



# Retorica esplosiva

## Per una lettura lotmaniana di Adel Abdessemed

Angela Mengoni  
Università Iuav di Venezia, Italia

Problema classico in ambito estetico, la possibilità per le arti visive di restituire, testimoniare, far segno al “reale” extratestuale e le modalità con cui ciò avviene è divenuto un tema cruciale per l’arte della tarda modernità. I contributi di coloro che hanno proposto un ripensamento del rapporto tra arte contemporanea e “reale” al di là di una mera accezione tematica o mimetica, sottolineano – ciascuno a suo modo – come la capacità di cogliere forme dell’esperienza extratestuale si fondi sovente sulle possibilità offerte da una qualche “disomogeneità” intratestuale (tra sostanze mediali, strategie enunciative, elementi di montaggio e così via).<sup>1</sup> Raramente il lavoro di Jurij Lotman viene evocato nell’ambito di questo dibattito e ciò è tanto più paradossale se si considera, anzitutto, che la “dialogicità” tra sistemi semiotici diversi, nonché l’eterogeneità semiotica e l’“asimmetria” sono il principio produttivo

---

**1** Senza ripercorre qui il dibattito sul “realismo” nelle arti contemporanee, i termini che ho qui utilizzato (“restituire”, “testimoniare”) evocano alcuni dei contributi più significativi sulla questione, tra cui: P. Montani, *La funzione testimoniale dell’immagine*, a cura di T. Gregory, *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Edizioni dell’Enciclopedia Italiana, 2009, 477-89; *L’immaginazione intermediale. Perillustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010 (Montani parla di una «prestazione referenziale» attivata dal dialogo intermediale, soprattutto in ambito cinematografico); H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge - London, The MIT Press, 1996 (che conia il concetto di «realismo traumatico» per i lavori di Andy Warhol e la loro capacità di cogliere “l’incontro mancato con il reale”); G. Didi-Huberman, *Rendre une image*, in *Penser l’image*, a cura di E. Alloa, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, 267-92 (sul lavoro di Harun Farocki e, in particolare, sulla questione del montaggio).



Edizioni  
Ca' Foscari

**La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 3**  
ISBN [ebook] 978-88-6969-352-6 | ISBN [print] 978-88-6969-353-3

Open access  
Published 2019-09-10  
© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License  
DOI 10.30687/978-88-6969-350-2/008

129

che addirittura presiede alle dinamiche culturali – la fonte prima di generazione e rigenerazione del senso – e se si pensa che costante è l’attenzione di Lotman al modo di iscrizione nei testi e negli oggetti culturali del “mondo che sta oltre i confini della lingua”. Lo scopo di questo scritto non sarà tanto quello di una riflessione epistemologica generale sull’eventuale apporto lotmaniano a questo tema, bensì un lavoro *euristico* di confronto con l’opera dell’artista Adel Abdessemed. Questo per ribadire un tratto decisivo delle modellizzazioni e degli studi di Lotman, cioè la loro fondamentale produttività, che si traduce, più che nell’ortodossia di un modello o apparato teorico, nella capacità di fornire “schemi di altissima fungibilità” che operano in modo trasversale tra le arti, i media, le epoche culturali: ciò segna lo scarto tra la formulazione di “concetti” – e quello di poliglottismo artistico diverrà qui operatore centrale – e un vero e proprio «nuovo approccio metodologico».<sup>2</sup>

Leggere il lavoro dell’artista algerino naturalizzato francese Adel Abdessemed (Costantina 1971) attraverso il prisma lotmaniano significa, da una parte, saggiare il tratto metodologico appena menzionato su un oggetto lontano – cronologicamente e culturalmente – dai testi artistici di cui lo studioso di Tartu si è occupato, dall’altra individuare in quell’approccio una prospettiva preziosa per comprendere i modi di relazione tra le opere e l’orizzonte del “reale” cui abbiamo accennato all’inizio. Per le origini e il percorso del suo autore il lavoro di Abdessemed si presta, infatti, a una lettura “politica” più fondata sui dati biografici e sull’evocazione di una “realtà” intesa in chiave sociologica, che non sulla capacità delle opere stesse di riflettere sulle forme di un’esperienza storica e culturale circostanziata, attraverso la loro propria messa in forma.<sup>3</sup> La riflessione di Jurij Lotman si rivela allora cruciale proprio laddove egli, a più riprese, ricorda che il “varco” verso la realtà extralinguistica, “anch’essa concepita come una certa lingua [e a cui] viene ascritta un’organizzazione strutturale”, si apre grazie alla collisione e tensione, nel testo, tra elementi eterogenei non completamente traducibili: il senso

**2** Silvia Burini e Cesare Segre sottolineano questo tratto che emerge con forza negli scritti di Lotman dedicati alle arti, nell’edizione italiana che li raccoglie: Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, pref. C. Segre, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998: la prima citazione è di Cesare Segre (p. 9), la seconda di Silvia Burini (p. 138).

**3** Artista algerino berbero di etnia Kabyle, Abdessemed ha vissuto l’arabizzazione forzata e l’ondata di violenza fondamentalista che portò, tra l’altro, all’assassinio del direttore della scuola d’arte di Algeri che allora frequentava. Fuggito a Lione nel 1994, dove ha frequentato l’École nationale des beaux-arts, si è poi trasferito a Parigi. È bene precisare che lo stesso Abdessemed si è sempre pronunciato contro una lettura strettamente “identitaria” del suo lavoro in prospettiva post-coloniale. Si veda: A. Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, Arles, Actes Sud, 2012; *A l’attaque*, Zurich, JRP/Ringier, 2007.

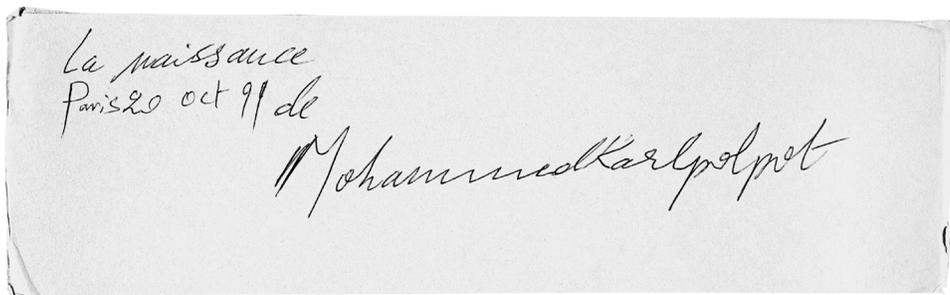


Figura 1 Adel Abdessemed, *La naissance de Mohammed Karlpolpot*. Penna su carta di 8,5 × 29 cm, in cornice di formato 80 × 80 cm. Collezione dell'artista, 1999. © Courtesy Adel Abdessemed

si genera in questa non-traducibilità o inadeguatezza.<sup>4</sup> Ciò è cruciale poiché anche nell'opera di Abdessemed è questa "inadeguatezza" semioticamente produttiva - più che gli espliciti riferimenti semantici o figurativi a temi culturali e sociali come il fondamentalismo religioso - il modo per cogliere ciò che accade "oltre il confine" del testo, come ricorda Lotman che ascrive queste aperture a luoghi di *esplosione* semiotica:

La realtà esterna sarebbe, conformemente alle rappresentazioni di Kant, trascendentale, se lo strato della cultura disponesse di un'unica lingua. Ma le correlazioni del traducibile e dell'intraducibile sono a tal punto complesse che vengono a formarsi possibilità di uno sfondamento nello spazio oltre i confini. Svolgono questa funzione anche i momenti di esplosione, che possono creare come delle finestre nello strato semiotico. Così il mondo della semiosi non è fatalmente chiuso in sé: esso forma una struttura complessa che continuamente 'gioca' con lo spazio che gli è esterno.<sup>5</sup>

Mi pare che la possibilità stessa di questa eccedenza sia esattamente ciò che nelle opere di Abdessemed sancisce lo statuto profondamente politico del dialogismo che le attraversa. Al mondo come fuoricampo si fa segno attraverso un vero e proprio lavoro di *montaggio*, di frizione o scarto che opera, di volta in volta, a diversi livelli. Qual-

<sup>4</sup> Riportiamo la citazione per intero: «La realtà extralinguistica è anch'essa concepita come una certa lingua. A essa viene ascritta un'organizzazione strutturale e una potenziale possibilità di comparire come contenuto di *un insieme eterogeneo di espressioni*». Ju. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993, 16; corsivo dell'Autore.

<sup>5</sup> Lotman, *La cultura*, 38.



Figure 2-3 Adel Abdessemed, *Ombre et lumière*, 1994. Fotogrammi tratti dal video su monitor, 20" in loop. © Courtesy Adel Abdessemed

cosa si produce *tra* le componenti di questa *opera-agencement* (si potrebbe tradurre come opera-montaggio o opera-disposizione), capace di cogliere delle zone di resistenza che rinviano alle resistenze del "reale".<sup>6</sup>

Non è possibile sottovalutare il ruolo di questi meccanismi di generazione del senso, se è vero che Lotman apre la sua riflessione sulle dinamiche del sistema semiotico della cultura e sul rapporto tra lingua e realtà extralinguistica proprio sottolineando "la necessità di più di una lingua (minimo due) per la riflessione della realtà che si trova oltre i confini" e marcandone il tratto di necessità: «una minima struttura funzionante è costituita dalla presenza di due lingue e della loro incapacità, ognuna indipendentemente dall'altra, di abbracciare il mondo esterno. Tale incapacità non è una mancanza, ma condizione di esistenza, dato che proprio essa detta la necessità dell'*altro*».<sup>7</sup> Questo dialogismo produttivo valorizza pienamente l'interazione e la frizione di elementi intraducibili, che sono individuati addirittura come risorsa cardine per il dinamismo e la rigenerazione dei sistemi culturali. Ma esso è anche il principio che garantisce ai *testi* artistici la loro produttiva indeterminazione. Nel saggio dedicato al "problema della retorica iconica" Lotman pensa il rapporto

<sup>6</sup> «À l'opposé de la composition narrative, l'art de l'agencement privilégie le surgissement d'un bloc composite, hétérogène et stratifié de signes, matières et formes (...) Agencer ne se réduit donc pas à juxtaposer, associer ou faire cohabiter des matières et des signes pour composer un ensemble stable et cohérent. Agencer, c'est tenter de faire tenir une forme et de produire du sens par tension, friction, écart, rupture, bascule, déplacement, franchissement, brèche, altération et passage». (L. Frogier, *Adel Abdessemed. Puissance d'agir*, Zurich, JRP/Ringier, 2011, 99).

<sup>7</sup> Lotman, *La cultura*, 10.

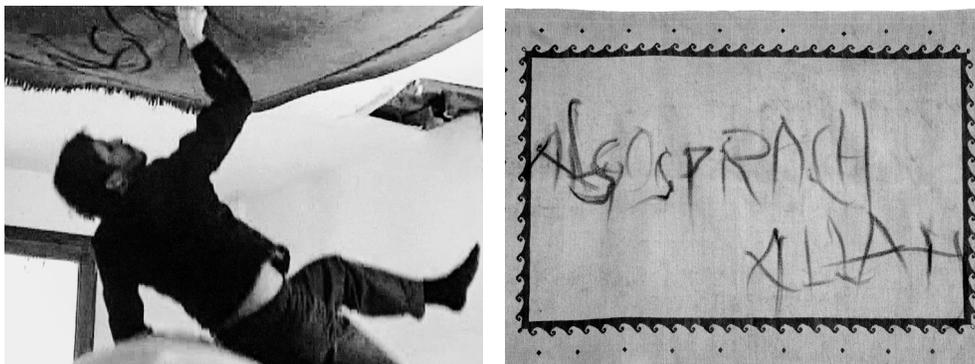


Figure 4-5 Adel Abdessemed, *Also sprach Allah*, 2008. Fotogrammi tratti dal video su monitor, 2' 20" in loop; carboncino su tappeto, 145 × 215 cm. © Courtesy Adel Abdessemed.

tra diversi linguaggi nel testo artistico (nel caso specifico tra lingua teatrale e pittura) nei termini di una vera e propria *retorica* dell'immagine, dando a questo termine un'accezione ampia e collocandolo solidamente nella sfera del contenuto e non di "abbellimenti" giocati sul piano dell'espressione: «definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili».<sup>8</sup> Lotman riconduce a questa accezione allargata di *tropo semantico* lo stesso "meccanismo del pensiero creativo" e sottolinea che uno dei tratti essenziali della generazione del senso si può cogliere nel rapporto tra "elementi significanti reciprocamente inconfrontabili" tra i quali si creano, nella resistenza a una perfetta equivalenza o traducibilità, «equivalenze approssimative determinate dal contesto psicologico culturale e semiotico comune a entrambi i sistemi».<sup>9</sup> Queste *equivalenze approssimative* sono, in alcune opere di Abdessemed, la strategia di "sfondamento" per cui l'inadeguatezza tra parti, sostanze espressive o linguaggi è capace di restituire la complessità della realtà conflittuale che si trova "oltre i confini" del testo.

In un'opera giovanile divenuta paradigmatica e prodotta, come suo solito, con i materiali umili della quotidianità, Abdessemed conferisce una struttura tanto elementare quanto produttiva al corto-

<sup>8</sup> Ju. Lotman, *La lingua teatrale e la pittura. Sul problema della retorica iconica*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 102.

<sup>9</sup> Ju. Lotman, *Rhetoric as a Mechanism for Meaning-generation*, in Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, London-New York, I.B. Tauris, 1990, 37; tr. dell'Autore. Si veda anche: Lotman, *Retorica*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XI, 1980; *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, a cura di P. Fabbri, G. Marrone, Roma, Meltemi, 2001, 147-63.

circuito tra elementi appartenenti a “mondi diversi e incompatibili” nell’ambito del contesto culturale, facendo “saltare il banco” del monolinguisimo. Vergate con una semplice penna Bic su un foglietto volante (che sarà poi incorniciato nella versione finale), leggiamo le parole che sembrano quelle di una nota scritta di getto: “La naissance / Paris 20 oct 99 de/ MohammedKarlpolpot” [La nascita/ Parigi 20 ott 99 di / MohammedKarlpolpot].

L’assemblaggio linguistico dell’ultima parola assume la forma di un precipitato, di un’imbricazione di nomi che non è una semplice concatenazione, bensì un “turbine”, un amalgama che ha «il potere di generare una moltitudine di altre immagini che si scontreranno e risuoneranno per meglio aprirsi verso dei possibili impensabili».<sup>10</sup> Da una parte siamo confrontati al regime dei nomi propri e alla sedimentazione culturale che vi è depositata (il “contesto” di fondo del troppo semantico). Tre nomi che divengono altrettanti lessemi paradigmatici in cui si condensano stereotipie sedimentatesi tra oriente e occidente: Mohammed, il nome del profeta e il nome “esemplare” dell’immigrato arabo; Karl, evocazione ambivalente di Marx, al contempo rinvio a un pensiero critico e sua ironica negazione che suggerisce il suo piegarsi all’ideologia; Polpot – scritto minuscolo – soprannome dato dai cinesi al dittatore cambogiano (condensazione di “political potential”) che lo assumerà come nome di battaglia con un tipico gesto di rovesciamento. Aree semantiche distanti ed evocazioni di stereotipie convivono in quell’assemblaggio; ma l’urto e il montaggio investono anche il livello delle funzioni linguistiche, poiché quella formula, contravvenendo alle elementari regole grammaticali e sintattiche – separare i nomi, usare le maiuscole per i nomi propri e così via –, rafforza l’efficacia della sua *sostanza* linguistica, il suono della sua prosodia, come in un ritornello o in una formula magica. La giustapposizione di questi tre “elementi” – la cui separazione opera per via tutta culturale – non si limita a stabilire l’unione di significati e connotazioni linguistiche ma, come in tutte le pratiche di *montaggio*, produce un incremento di senso.<sup>11</sup> In questo caso, la breve formula sul foglietto dal colore opaco produce anche una tensione tra livelli testuali e, in particolare, tra la dimensione dell’enunciato e la maggior o minore manifestazione delle strategie enunciative della sua messa in discorso, cioè una maggiore o minore *opacizzazione*. Una tensione che potremmo ricondurre alle due categorie usate da Abdessemed per organizzare i lavori di una sua mostra da David Zwirner a New York: lo spazio dei *segni* e lo spazio della *sostanza*, laddove «la Sostanza anche è Segno – ma essa è anzitutto Sostanza».

<sup>10</sup> Frogier, *Adel Abdessemed. Puissance d’agir*, 10; tr. dell’Autore.

<sup>11</sup> È Silvia Burini a sottolineare i tratti comuni tra il principio lotmaniano del dialogismo e la teoria eisensteiniana del montaggio, cf.: Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 143-5.

za, appartiene alla materia».<sup>12</sup> La *Nascita di MohammedKarlpolpot* fa fare allo spettatore l'esperienza dell'oscillazione tra il contenuto linguistico - convocato soprattutto dall'universo ideologico - e l'opacizzazione della *sostanza* espressiva che impone la presenza ritmica di un piccolo mantra prosodico. Un montaggio che, proprio attraverso il sottile amalgama di queste frizioni, sembra dirci qualcosa sulla dose di incantamento che sempre accompagna i dispositivi ideologici. Il fatto che l'opera sia stata realizzata nel 1999 in occasione dell'ottenimento del passaporto francese da parte dell'artista non fa che situare questa riflessione in un cruciale momento di ridefinizione dell'identità anche a livello biografico: con l'ottenimento di un'identità "altra" si risveglia il turbine delle rappresentazioni che nutrono ogni costruzione identitaria, assieme ai moti di attribuzione proiettiva e stereotipa di valore che ciò comporta.

Parlando del ruolo fondamentale del *confine* come spazio di attraversamenti e di frizioni indispensabile per l'insorgere del nuovo, c'è chi ha sottolineato l'affinità tra la riflessione lotmaniana ed alcune prospettive antropologiche o di teoria della cultura, tra cui il paradigma della *creolizzazione* «intesa come continuo processo di mescolamento» che prescinde da ogni omogeneizzazione tra le culture di partenza, ma, al contrario, registra e custodisce gli attriti e le resistenze della loro interazione nei processi linguistici e culturali.<sup>13</sup> Questo parallelo permette di rinvenire molti punti di contatto tra quella "creolizzazione" che ha ormai assunto lo statuto di vero e proprio paradigma culturale e le modellizzazioni lotmaniane, basti pensare a come Lotman concepisca lo stesso «dialogo umano» come «una conversazione in più lingue solo parzialmente adeguate le une alle altre».<sup>14</sup> Al cuore della questione della creolizzazione non vi è, infatti, un neutro multiculturalismo globale, bensì strategie di risposta a situazioni molto concrete di conflitto culturale e di asimmetria di potere. Lo stesso Abdessemed ha vissuto, durante la propria infanzia in Algeria e negli anni dell'arabizzazione del Maghreb, l'imposizione dell'arabo, la proibizione dei dialetti berberi - la sua famiglia è di etnia berbera Chaoui -, l'arrivo degli insegnanti egiziani nelle scuole.<sup>15</sup> È in contesti come questi che riaffiora un legame intimo, strategico, tra potere e linguaggio, un intreccio

<sup>12</sup> Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, 75; tr. dell'Autore.

<sup>13</sup> F. Sedda, *Imperfette traduzioni*, in *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006, 28.

<sup>14</sup> Ju. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, 29; ma si veda tutto il capitolo *Dialogo plurilingue*.

<sup>15</sup> «À cette époque, j'ai subi un premier choc, lorsque mon père a interdit à ma mère de parler leur propre langue» (Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, 8).

cio il cui orizzonte ultimo è l'assimilazione.<sup>16</sup> *Creolizzazione* è il nome delle pratiche e delle *relazioni* – parola chiave nel lavoro di Edouard Glissant, pensatore caro all'artista – che resistono a questo orizzonte.<sup>17</sup> I parlanti reagiscono alle dinamiche di potere che li investono con strategie complesse di bilinguismo o fabbricandosi una terza lingua, multipla, talvolta fondata su un vocabolario limitato e una grammatica ibrida, un *pidgin*, come lo definiscono i linguisti, che non è la lingua di nessuno, permette di parlare a tutti ma, al contempo, conserva la storia conflittuale della propria genesi poiché ne porta iscritte le frizioni, i montaggi, la polifonia. Una dinamica “esplosiva” il cui potere generativo e il cui tratto cruciale di imprevedibilità Lotman non manca di registrare quando osserva che «abbastanza spesso la collisione genera un terzo sistema, in via di principio nuovo, il quale non è l'evidente conseguenza, logicamente prevedibile, di nessuno dei sistemi in collisione».<sup>18</sup> Questo tratto di *non-prevedibilità* è sottolineato anche dagli studi linguistici sulla creolizzazione, che ci rinviano un'immagine radicalmente *tattica* e *anti-sistemica* della relazione creolizzata: in essa “le regole e le categorie dell'interazione sono stabilite ogni volta dall'incontro stesso”, non esiste cioè un sistema – nel senso che questo concetto assume in teoria del linguaggio, ad esempio – che stabilisce a priori l'ammissibile e l'inammissibile. Il dialogo non è pratica di interazione che viene ex-post, al contrario: è il luogo di imprevedibile elaborazione del linguaggio stesso ed i sistemi linguistici preesistenti risultano anzi costretti a vedere i loro modelli erosi e riformulati da questa *euristica*.<sup>19</sup> Al contrario della *lingua franca* – cioè di una lingua già esistente usata come mezzo di comunicazione tra persone che non hanno altra lingua in comune – le pratiche di creolizzazione e pidginizzazione prevedono un ineliminabile tratto di imprevedibilità per cui l'esito dell'incontro tra universi culturali e linguistici differenti non è prevedibile a priori e resta evidente nelle forme linguistiche e culturali generate in quel processo.<sup>20</sup> Al di là della sua accezione strettamente linguistica, la relazione creolizzata è divenuta un paradigma centrale per pensare le dinamiche culturali in un'epoca in cui

**16** «The substratal languages in the Arab empire being dissimilar to Arabic, the new speakers had to resort to facilitating strategies. In many areas there must have been a bilingual situation for a long time, with the substratal languages being used at home, and the Arabic language being used for public communication with people from other linguistic backgrounds» (K. Versteegh, *Pidginization and Creolization. The Case of Arabic*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1984, 74).

**17** E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

**18** Lotman, *La cultura*, 88.

**19** T. Sbriccoli, S. Jacoviello (a cura di), *Shifting Borders. European Perspectives on Creolisation*, London, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 6.

**20** «La relation de créolisation est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité» (Glissant, *Introduction à une poétique*, 19).

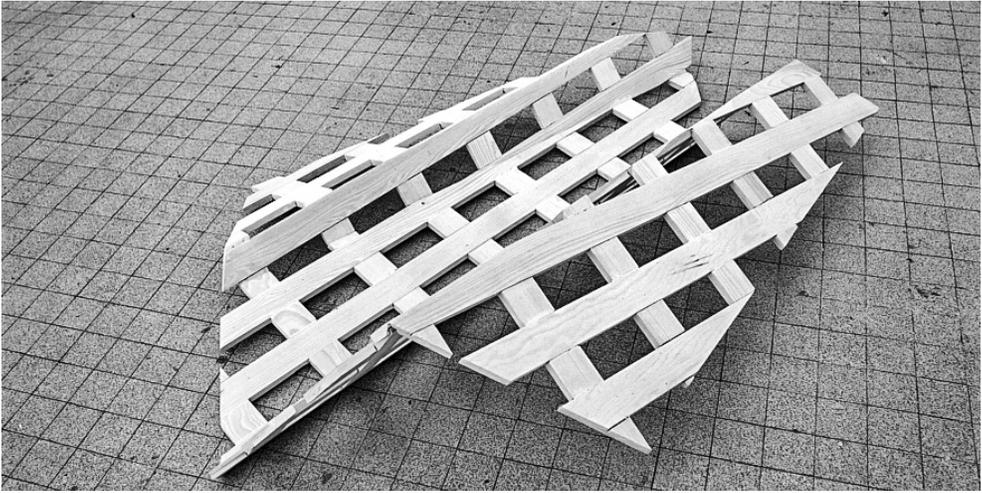


Figura 6 Adel Abdessemed, *Khamsa*, 1995. Legno, 160 × 200 cm.  
© Courtesy Adel Abdessemed

l'interazione, sovente conflittuale, tra orizzonti culturali diversi è una condizione diffusa. Senza indugiare, allora, nell'accezione letterale di un'"arte creolizzata", si tratta qui di evidenziare alcuni *tratti* della riflessione plurale sulla creolizzazione che entrano in risonanza con la prospettiva lotmaniana e con il lavoro di Abdessemed e che, come dicevamo, possono spostare il punto di vista su alcuni suoi aspetti.

Come abbiamo visto, anche per Lotman l'imprevedibilità è un tratto fondante dell'insorgere del nuovo nelle dinamiche culturali: «il cambiamento realizzato nelle modalità dell'esplosione» è ciò che garantisce le condizioni di possibilità per tutti i possibili futuri.<sup>21</sup> E Lotman non solo leggerà inscindibilmente imprevedibilità e insorgere del "veramente nuovo", ma rinverrà proprio nell'arte lo "spazio sperimentale ideale" di questa dinamica.<sup>22</sup> Proprio come il fucile di Cechov, che appare all'inizio della pièce, non necessariamente sparirà alla fine, mantenendo aperta e intensificando la significatività dell'intreccio,<sup>23</sup> così i salti, le cadute, i corpi fuori controllo nell'opera e soprattutto nelle video-performances di Abdessemed sono lo spazio di un'esperienza della contingenza radicale, del farsi "esplosivo" del senso in *questo* scambio, in *questa* relazione, qui e ora.

<sup>21</sup> Lotman, *La cultura*, 17.

<sup>22</sup> È un tema ricorrente in Lotman, qui ci riferiamo in particolare al saggio su *Pseudo nuovo e nuovo* in Lotman, *Cercare la strada*, 89.

<sup>23</sup> Lotman, *La cultura*, 26.

Penso, ad esempio, ai primi video degli anni Novanta - sempre brevissimi, prodotti con camera a mano e con montaggio essenziale in loop - nei quali dei corpi sono ripresi in una situazione elementare, poverissima di sviluppi narrativi, che tuttavia investe aspetti culturalmente sensibili per i soggetti coinvolti. La ragazza che su un terrazzo, in pochi secondi, con un movimento di rotazione del corpo, si toglie il velo che le avvolgeva il capo esponendo il volto al sole (*Ombre et Lumière*, 1994), il corpo nudo dell'imam Messouad che accetta di suonare il flauto in *Joueur de flûte* (1996) o il gruppo di donne e uomini che danzano sull'improvvisata pista da ballo di tavoli in un caffè di Lione (*Passé simple* 1997) sono i protagonisti di una sperimentazione incorporata, agita nello spazio-tempo dell'imprevedibile. Il corpo di ciascuno di essi è chiamato a interagire, nell'attimo presente, con norme e valori culturali e religiosi inevitabilmente convocati, ma solo per essere estratti dal mondo prescrittivo dei "principi" e saggiati in una "arena" radicalmente fenomenologica.<sup>24</sup>

La trascendenza dei principi astratti - che giunge al parossismo nel fondamentalismo - è così esposta a una collisione con corpi reali, in una dinamica esplosiva che è aperta e generatrice di senso, il contrario della prevedibilità che contraddistingue ortodossia e tradizione e che può tradursi in gradi diversi di sclerotizzazione e prescrittività. Quelle azioni (e i brevi filmati che le condensano) sono il luogo in cui sperimentare, rovesciare e capovolgere le norme e le loro impalcature valoriali, con leggerezza, con "rivoluzioni" che ritrovano la propria etimologia radicale, quella di un corpo, con una giravolta, si trasforma in pochi secondi.

In *Also sprach Allah* (2008) il primato dell'imprevedibilità si intreccia con una nuova condensazione polifonica. L'opera origina da un'azione poi documentata in un video che sarà parte dell'installazione negli spazi espositivi: un tappeto iraniano è appeso al soffitto di una stanza, sul pavimento l'artista è disteso supino su un telo e lanciato ad intervalli regolari da un gruppo di uomini verso il soffitto. Ciascun salto produce un tratto tracciato al carboncino sul tappeto, negli intervalli Abdessemed è steso a terra con lo sguardo rivolto al soffitto, quasi ad osservare il progressivo ed incerto formarsi delle parole e della frase "Also sprach Allah".

Le spinte e gli scuotimenti cui il corpo è sottoposto impediscono la padronanza e il controllo del gesto e, di conseguenza, i tratti che dovrebbero formare elementi codificati e riconoscibili - le lettere dell'alfabeto - esibiscono tutta la propria recalcitrante materialità, essi sono, di nuovo, *sostanza* che resiste a lasciarsi riassorbire

---

**24** Molte decisioni sono, infatti, prese sul momento dai protagonisti che non sono attori o performers ma conoscenti dell'artista, per esempio rispetto al grado di nudità o al modo di svolgimento dell'azione.

nella sola codifica arbitraria della scrittura. Il “salto” è, letteralmente, figura di quella esplosione che per Lotman interrompe il placido inanellarsi delle cause e degli effetti. La stessa frase leggibile sul tappeto – *Also sprach Allah* – mette in discussione ogni coerenza monologica per aprirsi a un’ibridazione polifonica: la formula che dà il titolo, in tedesco, all’opera nietzschiana (*Also sprach Zarathustra*) accoglie il nome di Allah con effetto straniante, se è vero che l’accostamento si fa qui tra uno dei nomi di Dio e il testo che, per antonomasia, ha annunciato la “morte di Dio”.

“Codici diversi”, “sottotesti”, dice Lotman, che possono “presentarsi come spazi localmente ordinati” oppure, come qui, “apparire come un insieme di strati diversi, uniformi per tutta l’estensione del testo”, non più elementi combinati e distinguibili, dunque, bensì “strati”, cioè livelli testuali grazie alla cui attivazione «il testo offre una doppia lettura. Per esempio quotidiana e simbolica». <sup>25</sup> Di fronte ad *Also sprach Allah* lo spettatore è confrontato a questa doppia lettura a più livelli: con il cortocircuito di contenuti semantici quanto mai distanti, che la frase evoca e assembla; ma anche con l’oscillazione tra il codice alfabetico che sussume i tratti di carboncino in configurazioni arbitrarie riconoscibili come lettere/parole e la materialità esibita dai tracciati rapidi, imprecisi. Quei tratti restano, infatti, configurazioni astratte, mere tracce dello scuotimento del corpo, prima di accedere ad un regime di leggibilità verbale; e anche allora, anche leggendo le parole, la matericità volatile del carboncino resta sostanza che esibisce una propria opacità, una propria recalcitrante materialità mai del tutto riassorbibile nel solo codice arbitrario. Infine, vi è la doppia lettura di un’opera nella quale l’umiltà dei materiali e dei gesti si intreccia con la dimensione riflessiva del discorso sull’arte. Il supporto appeso al soffitto evoca e rovescia ulteriormente i noti gesti di “orizzontalizzazione” che attraversano la storia dell’arte della tarda modernità. <sup>26</sup> È nella *tensione* tra strati testuali, nelle frizioni tra codice verbale e qualità materica del segno scritturale, nello iato tra rivendicazione di gesti e materiali umili e convocazione di una dimensione riflessiva, nella *resistenza* tra elementi che permangono eterogenei, che si genera una preziosa “indeterminatezza di senso”: il suo valore risiede nel fatto che proprio come contenuto di “un insieme eterogeneo di espressioni” può esse-

<sup>25</sup> Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 102.

<sup>26</sup> Il tappeto che funge da superficie di iscrizione è, infatti, appeso al soffitto in una ulteriore, vertiginosa, inversione rispetto al gesto seminale di “orizzontalizzazione” (*horizontalization*) che, sostiene Rosalind Krauss, da Pollock in avanti costituisce il perno dell’attacco alla verticalità intesa come asse portante della tradizione figurativa occidentale e logocentrica coincidente, in senso lato, con la “cultura dei codici forti”. Si veda R. Krauss, *Horizontality in Formless. A User’s Guide*, a cura di Y.-A. Bois, R. Krauss, New York, Zone Books, 1997, 23-4.

re attinto quel “mondo” extratestuale che ha anch’esso natura semi-otica (esso è “strutturato come una lingua”, dice Lotman) ed è l’orizzonte della messa in forma artistica.<sup>27</sup>

Nell’aprirsi di quella doppia lettura, nella tensione e indeterminazione che essa alimenta, si apre lo spazio di ciò che, non appartenendo a nessuno, è *condizione di possibilità* di ciò che è comune a tutti. L’orizzonte di questa potenzialità è ciò che Abdessemed protegge, talvolta in modo apparentemente provocatorio, nelle sue opere; in ciò consiste la natura politica del “reale” che in esse si costruisce. Tra le norme culturali, i precetti religiosi e i corpi singoli, tra i codici forti della leggibilità e l’opaca resistenza delle sostanze si apre quell’indeterminatezza la cui produttività semiotica e il cui legame con il mondo della vita Lotman non si è mai stancato di sottolineare. Anche le tattiche e relazioni di creolizzazione nascono, del resto, per elaborare nuove strategie di simbolizzazione del “reale” laddove le vecchie non sono più valide o possibili e si deve dunque inventare un *détour* che corrisponda a «una nuova maniera di rapporto al reale».<sup>28</sup> L’orizzonte del reale non è dunque solo convocato da Abdessemed nelle performance o nelle opere che, con una semplice camera a mano, spesso per pochi secondi, “registrano” la vita quotidiana e l’iteratività e la materialità dei gesti che la scandiscono, con i gatti che placidamente leccano una ciotola di latte sotto il sole a Berlino (*Happyness in Mitte*), o con il semplice gesto di saluto della mano di un bambino (*Tschüss*).<sup>29</sup> Al di là di ogni illusorio rapporto mimetico con la realtà, è piuttosto nei luoghi di frizione e non adeguazione tra elementi che le sue opere esercitano la loro «prestazione referenziale»,<sup>30</sup> la loro capacità di testimoniare del reale al di là di ogni illusoria transitività. Ricordiamo, ancora con Lotman, che ciò non è opzionale, bensì necessario per cogliere una porzione di contenuto non esauribile monolinguisticamente se è vero che il tropo – e ci riferiamo qui alla retorica dell’immagine lotmaniana che abbiamo menzionato – “è il meccanismo di costruzione di un contenuto non costruibile all’interno di una sola lingua”. Nei lavori di Abdessemed, come di tanta par-

<sup>27</sup> Cf. Lotman, *La cultura*, 14-16.

<sup>28</sup> «Je prétends qu’il n’y a pas de relation entre un réel et un symbolique dans ces sociétés [les sociétés colonisées ou qui n’ont pas échappé à l’ancienne colonisation], il y a un réel et une impossibilité du symbolique [...] Il y a un phénomène qui est extrêmement important dans le rapport au réel aux Antilles, qui est la pratique du *détour*. On tourne autour. Et ce ‘tourner autour’ invente une nouvelle manière du rapport au réel. Et c’est précisément parce que la symbolisation est impossible qu’il y a ce recours» (*Une journée avec Edouard Glissant*, Paris, Association Lacanienne Internationale, 2009, 28-9).

<sup>29</sup> Si potrebbe qui pensare al «consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche» del *byt* lotmaniano; questa definizione di Lotman è tratta dall’articolo in lingua russa su *Il byt e la cultura* ed è citata da Silvia Burini nella sua postfazione a Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 138.

<sup>30</sup> Montani, *L’immaginazione intermediale*, 8-9.

te di un'arte contemporanea che non ha abdicato a far segno al mondo, si tratta anche di contenuti che abbisognano di queste frizioni e vuoti testuali per far segno alla propria dismisura o a un certo grado di traumaticità e alla latenza che ciò comporta.

*Khems* (1995) è una scultura posata a terra, composta da una griglia in legno chiaro piegata tridimensionalmente lungo linee geometriche che evocano la pieghe di un aeroplanino di carta. Di nuovo due sottotesti convivono e collidono nella struttura dell'opera. Da una parte l'elemento della griglia rinvia al *moucharabieh*, l'intreccio geometrico di piccoli pezzi di legno che nell'architettura tradizionale islamica coniuga funzioni di ventilazione e regolazione della luce, con quelle di separazione e nascondimento delle donne negli edifici. Dall'altra, le linee di "piegatura" della scultura attivano investimenti semantici di movimento, gioco, libertà e leggerezza propri di un aeroplanino, oggetto lieve, mobile e effimero. Non è tanto la mera giustapposizione di questi elementi "non giustapponibili" a valere come principio di produzione del senso, è precisamente la "loro reciproca ricodificazione [che] rivela inattese riserve di sensi": semplicemente posato a terra, questo oggetto diviene griglia ornamentale incapace di schermare alcunché e esibisce, al contempo, la propria impotenza al volo, con la struttura in pesante legno e con le ali "bucate". Nella tensione e nella doppia lettura - in senso lotmaniano - che il testo attiva, vibra qualcosa dell'ordine di un impedimento, di un'impotenza, di una inconciliabilità tra movimento e bellezza. Non sarà allora sorprendente scoprire che questa nebulosa di contenuto attivata dal tropo semantico cui la scultura dà forma, si accompagna a una specifica narrazione: il titolo evoca, infatti, il ricordo di una zia dell'artista costretta da un marito preoccupato dalla sua esuberanza e bellezza, a rasarsi capelli e sopracciglia. Il nome di questa donna, che ha per tutta la vita subito gli effetti di queste costrizioni, ha dato il titolo alla scultura. Realizzata poco dopo l'arrivo di Abdessemed in Francia, quest'opera condensa in una forma composita e polifonica l'espressione, non letterale o "tematica", dei traumatismi che hanno segnato gli anni di regime in Algeria e del frustrato desiderio di libertà di un'intera generazione. Non è dunque il riferimento biografico e familiare in sé, bensì l'articolazione retorica di quella specifica messa in forma ad aprire il testo sul "reale traumatico" della costrizione e della violenza, un "reale" non solo individuale, ma culturale e storicamente situato. Con Lotman ci è dato da pensare come la materia dell'arte, nei suoi luoghi di frizione, indecidibile tensione o estatica esplosione, attivi i propri modi di far segno al mondo.

# Взрывная риторика Лотмановское прочтение Аделя Абдессемеда

Анджела Менгони  
Университет IUAV Венеция

Способность визуальных искусств взаимодействовать с внетекстовой «реальностью» и приемы, делающие это взаимодействие возможным, – центральная тема современного искусства. Разные работы по этой теме показывают, как разные формы опыта взаимодействия с внетекстовым пространством основываются на возможностях, открывающихся в интертекстуальной гетерогенности (на разности между сущностями носителей, повествовательными стратегиями, элементами монтажа). Статья прежде всего касается вклада в описанную дискуссию Юрия Лотмана, по мнению которого “диалогизм” между разными семиотическими системами, семиотическая гетерогенность и «асимметрия» создают продуктивный принцип, лежащий в основе культурных динамик и являющийся основным источником генерации и регенерации чувства проникновения в мир, который находится за границами языка. Статья рассматривает в перспективе эпистемологических работ и анализов художественного текста Лотмана творчество художника из Кабила французского происхождения Аделя Абдессемеда, обнаруживая «взрывную риторику», наличествующую в таких произведениях, как «Рождение Мохаммеда Карлпольпота» (1999), «Тень и свет» (1994), «Хемза» (1995) и, наконец, в более позднем «Так говорил Аллах» (2008).

