte, un gruppo nazionale, etnico, razziale o religioso”. Va precisato che la definizione giuridica del 1948, innerva le due isotopie della prevenzione e della repressione del crimine. Queste definiscono la dimensione *performativa* del termine con misure inderogabili che vanno: dall'istituzione di procedimenti giudiziari internazionali, alle indagini per stabilire il rischio di reato, al ricorso dell'azione militare.

Non possiamo entrare nel dettaglio delle vicende legate alla definizione del termine in quel *laboratorio del diritto* che fu la Commissione. Basti sapere che Lemkin dovette cedere alle pressioni delle super potenze del tempo – Francia, Stati Uniti, Unione Sovietica – che, temendo di perdere i loro privilegi coloniali e politici, gli impedirono di inserire le fattispecie di *genocidio culturale e politico*. Invero elementi fondamentali del suo *Axis Rule*, dove argomenta: “il genocidio fisico e biologico sono sempre preceduti da genocidio culturale o da un attacco ai simboli del gruppo o da un'interferenza violenta delle attività culturali”. Dunque, per l'autore del nome, il genocidio si configura nella negazione della vita della cultura, prima ancora di quella del suo popolo.

Oggi il concetto di genocidio culturale segna la nuova frontiera del diritto internazionale.

#### 4. Alla radice del simbolo, le guerre semiotiche

In realtà, il genocidio è una materia che si traduce nei differenti linguaggi della cultura ciascuno dei quali definisce la propria sostanza.

Dal vissuto degli armeni si traduce nell'esperienza di Lemkin. Dall'esperienza dell'autore, si trasforma nel nome. Dal nome al diritto. Da qui, sarà oggetto di storiografia, giurisprudenza, sociologia e così via. Ancora, a fine secolo il genocidio si tradurrà nei procedimenti giudiziari: Bosnia, Ruanda, Cambogia.

---

<sup>12</sup> Come scrive Sedda, portando a sintesi le nostre argomentazioni, l'affermazione del termine di genocidio si configura come un caso di “invenzione dei nomi-simbolo [...] che per rispondere alle crisi del presente si agganciano al passato mentre cercano di prevedere il loro uso futuro” (Sedda 2023, p. 24).

Ciascun processo e linguaggio definirà dal proprio interno un piano di esistenza del genocidio, dal quale sarà mobilitato nello spazio comune.

Ora, ciò che ci preme sottolineare è l'ambigua posizione del genocidio nella coscienza dell'Occidente. La presenza del genocidio è sempre situata in un altrove dello spazio-tempo culturale. Attraverso le sue pratiche discorsive l'Impero lo separa da sé, trattando il suo trauma come il suo Altro. Basti pensare allo sforzo di *oggettivazione* del crimine compiuto attraverso le forme del diritto internazionale. Esso lo espelle come un corpo estraneo oggettivandolo sul piano giuridico. Tuttavia, lo abbiamo visto, nel diagramma della cultura, la forma oggettivata del genocidio entra necessariamente in correlazione con le forme proprie dei molti piani della coscienza, della memoria, del vissuto.

Volendo offrire una definizione semiotica, ci si può chiedere se esista un piano trasversale alle diverse forme di genocidio. La nostra idea è che esso corrisponda ad uno spazio radicale, matrice dell'(in)umano, nel quale il soggetto si afferma nella sistematica negazione violenta dell'altro. È dal fondo di questo *spazio estremo* che il genocidio si traduce nei differenti piani della cultura. Da qui risale per tradursi nei vissuti di genocidio: Holodomor, Terrore Rosso, Anfal. Da qui risale e si traduce nelle sue molte lessicalizzazioni: eccidio, etnocidio, urbicidio, femminicidio eccetera. C'è quindi una correlazione fra lo spazio estremo del profondo e le sue manifestazioni di superficie<sup>13</sup>.

Rimane che nella dinamica processuale il rapporto di correlazione fra piani e livelli della cultura, genera un aperto concatenamento degli elementi, una catena di traduzioni, che produce una incessante rinegoziazione delle forme, dei valori e del senso nell'orizzonte degli eventi (cfr. Sedda 2018). All'interno di questa danza vertiginosa, un gioco di specchi tra forme e sostanze della cultura, dove ogni riferimento sembra dissolversi, il genocidio assume una forma condivisa in relazione all'evento dell'Olocausto. È in rapporto a questo trauma collettivo che esso assurge a *livello simbolico globale*, offrendo nell'orizzonte etico della cultura un limite rispetto al quale misurare la sua identità<sup>14</sup>.

Così, sulla base di questo piano di equivalenza imperfetta, nella sua forma *soggettivante*, si fonda l'uso simbolico del termine. L'Olocausto diviene il genocidio per antonomasia e, attraverso esso, il termine diviene *simbolo del male assoluto*. Da questo piano viene mobilitato nello spazio della comunicazione contemporanea. In questa forma, per dirla con Umberto Eco, rientra nei processi di *costruzione del nemico*. Ciò non toglie che esso continui a divenire nel suo piano di esistenza giuridica. Si pensi alla recente dichiarazione degli esperti dell'Onu, per i quali il popolo palestinese "corre un serio rischio di genocidio" (2.11.2023).

Vi è quindi una tensione fra definizione giuridica e mobilitazione simbolica. Tutto funziona come se il simbolo chiedesse di essere costantemente mobilitato, in nome della sua potenza, per poi altrettanto intensamente imporre di essere riposto per non scaricarsi definitivamente<sup>15</sup>. È ciò che possiamo definire un incessante gioco di rimotivazione del simbolo. A rischio del senso<sup>16</sup>. Infatti, come mostra Sedda (2023), il simbolo contiene in sé una rete di soggettività che permette tanto l'innescamento del suo meccanismo d'uso simbolico, quanto la possibilità di interrompere il processo semiotico, in modo da evitare un "abuso", una sincope del senso. Ciò fa sì che del simbolo non si possa fare ciò che si vuole. Nel caso del genocidio questa dinamica di sovente è consentita dall'attivazione del piano giuridico, dove l'entità ritrova i confini definiti nell'ambito delle procedure giudiziarie.

Il meccanismo lo si vede bene nelle *forme ibride e dinamiche* dell'interazione politica. Basti riprendere il caso della guerra russo-ucraina, quando Putin accusa l'Ucraina di genocidio nel Donbass<sup>17</sup>. Qui l'impiego è principalmente giuridico: fa appello alla Convenzione per legittimare l'attacco. Tuttavia, seguendo lo

---

<sup>13</sup> In termini operativi possiamo dare una definizione di spazio estremo in rapporto al Quadrato semiotico di A. J. Greimas. Sotto questo rispetto lo *spazio estremo* corrisponderebbe alla zona di intersezione fra le operazioni di affermazione e di negazione presentate nel diagramma del padre della semiotica generativa. L'estremo dunque equivale ad un caso di correlazione partecipativa fra i termini della deissi semantica. In riferimento al nostro caso si potrebbe parlare di piani estremi. Sulle correlazioni partecipative si veda Paolucci (2010).

<sup>14</sup> Sulla soglia etica, si veda Foucault (1994).

<sup>15</sup> Sul rapporto fra carica simbolica ed emozioni culturali, si veda Demuru (2023).

<sup>16</sup> Sul tema si veda Landowski (2006).

<sup>17</sup> Nel caso della guerra israelo-palestinese, si pensi alle dichiarazioni del presidente del Brasile, Lula, o a quella del presidente turco, Erdoğan, che hanno descritto il conflitto in Medio Oriente come un genocidio (25.10.2023).



schema d'azione, l'accusa viene rispedita al mittente dallo stesso Zelensky, che denuncia un genocidio Bucha. Così il termine è mosso sul piano simbolico per caratterizzare la figura di Putin. La denuncia viene poi rilanciata da Biden, che a titolo di garante conferma l'accusa. La catena viene interrotta dal veto di Macron che riporta il termine al piano giuridico: "spetterebbe al tribunale penale il pronunciamento sull'esistenza del reato". *Il meccanismo funziona*. Ma nel complesso la dinamica fa emergere un paradosso: le soluzioni ai problemi, sovente ne producono di nuovi. Come la Convenzione che da strumento di pace, viene usata per muovere guerra.

Infine, il caso illumina aspetti più generali della mobilitazione politica del simbolo. Da una parte, rivela le posizioni di un governo rispetto alla guerra. Dall'altra, mostra che l'interazione è doppiamente simbolica. Il simbolo si definisce nell'interazione, e questa nel gioco del simbolo.

Certo, non stiamo sostenendo che gli unici legittimati all'uso del termine siano i magistrati (sic!). Al contrario, preferiamo che il genocidio non sia oggetto né negazionismo o banalizzazione, né di sacralizzazione<sup>18</sup>.

Piuttosto, per la nostra salvezza, confidiamo nel potere dei simboli, nel loro essere tanto custodi della memoria quanto alleati della trasformazione.

## 5. Il testo nel testo

Possiamo ora tornare alle catene di azioni e passioni viste più sopra – graffiti, assalti, aggressioni, manifestazioni, invettive, grida, urla – e chiederci se considerarle come espressioni di qualcosa o piuttosto come il suo contenuto. Una forma di *testo nel testo*, per dirla con Lotman.

Per rispondere dobbiamo tornare alla zona estrema del confine, da cui considerare la catena di interazioni nella quale l'azione di Hamas si intreccia fatalmente con la passione dell'Occidente. Nei limiti del nostro spazio dovremmo quindi penetrare il groviglio di relazioni che connette Gaza e Hamas, Israele e Palestina, Oriente e Occidente.

Partiamo dalle dichiarazioni di uno dei principali leader di Hamas, Khalil al-Hayya, rilasciate dalla capitale del Qatar ai corrispondenti del *The New York Times*, fra gli altri Ben Hubbard e Maria Abi-Habib, per il reportage "Hamas's bloody demand for attention" (9.11.23, pp. 1-6). Nell'articolo si afferma che l'azione criminale delle frange armate legate ad Hamas, fra cui le brigate Izz al-Dīn al-Qassām, nel progetto del movimento di resistenza palestinese, era tutta tesa ad un solo traguardo: "la distruzione dello *status quo*" – vale a dire della diagrammatica rete di relazioni e posizioni biunivoche che domina la forma del mondo entro cui trovano spazio Oriente e Occidente –, e dunque "l'apertura di un nuovo capitolo della lotta".

Nelle parole di Khalil al-Hayya l'obiettivo strategico quindi era "change the entire equation and not just a clash". Mi sembra che in questa idea si condensi tragicamente il senso della storia che stiamo vivendo. In altri termini, nelle dichiarazioni di Hamas, mentre il quartiere generale non si attendeva per niente che l'attacco terroristico del 7 ottobre 2023 a Israele si sarebbe concretizzato con quelle modalità, intensità ed estensione – mostrando così un mondo assai più composito rispetto a come lo si ritrae in Occidente –, tutti i gruppi sapevano benissimo quale sarebbe stata la concatenazione di azioni e passioni che quell'evento avrebbe generato. Ovvero, già sapevano che l'attacco avrebbe generato una "rappresaglia illimitata". Ciò significa che, in sintesi, la futura vendetta di Israele era già contenuta nel piano di Hamas<sup>19</sup>.

Ma c'è di più, affinché l'azione generasse una trasformazione del conflitto nel Medio Oriente, l'attacco del 7 ottobre doveva servire a gettare le condizioni per generare una catena di eventi futuri principalmente nello spazio dell'Occidente. Nel piano di Hamas insomma era prevista una concatenazione che dall'azione del 7 ottobre dovesse portare alla vendetta di Israele per concludersi nella crisi dell'Occidente. Una crisi generata dal presentificarsi nello sguardo occidentale, attraverso la

<sup>18</sup> Sul tema si veda Pisanty (2012).

<sup>19</sup> Quasi a fomentare la passione di Israele, il sentimento misto di paura e odio nei confronti della popolazione palestinese, all'indomani dell'attentato, uno dei leader di Hamas, Ghazi Hammad, dichiara: "we have teach Israel a lesson, and we will do it again and again".

sua presa di attenzione mediatica, di ciò che è stato definito come il simbolo globale, il suo trauma di fondazione, il *mostro del genocidio*. E infatti, lo abbiamo visto, il termine genocidio è diventato fin da subito la parola d'ordine in nome della quale si è organizzato il dissenso e la rabbia dell'Occidente, come tutte le manifestazioni che affollano le strade, le piazze, le stazioni, i ponti e i media, di capitali come Washington, Londra e New York. Un movimento di protesta che riempie i nostri schermi e le nostre vite, al quale partecipano organizzazioni civili, leader politici e attivisti occidentali e del mondo arabo, i quali all'unisono gridano "ceasefire now".

D'altra parte è proprio nell'interazione dinamica fra movimento e istituzioni, che affiorano le debolezze e le contraddizioni dell'Occidente. Il tutto si manifesta come un inciampo del cammino nel nostro tempo, come in un meccanismo inceppato, che si concretizza – si pensi alle tensioni fra Guterres, Netanyahu e Biden – nell'incapacità delle organizzazioni intergovernative di intervenire nel massacro di Gaza.

Infine, a conferma che la dinamica fosse nel piano delle cose, nella zona estrema, c'è un episodio della prima stagione di *Fauda* (2015), la serie tv israeliana distribuita da Netflix, in cui il capo finzionale di Hamas, Abu Ahmad, spiega a uno dei suoi la natura dell'attacco terroristico che sta pianificando. L'attentato sarà gravissimo perché avrà luogo in una sinagoga e utilizzerà gas nervino. Abu Ahmad è certo che la risposta di Israele sarà durissima e che l'esercito israeliano commetterà un crimine contro l'umanità. Così, afferma, accadrà l'inevitabile, quello per cui lavora da anni: la rivolta del mondo, la fine del sionismo.

## 6. Dentro i piani del 7 ottobre, imprevedibilità del senso

Mentre scriviamo queste poche righe ci chiediamo quale direzione prenderà il cambiamento che si intreccia sotto i nostri occhi<sup>20</sup>.

Sotto questo profilo, osserviamo il nostro lavoro riflesso allo specchio di quello di Lotman (1994), quando la sua scrittura, presa dentro l'*esplosione*, si situava al punto d'intersezione fra la fine del sistema sovietico e l'inizio di qualcos'altro, denso di possibilità, ma imprevedibile (Fabbri 2010)<sup>21</sup>. Tornando al nostro caso, questo parallelismo ci aiuta a mettere a fuoco come l'azione di Hamas ha certamente innescato il processo che abbiamo descritto, ma contemporaneamente ne ha avviato degli altri (cfr. Sedda 2021).

Va infatti precisato che nel paragrafo precedente abbiamo considerato gli eventi sul piano della strategia di Hamas, guardando agli effetti che la sua azione provoca in Occidente, nel tentativo di rovesciare lo stato di cose in Medio Oriente. In tal senso il cambiamento in corso acquistava un carattere di prevedibilità. Tuttavia, basta invertire la prospettiva, per vedere come nella retorica nazionalista israeliana, fatta propria dal governo di Netanyahu, il compimento dell'attacco terroristico di Hamas, è funzionale non solo al processo di costruzione del nemico, ma anche alla negazione delle possibilità di pace.<sup>22</sup> In questa prospettiva, l'evento del 7 ottobre, sul piano interno ai confini di Israele, risulta coerente alla legittimazione e al perseguimento di ciò che è stato definito un colonialismo d'insediamento (Sen 2020).

Sotto questo profilo, basti ricordare che, oltre all'aggancio col genocidio nazista, la retorica nazionalistica di istigazione alla violenza collettiva è intessuta da una isotopia del sacro. Segnatamente, nel discorso del governo di Netanyahu, per la descrizione del nemico sovente si fa ricorso ai passaggi della *Torah* riferiti a Hamalek, eponimo degli Amaleciti, popolo edomita simbolo del male. Nell'esegesi del testo biblico studiata a scuola, "David intraprese una *guerra santa* di sterminio degli Amaleciti", che di conseguenza scomparvero dalla storia. Ma, continua, tempo dopo i sopravvissuti riapparvero e si insediarono sulle loro terre<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Il periodo a cui facciamo riferimento corrisponde ai primi tre mesi dell'invasione di Gaza dopo l'attacco del 7 ottobre 2023.

<sup>21</sup> Teniamo sottotraccia il riferimento al concetto di turbolenza sviluppato da autori come Paolo Fabbri e Franciscu Sedda a partire dall'opera di Greimas e Lotman.

<sup>22</sup> Sul concetto di retorica, si rinvia a Lotman (2020).

<sup>23</sup> Va precisato che nel discorso dell'opposizione questa narrazione populista è lesiva del principio di democrazia. Come a dire che su ogni piano esiste un contropiano. Sul populismo, si veda Sedda e Demuru (2020).



Ciò crediamo ci può aiutare a vedere meglio come lo stesso evento si trovi preso all'interno di più piani – istanze diagrammatiche, posizioni e relazioni semiotiche, azioni e passioni collettive – ciascuno dei quali attende di essere affermato o contrastato.

Ciò significa che si potrebbe prevedere il cambiamento immaginando le varianti a partire dal calcolo delle variabili interne ad un piano. Il problema che la realtà è fatta di molti – e per noi, incalcolabili – piani.

Così, al momento, ci troviamo dentro lo spazio del presente, senza sapere quale piega prenderà il nostro futuro, e con esso il nostro mondo. Lo dirà chi ci sopravvivrà.



## Bibliografia

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

- Alonso Aldama, J., 2005, *Le discours de l'ETA. Un terrorisme à l'épreuve de la Sémiotique*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Alonso Aldama, J., Bertrand, D., Lancioni, T., 2021, a cura, *Pour une sémiotique de la violence, Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 125.
- Deleuze, G., 1986, *Foucault*, Paris, Minuit; trad. it. *Foucault*, Salerno, Orthotes 2018.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille piani*, Salerno, Orthotes 2017.
- Demuru, P., 2023, "QAnon", in D. Mangano, F. Sedda, a cura, *Simboli d'oggi. Critica dell'inflazione semiotica*, Milano, Meltemi, pp. 489-512.
- Fabbri, P., 2010, "Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità", in T. Migliore, a cura, *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas, J. M. Lotman: Per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne, pp. 51-58.
- Flores, M., 2021, *Il genocidio*, Bologna, Il Mulino.
- Foucault, M., 1994, "À propos de la généalogie de l'éthique", in Id., *Dits et écrits (1954-1988), tome IV: 1980-1988*, Paris, Gallimard, pp. p. 383-411.
- Greimas, A. J., Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Lancioni, T., 2020, *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milano, Mimesis.
- Landowski, E., 2006, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM; trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli 2010.
- Lemkin, R., 1944, *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*, New York, Columbia University Press.
- Lemkin, R., 2013, *Totally Unofficial. The Autobiography of Raphael Lemkin*, a cura di D. L. Frieze, New Haven, Yale University Press.
- Lorusso, A. M., 2018, *Postverità*, Bari-Roma, Laterza.
- Lotman, J. M., 1994, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
- Lotman, J. M., 2020, *Retorica*, a cura di F. Sedda, Roma, Sossella.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Paolucci, C., 2010, *Strutturalismo e interpretazione. Ambizioni per una semiotica "minore"*, Milano, Bompiani.
- Pisanty, V. 2012, *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Milano, Mondadori.
- Said, E. W., 1993, *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus; trad. it. *Cultura e imperialismo*, Milano, Feltrinelli 2023.
- Sedda, F., 2018, "Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche", in *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, n. 126, pp. 125-152.
- Sedda, F., 2019, *Tradurre la tradizione*, Milano, Mimesis 2019.
- Sedda, F., 2021, "Logiche della turbolenza", in *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, n. 133, pp. 229-243.
- Sedda, F., 2023, "Il simbolo, oggi", in D. Mangano, F. Sedda, a cura, *Simboli d'oggi. Critica dell'inflazione semiotica*, Milano, Meltemi, pp. 15-74.
- Sedda, F., Demuru, P., 2020, "Social-ismo. Forme dell'espressione politica nell'era del populismo digitale", in *Forme semiotiche dell'espressione politica*, in J. Alonso Aldama, D. Bertrand, a cura, *Carte semiotiche*, Annali 6, pp. 130-145.
- Sen, S., 2020, *Decolonizing Palestine*, Ithaca, Cornell University Press; trad. it. *Decolonizzare la Palestina. Hamas tra anticolonialismo e postcolonialismo*, Milano, Meltemi 2023.
- Sorrentino, P., 2023, "Genocidio", in D. Mangano, F. Sedda, a cura, *Simboli d'oggi. Critica dell'inflazione semiotica*, Milano, Meltemi, pp. 311-332.
- Vercelli, C., 2020, *Storia del conflitto israelo-palestinese*, Roma-Bari, Laterza.

**Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, nuova ed. accresciuta e aggiornata a cura di G. Marrone, Milano, La nave di Teseo, 2023 (pp. 310)**

Per capire e cogliere la potenza de *La svolta semiotica* bisogna scendere nelle sue pieghe, laddove il ritmo dell'espressione e del contenuto si incontrano, laddove le due forze che innervano la materia del senso s'intrecciano e generano significazione. È lì che si può percepire la forma inusitata, e la profonda coerenza, di una promessa ancora valida e viva. Una promessa che turba.

Partiamo dall'espressione. *La svolta semiotica*, lo ricorda Gianfranco Marrone nella prefazione alla nuova edizione del volume per La Nave di Teseo, nasce da delle "affollatissime lezioni" che Paolo Fabbri tenne a Palermo il 25, 26, 27 novembre 1996, su invito di Pino Donghi e della Fondazione Sigma-Tau. La prima edizione del libro uscirà per Laterza esattamente due anni dopo, proprio grazie alla trascrizione e rielaborazione di Marrone.

Leggendo il libro, allora come ora, si resta colpiti da un fatto straniante: il testo scritto suona orale, ma al contempo si intuisce che la presentazione orale aveva una precisa architettura, "era a sua volta esito di un'accuratissima scaletta: scritto preparato con cura in vista della successiva performance orale" (Marrone). Immergendosi nella testura dell'argomentazione ci si rende conto che Fabbri ci sta conducendo nello spazio di una traduzione inesausta, in una sorta di "moto perpetuo" trasformativo fra linguaggi irrimediabilmente incommensurabili eppure comunicanti.

La cosa risulta ancora più chiara e dirompente se si considera ciò che questa traduzione *non è*: non è pura oralità, non è pura scrittura, ma non è nemmeno uno "scritto orale, ovvero un testo che simula strategie proprie dell'oralità nella scrittura" e neppure "una parola parlata che viene scritta (come quando diciamo "parla come un libro stampato")". È Fabbri, in uno dei brillanti saggi inediti pubblicati nella nuova edizione de *La svolta*, a richiamare queste due categorie che qui ci servono per rimarcare che la potenza espressiva del volume è in questo suo attivo non-essere: non è scritto e non è orale, ma non è nemmeno uno "scritto orale" o una "parlata scritturale". Che cos'è dunque? *La svolta semiotica* di Paolo Fabbri è fin dalla sua espressione l'immersione in uno spazio di neutralizzazione, di sospensione delle categorie conosciute, al fine di creare (di creare dinamismo) dall'interno di un sistema dato, con il materiale semiotico a disposizione.

Questa peculiare forza espressiva si perderebbe, non svilupperebbe la sua efficacia (tema fondamentale per Fabbri e al centro dell'intero libro), se non trovasse il suo corrispettivo a livello di contenuto. E questo contenuto si riassume nell'idea di svolta intesa come *piega*. Come dice Fabbri, echeggiando Deleuze, la svolta è "un altro modo di piegare il tessuto molto complesso costituito dal modo stratificato con cui noi significiamo". Ed è anche un modo di far avanzare l'innovazione dall'interno di un paradigma (scientifico ma non solo), come spiega molto bene Gianfranco Marrone nella presentazione: "Svolta semiotica significa questo: piega innovativa rispetto alla conoscenza normale che non porti necessariamente a un salto di paradigma".

Cos'è dunque questa trasformazione che innova senza uscire dal paradigma dentro cui si muove? Cos'è questa rivoluzione interiore? Ben strana modalità di trasformazione quella che afferma mentre nega la moda del frammento allora in voga, nega la paura della generalizzazione, nega la staticità del paradigma semiotico tracciandone storie tendenziose, nega l'idea che il linguaggio serva primariamente a rappresentare la realtà, nega che la pragmatica sia fuori dal testo ed opposta alla semantica, nega che la semiotica sia distante dalle dimensioni del corpo, delle passioni, degli affetti, nega la divisione fra scienze umane e naturali, nega che il dialogo transdisciplinare sia incompatibile con una semiotica marcata, metodica, strutturale.

Questa trasformazione che sospende opposizioni è propriamente una *turbolenza*, concetto vertiginoso che si ritrova tanto nelle scienze dure quanto in uno dei padri della semiotica della cultura, Jurij Lotman; concetto a cui non a caso Fabbri dedicherà diversi saggi negli ultimi anni della sua ricerca. Turbolenza dunque come rimessa in movimento – e mantenimento in movimento – di un sistema attraverso la sua capacità di ripiegarsi su se stesso, di esplorare i suoi vuoti, le sue contraddizioni, le sue potenzialità dialogiche interne ed esterne, come abbiamo provato a mostrare altrove, cercando di mantenerci sulle tracce di Fabbri.

Turbolenza come effetto del passaggio verso una zona di neutralizzazione ma non neutra: zona intensa in cui il conflitto usuale viene sospeso per esplorare la propria diversità, in cerca di sintesi inattese, a venire. Esplorazione intima senza garanzia di riuscita, se non quella di mostrare che si può essere liberi e produrre libertà anche dall'interno di un campo di costrizioni (materiali e/o concettuali) volontariamente assunte. Era stato del resto proprio Fabbri, in un famoso testo programmatico del 1973, a definire la semiotica come una terra intimamente libera nonostante fosse “occupata da molti eserciti”. Altro che imperialismo semiotico!

Una testimonianza potente di questa dinamica sfuggente, paradossale, che stiamo provando a cogliere e rendere ce la offre il modo in cui Fabbri tratta ne *La svolta* il difficile rapporto fra Peirce e Greimas. Il conflitto fra interpretativismo e strutturalismo in quegli anni attraversava la semiotica italiana, e di esso Fabbri era attore protagonista. Eppure, qui, il maestro riminese neutralizza la conflittualità per spostarsi in un terreno di doppia negazione, in cui poter generare una *mischia* – altra idea erotico-guerresca a cui il pacifondaio Paolo era sensibile – foriera di creatività: modelli abduttivi e ragionamenti figurativo-metaforici si trovano appaiati ma non dissolti. Come in una tesa sintesi disgiuntiva, come in una semiotica riedizione delle “convergenze parallele”. O, forse Fabbri lo avrebbe preferito, come in una sorta di *avanzamento laterale*: quello strano movimento che sta a fondamento nell'abduzione di Bateson, che a Paolo serviva per far capire che le metafore sono narrazioni che pensano, che contengono all'interno pensieri da esplorare e sviluppare neutralizzando il già pensato e assecondando i loro tracciati laterali.

Dunque non sono i singoli contenuti ma la forma del contenuto de *La volta semiotica*, la sua logica profonda, il suo peculiare modo di creare, che si rivela omologa alla sua forma dell'espressione, con cui si salda e genera un potente ritmo comune: quello di chi mettendo in mora le posizioni e distinzioni consolidate, dissolvendole attraverso un dialogo che è “corpo a corpo” con la stratificata materia di cui si è fatti (il linguaggio per Fabbri è “pasta sfoglia”!), si trattiene in uno spazio di traduzione radicale ma non sregolata.

È per tutto ciò, per questo profondo convergere di turbolenze espressive e di contenuto, che a distanza di 25 anni il libro di Paolo turba chi lo attraversa.

Turba, perché a leggerlo provoca ancora oggi la stessa inquietudine di pensiero, la stessa ansia di sapere, la stessa chiamata all'azione per affermare l'esigenza di una semiotica tanto inattuale quanto necessaria. Turba perché è così fulmineo e denso, godibile e pensoso, personale e metodico al contempo da porre inevitabilmente la domanda su come catalogarlo ma anche sul che farne, su come mantenere la sua promessa.

Prima che Paolo Fabbri ci lasciasse erano i suoi interventi effervescenti a confermare che la svolta era possibile, anzi, che si era in una svolta permanente. Ora la sfida, per chi resta, è evitare il puro riferimento al libro e farne piuttosto un *organon* di progetti semiotici a venire, uno strumento per far avanzare strategicamente la semiotica e la comprensione dei fenomeni in cui siamo immersi: siano essi le grandi questioni del ruolo dei linguaggi o dell'applauso televisivo, del rapporto fra azione, passione e cognizione o dei monumenti che popolano il nostro spazio. E così proseguendo, in un moto perpetuo fra i grandi anelli della semiotica (empiria, metodo, teoria, epistemologia), da tener congiunti come fossero cerchi olimpici, e quei fenomeni minuti, a volte bizzarri, dei vissuti quotidiani e comunicativi a partire da cui ricostruire ipotesi sui valori e le trasformazioni dello spazio sociale.

Ci sono libri che spiegano il mondo. O pretendono di farlo. Da poco nella libreria di un grande aeroporto mi è capitato di vederne due, affiancati, che con tono apodittico presentavano la verità



(reciprocamente opposta) sul futuro del capitalismo. Ci sono altri libri, più rari, che il mondo – questo nostro mondo fatto di significazione – spingono a pensarlo e goderlo, a viverlo e trasformarlo. Calandosi nelle sue pieghe turbolente. Lasciandosi cambiare. Intrattenendosi nello spazio di una infinita traduzione. *La svolta semiotica* – libro cosmopolita e cosmopolitico come la sua bibliografia – è fra questi ultimi. Di nuovo, ancora.

(Franciscu Sedda)

**Tiziana Migliore, *La parola trasformatrice. Strutture, enunciazione, intersoggettività*, Milano, Mimesis, 2023 (pp. 280)**

Ci emozioniamo leggendo un romanzo, ridiamo guardando una commedia e ci arrabbiamo seguendo le notizie al tg. Scrolliamo video su tiktok fino a quando non troviamo quella ricetta che ci ispira e andiamo subito a comprare l'occorrente. L'annuncio pubblicitario ci convince che sì, quel prodotto può far davvero al caso nostro e mentre assistiamo all'ennesimo battibecco nel salotto televisivo di turno intorno al tema scottante del momento ci facciamo una chiara idea della nostra posizione in merito alla diatriba e ai contendenti, esprimendo la nostra personalissima sentenza durante il pranzo in famiglia. L'agenda ci ricorda che la mattina seguente ci aspetta una lunga riunione ed è il caso di non fare troppo tardi mentre l'app contapassi ci rimprovera che ci siamo mossi poco, invitandoci a sgranchire le gambe. La vetrina del negozio in centro ci fa scorgere lo spazio interno mentre mostra la merce esposta e una volta che ci siamo persuasi a entrare iniziamo una specie di danza fatta di avvicinamenti e allontanamenti, sfioramenti e visioni panoramiche sugli oggetti. L'ariosità della cattedrale ci fa sentire piccoli e se non sono i cartelli all'ingresso a suggerirci, per decoro, di mettere sulle spalle uno scialle, sarà l'umidità fredda dei grandi ambienti poco vissuti a farlo. Che dire infine di quel viaggio all'estero, in quel paese così lontano, con usi e costumi del tutto diversi dai nostri, in cui, attraverso odori, sapori, luoghi e persone, abbiamo scoperto nuove posture nei modi di approcciarsi al mondo che ci siamo riportati a casa, modificando più o meno radicalmente le nostre stesse forme di vita.

Esempi tratti dal quotidiano, benché molto diversi tra loro, che mettono in luce come i testi ma più in generale i linguaggi siano capaci di agire efficacemente sul mondo e sui nostri comportamenti; possiedano, in altre parole, un'operatività in grado di stimolare o dissuadere agentività pragmatiche, cognitive, patemiche e somatiche, confermando, aggiornando o, in alcuni casi, riconfigurando del tutto i nostri sistemi valoriali. È questa la tesi che fa da sfondo al recente volume di Tiziana Migliore *La Parola trasformatrice* (2023, Mimesis, pp. 280) che sviluppa il tema della trasformazione e della dimensione prasseologica dei linguaggi. Alla base, vi è l'idea che i sistemi di significazione siano non solo soggetti a mutazione continua – la variazione è sistematica direbbero Deleuze e Guattari (1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes 2017) – ma in grado a loro volta di cambiare cose e persone. Lungi dal dar solamente forma a rappresentazioni della realtà, dall'asserire o constatare fatti del mondo, i linguaggi trasformano stati di cose, modificando i nostri modi di pensare, agire, patire e sentire. Più nello specifico, essi, sostiene Migliore sulla scia di John L. Austin, esercitano un'agentività non solo e non tanto in quanto realizzano atti ma piuttosto e soprattutto nella misura in cui, dando luogo a tali atti, operano *nel mondo dell'esperienza socio-culturale*: inserendosi al suo interno lo trasformano producendo effetti cognitivi, pragmatici, passionali e somatici tali talvolta da provocare addirittura svolte e cambiamenti esistenziali. La performatività dei linguaggi si estende così al di là della realizzazione di azioni di un singolo atto linguistico e finisce per investire l'intera esperienza sociale e umana del senso. Nell'ottica della loro efficacia, degli effetti prodotti nelle forme di vita, occorre, ritiene Migliore, “invertire il punto di vista e mettersi dalla parte non di chi produce strategie di comunicazione [...] ma di chi le riceve” (p. 238) per rintracciare tali effetti e indagare il modo in cui si determinano.

Il volume comprende una selezione di saggi redatti da Migliore nell'arco di una quindicina d'anni, frutto del suo intenso lavoro di ricerca, ripresi e aggiornati per portare alla luce la tesi, in fondo implicita in ciascuno di essi, sulle capacità prasseologiche dei linguaggi. Mantenendo ferma la necessità di confronto tra teoria e analisi, il volume offre, riprende e mette alla prova strumenti teorici e modelli d'analisi semiotici per studiare le maniere in cui i linguaggi esercitano la loro efficacia sul mondo e sulle nostre



vite. Il libro si articola in tre sezioni, ciascuna delle quali è dedicata a una delle nozioni che costituiscono il sottotitolo del volume – *strutture, enunciazione, intersoggettività* – ma il loro ricorso è trasversale e tracima dalle singole parti del libro a cui sono destinate. Nelle argomentazioni di Migliore, come nelle sue analisi, esse si intrecciano e concatenano costantemente tra loro, dimostrando come una riflessione semiotica sui linguaggi richieda un’indagine al contempo su strutture, enunciazioni e intersoggettività.

La prima sezione, “Un vascello che va per mare”, discende nelle fondamenta strutturaliste delle discipline semiotiche ed è tutta volta a mostrare ed esplicitare la doppia tensione tra stasi e trasformazione che costituisce l’essenza di ogni linguaggio. Si passano al vaglio la teoria della scrittura di Ferdinand de Saussure, la teoria dell’enunciazione impersonale di Louis Hjelmslev, la morfologia del contenuto di Paolo Fabbri, con particolare riferimento al concetto di mutazione e alla prova di commutazione, nonché il contributo del linguista rumeno Eugenio Coseriu per lo sviluppo di una semiotica delle norme. Nella seconda parte, “Parole che diventano cose”, a esser presa di petto è la performatività dei linguaggi, esplorata alla luce delle dinamiche enunciative che vengono messe in gioco nei testi e alle maniere enunciazionali di ricezione che essi attivano. Alla ripresa e approfondimento dell’enunciato eucaristico analizzato da Louis Marin, si accompagna una riflessione sull’efficacia e funzione semiotica dell’opera d’arte a partire dalla rilettura della teoria del filosofo Nelson Goodman sui linguaggi che fanno mondi. Prolungano tale indagine il capitolo sul segno tegumentario e la sua pratica e quello sulla categoria barthesiana di *studium* e *punctum*, rivisitata alla luce delle ricerche sull’enunciazione in semiotica e delle osservazioni di Daniel Arasse sul particolare e il dettaglio. La terza sezione infine, “Mutui riconoscimenti”, ruota intorno alla questione dell’intersoggettività e si apre con una notazione sulla prospettiva e il punto di vista tra semiotica e antropologia, dove affezioni e abitudini implicate nelle diverse ontologie definiscono posizioni relazionali attraverso cui guardare il mondo ed essere guardati. Segue un’indagine sul nesso tra credenza percettiva e razionalità figurativa sulla scorta del concetto di verità intersoggettiva di Donald Davidson. L’ultimo capitolo guarda ai rapporti tra gastronomia ed etica e mostra come i giudizi di gusto si facciano spesso carico di giudizi morali sulla base di accordi, complicità e appartenenze dal carattere sociale e culturale.

All’interno del volume le capacità trasformative e trasformatrici dei linguaggi vengono indagate facendo ricorso a concetti che costituiscono l’impianto teorico, metodologico, analitico ed epistemologico della semiotica. A questi, dall’altra parte, si accompagnano nozioni e contributi che fanno capo ad altri saperi. L’aspetto sul quale vorrei soffermarmi, per restituire almeno in parte la complessità del lavoro di Migliore, riguarda proprio il modo in cui la semiologa procede per disarticolare e restituire, chiarificate, le logiche di trasformazione che attraversano i linguaggi e a cui i linguaggi stessi danno adito. Procedimento che potrebbe esser figurativizzato come un movimento al contempo verticale e orizzontale, simile per certi versi a quello operato da Fabbri nell’esercizio della sua semiotica (cfr. Marrone 2023, “Presentazione” a P. Fabbri, *La svolta semiotica*, ed. aggiornata e accresciuta a cura di G. Marrone, Milano, La nave di Teseo). Da una parte infatti Migliore opera per affondi, approfondimenti all’interno della scienza della significazione, delle nozioni e dei discorsi che essa tiene al proprio interno; dall’altra per balzi laterali, esplorazioni verso altri campi d’indagine attraverso cui riguardare non solo gli oggetti delle sue analisi ma gli stessi modelli che vengono messi in pratica.

Nel capitolo sul tatuaggio, ad esempio, Migliore esegue una genealogia di concetti semiotici al fine di individuare modelli utili all’esame del tattoo. Posto il presupposto epistemologico delle relazioni tra sema e soma, già anticipato nel capitolo su Saussure da cui in una certa misura dipende, scandaglia il timico e il forico a partire da *Semantica Strutturale* e dal *Dizionario*, passando per gli sviluppi di *Semiotica delle passioni* e *Dell’imperfezione* fino ad arrivare al contributo di Fabbri e Sbisà sulle passioni e alla topica somatica di Fontanille. Nell’ottica di una dimensione semantica intessuta da percezioni e timie, il tattoo emerge come proiezione o rappresentazione dell’*idem* nell’*ipse*, dove la pelle si fa supporto materiale per l’iscrizione del Me e del Sé portando a considerare la dimensione enunciativa e insieme ricettiva del tatuaggio e della sua pratica. In modo analogo, nel capitolo sull’Eucaristia, sulla scorta delle riflessioni di Greimas sulle relazioni tra macrosemiotica del mondo naturale e quella dei linguaggi naturali, delle argomentazioni di Michel Foucault su rapporti e similitudini tra parole e cose e infine sulle notazioni di Jurij Lotman sulle semiosfere, in cui pezzi di lingua e di non-lingua si incontrano e scontrano, Migliore si sofferma sugli effetti di transustanziazione della parola eucaristica e della Messa. Proseguendo e

ampliando l'analisi di Marin, Migliore considera tanto il livello narrativo quanto quello discorsivo, a partire dal quale individua specifiche modalità enunciative e particolari intrecci intersoggettivi che garantiscono l'efficacia dell'enunciato eucaristico e del rito: "l'Eucaristia per i credenti è [...] un'esperienza trasformativa del genere umano e del mondo stesso, [...] perché passa attraverso l'esecuzione di un testo (Cristo che lo rende noto mentre lo recita), la sua implementazione attraverso il gesto ripetuto a Emmaus e le Scritture, la sua attivazione tutte le volte che, partecipando alla messa, si fa la 'comunione'" (p. 128).

Il movimento di affondo è ancora più evidente nei due capitoli iniziali del volume, incentrati sui linguisti fondatori della semiotica strutturalista, Saussure e Hjelmslev. La teoria saussuriana della scrittura e quella hjelmsleviana dell'enunciazione impersonale vengono riportate alla luce attraverso un'attenta disamina degli scritti e delle schematizzazioni dei due linguisti, supportata dalle considerazioni, talvolta abbracciate talvolta in parte rifiutate, di semiologi e studiosi vicini alla disciplina che si sono interessati agli argomenti. Nel caso di Saussure, l'affondo curva sulle sinestesie grafico-sonore della parola scritta e in particolare sullo studio degli anagrammi, che rivelano già da qui l'attenzione di Migliore per i linguaggi visivi – spesso oggetto d'analisi in vari luoghi del libro – e per la dimensione estetica ed estetica del senso. Nel lavoro su Hjelmslev, a partire dalla demoltiplicazione e dalle riflessioni svolte nella *Categoria dei casi*, Migliore mette in luce come nella glossematica hjelmsleviana si sviluppi una teoria dell'enunciazione impersonale estesa al di là dei deittici e fondata non solo su oggettività e soggettività ma anche su movimenti direzionali e prossemici. Avvicinamento e allontanamento, interiorità ed exteriorità, contatto e non-contatto, categorie estratte dall'analisi dei casi e disseminate in parti diverse del discorso (pronomi ma anche avverbi, aggettivi, preposizioni, etc.), rendono conto di una soggettività nel linguaggio diffusa ed eteroclitica, frutto di correlazioni dinamiche che chiamano in causa tanto le categorie della persona quanto direzioni, contatti e aderenze. Qui, il confronto con il lavoro di Benveniste e Greimas sul tema dell'enunciazione è costante, così come con le riflessioni di Arrivé, Coquet e Paolucci. Nel loro insieme i due capitoli mettono in luce come al fondo della teoria semiotica si ponga una concezione spaziale della lingua, che spiega tra l'altro la tendenza propria del pensiero strutturale di dar forma a schematizzazioni delle forze all'opera nel linguaggio: "non artifici esterni e arbitrari con cui la teoria si impone sull'oggetto linguistico, ma modi attraverso i quali aderire alle funzioni linguistiche in presa sul mondo e far sì che esse si lascino cogliere" (p. 40).

Per finire, nel capitolo "Per una semiotica delle norme", in cui si delinea, a partire dal lavoro di Coseriu, un'immagine della lingua non statica, colta all'interno della vita sociale e soggetta a dinamiche trasformative riconducibili a processi di prassi enunciativa, Migliore indaga le interdipendenze tra singolare e regolare, tra *parole* e *langue* sullo sfondo di norme, convenzioni e abitudini intelleggibili a livello intersoggettivo. Imposizioni sociali e culturali che variano da comunità a comunità ma anche infrazioni, licenze poetiche, che da singolari possono diventare collettive, diffondersi, stabilizzarsi ed entrare a far parte del sistema di una lingua oppure fissarsi ma solo parzialmente, all'interno di specifici contesti e culture dove il confronto con l'altro rivela uno scarto tra norme e convenzioni. Emblematico è il caso del "broccolo" siciliano, così chiamato nell'Isola ma che il sistema della lingua italiana classifica come "cavolfiore". La convenzione linguistica anche se non regolamentata viene vissuta come una norma dai siciliani e crea di fatto comunità: "l'intesa comunicativa funziona *in loco* solo e soltanto secondo la convenzione. Il credere neutralizza il sapere o, meglio, ne costruisce uno proprio, collante fra gli autoctoni e che drammatizza l'asimmetria del forestiero" (p. 90). D'altra parte, alla base delle argomentazioni di Hjelmslev sul sistema della lingua e dei casi, riprese da Coseriu, c'è l'idea – come sottolinea Migliore – che essi abbiano uno sfondo sociale, che implicino rapporti intersoggettivi.

Se fino a qui il procedimento intrapreso da Migliore è riconducibile più al movimento verticale d'affondo, in altri luoghi del libro esso si interseca con quello orizzontale verso altri campi delle scienze umane e sociali, instaurando un confronto interdisciplinare. Così, ad esempio, nel capitolo "Modi di fare mondi", la teoria di Goodman è ripresa per esplicitare la tesi per cui "le 'cose' prodotte con le 'parole' [...] non sono [...] entità che esistono indipendentemente da tutto in una realtà a sé stante, ma [...] funzioni di mondi costruiti in una certa maniera, da confrontare con 'versioni di mondo' diverse" (p. 117). Come osserva l'autrice, si tratta di una teoria del simbolo, secondo l'accezione di Cassirer, incentrata sui linguaggi dell'arte e che prevede numerosi punti in comune con le riflessioni semiotiche

come l'idea che l'opera d'arte operi, e dunque significhi, sempre a partire dalla sua costruzione interna, da tratti semantici e sintattici che le sono contingenti, dove linguaggi simbolici e semisimbolici sono sempre in gioco. Simile è il procedimento all'opera nel capitolo "La verità intersoggettiva". Le riflessioni di Davidson, sottendono, secondo l'autrice, una visione del linguaggio analoga a quella semiotica come sistema che esiste all'interno della comunità di parlanti che lo attualizzano. Ma il punto è quello di sviluppare, attraverso gli strumenti concettuali della semiotica, la tesi di Davidson, ovvero che la comprensione reciproca, il riconoscimento intersoggettivo che costituisce la verità di cui parla il filosofo, si raggiunge attraverso l'esercizio di una razionalità condivisa prodotta dai e nei linguaggi. Migliore, così, oltre a precisare in che termini la semiotica intenda la verità, approfondisce e riprende le riflessioni semiotiche intorno ai saperi e alle credenze, alla figuratività e alla razionalità figurativa, svolgendo piccole genealogie dei concetti. L'analisi delle *Esplorazioni razionali* di Philippe Ramette consente infine di testare l'euristicità dell'ipotesi: la razionalità figurativa delle foto di Ramette mette in crisi credenze e abitudini sulla forza di gravità intessendo nuove verità relazionali tra i soggetti.

Ma è forse nei capitoli "Prospettivismo" e "Studium/Punctum e i dettagli dello spettatore" che il confronto con altre discipline si fa più esplicito. Nel primo caso, il punto di vista e la messa in prospettiva vengono ripresi e approfonditi all'interno della teoria semiotica e poi riarticolati alla luce delle riflessioni di Philippe Descola e Eduardo Viveiros de Castro, quest'ultimo lettore di Deleuze e Benveniste. Due le conseguenze che Migliore rivela dal confronto con l'antropologia dell'*ontological turn*. In primo luogo, nei rapporti tra enunciazione e punto di vista "non si danno soggetti a monte, esclusivamente umani, e ottiche che discendono da questi status, ma sistemi di affetti, affezioni e habitus che entrano in relazione fra loro e fanno emergere dai tipi di interazione posizioni di soggettività e di oggettività" (p. 193). In secondo luogo, si evidenzia la possibilità di ascrivere la messa in prospettiva a una dimensione non puramente pragmatica ma cognitivo-epistemica. Le analisi, basate sull'aspettualizzazione attoriale e la messa in prospettiva, dei dipinti metafisici di Alberto Savinio, in cui spesso lo sguardo enunciazionale si sdoppia e punti di visione diversi convivono, ne danno conferma. Nel capitolo incentrato su *studium* e *punctum* l'obiettivo è quello di individuare di fianco alle maniere enunciazionali di produzione dei testi anche quelle di ricezione che questi attivano. La categoria barthesiana, usata ma non del tutto importata nell'equipaggiamento semiotico, viene indagata e approfondita sottolineando come essa abbia a che vedere con la prassi enunciazionale: "Barthes riflette proprio sulla dimensione aspettuale dell'atto di enunciazione, cioè sui punti di vista attoriali, spaziali e temporali dell'enunciazione in atto" (p. 162). Tutti i *punctum*, infatti, sostiene Migliore, nascono come particolari all'interno dei testi e diventano *punctum* nell'atto di ricezione, grazie allo sguardo che vi si proietta. Così, a partire dall'idea che l'operazione sollecitata dal *punctum* è l'ingrandimento, mediante cui un elemento plastico o figurativo, un *particolare*, pungendo lo sguardo si trasforma in *dettaglio*, Migliore, riprendendo Arasse, ricostruisce i passaggi enunciativi-enunciazionali che dal *particolare* portano al *dettaglio* attraverso il *punctum*. La sintagmatica *particolare-punctum-dettaglio*, che realizza una concatenazione tra istanze di produzione e ricezione, è messa alla prova attraverso l'analisi della fotografia-collage di Vik Muniz *Girl Reading, after Jean Baptiste Camille Corot*, traduzione del dipinto *La lettrice* di Corot: qui i pezzi del collage, che esplicitano il ruolo di *particolari*, diventano punti pregnanti, *punctum*, e, lungo il processo di lettura, si fanno *dettagli*, facenti parte della totalità dell'opera. Si sottolinea in questo modo il carattere attivo del processo ricettivo, capace di mutare il visibile.

In definitiva, un confronto interdisciplinare costante è messo all'opera nelle pagine di questo libro, il quale non snatura né altera l'impostazione strutturale e generativa dell'indagine di Migliore ma piuttosto la arricchisce. Migliore non guarda solo alla semiotica ma anche a pensatori e studiosi provenienti da diverse aree del sapere come l'antropologia, l'estetica e la filosofia. Il dialogo che intesse con scienze altre si rivela ogni volta fruttuoso: capace di conferire nuova linfa a nozioni che, come nel caso della categoria *studium/punctum*, sono impiegate ma non del tutto integrate nella "cassetta degli attrezzi" del semiologo, di ribadire postulati epistemologici che sono a fondamento della semiotica, come il nesso tra sema e soma o il principio della differenziazione, ma anche di riprendere temi, quesiti e intuizioni provenienti da differenti ambiti del sapere che, opportunamente ripensati, possono essere integrati nel pensiero semiotico, come nel caso della tesi di Davidson. In altre parole, la messa in comunicazione con altri campi della ricerca porta a riguardare teorie e metodi, a mettere all'opera strumenti e a rinforzare le

basi della disciplina impreciosendo la prospettiva semiotica con altre riflessioni senza tradirla. D'altra parte, scrive l'autrice, "la semiotica [...] non riesamina le fonti solo per riuscire a dire qualcosa di nuovo, ma cerca di trasformare concetti teorici e filosofici in strumenti di descrizione" (p. 39). A dispetto di coloro che si barricano entro i recinti disciplinari guardando solo al proprio orticello o di contro vagabondano senza meta negli sterminati campi della multidisciplinarietà, Tiziana Migliore sceglie quella via di mezzo che consente una comprensione rigorosa ma al contempo elastica, sensibile alle sollecitazioni esterne, del funzionamento dei linguaggi. Parafrasando Deleuze e Guattari, tra la vita nomade e la vita sedentaria, a vincere è quella né nomade né sedentaria del fabbro-artigiano, itinerante per professione che segue la via dei minerali, "la materia-flusso come produttività" (1980, trad. it. p. 566).

La semiotica professata da Tiziana Migliore emerge così, tra le pagine di *La parola trasformatrice*, come una semiotica in espansione, ma non per questo vaga e imprecisa. È un ritratto lucido e insieme densissimo della scienza della significazione quello che si può intravedere, una topografia non statica ma in movimento di una disciplina che, pur rimanendo salda, si plasma di continuo. La metafora strutturalista del vascello che va per mare, mai ormeggiato, non riguarda esclusivamente la prima parte del libro, non interessa unicamente i linguaggi, ma può essere estesa. Non solo la trasformazione fa parte dei linguaggi, è insita nella semiosi, ma interviene anche nella definizione formale della semiotica stessa in quanto "metodologia per le scienze sociali e disciplina di intercessione" (p. 39). In fondo, è così che la pensava Greimas (1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse), quando ancora la chiamava *semantica* ed era tutta da costruire, e con lui Fabbri che, rivendicandola come *marcata*, come nota Marrone (2021, "Postfazione. Semiotica marcata: frammenti di un manifesto" in P. Fabbri, *Biglietti d'invito per una semiotica marcata*, a cura di G. Marrone, Firenze-Milano, Bompiani), non voleva affatto porla in contrasto con le altre scienze dell'uomo e della natura, chiusa in sé stessa. Semmai intendeva *pro*-porla (portarla avanti) come una branca del sapere fondata su solide basi, non molle ma strutturata, capace di prendere in prestito e insieme dare, mettere a servizio altrui i propri strumenti e al contempo trarre qualcosa da altre discipline. A patto, tuttavia, di evitare un'assimilazione ingenua dei concetti e pretendendo di contro un'accurata valutazione degli effetti che la loro integrazione avrebbe comportato sui vari livelli in cui si articola la disciplina.

Il lavoro di Migliore, in conclusione, mette in pratica il monito metodologico che Paolo Fabbri, come mostra la stessa autrice nel capitolo a lui dedicato, ha lasciato ai semiologi avvenire: mai accontentarsi di letture univoche, ma imparare a mutare lo sguardo e "saper vedere almeno doppio" (p. 8). Forte dell'insegnamento di Fabbri, Migliore non solo intraprende quei "volteggiamenti senza voltafaccia" che Marrone (2023, p. 13) rintraccia e attribuisce al semiologo riminese, ma mette in connessione descrizione empirica e teoria, metodo ed epistemologia. Sullo sfondo delle riflessioni teoriche e mantenendo fermi i fondamenti epistemologici della disciplina, Migliore esercita il metodo semiotico attraverso analisi spesso di dettaglio – tatuaggi, dipinti, collage, fotografie, enunciati, cartelli, pratiche, etc. – che dimostrano l'attenzione e la sensibilità per le articolazioni del senso ma anche la missione di una disciplina che si vuole scienza dei meccanismi di strutturazione e articolazione del senso umano e sociale e che, in quanto tale, deve saper osservare il reale e sporcarsi le mani con l'empiria. Forse ancor di più quando ci si interessa alla dimensione prasseologica dei linguaggi e dunque a tutti quei sistemi e processi di significazione che intessono la nostra vita sociale. Come sostiene Migliore, "la quotidianità è zeppa di atti che fanno sapere e credere, dovere e potere, volere e non volere. E di effetti che sembrano automatici ma non lo sono. Hanno solo bisogno di lenti di ingrandimento per guardarle meglio" (p. 239).

(Elisa Sanzeri)