

**ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**CORSO DI LAUREA IN SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE**

**LA “BATTAGLIA DI PIAZZA ALIMONDA”  
ANALISI DI UNA RAPPRESENTAZIONE VISIVA  
DEL CONFLITTO**

*Commissione composta da:*

**GASPERONI, R. GRANDI, G. COSENZA**

*Candidata:*

**FRANCESCA TIDONI**

Sessione III

Anno Accademico 2001 -2002

# INDICE

<i>Introduzione</i> .....	1
---------------------------	---

## CAPITOLO 1

<i>La “Battaglia di Piazza Alimonda nella nostra cultura”</i> .....	3
---	---

1.1 Sistemi di segni che si traducono .....	3
1.2 Il linguaggio visivo e la sua interpretazione .....	4
1.3 Il linguaggio visivo .....	5
1.3.1 <i>Livello plastico</i> .....	5
1.3.2 <i>Il livello figurativo</i> .....	6
1.4 Il contratto di veridizione nel testo fotografico. Contratto di fiducia .....	7
1.4.1 <i>L’illusione enunciazionale e referenziale</i> .....	8
1.5 Elementi di teoria della discorsivizzazione in relazione al testo in analisi .....	9

## CAPITOLO 2

<i>Un testo sulla battaglia esprime al meglio la realtà di ogni testo come luogo di interazioni conflittualie strategie</i> .....	13
---	----

2.1 Le interazioni iscritte nel testo .....	14
2.2 Il rapporto destinante- destinatario .....	16

## CAPITOLO 3

<i>Analisi del testo</i> .....	19
--------------------------------	----

3.1 Prima sequenza. Fotografie n. 1-5 .....	20
3.1.1 <i>Strategie d’osservazione</i> .....	20
3.1.2 <i>Livello dell’enunciato</i> .....	21
3.2 Immagine n. 6 .....	23
3.2.1 <i>Strategie d’osservazione</i> .....	23
3.2.2 <i>Livello dell’enunciato</i> .....	25

3.3	Fotografia n. 7 .....	27
3.3.1	<i>Strategie d'osservazione</i> .....	27
3.3.2	<i>Livello dell'enunciato</i> .....	28
3.4	Storia intercalata: prima sequenza (fotografie n. 8 -14) .....	29
3.4.1	<i>Strategie d'osservazione</i> .....	29
3.4.2	<i>Decifrazione : verso una sequenza coerente di azioni</i> ....	31
3.4.3	<i>Livello dell'enunciato</i> .....	32
3.5	Storia intercalata. Ultima sequenza. Fotografie 15- 24 .....	33
3.5.1	<i>Strategie d'osservazione</i> .....	33
3.5.2	<i>Livello dell'enunciato</i> .....	34

#### CAPITOLO 4

	<b><i>Analisi del livello profondo</i></b> .....	37
--	--	----

4.1	La vendetta .....	37
4.2	La manipolazione .....	39
4.3	Sfida o non sfida .....	41
4.3.1	<i>La sfida: un modello di manipolazione</i> .....	43
4.3.2	<i>Ma il ragazzo ha accettato la sfida?</i> .....	43
4.4	La Natura .....	45
4.5	Potere dominante...e poi? .....	46
4.6	Sanzione .....	46

	<b><i>Postilla “ fuori dal testo ”</i></b> .....	49
--	--	----

	<b>Bibliografia</b> .....	51
--	---------------------------	----

	<b>Immagini</b> .....	55
--	-----------------------	----

## *Introduzione*

Analizzare un testo fotografico su un tema d'attualità non significa analizzare la "verità" dei fatti. Non c'è bisogno di saperne molto di semiotica o sociologia per accorgersi che c'è manipolazione in ogni messaggio e conflitto in ogni interazione, condizioni in cui la "verità" non si mostra. La semiotica postula che il senso sia generato dal conflitto, alcune sociologie lo considerano il meccanismo fondante le relazioni umane, e se si aggiunge che anche alcune filosofie postulano che la percezione sia già obstante, si può concludere che dai livelli percettivi minimi fino all'incontro con attori intenzionali si è sempre in situazioni di conflitto, che possono generare in *battaglia*.

La peculiarità della battaglia è che in essa generalmente cadono tutte le strategie che gli attori hanno costruito razionalmente prima dello scontro. Quando si ragiona strategicamente la prima regola che cade è la verità, poichè anch'essa è giocata strategicamente: l'agente doppio si comporta in base alle mosse del suo avversario, ma simulacrato per poterne prevenire le mosse, e la stessa cosa fa il suo nemico. A forza di strategie si evita il corpo a corpo forse, ma non si vive nella sincerità a cui sembra tendere tanto l'uomo quand'è nei suoi slanci d'animo più puri: l'amore, il genio artistico, la fede.

L'uomo dunque tende alla sincerità, cioè al dire la verità, ma anche questo è un gioco, gioco di credenza e adesione. L'unico mezzo che ha l'uomo di credere in qualcosa, cioè di dare al mondo un senso, e poter agire di conseguenza senza essere solo deluso o frastornato dalla continua conflittualità del reale, è quello di rappresentare i fenomeni che vuol capire. E' per questo che si fotografano le azioni che ci colpiscono ma si scopre solo in un secondo momento che si trattava di azioni di guerra.

Nelle *rappresentazioni della battaglia* sovente il significante riflette il significato composto di una molteplicità di livelli in cui si scontrano valori, attanti, attori, tramite una resa figurativa che prevede che il lettore stesso si ponga in scontro con il testo, tanto esso è contorto. Si impone dunque al lettore di tali testi di aver un' alta determinazione, e in un certo senso coraggio delle proprie azioni, pena lo smarrimento del senso del testo stesso. Si può considerare allora la lettura di un testo di battaglia un esercizio per la scoperta del senso della vita quotidiana, così apparentemente pacificata, così intrisa di conflitto; però decifrabile .

## CAPITOLO 1

### ***"La battaglia di piazza Alimonda"*** ***nella nostra cultura***

#### **1.1 Sistemi di segni che si traducono**

La cultura intesa nel senso lotmaniano di *semiosfera*<sup>1</sup> è un insieme di testi e linguaggi. Nel momento in cui un testo prodotto da una cultura la rappresenta retroagisce su di essa fornendo ipotesi sul suo senso. Un *testo* non è un oggetto artificiale ma un modello di spiegazione composto da un piano dell'espressione ed un piano del contenuto che insieme danno luogo ad una forma di significazione. Nella cultura i testi sono prodotti da sistemi di segni, cioè linguaggi, le cui sostanze dell'espressione ritraducono in parte il significato espresso in un altro sistema d'origine. Ovviamente ogni *traduzione* non è mai un'equivalenza, come già sosteneva Jakobson<sup>2</sup>, piuttosto grazie ad essa si realizza la produzione di *discorsi*, costituiti da temi, configurazioni, processi di enunciazione simili, caratterizzati da una somiglianza nel contenuto, mantenendosi relativamente indifferenti rispetto al piano dell'espressione. La fotografia in quanto segno e testo traduce non tanto la luce riflessa dai corpi ma la cultura in cui viviamo.

---

<sup>1</sup> semiosfera = "grande insieme di sottinsiemi culturali ( concepiti come testi) che convivono separati, oppure si compenetrano, o entrano in relazione reciproca modificandosi, a volte addirittura "esplosando" nell'impatto reciproco e quindi riorganizzandosi come se fossero organismi viventi." in Pozzato, 2001

<sup>2</sup>in Jakobson 1966

## 1.2 Il linguaggio visivo e la sua interpretazione

Nel sistema organizzato della cultura in cui viviamo, il linguaggio visivo è un sistema di segni interpretabile grazie ad una teoria unitaria dell' *enunciazione*, alla luce dei discorsi che produce. Se infatti interpretare è sempre stato, per i pensatori della semiotica, riconoscere l'esistenza di un'istanza di collegamento fra segno e segno, anch'essa di natura segnica, è l'istanza dell'enunciazione a realizzare il ruolo di "traduttore" tra linguaggi diversi.

La teoria dell'enunciazione stabilisce che in ogni linguaggio l'intervento di un'istanza dell'enunciazione trasformi i racconti in discorsi, giocando il ruolo di istanza di mediazione tra le virtualità della lingua (sia virtualità semiotiche, sia strutture semio-narrative) e la messa in discorso. Il *discorso* è prodotto dall'intenzionalità dell'istanza dell'enunciazione grazie alla quale il soggetto costruisce il mondo in quanto oggetto, costruendo nello stesso tempo sè stesso.

Attraverso la messa in discorso si producono due illusioni con l'aiuto delle quali si cerca di sfuggire dall'universo chiuso del linguaggio e di agganciarlo a un'esteriorità altra: la referenza al soggetto (= all'istanza dell'enunciazione) produce l'illusione enunciazionale e la referenza all'oggetto (= al mondo che circonda l'uomo) produce l'illusione referenziale. Ciò vale anche per i testi visivi, nei quali l' *enunciato-immagine* non è qualcosa di statico, ma una dinamica processuale, il risultato di un percorso di trasformazioni cognitive, scandito in tappe successive di appropriazione della significazione del visibile.

### 1.3 Il linguaggio visivo

Si ha allora il linguaggio visivo, in cui l'organizzazione del senso è data da due livelli interpretabili semioticamente: quello plastico e quello figurativo.

#### 1.3.1 Il livello plastico

Il primo è il livello in cui significa il materiale articolabile in categorie *plastiche* : lo *spazio* in categorie topologiche, *le linee* e *colori* in categorie eidetiche e cromatiche.

Categorie topologiche: verticalità/orizzontalità; alto/basso; prospettiva; volume inglobante/ inglobato; superficie circondante/ circondata; periferico/centrale. Esse assolvono ad una doppia funzione: di segmentazione dell'insieme in parti discrete e di orientamento dei percorsi di lettura.

Categorie eidetiche : contorno retto/ curvo; opposizione convesso/ concavo; appuntito/ arrotondato. Permettono di cogliere certe superfici nella loro funzione isolante e discriminante.

Categorie cromatiche: *graduabili*: saturazione, luminosità, nero vs bianco; *non-graduabili*: cromaticità. Permettono di cogliere certe superfici nella loro funzione individuante ed integrante. Il colore è come una figura dell'espressione costituita di tratti differenziali, pertinenti per la produzione della significazione. Affinchè si costituisca una configurazione plastica è indispensabile che sia colto almeno un contrasto attinente ad una categoria cromatica.

Semisimbolico: un contrasto plastico può costituire il formante di un termine complesso situato sul piano del contenuto.

Nell' analisi del testo fotografico le riflessioni sui bordi, i margini, i contrasti ma anche sulle rime e sui ritmi rappresentano contributi vitali

alla significazione, soprattutto per le letture orientate, gli effetti d'attesa e tensione.

### 1.3.2 *Il livello figurativo*

Il livello figurativo è invece quello in cui dei tratti del significante del testo visivo planare vengono selezionati e globalizzati così da formare un *formante figurativo*, ovvero la rappresentazione parziale di un oggetto del mondo naturale. Questo avviene grazie al sovrapporsi sul significante visivo della *griglia culturalizzata* che interpreta la macrosemiotica del mondo naturale. Durante la lettura del mondo naturale la griglia si proietta su di esso costituendolo come significativo. Compie così un'operazione semiotica, in cui la *significazione*, la relazione di presupposizione reciproca che c'è tra espressione e contenuto, è un fenomeno sociale, dipendente dal sistema culturale entro cui gli individui si trovano a vivere. Dunque sono sociali i sistemi di regole che permettono il riconoscimento e la produzione delle immagini. Non c'è alcun iconismo tra segni dove la somiglianza si situa sul piano del contenuto.

Come le figure di un testo producono un effetto di realtà? 1- Le figure fanno riferimento a un elemento del mondo naturale che una lingua isola come tale. 2- Esse si combinano nel discorso con altre figure che confermano la consistenza virtuale delle prime. La sedimentazione semantica che si costituisce si organizza come una vasta rete di relazioni che corrispondono alle operazioni di attualizzazione del senso che effettua lo spettatore guardando. L'insieme delle relazioni interne al discorso stesso costituiscono la "referenzializzazione". Il discorso figurativo dunque : 1- moltiplica le procedure d'integrazione delle figure tra di loro. 2- fonda l'efficacia delle rappresentazioni "concrete" proposte sulla densità delle connessioni che stabilisce tra le sue figure. 3- usa la

referenzializzazione per produrre l'effetto di iconicità. Un testo visivo che ha un alto grado di *iconicità*, cioè ha un'alta densità figurativa, è un testo concreto e non astratto. Per questo sollecita per interpretare il suo significato l'intervento della griglia di lettura del mondo naturale. L'iconicità sfrutta la figuratività. L'effetto iconico risulta da una surdeterminazione dei tratti figurativi che tramite referenzializzazione interna arricchisce la rappresentazione fino a far sembrare reale l'immagine del mondo naturale generata. Questa impressione referenziale funziona grazie al contratto fiduciario stabilito tra gli enunciatori. I modi d'integrazione dell'osservatore sono capaci, in ragione delle condizioni di veridizione stipulate dal contratto, di far variare il suo modo d'adesione.

#### **1.4 Il contratto di veridizione nel testo fotografico. Contratto di fiducia**

Greimas sostiene che in una società babelica ove ogni discorso ha la sua veridizione, per il soggetto dell'enunciazione non si tratta più di produrre un discorso vero, ma che abbia solo un effetto di "verità". La produzione di questo effetto di senso in un discorso consiste nel *far-semblare vero* ciò che si dice. E' questione di catturare *l'adesione* del destinatario a cui si indirizza un testo.

La fotografia è tra i testi visivi quello che realizza un maggior grado di iconicità, cosicché i segni fotografici sono i testi visivi più "efficaci" nel rimandare al mondo dell'esperienza: essi sono i migliori portatori dell' *effetto di realtà*. Parlare di esperienza rimanda però al *corpo*, all'intercorporeità che è l'intersoggettività. Poiché un testo iconico fa ricorso a logiche di tipo sensoriale, la percezione del suo senso emerge tramite questa esperienza, ed il testo visivo, con il suo elevato grado di efficacia simbolica, produce *credenza* a livello di tutte le dimensioni del senso, cognitiva-passionale-somatica.

#### 1.4.1 *L'illusione enunciazionale e referenziale*

La sequenza fotografica qui sottoposta ad analisi, attraverso la *manipolazione oggettiva* realizza un testo che per sembrare vero nasconde il soggetto che lo ha prodotto, enunciando le relazioni necessarie tra le cose. Si consideri la struttura dell'enunciazione. Essa si fonda sulla relazione intersoggettiva fra le categorie della *persona* ( io/tu) / *non-persona* (attanti dell'enunciato). Con la proiezione degli attanti dell'enunciato nel testo abbiamo un discorso la cui forma è quella dell'enunciato oggettivato, ovvero in cui la " soggettività" del discorso è nascosta escludendo *l'io/tu* che rimanda alla situazione di discorso, il *qui* ponendo un *altrove* e *l'ora* ponendo un *allora*, cioè facendo riferimento ad oggetti posti *fuori* dall'allocuzione. Nel testo che si vuole analizzare c'è dunque un *débrayage cognitivo enunciazionale* perchè l'osservatore non condivide lo stesso sapere dell'enunciatore che lo delega. L' *osservatore* può esser definito come quel simulacro mediante il quale l'enunciatore (complementare all'enunciatario; entrambi presupposti dal testo costituiscono *insieme* l'istanza o soggetto dell' enunciazione ) provvede a manipolare, attraverso lo stesso enunciato, la competenza osservativa dell'enunciatario. Le diverse distanze d'osservazione determinano diverse assiologie della distanza, quelle che stabiliscono i valori da ricercare.

Nel testo in questione, come nell'enunciazione in testi pittorici, avviene che l'enunciatario vede la foto *dalla stessa posizione* dell'enunciatore, anzi alle sue spalle. Attraverso la prospettiva ogni fotografia è letta con *l'imposizione di un punto di vista*, che è uno dei mezzi per imporre una sola lettura dell'enunciato: equivale per l'enunciatore a simulare nell'enunciato la sua stessa posizione

d'enunciazione che l'enunciataro dovrà adottare per ricostruire la significazione.

### **1.5 Elementi di teoria della discorsivizzazione in relazione al testo in analisi.**

I *punti di vista* realizzati nel testo variano da foto a foto. Si preferisce qui dare una definizione teorica delle diverse configurazioni che si potranno trovare nel testo cosicchè nella descrizione delle singole fotografie non ci sarà bisogno di spiegarli ulteriormente.

- *osservatore-focalizzatore/-occultatore, punti di vista esclusivi* = si ha *débrayage*, che pluralizza e rende eterogenee le figure enunciate. In quanto attante il focalizzatore è embraiato. Focalizzatore è l'osservatore rispetto all'oggetto cognitivo . Punto di vista esclusivo: focalizza alcuni contenuti e ne occulta altri.
- *messa in prospettiva , punti di vista inclusivi, reclusivi, integratori* = un *embrayage* tende a riunificare e omogeneizzare le figure. *prospettiva* = l'enunciataro non ha altra possibilità per interpretare l'enunciato che quella di adottare il punto di vista che gli è imposto. Non occultando l'anti-programma, manipola con più sicurezza il fare interpretativo dell' enunciataro poichè dà un' impressione di imparzialità.
- *osservatore-spettatore* = è effetto di un *débrayage* cognitivo enunciazioneale . E' il caso in cui focalizzatore o aspettualizzatore senza essere manifestati esplicitamente come attori sono tuttavia implicati nell'enunciato grazie a delle categorie spaziali e prossemiche che ne fanno un attore virtuale dell'enunciato. I limiti della competenza dell'osservatore ricevono una manifestazione

discorsiva, l'osservatore è direttamente implicato nelle categorie spazio-temporali dell'enunciato.

La discorsivizzazione comprende poi l' *aspettualizzazione*, cioè la resa dell' enunciato come processo attraverso la proiezione delle coordinate antropomorfe di un osservatore-aspettualizzatore.

- Asp.temporale: Nel testo che analizziamo per esempio le azioni sono puntuali, frammenti di un processo durativo da ricostruire , durano attimi, sono colte nei loro momenti incoativi e spesso non mostrate nei loro momenti terminativi . E sono azioni rapide: si deduce dal confronto tra il tempo che il processo richiede al soggetto del movimento nella fotografia e quello che richiederebbe all'osservatore.
- Asp. spaziale: nel testo visivo è messo in discorso in termini di distanza tra due luoghi o di accessibilità allo sguardo; la prossimità traduce la tensività.
- I processi di attorializzazione: comportano l'identificazione, cioè l'operazione assunta da un osservatore, che consiste nel riconoscere la coerenza dei vari ruoli successivi assunti da uno stesso attore. Il fare identificativo reintroduce continuità là dove c'era discontinuità sintattica, sia a proposito di attori che di attanti. I diversi processi di attorializzazione che si succedono saranno descritti nell'analisi delle sequenze volta per volta, ma uno schema utilizzato è quello che descrive l'emergere dell'attore dalla molteplicità.

### **Unità integrale**

tante unità identiche unite assieme

### **Totalità partitiva**

unità distinte e unite assieme

## X

### **Totalità integrale**

tutto indistinto e solidale

### **Unità partitiva**

un individuo distinto dal resto

L'aspettualizzazione si basa molto su fenomeni continui come la tensione, l'intensità, la gradualità, il ritmo, e simili.

## CAPITOLO 2

### ***Un testo sulla battaglia esprime al meglio la realtà di ogni testo come luogo di interazioni conflittuali e strategie***

La battaglia è il luogo del continuo: della tensione verso, del timismo, delle passioni, dello sfuocato, della mischia degli elementi e della non identificazione delle figure, del referente indistinto, dello scontro tra forze e tensioni che coinvolgono il corpo.

Il testo fotografico preso in analisi realizza nel suo insieme quella che sarebbe stata in un quadro unico una rappresentazione di battaglia. Nel momento in cui si interpreta un testo sulla battaglia, si cercano le relazioni che forniscano, nel loro opporsi, un senso alla battaglia rappresentata. Ovviamente la ricerca del senso tramite opposizioni avviene per ogni testo, ma nella battaglia i valori a livello profondo diventano le poste in gioco dei belligeranti, che appartengono allo stesso o a diversi sistemi di valori; le logiche d'azione a livello semio-narrativo vedono scontrarsi attori scomposti in differenti funzioni, attori complessi dal punto di vista modale, agenti segreti, manipolatori, ex-strateghi costretti in un corpo a corpo; a livello discorsivo la prassi enunciativa deve tener conto del soggetto e dell'anti-soggetto nel loro campo di battaglia, nei diversi campi e tempi del conflitto.

In un testo visivo sulla battaglia le interazioni iscritte nel testo tra osservatori e informatori e tra altre istanze che ad ogni livello del percorso generativo si scontrano, sono giocate strategicamente e tatticamente, con grande efficacia dal punto di vista dell'adesione alla

lotta procurata allo spettatore. La comparsa delle passioni con il loro carattere graduale e continuo fa luce sui meccanismi stessi su cui si basa la lettura di un testo sulla battaglia.

Dunque il testo sulla battaglia non fa che amplificare, mostrando tutta la loro presenza nei testi, i meccanismi conflittuali attraverso i quali si genera il senso. Almeno secondo la semiotica greimasiana. Ma anche quella echiana, con il principio di lettura cooperativa del testo, ha parlato di "resistenze" offerte dal testo.

## **2.1 Le interazioni iscritte nel testo**

Si è già presa in considerazione la natura intersoggettiva dell'enunciazione, quindi la lotta iscritta nel testo tra enunciatore ed enunciatario. Infatti la semiotica generativa pone l'enunciato come frutto della cooperazione tra enunciatore/ enunciatario (insieme istanza dell'enunciazione). Il sapere dell'enunciatore è illimitato e già costituito, quello dell'enunciatario è parziale ed in via di costituzione.

Il fatto che la battaglia non sia il regno della prospettiva unica ha conseguenze interessanti nella dinamica informatore-osservatore. La *prospettiva*, come meccanismo in sé, appare come un punto di vista integratore (= osservatore fisso ed omogeneità dei dati spaziali) che fornisce un profilo discorsivo realista. Invece se si ha, come nel nostro caso, una pluralizzazione degli osservatori, e una pluralità dell'informatore, nel passaggio da foto a foto ma addirittura talvolta in una foto sola, ciò produce una situazione in cui il punto di vista è *esclusivo* e si ha una *derealizzazione* del discorso, che fornisce saperi inconciliabili e contraddittori. L'occorrenza nei testi di queste condizioni rivela l'impossibilità di una ricostruzione omogenea o completa dell'informazione narrativa, conduce ad interpretazioni indecidibili e labili, installa l'enunciatario in una posizione disorientante. L'unica

soluzione è quella per l'enunciataro di porsi dal lato dell'enunciatore, del produttore del discorso e seguire tutti i cambiamenti e giungere così a costruirsi una verità del testo.

### **p.v.integratore**

unicità dell'osservatore    unicità dell'informatore

### **p.v.reclusivo**

X

### **p.v.inclusivo**

pluralità dell'informato

pluralità dell'osservatore

### **p.v.esclusivo**

Inoltre ci sono i soggetti del fare osservatore e del fare informativo. La circolazione del sapere del testo assume una prospettiva polemico-contrattuale in quanto si dispiega lungo la ricerca del sapere dell'osservatore e l'offerta o segregazione del sapere dell'informatore. I due sono installati dall'enunciatore tramite *débrayage* e incaricati di scambiarsi informazioni, governando e disputandosi il dominio dello spazio plastico e figurativo.

Nel testo sotto analisi si danno diversi rapporti tra questi due attanti e le loro modalità. Nel testo l'osservatore */vuole/* sempre osservare, ma si scontra talvolta col volere dell'informatore: abbiamo un *contratto di comunicazione* nelle fotografie dove l'informatore */vuole/* informare; una *reticenza dell'informatore non rispettata dall'osservatore* a proposito dello spazio interno al defender, in cui l'informatore */vuole non informare/*. Si dà anche il caso in cui nelle fotografie in cui le figure sono schiacciate l'una sull'altra l'informatore *voglia informare mentendo*, mostrando ciò che non è. In questi casi l'osservatore */non vuole non osservare/*, ma non accetta l'informazione, e sanziona il sapere ottenuto come sapere *escludibile*, che non può essere, e come sapere *inaccettabile*,

che deve non essere. Egli giudica in base alla certificazione offerta dalle altre fotografie e in base alla sua conoscenza del mondo, nonché su sentimenti di attrazione o repulsione che possono influenzare la sua credenza in ciò che vede. Non sempre l'osservatore *può* osservare. Nelle fotografie dove l'informatore /vuole informare/ si ha uno *spazio proposto*. Lo spazio *negato* è quello caratterizzato da inaccessibilità: l'informatore /vuole non informare/ e l'osservatore /non può osservare/.

**non voler non informare+ poter osservare = spazio proposto**

**vs**

**voler non informare+ non poter osservare= spazio negato**

L'identificazione che l'osservatore deve compiere è resa difficile per la turbolenza a cui lo sguardo è esposto: figure spezzate, mischia delle figure, sovrapposizione di spazi, i colori che si sprigionano dalla battaglia stessa ( si pensi al rosso-sangue), la descrizione improvvisa delle figure, le forze che si scontrano e non danno una sensazione di equilibrio stabile, di stasi.

## **2.2 Il rapporto destinante- destinatario.**

Non in ultimo è da considerare la natura simulacrale che i soggetti iscritti nel testo hanno nei confronti del destinatario. Egli infatti osserva, giudica e patisce assieme ad essi, in quanto nell'interpretare egli riflette la sua complessa soggettività: dalla capacità intellettuale di fare inferenze al provare paura o sconforto, al sentire sulla spalla destra il colpo di bastone che l'immagine mostra. Egli è vittima, prima che giudice, delle tensioni prodotte dall'aspettualità che fa diventare *processi* azioni e passioni nel testo. Ad esempio nel nostro caso il fatto che spesso manchi la rappresentazione del momento terminativo di un'azione, o che di un

processo sia variato il punto di vista ad ogni istante fa sì che il testo frustri le attese che esso stesso ha prodotto nel destinatario e trasformi la ricerca del suo senso in un conflitto.

Si sa che un discorso non realizza un aumento del sapere semplicemente esercitando un fare informativo, permettendo l'emissione e ricezione di un'informazione neutra. Il trasferimento del sapere è sempre modalizzato dal punto di vista veridittivo: avremo dunque il fare persuasivo e interpretativo sull'asse destinante/ destinatario che mette in gioco una relazione fiduciaria intersoggettiva.

Nel caso del testo in questione le immagini mancano di continuità, esaustività, chiarezza. La loro iconicità dovrebbe essere la garanzia di una credenza ben riposta nel *contratto di lettura*, che alla sua base ha la l'adesione di un destinatario verso un dire-vero che gli dona un sapere-vero sul mondo. Stavolta però mancano molte condizioni di comprensione del messaggio delle fotografie, il testo è disseminato di piste false e difficoltà, ma anche di qualche indizio: è la condizione in cui ci si trova normalmente quando si è *in battaglia*.

## CAPITOLO 3

### *Analisi del testo*

Il testo narra una storia nella storia: la particolare uccisione di un ragazzo durante uno scontro più generale tra manifestanti e forze dell'ordine. La situazione di battaglia nella battaglia richiama *l'assiologia della battaglia permanente* descritta nei capitoli precedenti, che una volta attualizzata autorizza a credere che anche lo scontro tra manifestanti e forze dell'ordine non sia altro che un ritaglio delle guerre che si combattono nella società. Lo *spazio-tempo* del racconto è, per un lettore inesperto, una piazza in una città italiana in una giornata di sole; un lettore invece più esperto saprà riconoscervi Piazza Alimonda a Genova nella giornata del 20 luglio 2001. La storia intercalata si svolge nello stesso spazio, visivamente reso però in modo generalmente più circoscritto. Il finale è per certi versi aperto, poichè non si viene a conoscenza di quale fine facciano i protagonisti, ma la comparsa di importanti attori nuovi in scena giustifica il fatto che il testo si concluda in quel momento. E a proposito di segmentazione del testo: si è reso necessario dividerlo in sequenze, seguendo criteri soprattutto figurativi (la comparsa di nuovi attori) e narrativi (l'inizio della storia intercalata).

Per ogni sequenza l'analisi si divide in due momenti; il primo mette in luce le strategie d'osservazione che il testo prevede; il secondo invece le azioni che gli attori compiono per il conseguimento dei loro obiettivi. Non sono indicati ogni volta tutti gli strumenti semiotici con cui si interpreta, poichè sono già stati descritti nei capitoli precedenti di ordine generale. Si ricorda soltanto che a tutti i livelli del testo c'è stata un'analisi, da quello plastico a quello profondo, ma talvolta l'inesperienza di

chi scrive ha portato ad una presentazione confusa di esse. D' altro lato si spera che la lettura della tesi stessa, facendosi più difficile, si faccia più appassionata.

### **3.1 Prima sequenza. Fotografie n. 1- 5**

#### *3.1.1 Strategie d'osservazione*

L'osservatore coglie le successive fasi di un processo in atto sotto i suoi occhi, prima cogliendo la scena in quanto spettualizzatore con un punto di vista *integratore*, usando una prospettiva panoramica, poi *focalizzando* fino a mostrare un dettaglio.

Nelle foto n. 4 e 5 l'informatore organizza almeno tre spazi in modo non proporzionale tra di loro, schiacciando le figure che li "abitano" le une sulle altre e impedendo di stabilire dei confronti che sembrino veri sia in riferimento alle loro dimensioni che alla distanza che intercorre tra di loro. L'osservatore è nella condizione di non poter coagulare in un quadro informativo globale le difformità dei saperi che ha di fronte, si ha quindi un punto di vista *reclusivo*. In base al contratto di veridizione che si stabilisce nei confronti del testo fotografico, basato cioè sulla proiezione della griglia di lettura del mondo dell'esperienza e sulla referenzializzazione interna, l'enunciatario è portato nel suo percorso di lettura, forzatamente tramite gli occhi dell'osservatore, a *credere* che ciò che egli vede *non deve essere*, quindi *esclude* che i rapporti di distanza e proporzione delle figure siano quelli indicati nell' immagine: i manifestanti /non possono/ e /non devono/ essere attaccati alla jeep, che a sua volta non può essere attaccata ai muri. Allo stesso tempo *ricosce* come figure del mondo i personaggi e l'ambientazione. Ci si trova dunque in una situazione nella quale le cose sono mostrate in parte per ciò che sono ma in parte per ciò che non sono. In parte il testo è vero, in

parte è menzognero. Nel passaggio dalla visione globale alla visione parziale del dettaglio si è passati ad una situazione di menzogna. Questa isotopia della menzogna basata sulle opposizioni della *globalità vs parzialità = sincerità vs menzogna* governerà il processo di lettura dell'intero testo.

### *3.1.2 Livello dell' enunciato*

Nei primi frames la scena è un campo di battaglia ove le due zone nemiche sono divise dalle camionette. Entrambi i soggetti, collettivi, si muovono, diversi nell'aspetto e nell'atteggiamento: in secondo piano sono carabinieri e polizia, in divisa scura che copre loro l'intero corpo, in fase di ritirata; sono disordinati nel muoversi ed emergono dalla molteplicità in quanto totalità composta di parti distinte; alcuni di loro, dotati di manganello e di casco anti-gas, li si vede staccati dal gruppo più numeroso e mostrano di voler richiamare i commilitoni verso la piazza. Al di qua del confine stanno i manifestanti, anch'essi massa disordinata di corpi in fase di avvicinamento veloce alle camionette. Sono a volto e corpo scoperti, o appena bardati di simil- armature costituite da plastica, materassini da campeggio e caschetto da lavoro. Alcuni di loro impugnano un bastone.

Seguendo le linee proiettate da bastoni e braccia e la direzione dei movimenti dei loro corpi l'osservatore dirige lo sguardo progressivamente su quella che sembra la loro meta: la camionetta sulla destra delle immagini. Con il cambio di punto di vista e prospettiva, è proposta la visione di quel che succede sul retro e su un fianco del defender, e sembra che alla fine il contatto tra alcuni manifestanti e camionetta si realizzi.

Nessun attore è dotato di un'identità individuale, data da un nome proprio, ma l'enunciario può leggere "a voce alta"<sup>3</sup> la parola "carabinieri" sul tetto della camionetta, che è sempre più a fuoco nello scorrere dalle prime all'ultima foto. In quanto nome comune collettivo esso dona di un'identità ben precisa dal punto di vista culturale chi ne è appellato, ed al tempo stesso stabilisce una differenza con chi non è sotto il suo "dominio semantico". Si potrebbe dire allora che i manifestanti nel momento in cui si scontrano con i carabinieri, non sono diversi da loro soltanto per i differenti colori di cui sono coperti o per il fatto che sono armati in maniera diversa, ma oppongono alla loro identità la propria identità collettiva. Quindi lo scontro è posto tra

*tinte fosche vs tinte vivaci = identità (collettiva) vs alterità (collettiva)*

La scena coglie la puntualità di alcuni attimi di un processo esteso caratterizzato da un' elevata velocità, messa in luce dai movimenti degli attori nell' uscita/ entrata in scena da un frame all'altro, e nell'avvicinarsi di essi e di oggetti "volanti" alla camionetta ( c'è anche un estintore , ma non si capisce da dove provenga) la tensione si fa più alta.

La scena è vista dal lato dei manifestanti, ma non coi loro occhi, anzi dall'alto, quasi l'osservatore si ponga ad un livello superiore ai belligeranti. Nonostante la sua superiorità /non può/ vedere gli uomini nascosti nella camionetta dai vetri, alcuni dei quali oscurati dalle retine plastiche. L'osservatore gode di uno statuto importante: è colui che vede, sente , giudica...se potesse parlare direbbe: " Perché mettete in vista la bella scritta del vostro nome su un bel bianco, in alto dove la mischia non c'è , dove l'aria non contiene tutta la polvere che si muove nello scontro, e invece in basso, più giù , nel luogo dello scontro dove sudore e sputi si mischiano all'aria satura di lacrimogeni ( si vedono ancora i fumi in lontananza), dove si incrociano gli sguardi per scambiarsi passioni violente invece vi nascondete, diventate invisibili nei vostri corpi,

---

<sup>3</sup>(...) in una rappresentazione visiva , la voce può mostrarsi allo sguardo (...)dove semplici consonanti e vocali combinandosi fra loro (...) l'osservatore può "ascoltare" percorrendo con lo sguardo i margini

nascosti dentro ad un defender nero? Forse l'unica identità che deve essere mostrata di un carabiniere è quella data dal suo ruolo pubblicamente riconosciuto? "

*oscurità vs chiarezza = identità nascoste vs identità mostrate.*

Questa isotopia regge la lettura di tutte le fotografie, fino alla n. 20 ove si riuscirà a identificare, almeno in parte, ciò che prima era all'oscuro.

## 3.2 Immagine n. 6

La fotografia è tanto complessa che va analizzata da sola, è lo spartiacque tra la situazione descritta in precedenza e le prossime.

### 3.2.1 Strategie d'osservazione

Nel passaggio da un'immagine alle altre sono le isotopie, figurative e astratte, che individuano la coerenza del testo. Nell'immagine n.6 è mantenuta l'isotopia del conflitto, e della forma particolare che esso assume, quello degli scontri di piazza, confermando che siamo ancora nella situazione delle fotografie precedenti, ma figurativamente *solo* lo sfondo -i muri delle case- e la camionetta sono rimasti gli stessi, ed inoltre visti da una prospettiva *diversa*. La jeep non è più centrale e i manifestanti inquadrati sono tutti diversi da quelli che prima sembravano assalire da dietro la jeep, che non si sa dove siano finiti.

Quanto tempo è passato dal frame precedente? Quale punto di vista bisogna privilegiare per la comprensione? In altre parole esiste una giusta *distanza* per osservare il conflitto? Landowski propone di

---

della superficie". in *Introduzione* a cura di L. Corrain , in Marin, 2001

guardarlo almeno dalla posizione equivalente a quella che l'arbitro adotta in un campo da calcio. Altrimenti, se possibile, effettuare una veduta aerea, cosicchè si scoprirebbe che è una danza la successione di mosse e contromosse che gli avversari si scambiano<sup>4</sup>. Ma nel nostro caso l'osservatore è coinvolto nel conflitto. Il suo punto di vista è necessariamente parziale.

Ritorna allora l'isotopia della lettura parziale come menzogna, anche perchè si riconferma la situazione descritta sopra a proposito del regime intersoggettivo tra informatore e osservatore: si ha ancora sproporzione delle figure e appiattimento delle distanze per cui ancora la camionetta sembra attaccata al muro e i manifestanti sul retro ad un passo dal defender. Le azioni si collocano in uno spazio che pare circondato senza via di fuga.

Questo spazio è uno scontro di forze che si incrociano sulla sua superficie grazie al *gioco degli sguardi*. Si ha infatti nel quadro innanzitutto lo *sguardo del ragazzo con l'imbottitura rossa*. Esso ci porta fuori dal quadro, verso l'osservatore, ma non lo incontra. In ogni caso ci sta di fronte, differenziandosi dagli altri personaggi che sono o di profilo o di spalle, cioè fa il tentativo di rivolgersi all'enunciatario, instaurando un rapporto io/tu<sup>5</sup> che era rimasto nascosto sinora. Cosa vuole dire all'enunciatario? Egli suggerisce il modo con cui guardare la scena.

Sempre tra i manifestanti ve n'è poi un altro che guarda in *basso*, in contrasto con gli altri sguardi dei manifestanti e dell'osservatore stesso *rivolti alla camionetta*.

Il processo del conflitto è reso visivamente con una gran tensione, derivante dalle complesse relazioni che intrattengono tra loro le forze nell'immagine, deviando il nostro sguardo in una lettura che non è per niente lineare e che rimbalza da un punto all'altro dell'immagine, non permettendo di capire la successione tra le azioni raffigurate.

---

<sup>4</sup> Landowski, 1999

### 3.2.2 Livello dell'enunciato

Si ha una sensazione di disorientamento e contraddizione : i manifestanti *nel complesso* stanno attaccando o se ne stanno andando via da lì? E che cosa guarda a terra quel manifestante se il centro della battaglia è sul lato destro della camionetta? E il manifestante con il salvagente rosso? E' rivolto all'indietro per guardare qualcosa o per non guardare più qualcos'altro? Se davvero suggerisce come guardare la scena, il suo messaggio è di farlo con un sentimento di sgomento e stanchezza, cercando aiuto da qualche parte per acquisire una nuova capacità di fare, poichè la volontà presente se ne sta andando via nel solo riprender fiato. Stupisce l'immobilità nella quale è durativamente mostrata la jeep di frame in frame, ma se ci si mette nei panni del manifestante con la felpa grigia e casco nero, dietro al defender, si nota un altro oggetto che rimarrà immobile a lungo: *una mano che spunta dal lunotto ed impugna una pistola*. Questa mano ha funzione metonimicamente di far da attore per l'intero corpo di una figura che è *di fronte* all'osservatore, e non si vede.

La battaglia inizia ad assumere una configurazione precisa. Infatti due manifestanti si sono dotati di strumenti con cui attaccare la camionetta, e lo scontro laterale avviene tra questi oggetti, usati come armi contro il defender; in più spunta la pistola. Si chiama, con riferimento a Landowski, "fare tecnologico" la capacità di manovrare le cose, secondo la conoscenza di leggi fisiche che regolano certi aspetti del mondo naturale<sup>6</sup>. Quindi il tipo di soggetti in conflitto sono, citando Latour<sup>7</sup>, soggetti *ibridi*. Infatti nelle interazioni conflittuali, ed in generale nella

---

<sup>5</sup> Per il "commentatore" come metafigura dell'atto di ricezione vedi *Introduzione* a cura di Corrain, in Marin, 2001

<sup>6</sup> vedi nota 4

<sup>7</sup> Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Synthélabo ,1996

società in ogni occasione, è normale trovarsi di fronte non a soggetti "nudi" , ma accompagnati nelle loro interazioni ad oggetti , sorta di mediazioni tecnologiche nelle azioni. Essi non svolgono solo la funzione di oggetti di mediazione, o di " delegati tecnologici", o di protesi, ma possono essere considerati veri e propri *soggetti* in quanto dotati di competenze e di programmi d'azione. I partecipanti allo scontro sono dunque attori la cui specificità è data dai programmi narrativi che questi attori ibridi si danno. L'attore ibrido è un attante che è composto di due componenti le quali non trovano senso se non nella loro opposizione o unione, cioè è un attante *duale*. Esso sussume certi caratteri che sono comuni ai diversi partecipanti ad una azione.

Quindi nel nostro caso *carabiniere- jeep* e *carabiniere -pistola* sono da considerare attori duali la cui competenza è un concatenamento di quelle delle sue componenti. La stessa cosa vale per i manifestanti, uniti agli oggetti di cui si dotano. Ogni oggetto conferisce a chi lo possiede programmi di azione nuovi : la *trave* permette che si rompa il finestrino della jeep; dota il manifestante del potere di colpire in un certo modo l'avversario cioè nel momento in cui colpisce il bersaglio prevede un contatto fisico tra le forze dei belligeranti, la cui energia derivante dallo scontro tra resistenze scorre attraverso la trave; *la pistola* dota del potere di colpire mortalmente da lontano senza dover compiere un notevole sforzo fisico e senza correr rischi, a meno di essere a cielo aperto con un altro uomo che impugna una pistola e si sia scesi a duello, modello far west; prevede un utilizzo freddo e razionale se vuole centrare il bersaglio, e non prevede contatto tra belligeranti quando il colpo sia

andato a segno; il *defender* dota il soggetto innanzitutto della possibilità di scappare, o di travolgere il nemico, in più è dotato di un programma narrativo difensivo, simile ad un enorme scudo protettivo.

### 3.3 Fotografia n.7

Anche questa fotografia va considerata per la sua importanza narrativa singolarmente.

#### 3.3.1 Strategie d'osservazione

L'osservatore ha cambiato posizione. Non vale più l'isotopia della menzogna in quanto l'informatore organizza il sapere in modo che dalla prospettiva adottata distanze e proporzioni siano rispettate. Vale ancora quella dell'identità negata nell'oscurità. Lo spazio rappresentato è visto da un osservatore spettatore: non vediamo con gli occhi di un attore rappresentato, ma per la parzialità della visione potrebbero essere gli occhi un manifestante vicino alla camionetta, immobile come il ragazzo col bastone alzato, che vede soprattutto l'immobilità della pistola.

Anche in questo caso il ritmo delle figure è concitato, ma si avverte una *tensione tra ritmo* delle figure in fuga (ragazzo con felpa grigia e forse anche il manifestante con la trave) *vs immobilità* del manifestante in primo piano di spalle, della camionetta e della pistola. La *comparsa di nuovi attori* ed il *mantenimento* tuttavia di alcune *costanti* come pistola e camionetta riflettono sullo spettatore un senso d'ansia, non solo teorico, ma fisico.

Comincia a crescere *la paura*, che ha fatto la sua comparsa assieme alla pistola nel frame precedente. La paura è un forte sentimento di inquietudine che dura fino a che il pericolo non scompare e intanto

continua a crescere d'intensità. Lo spettatore non sa se fuggire come il ragazzo con la felpa grigia, o se rimanere. Se rimane, si deve dotare di *coraggio*. Il coraggio è forza e fermezza d'animo, nobile slancio per mezzo del quale l'anima si innalza al di sopra dei più minacciosi pericoli. Non è senza scopo, altrimenti si direbbe temerarietà. Esso fa la sua comparsa nei momenti in cui il pericolo incombe, e la razionalità strategica non si può adoperare. Il coraggio guida l'operare dell'eroe perchè "non si manifesta con l'osare contro la natura delle cose, urtando inabilmente la legge delle probabilità, ma sostenendo vigorosamente le conclusioni di quel calcolo mentale che il genio, il tatto nel giudicare hanno effettuato colla prontezza del lampo, e quasi inconsciamente, allorchè hanno preso la loro decisione."<sup>8</sup>

### 3.3.2 Livello dell'enunciato

Da questa prospettiva la battaglia a cui facevamo cenno nella fotografia precedente è poco visibile: si vede soltanto il ragazzo con la trave, ma non si capisce a che punto sia nei suoi obiettivi, che ormai ci interessano poco, visto che la pistola *non smette di essere puntata* in tutt'altra direzione: sempre il retro della jeep. Si vede il ragazzo con la felpa grigia e casco nero nell'atto di scappare, e di gran fretta, ad indicare che la pistola è stata da lui interpretata come un pericolo reale, minacciato dal carabiniere invisibile, per la sua vita.

Ma c'è una figura umana che è coperta dal manifestante con casco e bastone, una figura di ragazzo in posizione di raccogliere qualcosa di rosso da terra. La sua posizione rivela che sta guardando anch'egli verso la camionetta, altrimenti si piegherebbe senza essere sbilanciato all'indietro.

---

<sup>8</sup> Karl von Clausewitz, "L'audacia", in *Della guerra*

Il programma dei manifestanti di assaltare il defender è stato abbandonato da quelli sul retro di esso, ma un ragazzo tra di loro sta per intraprendere un' azione personale. Siamo all' incipit della storia intercalata.

### **3.4 Storia intercalata: Prima sequenza (fotografie n. 8 -14)**

Queste immagini narrano la storia dell' individuo che improvvisamente si stacca dal resto del gruppo di cui faceva parte e compie un' azione a cui seguirà la sua caduta a terra, immobile e gettante sangue dal volto.

#### *3.4.1 Strategie d' osservazione*

I punti di vista con cui è osservata la scena cambiano di molto da un frame all'altro. L'osservatore complessivamente *può osservare* la scena, che mantiene comunque i suoi "spazi bui", ma non la mostra in una successione continua nè con una prospettiva unica, ci sono dunque dei "salti" spazio-temporali tra un frame e l'altro. Per arrivare il più vicino possibile alla verità l' analisi va condotta sull'insieme delle fotografie.

La foto n.9 propone una visione prospettica da un punto d'osservazione in alto alla destra dello spazio rappresentato, la foto n.8 focalizza un dettaglio. Dall'analisi anche del solo dettaglio risulta tutta la polemica che si realizza tra osservatore e informatore in queste immagini e la conseguente mancanza di un sapere credibile acquisibile tramite esse. Nelle fotografie n.8 e n.9 infatti vale ancora l'isotopia della menzogna che c'è in un testo parziale: infatti ancora l'informatore sovrappone spazi non rendendo ragione della proporzione tra essi.

Si consideri il soggetto osservatore nella foto n. 8 come esempio. Apparentemente impersonale e onnisciente (= il cui punto di vista non coincide con quello dei personaggi) *non lo si riesce* a collocare bene. Da che distanza sta osservando? Con quante prospettive è vista la foto? Mentre la figura in primo piano ci pare di fronte, quindi sarebbe vista da dietro, l'altra figura è vista da un osservatore leggermente dall'alto a destra che quindi non ha di fronte ma vede quasi di fianco la scena. Non ci sono riferimenti rispetto alle dimensioni delle figure nel testo: pistola e ragazzo sono rappresentati su scala diversa; nè sulla distanza che li separi: il ragazzo è *schacciato* contro ciò che ha di fronte. Ci sono due osservatori sovrapposti? E quanti informatori? E' lo stesso fenomeno che avviene nell'insieme delle altre foto con il loro continuo proporre punti d'osservazione differenti, qui condensato. Ne consegue un messaggio suscettibile di molte interpretazioni.

La foto n. 10 realizza un punto di vista *integrativo*, dove le distanze e le proporzioni sono rispettate, e gli attori principali sono integrati nella totalità partitiva di cui fan parte: gruppo di manifestanti e camionetta. Con questa prospettiva lo spazio della scena non risulta più essere chiuso da tutti i lati, anzi mostra che lo stesso spazio davanti alla jeep è aperto, non essendo il cassonetto contro i muri delle case.

Questa condizione di osservazione globale si mantiene anche alla foto n. 12, ma già la fotografia n. 11 e poi le n. 13 e 14 focalizzano degli obiettivi particolari. Più che un aumento di sapere questo continuo mutamento di prospettive provoca, nel lettore che viene a conoscenza del messaggio necessariamente tramite l'occhio dell'osservatore iscritto nel testo, una sensazione di panico, e di curiosità frustrata dal continuo mostrare e non- mostrare-più persone e situazioni. Il destinatario di questi testi combatte la sua battaglia più grande di decifrazione in questa sequenza: nulla è mai stato più lontano dal sembrare vero come queste immagini.: che ne è del contratto stipulato in buona fede e per convenzione sociale con il testo? Chi sta tradendo questo patto? Perché

bisogna cercare così tanto indizi di verità nel testo? Come ricostruire ciò che non si crede perchè appare per ciò che non è, quindi è menzogna? Solo da un confronto serrato tra immagini e ricerca di indizi che facciano luce anche su tutto ciò che le immagini *non* mostrano se ne può ricavare una sequenza coerente di azioni.

### *3.4.2 Decifrazione: verso una sequenza coerente di azioni*

Si era visto nella foto precedente un manifestante che raccoglieva un oggetto rosso da terra. E lo si ritrova ora, in fase di lancio dell'oggetto stesso in direzione della camionetta. Se confrontiamo le posizioni di alcuni manifestanti ci rendiamo conto della quasi continuità temporale che le fotografie realizzano nella loro successione. I più importanti punti di riferimento sono il ragazzo con felpa grigia e casco nero che stava scappando nella foto precedente( n. 7) ed ora è quasi caduto dallo slancio che si era dato, e si sta per rovesciare a terra, come vediamo nelle foto n.9 e n.10; la ragazza con felpa verde in foto 10 e 11; il manifestante con la trave in foto 9 e 10.

Riconosciamo dal passamontagna e dalla canottiera bianca che il ragazzo con l'estintore è lo stesso manifestante che guardava verso il basso in un frame precedente; se le foto sono così vicine l'una con l'altra forse egli stava guardando proprio l'oggetto rosso, che ora sappiamo essere l'estintore, che ha raccolto da terra. Ci rendiamo conto, sempre per il confronto tra punti di vista, che la distanza tra lui e la camionetta è maggiore di quanto sembri nei frame che ritraggono la scena da più vicino; è stato calcolato che se un defender è lungo 3,99 metri, allora il ragazzo è a 4 metri almeno da esso quando è con le braccia alzate. Poi vediamo il ragazzo a terra. E' stato colpito dalla pistola puntata che spunta dal lunotto? A che distanza si trovava quando è stato colpito? La foto che risponde alle nostre domande è quella in cui non c'è

apparentemente nulla di interessante, la quarta della sequenza. In essa il lunotto è illuminato da qualcosa: il riflesso della fiammata. Visto che passano attimi tra i frames 10, 11 e 12 si deduce che il ragazzo è stato colpito quando lo si vede a braccia alzate, a 4 metri dal defender, e che poi è caduto rotolando in avanti sia per il peso dell'estintore, sia perchè si stava già dando una spinta in avanti e quindi finisce sotto le ruote della camionetta. Lo sparo causa la fuga di massa dei manifestanti, fuga che era già cominciata da parte di alcuni, a partire dalla comparsa della pistola in scena. E' già dall'immagine n.9 infatti che i manifestanti sulla destra della camionetta hanno interrotto la loro azione. Al momento dello sparo si può dire dunque che la camionetta sia ormai "liberata" dai manifestanti che la stavano aggredendo, e che anche lo spazio intorno al ragazzo con l'estintore stia per essere completamente sgombro di attori, lui eccettuato.

### *3.4.3 Livello dell'enunciato*

Anche a livello narrativo gli eroi si pongono problemi di decifrazione di messaggi: essi per agire devono dotarsi di competenze che li mettano in grado di raggiungere il loro scopo. Ma in guerra si hanno scopi che si oppongono a quelli di un nemico. E l'eroe deve saper riconoscere il suo nemico, e le sue intenzioni. Il suo riconoscimento si basa su ciò che egli vede, come fa il lettore delle immagini: se ciò che vede lo inganna egli potrà dotarsi di competenze illusorie.

La storia narrata, anche se a frammenti, racconta di un ragazzo che nel momento stesso in cui sta per realizzare lo scopo della sua azione, viene fermato dalla contro-azione improvvisa di un altro attore, invisibile dentro la camionetta scura, il quale da un pò aveva sfoderato l'arma con cui ha agito infine.

Che tipo di confronto si instaura tra questi soggetti? Chi sono i soggetti dell'azione? Poichè il punto d'osservazione è situato dal lato del manifestante, per comodità lo si consideri narrativamente il soggetto-eroe. L'eroe è dotato di un estintore, e durante lo scontro resta nascosta la sua identità personale poichè ha il volto coperto da un passamontagna. Parallelamente l'anti-eroe è figurativizzato dalla mano che impugna l'arma e dal nome comune di "carabiniere". Lo scontro avviene dunque sia tra i ruoli sociali degli attori ibridi *manifestante-estintore* e *carabiniere-pistola-defender*, sia è uno scontro individuale. Il manifestante vuole e sta per lanciare l'estintore, con l'intento di disarmare il carabiniere. Egli viene colpito alla distanza di quasi 4 metri dal defender, egli solo anche se a poca distanza sono i suoi compagni, fermi o in fuga dalla traiettoria della pistola. L'antieroe fa uso dell'arma che impugna scegliendo il programma d'azione *più potente* di cui essa è dotata: colpire per uccidere; e centra il manifestante.

### **3.5 Storia intercalata. Ultima sequenza. Fotografie 15- 24**

#### *3.5.1 Strategie d'osservazione*

L'osservatore mira ancora a riprendere assieme i due soggetti del ragazzo e dell'uomo con la pistola, come a dire che la battaglia non è finita. E' inevitabile che l'osservatore stia compiendo un confronto tra di loro. In questi frames l' informatore è disponibile ad organizzare lo spazio rispettando l'assiologia dell' iconico = credibile, anzi in queste fotografie si ha quasi il completo ribaltamento delle condizioni di visibilità rispetto alle fotografie precedenti. Il "corpo a corpo" è finito e parallelamente aumentano le informazioni che il testo dà: l'osservatore è in grado di vedere la distanza tra il cassonetto ed il muro, la visione si fa più globale e compaiono in scena ( foto n. 23 e n.24) gli attori che ne

erano stati tagliati fuori, si vede bene il terreno del campo di battaglia che ne porta i resti: oggetti rotti e sparsi, pattume. Soprattutto nella fotografia n. 20 l'osservatore realizza uno degli scopi che aveva guidato le sue mosse per l'intera narrazione: vede ciò che finora era stato invisibile: l'interno del defender. Purtroppo questo spazio non smette di essere lo spazio negato del testo. Infatti il carabiniere che ha sparato non lo si riesce a vedere. Complessivamente in queste fotografie si assiste ad una strategia d'osservazione basata sulla cooperazione tra informatore ed osservatore, ed il punto di vista è integratore.

### 3.5.2 Livello dell'enunciato

Dunque si ha, a cominciare dalla prima foto, il ragazzo a terra, sdraiato come l'estintore che tuttavia era orizzontale anche quando era nelle sue mani (presagio di morte? *orizzontale vs verticale = morto vs vivo*). Continua dunque *l'isotopia dello scontro individuale* ma continua anche quella della *fuga*, ora però non dei manifestanti ma figurativizzata dal movimento improvviso e veloce che compie la camionetta che era sempre stata immobile. Dal lunotto posteriore continua a spuntare l'arma, immobile, per tutta la scena. L'interazione raffigurata è tra due soggetti : uno in apparenza meccanico ( defender), azionato invece da un soggetto umano, passa sopra il corpo del ragazzo, che è umano invece nel suo aspetto esteriore ma che non sembra più /animato/ dentro. L'azione è quella di effettuare all'improvviso retromarcia, come si vede dalle luci della retromarcia accese, passare sul corpo del ragazzo con la ruota posteriore, passarci sopra con le ruote anteriori, e poi ancora con quelle posteriori per la seconda volta, e fuggire in un arco di tempo che visivamente si percepisce come brevissimo (le perizie hanno accertato che il defender è fuggito in 4 secondi dallo sparo). L' attore sociale collettivo *carabinieri-defender* contro cui era iniziata la battaglia si

trasforma: nella sua fuga si caratterizza come soggetto che /vuole/ e /può/ fuggire.

Ma da quante parti è composto questo soggetto? L'interno del defender si caratterizza come lo spazio delle *mani*, già: quante? Quella che guida, quella che tappa l'orecchio di un testa di giovane carabiniere, quella che punta la pistola, quella che si regge al sedile interno del defender. Dunque tre attori sembra, di cui uno è l'uomo che ha sparato. Vediamo solo il suo piede sul lunotto, come fosse sdraiato, e la sua mano che immobile punta la pistola, e questa è la posizione che egli assume, ad una attenta lettura, dal principio alla fine della battaglia, egli è l'unica apparenza di fermezza, di ordine, di decisione nel disurbo e disordine e rumore delle azioni.

L'immagine n. 22 è molto significativa perchè finalmente offre la visione del campo di battaglia sgombro, almeno in parte, della gigantesca figura della camionetta, che finora ha sempre dominato la scena, con le sue dimensioni spropositate a confronto di quelle dei manifestanti. Finalmente il ragazzo giace a terra, solo, tra i resti della battaglia e gli oggetti rotti e sparsi.

Le fotografie n. 23 e 24 si apprestano già a narrare un'altra storia, e sono inserite nell'analisi solo a scopo dimostrativo di alcune tesi ivi sostenute.

## CAPITOLO 4

### *Analisi del livello profondo*

#### **4.1 La vendetta**

La società attuale è governata da regole. Se un cittadino le rispetta significa che i suoi desideri personali coincidono con quelli *prescritti*.

La società interdice i desideri che portano a relazioni "anormali" tra i cittadini, ma tollera entro un certo grado la presenza di desideri che *non interdice*, in quanto considerati "non pericolosi" per la società stessa, anzi per certi versi funzionali al suo mantenimento.

L'ordine (= insieme di regole) pubblico, stabilito dalle autorità costituite, è garantito dalle forze armate statali, che per legge hanno il monopolio dell'uso della violenza. Un cittadino ha la possibilità di esprimere dissenso nei confronti della società e delle sue gerarchie limitando l'uso di metodi violenti ai casi prescritti o tollerati.

Si applichi la configurazione della vendetta<sup>9</sup> alla situazione in esame. Quando un cittadino si sente *privato* di beni che sentiva essere in suo diritto ricevere e su cui *credeva* di poter contare è un soggetto frustrato e perciò scontento. Il soggetto autorità-costituita si rivela come soggetto di un /non-fare/: un non attribuirgli qualcosa. A questa insoddisfazione del bisogno si aggiunge una condizione di delusione, perchè il credere del cittadino nell'autorità si è rivelato infondato. Il contratto che egli immaginava d'aver stipulato si rivela basato su una fiducia che lui ha riposto in un simulacro del soggetto-autorità-costituita non corrispondente alla realtà. Si trova perciò in uno stato di insoddisfazione

---

<sup>9</sup> " Della collera", in Greimas, 1995

e di scontento, da cui nasce l'aggressività. Il cittadino intraprende il programma della vendetta, la risposta all'offesa subita. Essa offre la possibilità di ristabilire l'equilibrio turbato tramite l' infliggere all'autorità, che gli ha procurato sofferenza, una pena, cioè una punizione ed un dolore , in modo che essa provi altrettanta sofferenza. Se la pena è inflitta il cittadino prova piacere e si trova risarcito della mancanza subita. Ci sono due possibilità: 1) o la pena è delegata ad un soggetto del /poter fare/ diverso dal cittadino, e allora la vendetta si trasforma in giustizia esercitata da un giudice, e ne consegue lo spassionamento della vendetta; 2)oppure il cittadino fa da sè, ma poichè si mantiene in stato di collera violenta, derivata dall'aggressività che era stata provocata dallo stato di insoddisfazione e di scontento, la collera gli fa intraprendere programmi narrativi violenti, e così facendo egli trasgredisce la regola che sancisce il monopolio dell'uso della violenza.

monopolio della violenza

**( relazioni prescritte)**

libero uso violenza

**( relazioni interdette)**

**X**

condizionato uso violenza

**( relazioni non interdette)**

monopolio della non-violenza

**( relazioni non prescritte)**

In questa situazione di scontro i protagonisti del racconto hanno abbandonato i programmi narrativi che prima avevano: presumibilmente i manifestanti quello di manifestare le proprie idee con gesti simbolici; e i carabinieri quello di sorvegliare affinché tutto si svolgesse nel rispetto dell'ordine pubblico. Essi hanno intrapreso programmi narrativi nuovi, ed i manifestanti stanno precisamente eseguendo il programma "vendetta" che la collera che provano nei confronti dell'autorità ha fatto

intraprendere loro. Dalle fotografie non sappiamo il motivo della frustrazione dei manifestanti, e ciò esula dall'analisi (anche se, "fuori di testo", consiglio a chiunque di informarsi su ciò che accadde quel giorno a Genova , prima della " battaglia di piazza Alimonda"). Parallelamente i carabinieri intraprendono il programma della fuga. La strategia dei manifestanti mira a infliggere del male a chi li ha feriti mediante strumenti e strategie "rivoluzionarie" rispetto alle strategie e strumenti di cui l'autorità dispone. Infatti i manifestanti manovrano oggetti d'uso comune come fossero armi, e delegano ad essi il compito di infliggere sofferenza, esercitando un fare tecnologico che strabilia i carabinieri, che per il momento adottano una strategia di difesa, spiazzati dal sovvertimento di tutte le leggi sul monopolio della violenza, di cui essi sono i tutori. Non intraprendendo con la camionetta programmi di fuga o di attacco, dimostrano un /non-voler/ o /non- saper/- fare pragmatico tecnologico. (Le fotografie che ritraggono la jeep come incastrata tra cassonetto addossato al muro e manifestanti giustifica la scelta dei carabinieri secondo un non-poter-fare. Ma questo è ciò che sembra secondo il modo della menzogna. Infatti si sa che la jeep impiegherà 4 secondi per "disincagliarsi" da dove era e fuggire, sul finale della storia.)

## **4.2 La manipolazione**

Per fermare i manifestanti un carabiniere espone la pistola. Essa è sentita come minaccia dai manifestanti, che fuggono. Egli ha raggiunto il suo scopo. Si è visto che nella battaglia i protagonisti del racconto hanno ormai abbandonato i loro ruoli sociali "pacificati", le cui relazioni sono *permesse* nella società: *attori manifestanti che vogliono un cambiamento sociale vs forze dell'ordine che garantiscono il mantenimento dello status quo*. Si è visto piuttosto che si è in uno scontro-vendetta, e all'interno di esso i manifestanti scappano perchè manipolati dal soggetto

manipolatore che esercita la minaccia. Perché esistano manipolatore e manipolato questi due soggetti devono appartenere allo stesso universo di valori. Entrambi cioè devono poter interpretare i segni che si scambiano l'un l'altro come aventi uno stesso significato, altrimenti la manipolazione non riesce. I manifestanti che stavano assalendo la jeep si fanno manipolare perché sono guidati dalla stessa assiologia, all'interno della quale la pistola è ciò che sembra: una minaccia per la loro vita. I manifestanti si stanno vendicando contro un' autorità sancita dalla cultura e il loro fare mira a ristabilire un equilibrio tra sofferenze che procurerà loro il momentaneo risarcimento per l'offesa subita. La loro azione non mira alla distruzione dell'autorità contro cui si stanno vendicando, ma all' acquisizione del piacere che riscatta la loro sofferenza ( = *condizionato uso della violenza*, relazioni non- interdette ). Il loro "duello" dovrebbe terminare con il riconoscimento del traditore come tale, e dell' eroe anche, così da riacquistare anche la fiducia in sé che essi avevano perso con la delusione e frustrazione. Essi scappano perché rispettano il fatto che in un tal contesto culturale l'autorità contro cui si sono scagliati abbia il monopolio della violenza. Sanno che se continuano il carabiniere potrà far fuoco. E rinunciano al loro scopo.

### 4.3 Sfida o non sfida

La camionetta è libera, può andarsene. Ed invece la pistola continua ad essere puntata.

C'è solo un manifestante che non viene manipolato dalla vista dell'arma da fuoco. Al fare immobile del soggetto che impugna la pistola, che ostinatamente la punta anche quando i ragazzi "pericolosi" sono fuggiti, si oppone il suo fare altrettanto ostinato che prevede il raccogliere da terra un estintore guardando verso il soggetto con la pistola, caricarsi l'estintore addosso e intraprendere il lancio dell'oggetto in direzione della mano con la pistola.

Non lo fa per uccidere: l'estintore, abbiamo già fatto notare, non dota del programma d'uccidere. Dalla distanza dalla quale si appresta a tirare una slogatura alla mano o un defender ammaccato sarebbe stato al più l'esito della sua azione, se e solo se egli avesse saputo realizzare fino in fondo il programma d'azione non- convenzionale dell'estintore cioè "colpire il bersaglio solo dopo un forte avvicinamento alla camionetta e a chi impugna l'arma" : magrolino com'è avrebbe potuto anche cadere.

#### 4.3.1 *La sfida: un modello di manipolazione*

Perchè lo fa? Da alcune fotografie in cui sono l'uno di fronte all'altro sembra che tra i due si sia instaurata una sorta di sfida, lanciata dal carabiniere usando la pistola come provocazione e raccolta dal manifestante. Definizione di sfida: " Provocazione dell'avversario a duello o a qualsiasi altra competizione". Siano il carabiniere S1 e il manifestante S2 . Incitare qualcuno a fare qualcosa corrisponde alla *proposta di contratto*, nella quale il messaggio è generalmente di natura puramente *informativa* ( S2 viene a conoscenza del volere di S1, ma ciò non ha alcun carattere di obbligo per S2, che è libero di rifiutare o

accettare questa proposta) . La particolarità della sfida però è che il soggetto manipolatore fa accompagnare la proposta di contratto da un messaggio persuasivo consistente nel comunicare a S2 che ci si prepara a manipolare la sua mancanza di competenza, del tipo: " Prova a colpirmi, se ne sei capace!". Il S2 è invitato cioè ad eseguire un certo programma (*colpire*) ed è al tempo stesso avvertito circa la sua insufficienza modale ( / *non poter fare*/ ) in vista della realizzazione del programma proposto ( " tanto non ne sei capace!" ) . La negazione della competenza di S2 fa sì che egli abbia un sussulto che lo trasforma di fatto in soggetto *manipolato*.

"Non posso non colpire" - La reazione di S2 consiste nel mettere in opera delle procedure interpretative alle quali però egli è stato costretto, dal tipo di comunicazione costrittiva. Infatti di fronte all'affermazione della sua incompetenza S2 non può eludere la risposta perchè anche il suo silenzio sarebbe interpretato come un'ammissione. S2 si trova davanti ad una scelta forzata: /*può scegliere*/, ma /*non può non scegliere*/. Nella sua decisione il soggetto sfidato proietta, in uno spazio cognitivo, degli attanti che sono rappresentazioni dei soggetti di comunicazione, e proietta due simulacri di sè: il *soggetto non competente* dell'enunciato prodotto dal soggetto manipolatore ( "manifestante non capace di colpire" ), ed *uno competente*, suo contraddittorio, prodotto da sè ( "manifestante capace di colpire" ). La scelta della "buona immagine" (quella del soggetto dotato di competenza positiva) non dipende solo dallo sfidato, dal suo desiderio di riconoscersi in essa. Questa scelta deve essere infatti conforme alla proiezione supposta dei valori del manipolatore: *il buon funzionamento della sfida implica una complicità tra manipolatore e manipolato*<sup>10</sup>. Cioè se S2 cerca di stabilire una conformità tra la sua competenza modale (il suo essere) e la rappresentazione proiettata, non può farlo che all'interno del quadro assiologico preliminarmente stabilito da S1 e ammesso da S2.

Trattandosi di una problematica riguardo al potere, si parla di codice dell'onore. S2 / *vuole*/ e /*deve*/ lottare per raggiungere il *riconoscersi ed essere riconosciuto* come soggetto del poter fare. Quindi vuole che un *destinante* sancisca il suo statuto, il che presuppone un destinante comune con l'avversario.

#### 4.3.2 *Ma il ragazzo ha accettato la sfida?*

Ne andrebbe dunque dell'onore in qualche modo. Si combatte per onore ogni volta che si è tra pari e non si accetta di essere riconosciuti inferiori al proprio avversario. Ma a partire dalla discorsivizzazione e manifestazione degli attanti nel testo si scopre che i due avversari non solo *non* si stanno sfidando ma non hanno una strategia basata sulla stessa assiologia. Poniamo infatti che si stiano realmente sfidando. In ogni modello di interazione strategica, quindi anche nella sfida, esiste un *attante duale*. Egli è un composto da due singolarità che da sole non producono senso, almeno per quanto riguarda la cultura strategica. Gli attori sono in scontro tra loro perchè la *somiglianza* dei rispettivi programmi li pone in stato di rivalità e perchè l' *equilibrio* dei loro armamenti rende possibile tra loro la comunicazione. Ora chiediamoci: i due attanti sono dotati dello stesso programma narrativo e di conseguenza sono inseriti in uno stesso sistema di valori? E c'è equilibrio tra i loro armamenti?

Si osservino le armi innanzitutto. Le armi rappresentano un elemento d'analisi importantissimo. Da una parte esse si costituiscono come il mezzo magico tramite il quale il soggetto è dotato della competenza necessaria a congiungersi col suo oggetto di valore. Per esempio non si può *vincere* (PN1) senza *colpire* l'avversario (PN d'uso), cioè lo scontro è mediato dalle armi. I due soggetti nel testo sono dotati

---

<sup>10</sup> in " *La sfida*", in Greimas 1995

di un *voler e poter colpire* l'avversario, ma ognuno in base alle armi che ha. Per sapere se i due posseggono un equilibrio nei loro armamenti, confrontiamo i rispettivi *fare tecnologico* strategici, cioè il loro potere di manovrare le cose. Si può inferire che tra i due soggetti del testo non ci sia parità di armamenti a garantire comunicazione: è piuttosto come se un contadino sfidasse un cavaliere ( il che è impensabile, dice Greimas)<sup>11</sup>. Il manifestante infatti è dotato di un estintore che normalmente non ha funzione di arma, ed è seminudo, a cielo aperto. Il carabiniere invece è dotato di un' arma da fuoco, è riparato dalla jeep e da una buona divisa.

Gli attori in uno scontro (si è già visto nel capitolo 3) vengono detti *ibridi*, composti da armi e di uomini, e la loro competenza e statuto derivano dalla somma di quelle delle singole entità che li compongono. Questo ci conduce ancora a rilevare *le differenze* esistenti tra i due soggetti del nostro conflitto. Non solo infatti essi sono dotati di non equivalente competenza tecnologica ed hanno poteri diversi, ma appartengono anche a universi di valori differenti, hanno differenti programmi d'azione. Infatti la pistola dota il carabiniere del programma d'azione di *colpire per uccidere*, quindi *imporre il proprio essere* tramite la *morte* dell'avversario, mentre l'estintore, posto che la sua funzione è qui solo eccezionalmente quella di arma, dota il soggetto del programma d'azione di *colpire per allontanare o ferire* al massimo l'avversario, cioè *disarmarlo*.

---

<sup>11</sup> *vedi nota 10*

#### **4.4 La Natura**

Una sfida non si fa ad armi non pari e senza la credenza alla stessa assiologia di valori. Il manifestante impugna l'estintore per raggiungere uno scopo diverso da quello del carabiniere: egli vuole imporre un nuovo ordine di valori nella battaglia perchè non accetta quelli proposti. Egli non solo non accetta l'autorità costituita come il resto dei manifestanti, ai quali basterebbe l'instaurazione di una nuova autorità che desse loro ciò che la vecchia non gli ha concesso, ma rifiuta anche l'autorità di un uomo che si dota del potere di uccidere un altro uomo. Egli agisce perchè non sono sue le assiologie in base alle quali gli altri manifestanti sono stati manipolati: quindi egli *non è nel sistema di leggi che regolano la cultura organizzata*.

Egli è fuori da ogni assiologia che non sia quella della "libertà secondo Natura", cioè la libertà di ciò che è spontaneo, non regolato dalla cultura organizzata: libertà per sè e per gli altri di stare in un mondo senza autorità costituite nè tutori dell'autorità; libertà di morire non per mano altrui.

Per realizzare il rifiuto di tutte le logiche che governano gli scontri culturali e proporre una logica diversa, non si dota di una strategia particolare, ma di coraggio, per come l'abbiamo definito nel capitolo 3. Egli raccoglie da terra uno strumento che al massimo può disarmare l'avversario. Disarmare l'avversario significa proprio questo: togliergli le armi, impedirgli cioè sia di minacciare sia di fare quel che la sua arma gli consente di fare. Disarmare annulla il significato che l'arma comunica, sottrae dalle logiche che essa prevede; significa dunque sorprendere l'avversario nel mostrargli che la sua autorità senza arma non vale nulla; significa placarlo in un momento di guerra; significa mostrargli un'altra verità. Porgli l'altra guancia tra la scelta se dare uno schiaffo a sua volta o non reagire.

#### **4.5 Potere dominante...e poi?**

Rimane da capire perchè il carabiniere spari. Vediamo dalle fotografie dal principio.

Inizialmente ci si trova in una situazione di confusione sociale e di sovvertimento dell'ordine pubblico. Forse la battaglia è il regno del disordine per tutti: ma non è il luogo dell'irrazionalità per chi fa delle armi la sua professione, scegliendo di diventare il braccio armato dello Stato. Fino alla fuga dei manifestanti il racconto narra della lotta tra *potere dominante vs potere dominato*, se si considera il carabiniere come garante del /potere/ dei soggetti dominanti in una società, il che implica che i manifestanti siano i garanti del /potere/ dei soggetti dominati in una società. Di fronte alla minaccia, da parte del potere dominante, di dare la *morte*, i manifestanti sono spinti a fuggire.

Poi vediamo che il carabiniere continua a puntare la pistola, e ciò potrebbe essere interpretato come un tentativo di lanciare una sfida, sul piano dell'onore. Egli si presenterebbe così come soggetto provocatore. Ma se così fosse non sparerebbe su un avversario che non è pari a lui: la vergogna di aver colpito chi non poteva colpirlo a sua volta lo seguirebbe per la vita. Eppure egli spara, e con precisione poichè centra in viso il manifestante, a 4 metri di distanza. Non è in preda al panico, altrimenti sparerebbe all'impazzata; egli non agisce per paura di perdere la sua vita, non l'avrebbe persa a causa del manifestante con l'estintore.

#### **4.6 Sanzione**

Le ultime immagini sono per il destinatario del messaggio e per chi vede, in generale, grazie all' aumento di informazioni , il momento in cui può giudicare ciò che è avvenuto: il momento della *sanzione*.

E' il momento della verità, dell'/essere dell'essere/. Per la prima volta vediamo quel che era *segreto*: dentro al defender ci sono dei

soggetti che potevano muoversi prima e non l'hanno fatto ( fuggono in 4 secondi), e sono anche impauriti, più un uomo che è sdraiato per non farsi vedere. C'è sempre stata nel testo un' opposizione tra l'essere dei manifestanti e l'essenza dei carabinieri, in relazione alla loro *visibilità*: gli uni sono visibili allo sguardo di uno spettatore che voglia vedere la scena, perciò palesano i loro scopi, si mettono a disposizione di un osservatore che li può giudicare per ciò che fanno. Invece i carabinieri sono invisibili, e non si potrà identificare il soggetto che compie l'azione di sparare da nessuna immagine. Il loro statuto perciò è quello di non mostrarsi per quello che sono, cioè sono *agenti segreti*. I valori che solo *in apparenza* sembrano investiti nei programmi d'azione di entrambi i soggetti erano

- *imposizione dell' ordine vs imposizione del disordine*
- *rifiutare di risarcire l'offesa vs esigere il risarcimento dell'offesa*
- *affermazione della propria identità vs distruzione alterità del nemico*
- *vita vs morte*

Ma se il carabiniere si presenta secondo il segreto come un carabiniere che vuole solo minacciare per ottenere di rimanere nella propria posizione potente, sparando in assenza di pericolo reale *rivela* il suo essere il freddo calcolatore di un omicidio. Egli uccide per contrasto con ciò che il manifestante con l'estintore *significa*.

Valori che si scontrano:

- *libertà vs sottomissione*
- *sovranità personale vs gerarchie sociali*
- *coraggio vs paura*
- *vita vs morte*
- *natura vs cultura*

Egli spara centrando l'obiettivo del manifestante perchè teme la sua libertà e la sua volontà individuale, lui che per affermare il suo potere è entrato nelle forze armate dove tutti si devono comportare alla stessa maniera e secondo gli ordini dei superiori. Ho inserito anche la paura come componente dello statuto del carabiniere. L' abuso di potere infatti è proprio del soggetto codardo, che sceglie di opporsi al coraggio disarmato con un arma.

Nelle ultime fotografie sembra che si sia capovolta la situazione iniziale: nel momento in cui ciò che era animato ( il ragazzo) muore, la camionetta che era rimasta immobile si dota di movimento rapidissimo e fugge. Fuggendo porta via l'oscurità della morte, del potere segreto, del potere della violenza , nelle sue forme più astratte o concrete, che tendono a manifestarsi in segreto al mondo, o ad incarnarsi nelle nere divise delle forze dell'ordine.

L'eroe rimane solo, e mentre i carabinieri con la loro pesantezza fuggono e i manifestanti stanno a guardare, si accascia su un suolo che è governato dalla sua presenza, intriso del suo sangue, se ne appropria.

Lo circonda' tra breve il plotone di carabinieri che ha osservato la scena della sua uccisione senza intervenire. La camionetta se ne va, tra i fumi dei lacrimogeni ; strani uomini incappucciati da caschi ben più pesanti del suo passamontagna vengono a tenergli testa : forse fa paura anche adesso che è immobile. E allora forse non ha perso nessuna battaglia. Non ci sono stati nè vinti nè vincitori perchè appartenevano a universi diversi. Il ragazzo è stato giustiziato con la giustizia di questo mondo, di questa cultura, ma la *terra a cui guardava* è la *terra che lo raccoglie sdraiato* , e si mischiano i loro elementi. Il suo destinante è la terra e ciò che sta in basso. Ciò che è *vivo* negli strati bassi della società, che sono i dominati dal potere delle autorità ma che sono liberi nel loro coraggio spontaneo.

## ***Postilla " fuori dal testo "***

- 1) La "giustizia" di questa società ha ritenuto che non si sia trattato di un abuso di potere e così ha assolto, per *legittima difesa*, un carabiniere. Solo che il carabiniere che hanno assolto, nelle fotografie non lo si vede puntare la pistola, ma ripararsi la testa o tapparsi le orecchie. Quindi hanno assolto dalle accuse di omicidio colposo un carabiniere *che non ha sparato*. Forse sembra solo una giustizia, senza esserlo. Questo non può che provocare rabbia, e la rabbia porta alla vendetta, e avanti così. Ed infatti è la conferma della tesi : non si sarà mai in pace, se non nella libertà di ogni animo coraggioso.
  
- 2) Naturalmente a produrre la superficie del testo sono intervenuti i trucchi della fotografia, che noi non abbiamo svelato ( la semiotica non giustifica un effetto di senso con un teleobiettivo). Qui ci si limita a rivelare che l'illusione creata nelle immagini n. 4, 5, 6, 8, 9 è data da un teleobiettivo. Esso tenta di funzionare come l'occhio umano e cioè di riuscire a mettere a fuoco simultaneamente tutti i piani visivi in un solo fotogramma, cosa che per l'uomo è possibile solo in un processo continuo di visione: il prezzo da pagare in cambio della messa fuoco totale è quello di un appiattimento delle distanze tra le figure fotografate.

## Bibliografia

K.von Clausewitz, " *l'Audacia* " , in *Della Guerra*

P. Basso, a cura di , *Per un lessico di semiotica visiva*, in L. Corrain, a cura di, *Leggere l'opera d'arte 2*, Esculapio , Bologna, 1999

P. Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000

Id. *La svolta semiotica*, Edizioni Laterza, 2001

Id. & L. Corrain, *Introduzione* , in L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma , Meltemi, 2001

Id. & F. Montanari, *Per una semiotica della comunicazione strategica*, in [www.guaraldi.it/ fabbri](http://www.guaraldi.it/fabbri)

Id. & G. Marrone, *Premessa*, in *Parte quarta, Senso e significazione; Premessa*, in *Parte quinta. Dal racconto alla narrativa*, in a cura di P.

Fabbri e G. Marrone *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, 2001

P. Fabbri e G. Marrone, a cura di , *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi 2001

J.M. Floch, *Concetti della semiotica generale*, in a cura di P. Fabbri e G. Marrone, *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, 2001

R. Grandi, *L'analisi del testo e la cultura di massa nella socio-semiotica, e Il consumo produttivo massmediatico*, in *I mass media fra testo e contesto*, Lupetti & Co. Editore, 1992

A.J. Greimas, *Maupassant* ( 1979), tr. it. a cura di Gianfranco Marrone, Torino; Centro Scientifico Editore, 1995.

Id. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, tr.it. Bompiani, 1995

Id. & F. Rastier, *Interazioni delle costrizioni semiotiche*, in a cura di P. Fabbri e G. Marrone, *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, 2001

Gruppo Comunicazione del Milano Social Forum, a cura di , *Genova. Il libro bianco*, Nuova Iniziativa Editoriale S.P.A., 2002

R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, da R. Jakobson, *Problemi di linguistica generale*, Feltrinelli, 1966, in a cura di P. Fabbri e G. Marrone, *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, 2001

E. Landowski, *Esplorazioni strategiche*, in a cura di P. Fabbri e G. Marrone, *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, 2001

Leonardo da Vinci, *Modo di figurare una battaglia*, in *Trattato della pittura*, cap. LXVII

R. Lindekens, *Introduzione*, in *Semiotica della fotografia*, Napoli, il Laboratorio Edizioni, 1980

Jurij Lotman, *La lingua teatrale e la pittura*, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.

Id. *Introduzione e Semiotica dei concetti di vergogna e paura* in *Tipologia della cultura*, 1973, tr. it. Bompiani 1975

Id. & B.A.Uspenskij *Il meccanismo semiotico della cultura*, 1973, cit. tr. it. 1975

L. Marin, *Note critiche sull'enunciazione: la questione del presente nel discorso*, e *Rappresentazione e simulacro*, in L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001

C. Marra, *I problemi del linguaggio*, in *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, 2001

G. F. Marrone, *Introduzione*, in *Corpi sociali*, Torino, Einaudi, 2001

Id. *Significato, contenuto, senso*, in a cura di P. Fabbri e G. Marrone *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, 2001

J. Meehan, *Gli obiettivi fotografici*, in *La biblioteca del fotografo*, dicembre 1992- febbraio 1993, anno 1, numero 2, editrice Reflex

A. Pennisi, *Segni di luce*, Rubbettino Editore Srl, 2002

V. Pisanty, *Capitolo sesto L'interpretazione*, in U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, 2000

M.P.Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, 2001

Un grazie particolare a chi sta conducendo una controinchiesta sui fatti di Piazza Alimonda dando contributi chiari ed esaustivi sui siti:

*www.sherwood.it*

*http://italy.indymedia.org.*

Altre fonti:

[www.indymedia.org](http://www.indymedia.org)

[www.genoa-g8.org](http://www.genoa-g8.org)

F. Comencini, un film di, *Carlo Giuliani ragazzo*, produzione Luna Rossa Cinematografica

## **IMMAGINI**



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 8 e Foto 9 Sequenza



Foto 9



Foto 10



Foto 11

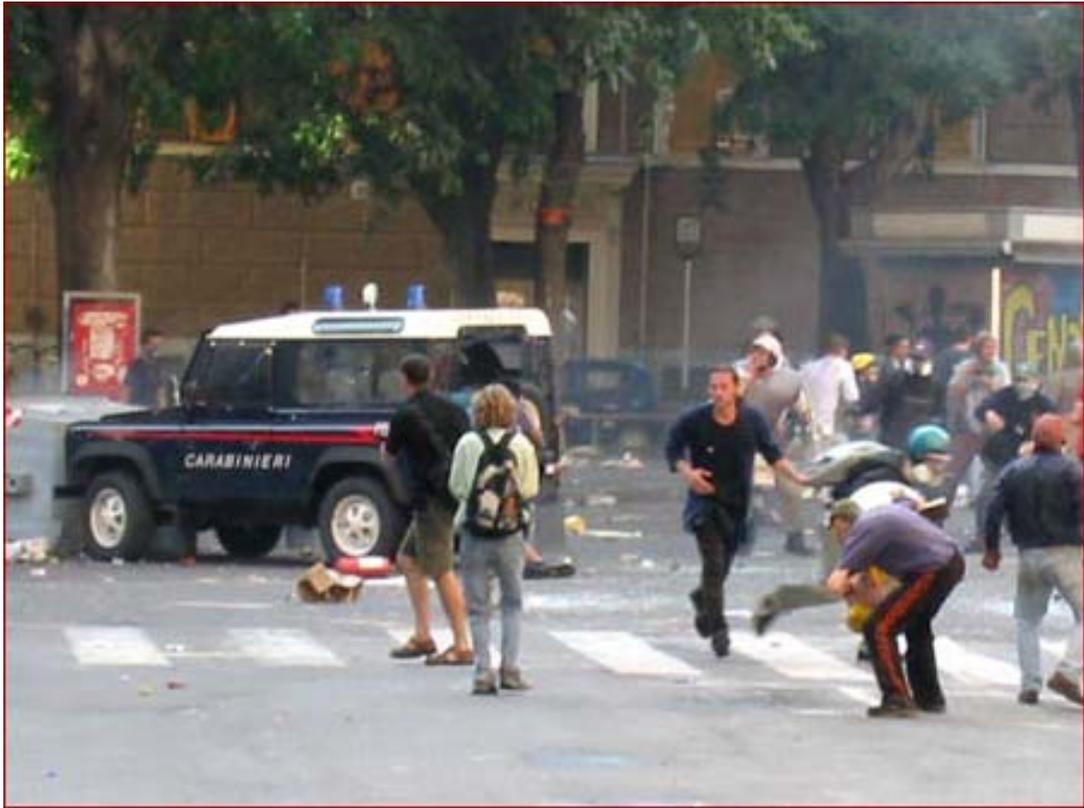


Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 20b



Foto 20c



Foto 21



Foto 22



Foto 23



Foto 24

- 1- semiosfera = "grande insieme di sottinsiemi culturali ( concepiti come testi) che convivono separati, oppure si compenetrano, o entrano in relazione reciproca modificandosi, a volte addirittura "esplodendo" nell'impatto reciproco e quindi riorganizzandosi come se fossero organismi viventi." in Pozzato, 2001
- 2- in Jakobson 1966
- 3- " (...) in una rappresentazione visiva , la voce può mostrarsi allo sguardo (...)dove semplici consonanti e vocali combinandosi fra loro (...) l'osservatore può "ascoltare" percorrendo con lo sguardo i margini della superficie". in *Introduzione* a cura di L. Corrain , in Marin, 2001
- 4- Landowski, 1999
- 5- Per il "commentatore" come metafigura dell'atto di ricezione vedi *Introduzione* a cura di Corrain, in Marin, 2001
- 6- vedi nota 4
- 7- Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Synthélabo ,1996
- 8- Karl von Clausewitz, "L'audacia", in *Della guerra*
- 9-" Della collera", in Greimas, 1995
- 10- " La sfida", in Greimas 1995
- 11- vedi nota 10