

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics (PSCS)

Ciclo XXXII

**Settore Concorsuale:** 11/C4

**Settore Scientifico Disciplinare:** M-FIL/05

**SPAZI DELLA NOSTALGIA  
APPROCCIO SEMIOTICO A UNA PASSIONE SPAZIALIZZATA**

**Presentata da:** Mario Panico

**Coordinatore Dottorato**

Professor Claudio Paolucci

**Supervisor**

Professoressa Maria Patrizia Violi

**Esame finale anno 2020**



a Sofia, per il tempo al futuro



Allora l'uomo dice "Mi ricordo" e invidia l'animale che subito dimentica.  
Friedrich Nietzsche



## Indice

---

<b>Abstract [EN]</b>	<b>7</b>
<b>Lista delle figure</b>	<b>9</b>
<b>Introduzione</b>	
<b>0.1. Per iniziare la <i>conversazione</i></b>	<b>13</b>
<b>0.2. Cosa questa ricerca non è</b>	<b>17</b>
<b>0.3. L'irreversibilità del tempo e la consolazione spaziale</b>	<b>18</b>
<b>0.4. Tra Semiotica e <i>Memory Studies</i></b>	<b>22</b>
<b>0.5. Bricolage attenti e quadri svedesi mobili</b>	<b>24</b>
<b>0.6. Il progetto di una semiotica della memoria culturale</b>	<b>26</b>
<b>0.7. La struttura del lavoro</b>	<b>30</b>

### Parte I – L'impianto teorico della ricerca

#### Capitolo 1

##### La nostalgia. Un percorso semiotico a curve

<b>1.1. Di cosa parliamo quando parliamo di nostalgia?</b>	<b>37</b>
<b>1.2. Storia di una passione</b>	<b>43</b>
1.2.1. La tesi di dottorato di un medico svizzero	43
1.2.2. La de-medicalizzazione di un concetto	46
1.2.3. L'età moderna della nostalgia	47
<b>1.3. Semiotica e passionalità</b>	<b>49</b>
1.3.1. Planare sulla Semiotica delle passioni	52
1.3.2. Limiti e problemi	58
<b>1.4. Emozioni collettive: in compagnia di J.M. Lotman</b>	<b>60</b>
1.4.1. Tipologia "emotiva" della cultura: onore e gloria	61
1.4.2. Vergogna e paura	64
1.4.3. Le streghe o come le emozioni <i>modellizzano</i> le culture	67
1.4.4. <i>Esplosione</i> di emozioni	68
<b>1.5. Per una semiotica della nostalgia</b>	<b>70</b>

1.5.1. “De la nostalgie”: per iniziare	70
1.5.2. Per rilanciare	73
1.5.2.1. Le molte forme della nostalgia collettiva: una revisione	74
1.5.2.2. “Di ciò che non si è conosciuto” o sulla nostalgia immaginata	78
1.5.2.3. La nostalgia “in seno alla vita sociale”	80
1.5.2.4. La nostalgia rappresentata, la nostalgia prodotta	82
1.5.3. L’indessicalità della nostalgia	85
1.5.4. Intorno a oggetti e nostalgia	88

## Capitolo 2

### Spazio, Memoria e Nostalgia

<b>2.1. Lo spazio della memoria, la spazializzazione della memoria</b>	<b>91</b>
2.1.1. Altro da sé, sincreticamente	91
2.1.2. Le esternalizzazioni della memoria	94
2.1.3. I luoghi della memoria: a partire da Pierre Nora	97
2.1.4. Significati d’uso: una ricerca bulgara	101
<b>2.2. Per una semiotica degli spazi della nostalgia</b>	<b>110</b>
2.2.1. Atmosfere ed esternalizzazioni: brevi note <i>contro</i> una ontologia degli spazi appassionati	111
2.2.2. Spazi della nostalgia	117
2.2.3. I <i>prestiti</i> dalle riserve semiotiche	120
2.2.4. Una tipologia	121
2.2.5. Una questione di tempo	122
2.2.6. Ripetizione nello spazio della nostalgia	126
2.2.7. Due casi studio “esemplari”: precisazioni metodologiche prima dell’analisi	127
2.2.7.1. Organizzazione della ricerca sul campo	131

## Parte II – Casi di Studio e Precisazioni Teoriche

### Capitolo 3

#### Come si “pratica” nostalgia negli spazi

<b>3.1. Predappio, caso di studio <i>difficile</i></b>	<b>137</b>
<b>3.2. Il cimitero di San Cassiano</b>	<b>141</b>
3.2.1. Il cimitero come spazio della nostalgia	143
3.2.2. La cripta	145
3.2.3. Reliquie, indici di nostalgia	152
3.2.4. Note a margine sulla santità	155
3.2.5. Verso la cripta: pratiche di nostalgia	156
3.2.6. I libri con le dediche	164
3.2.7. La nostalgia per la conservazione di identità collettive	169
<b>3.3. Villa Carpena. L’esaltazione domestica del dittatore</b>	<b>172</b>
3.3.1. Composizione degli spazi	175
3.3.2. La dimensione domestica	178
3.3.3. <i>Wunderkammer</i> della nostalgia	182
3.3.4. L’autenticità: in compagnia di Eco, Prieto e Violi	183
3.3.5. Le fotografie come <i>false</i> tracce di appassionamento nostalgico	185
3.3.6. Finzione e post-produzione memoriale	188
<b>3.4. Calendari, portachiavi e magliette: i negozi di souvenir fascisti</b>	<b>190</b>
3.4.1. Il terzo corpo del duce	195
3.4.2. Feticizzazione e normalizzazione	198
3.4.3. <i>Travelling memory</i> e la riproducibilità tecnica della nostalgia	201

### Capitolo 4

<b>Come la nostalgia è enunciata negli spazi</b>	<b>205</b>
<b>4.1. Il DDR Museum di Berlino</b>	<b>207</b>
<b>4.2. La struttura del museo</b>	<b>209</b>
<b>4.3. Una questione di Destinanza</b>	<b>212</b>
<b>4.4. Altre modalità (non nostalgiche) di musealizzazione pubblica della DDR</b>	<b>213</b>

4.5. Né vittime né perpetratori	216
4.6. Il Nostalgico Modello	221
4.7. Enciclopedia Locale Emotiva	225
4.8. Il nostalgico pragmatico	227
4.9. L'appartamento ricostruito	227
4.10. Finestre, ipotiposi ed effetti di realtà	232
4.11. Nostalgia e turismo	236
4.12. <i>Gamification</i>	237
4.13. Nostalgia e Oggetti	240
4.13.1 Il valore degli oggetti	240
4.13.2. Creare valore attraverso l'esposizione	242
4.13.3. Oggetti introvabili e vecchi	243
4.13.4. Un vasetto di cetrioli nell'Enciclopedia Emotiva	246
4.13.5. Cetrioli che diventano <i>souvenir</i> : il ritorno al privato di un oggetto pubblico	250
5. Per (non) concludere	253
Note sulla perdita	
6. Bibliografia	257

## ABSTRACT [EN]

Starting from the idea of nostalgia as invasive collective emotion in contemporary culture, in this dissertation I map out the notion of the “space of nostalgia”, which I define as sites which allow practices that are “out of time”. In some spaces, temporality is the protagonist: the past, and the emotions and the values related to it, are recreated spatially. This experience is closely linked to the position of the subject, which makes these scenarios possible through practical and concrete situations. The goal of this thesis is to trace the epistemological and semiotic boundaries of the concept of “space of nostalgia”, as the landscape that enables a world that no longer exists to be realized, through a series of practices.

The research described here adopts an interdisciplinary approach between Memory Studies and Semiotics of Culture. I question how nostalgia is an “on-going passion”, and how it produces narratives and new memorial ecosystems. Within this context, Svetlana Boym’s *The Future of Nostalgia* (2001) is fundamental. In this work she proposes to the distinction between “restorative” and “reflexive” nostalgia. Together with these two forms there is a third typology of nostalgia, connected to consumerism, which turns the past into an object of consumption. This trend pervades the field of fashion and tourism in the shape of an “imagined nostalgia”, experienced by the consumer who seeks souvenir of a non-lived past.

These theoretical premises precede an analysis of the semiotic and cultural/spatial dimensions of the fascist nostalgia in Italy and GDR nostalgia in Germany, via two case studies: (i) Predappio, a small town near Forlì (Italy), that is the birthplace of the former fascist dictator of Italy, Benito Mussolini; and (ii) the DDR Museum of Berlin, an interactive museum opened in 2006 which offers an edulcorated version of the traumatic past under the German Democratic Republic.



## Lista delle figure

- Figura 1 Schema proposto da Piero Polidoro (2017)
- Figura 2 Monumento all'Armata Rossa di Sofia (foto dell'autore)
- Figura 3 Pratiche nello spazio intorno al monumento di Sofia (foto dell'autore)
- Figura 4 Le sculture del basamento del monumento all'Armata Rossa di Sofia, che nel 2011 sono state ridipinte come i personaggi della cultura pop americana
- Figura 5 La placca in marmo con la frase di Benito Mussolini
- Figura 6 Interno della cripta della famiglia Mussolini (foto dell'autore)
- Figura 7 Tomba di Benito Mussolini (foto dell'autore)
- Figura 8 Oggetti-reliquie appartenuti a Benito Mussolini (foto dell'autore)
- Figura 9 Oggetti-reliquie appartenuti a Benito Mussolini (foto dell'autore)
- Figura 10 Pratiche di nostalgici nella piazza centrale di Predappio
- Figura 11 Nostalgici davanti all'entrata del cimitero di San Cassiano a Predappio (foto dell'autore)
- Figura 12 Nostalgici fuori la Cripta della famiglia Mussolini
- Figura 13 Nostalgico che fa il saluto romano davanti la tomba di Benito Mussolini
- Figura 14 Libro dedica davanti alla tomba di Mussolini
- Figura 15 Esterno di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 16 Dettagli del giardino di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 17 Dettagli del giardino di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 18 Dettagli del giardino di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 19 Dettagli del giardino di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 20 Stanze di Villa Carpena (foto dell'autore)

- Figura 21 Stanze di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 22 Stanze di Villa Carpena (foto dell'autore)
- Figura 23 La *consecutio* concettuale della guida del VCCR
- Figura 24 Esempi di calendari 2019 di Benito Mussolini
- Figura 25 Grembiule da cucina con Benito Mussolini
- Figura 26 Maglietta "Hello Kamerata" in vendita a Predappio
- Figura 27 Dettaglio di uno scaffale di un negozio di souvenir a Predappio
- Figura 28 Interno del DDR Museum di Berlino (foto dell'autore)
- Figura 29 Dettaglio della "sezione politica" del DDR Museum di Berlino
- Figura 30 Visitatori nella "sezione politica" del DDR Museum di Berlino (foto dell'autore)
- Figura 31 Piccola stanza dedicata alle attività Stasi (foto dell'autore)
- Figura 32 Stanza "dell'interrogatorio"
- Figura 33 Ricostruzione della cella di un dissidente (foto dell'autore)
- Figura 34 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 35 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 36 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 37 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 38 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 39 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 40 Finestra con affaccio "computerizzato" (foto dell'autore)
- Figura 41 Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)
- Figura 42 Visitatore che "guida" una Trabant (foto dell'autore)
- Figura 43 Oggetti quotidiani in vetrina nel DDR Museum

- Figura 44 Barattoli di cetrioli esposti nel DDR Museum di Berlino
- Figura 45 Screenshot del film *Goodbye Lenin!* (2003)
- Figura 46 Barattoli di cetrioli venduti nel souvenir shop del DDR Museum (foto dell'autore)



## Introduzione

---

“La nostalgia non è più quella di un tempo”  
Simone Signoret

### 0.1. Per iniziare la *conversazione*

Sulla copertina dell'edizione inglese di “*Retrotopia*”, libro del sociologo polacco Zygmunt Bauman, pubblicato postumo nel 2017, c'è l'immagine di un orologio da tasca argentato. Arrugginito e ammaccato, segna le quattro e dieci. La cosa “strana” è che i numeri sul quadrante sono speculari, nel senso che sono posti “a specchio”, quindi il quattro si trova al posto dell'otto e il dieci al posto del due e così via, segnando un tempo che procede a *passo di gambero*.

Una immagine efficace, che visivamente sintetizza le intuizioni dello studioso che, sin dalla sua introduzione “L'età della nostalgia”, scrive dell'attaccamento morboso al passato nella società contemporanea. Bauman (2017: XV) si occupa delle “visioni situate nel passato perduto/rubato/abbandonato ma non ancora morto”. Si interessa cioè, a quel *passato che non passa*, non tanto perché traumatico e quindi doloroso da elaborare, ma in quanto considerato come fonte gloriosa al quale rifarsi per progettare il futuro.

Questo nostro lavoro nasce dalla pressione imposta da questa considerazione. Dal fatto cioè che la nostalgia possa essere considerata come una passione culturale capace di articolare nuovi futuri.

Procediamo, però, con ordine.

Negli ultimi anni, il vento della nostalgia che soffia (a volte freddissimo!) sulla cultura contemporanea ha prodotto diversi effetti. Dagli slogan, cuciti in bianco su cappellini rossi, con i quali Donald Trump ha conquistato la Casa Bianca, convincendo gli americani a rendere l'America *great again*, costruendo una narrazione sulla gloria del passato “immaginato” *all-white*; alla Brexit che ha portato la Gran Bretagna al travagliato “divorzio comunitario” con gli altri paesi dell'Unione Europea, spinta nel voto anche dalla convinzione e dal desiderio di riesumare l'immaginario coloniale e imperialista<sup>1</sup>; fino ai miti della nazione (spesso inventati) invocati dai leader sovranisti di tutto il mondo che impastano i loro programmi politici con euforiche, fuorvianti e spesso sguaiate, esaltazioni della tradizione.

La nostalgia, però, non è solo una “tendenza politica”. Quando da Tramontana si mitiga e diventa Libeccio, questa passione mulina, con conseguenze meno allarmanti ma ugualmente rilevanti, la cultura popolare. Basta aprire il proprio account *Netflix* per notare come una serie su tre (cfr. Pallister 2019) richiami un immaginario anni '70/'80 pur essendo ambientata nel futuro o in epoca contemporanea. O, ancora, si pensi all'applicazione “Instagram” che permette agli utenti di aggiungere filtri “effetto seppia” o “bianco e nero” a fotografie ad altissima risoluzione, magari scattate con smartphone di ultima generazione, in modo da farle sembrare più “datate”<sup>2</sup>. Per non parlare della moda e del cinema<sup>3</sup>, sempre più ispirati ai “ritmi” del passato prossimo e remoto, che modellano la nostalgia in “passione vintage” (cfr. per esempio Panosetti

---

<sup>1</sup> Come ha scritto la giornalista Eleanor Newbiggin (2017): “Yet this view of Britain's past is fantasy, not history. Brexiteers are nostalgic for something that never existed: a time when Britain was both a wartime hero and a powerful global force. The reality, however, is that Britain's contribution to the allied war effort came at the price of its empire”.

<sup>2</sup> Sul rapporto tra nostalgia e Instagram si veda il lavoro di Bartholeyns (2014).

<sup>3</sup> Esiste un filone di studi cinematografici che si occupano proprio dei “nostalgia film”. Per una introduzione a questo argomento si veda in particolare Sprengler (2009).

e Pozzato 2013, Panosetti 2015a, Garrido e Davidson 2019). Non suona stonato pensare che nell'era dell'iperconnessione è tornato in commercio il Nokia 3310 (l'iconico telefono cellulare che tra il 2000 e il 2005 ha venduto 160 milioni di pezzi) acquistato dai più per riavere un oggetto dell'adolescenza o per il gusto di ri-giocare di nuovo a Snake, il serpentino pixelato che mangia altrettanti piccoli pixel che stanno per delle mele. Per moda, non certo per utilità, perché a guardare i siti delle recensioni, il *nuovo vecchio* telefonino è davvero un flop.

Questo attaccamento al passato, questa “retromania”, come l'ha definita il critico musicale Simon Reynolds (2010) ha sostituito all'interesse e alla curiosità per il nuovo, un attaccamento per ciò che si conosce già o per ciò che è già stato fatto, proponendo nella contemporaneità una versione “tecnologicamente” coerente di prodotti del passato.

Questo *nostalgia boom* – come lo chiama la studiosa canadese Katharina Niemeyer (2014: 2) riprendendo il più famoso *memory boom* definito da Andreas Huyssen (2000: 29) come l'esplosione culturale che ha portato i temi della memoria ad essere negli ultimi trent'anni al centro del dibattito politico, culturale e quindi anche accademico – mette in mostra almeno due aspetti: primo, forse il più evidente ma per noi non certo scontato, che la nostalgia è una *questione di memoria*, e secondo che nella cultura contemporanea si sta attraversando una “crisi della temporalità”: “a reaction to fast technologies, despite using them, in desiring to slow down, and/or an escape from this crisis into a state of wanderlust and nostalgia that could be ‘cured’, or encouraged, by media use and consumption” (Niemeyer 2014: 2).

A ben guardare, però, pur sembrando la cifra della nostra contemporaneità, la nostalgia come tema culturale è tutt'altro che nuovo. Era il 1971 quando la rivista americana “Life” titolava “Everybody's Just Wild About... Nostalgia” riferendosi all'immaginario hollywoodiano di quei tempi che richiamava gli anni '50. Ma si potrebbe certo andare molto più indietro e pensare a quando è stata “scoperta” nel Seicento come “malattia del ritorno”<sup>4</sup>. In ogni epoca, la nostalgia ha sempre manifestato la sua natura camaleontica, capace di adattarsi e cambiare a ogni modifica

---

<sup>4</sup> Sulla storia semantica della nostalgia si guardi in particolar modo §1.2. di questo lavoro.

della cultura, mantenendo però inalterata e inossidabile la sua caratteristica più specifica, l'essere “a yearning for *what is now unattainable*, simply because of the *irreversibility of time*” (Keightley e Pickering 2006: 920, corsivo nostro).

Alla fine degli anni '70 il sociologo Fred Davis si chiedeva “Why so much nostalgia now?” (1979: 105) analizzando la cultura popolare e i prodotti mediali. Ci domandiamo la stessa a cosa a distanza di quasi di quarant'anni. Per trovare risposta, però, guarderemo a un altro tipo di linguaggio: lo spazio urbano.

Quando e quanto gli spazi possono aiutarci a studiare una passione del tempo? Che cos'è uno spazio della nostalgia? A cascata, ci chiediamo, quanto cambiano le considerazioni, quanto le preoccupazioni, se lo spazio della nostalgia di cui setacciamo le caratteristiche è contaminato da ideologie politiche? O da una ludicizzazione e mercificazione del passato?

Sono domande vastissime che per trovare risposta hanno bisogno di essere divise. Da qui questo lavoro di tesi. Pagine che nascono dalla necessità teorica di definire semioticamente la nostalgia come passione del tempo e della memoria che si “mette in narrazione” attraverso lo spazio, che si attiva e si dà alla sua massima potenza quando intrattiene relazioni spaziali con le soggettività collettive<sup>5</sup> che la veicolano.

Nel provare a ordinare queste domande–obiettivi di ricerca invitiamo il lettore/la lettrice a considerare almeno due coordinate. La prima riguarda il fatto che della nostalgia non ci si può fidare. Passione “dell'immaginazione delirante”, ha spesso finito col trasformare in età dell'oro momenti del passato che brillano di luce riflessa dei ricordi che su di essi sono proiettati. Infondo anche la ghigliottina, dice infatti Milan Kundera in “L'ignoranza”, sembra meno affilata per un cuore nostalgico.

La seconda è invece legata al titolo di questo primo paragrafo. Abbiamo scelto il termine “conversazione” per richiamare una precisa sfumatura che Juri Lotman dà a questo termine tra il 1986 e il 1991 quando registra per la televisione estone e russa il

---

<sup>5</sup> Per soggettività collettive si intende un gruppo di persone che non condivide solo delle pratiche ma che possiede sia a livello istituzionale, quindi a livello della norma, che a livello culturale una stessa enciclopedia. In §3.2.6. approfondiremo questo aspetto in riferimento allo spazio di Predappio. Inoltre, per approfondimenti teorico-semiotici su questa questione si veda in particolare Leone e Pezzini (2013) e Lorusso (2019b).

programma televisivo “Besedy o ruskij kul’ture” cioè “*Conversazioni sulla cultura russa*”<sup>6</sup> nelle quali, con la solita maestria intellettuale che lo contraddistingueva, il semiologo della scuola di Tartu perlustra il tema della memoria come “funzionamento dialogico”, conversazionale, in cui la condivisione e la creolizzazione permette al serpente della cultura di *progredire, crescere e cambiare pelle* (cfr. Lotman 2001: 86). Ecco come intendiamo questa ricerca: una conversazione aperta sulla nostalgia nello spazio e sulle modalità di consolazione che le culture adottano per combattere, almeno apparentemente, il tempo dell’orologio.

## 0.2. Cosa questa ricerca non è

Questo lavoro si concentra sulle pratiche e sui testi che alimentano le nostalgie e i “turbamento valutativi” della memoria culturale, che contribuiscono a creare attraverso lo spazio, immaginari *altri*, fantasiosi, anacronistici, a volte divertenti, altre deliranti. La nostra idea è di tracciare i percorsi della nostalgia culturale prendendo in considerazione la sua spazializzazione, perlustrando attraverso due casi di studio i vari discorsi che vengono alimentati, spenti e riattivati.

Data la natura differenziale del senso (Eco 1968: 254), alcune precisazioni su cosa questa ricerca *non è* risultano necessarie per allontanare il più possibile ombre e fraintendimenti. Non si tratta di una tesi sugli spazi “del ritorno”, non in senso classico almeno. Non ci concentreremo sui luoghi dell’infanzia o dei luoghi d’origine<sup>7</sup>, o sulla patria lontana in cui un soggetto, quando vi ci fa ritorno dopo un lungo periodo di assenza, vede dissolte tutte le sue ansie e appagate tutte le sue nostalgie.

Il nostro interesse di ricerca ruota intorno agli spazi in cui il rimpianto del passato è “raccontato” e “praticato”. Il tempo che non esiste più non si lega tanto alla

---

<sup>6</sup> Le sceneggiature di alcune trasmissioni scritte da Lotman sono state tradotte per la prima volta da Silvia Burini nel 2017 nel volume intitolato appunto “*Conversazioni sulla cultura russa*” (cfr. Lotman 2017).

<sup>7</sup> Sui luoghi d’origine si vedano i contributi presenti nel libro *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, a cura di Pozzato (2018). Nello stesso volume, per uno sguardo più specificatamente semiotico connesso anche alla nostalgia si vedano i contributi di Pozzato (2018) e Montanari (2018).

metafisica di uno spazio specifico, come può essere lo spazio della casa<sup>8</sup>, quanto alla possibilità di “riproduzione” dello stesso tempo all’interno di uno spazio *altro* che più che appagamento del desiderio omerico di rimpatrio, veicola la consolazione di poter dominare il tempo. In questi spazi che analizziamo e consideriamo il ritorno non è soddisfazione ma ammissione e acutizzazione della perdita.

Il nostro progetto di ricerca parte quindi da una riflessione sulla indomabile irreversibilità del tempo. Argomento che pone in essere la non concomitanza tra spazio nostalgico e spazio della nostalgia. Il primo è uno spazio desiderato e sognato, il secondo è uno spazio arredato e vissuto. Il primo, ancora, deve essere raggiunto “di nuovo” per veder placato il turbamento e l’alienazione emotiva del soggetto. Come Itaca per Ulisse. Il secondo, invece, viene *abitato e narrativizzato* passionalmente da chi trova nell’estensione spaziale il collante tra memoria nostalgica e forma dell’esperienza presente, oltre che la consolazione momentanea per la disforia spazio-temporale che prova.

### 0.3. L’irreversibilità del tempo e la consolazione spaziale

Nostalgia è parola di dolore. Parola, anche, d’avventura. Dolore per un *ritorno impossibile, algos di un nostos* che si fa pensiero dominante. La linea del ritorno è un orizzonte che traspare mentre è cancellato, che trema nella lontananza mentre si sottrae allo sguardo. Illusione di una prossimità a lungo vagheggiata. Fantasmagoria di un miraggio che penetra nei pensieri, si fa acqua e sabbia dei pensieri, riva di un approdo che si sa negato (corsivo nostro).

Queste parole di Antonio Prete<sup>9</sup> ci pongono davanti al primo degli aspetti cruciali della nostra ricerca: la nostalgia è legata all’impossibilità *temporale* del ritorno, alla caducità e irreversibilità del “non più”<sup>10</sup> che viene espresso attraverso il

---

<sup>8</sup> Non a caso una delle declinazioni linguistico-culturali della nostalgia è *Heimat*, termine tedesco che si “perde nella traduzione” italiana ma che generalmente viene legato alle parole “casa” o “nostalgia di terre natie” ma anche dell’idea della sicurezza delle radici.

<sup>9</sup> Si tratta di una parte di un intervento da titolo “Nostalgia” scritto da Antonio Prete sul blog culturale doppiozero. Per il resto dell’intervento rimandiamo al link del blog: <https://www.doppiozero.com/materiali/nostalgia>.

<sup>10</sup> Riteniamo utile e doveroso fare una precisazione. Non stiamo certo asserendo che esista solo un tipo di nostalgia. Quel che viene rimpianto può dipendere, come è facile immaginare,

rimpianto<sup>11</sup>.

Il tempo che scorre linearmente si presenta al nostalgico sia come ostacolo che come *casus belli* dell'appassionamento. Ciò che è “avvenuto” si mostra ad esso in tutta la sua ontologica impossibilità di replica, in cui tutto ciò che appartiene al passato diventa *tempo trascorso* che non può essere più frequentato. È questa “privazione del passato” che genera il desiderio nostalgico nel presente, alimentato dal rimpianto, che

---

da persona a persona, da cultura a cultura. “Si ha nostalgia dell’infanzia che si è vissuta, e continua a vivere arcana e segreta nella memoria. Si ha nostalgia di una persona amata che ora, lontana o scomparsa, non c’è più; si ha nostalgia di una casa che si è lasciata, e che piena di ricordi continua ad accompagnarci nel nostro cammino con le sue penombre, e con i suoi bagliori, con gli sciami di emozioni perdute e invano ricercate, e c’è una nostalgia ancora più dolorosa: quella che porta alla malattia, alla depressione, che è malattia dell’anima e del corpo” (Borgna 2018: 11, 12). Pur cambiando l’oggetto rimpianto, cioè i luoghi dell’infanzia, le persone care che non rivediamo da anni, un amore perduto, il nostro punto di partenza teorico è che le nostalgie hanno idealmente a che fare con la perdita, con qualcosa che, così come rimpianto si presenta al soggetto come smarrito per sempre.

<sup>11</sup> Si presenta a questo punto l’urgenza di risolvere e chiarire una questione importante, utile a comprendere ciò che nei prossimi capitoli sarà approfondito nella teoria e nell’analisi. Ci chiediamo che cosa sia il rimpianto. Come accompagna la nostalgia? In che senso è legato alla irreversibilità del tempo? A ben guardare la natura semantica del termine, partendo dalle voci 1, 3, 4 e 5 del “Grande Dizionario della Lingua Italiana” curato da Salvatore Battaglia, notiamo che il rimpianto “italiano” è 1. Sentimento doloroso per la perdita irrimediabile di qualcosa di caro o di prezioso; nostalgia per chi non c’è più, per ciò che non si ha più, di cui non si può più godere; 3. Rammarico per ciò che non si è fatto, per le occasioni non colte; 4. Sentimento di mancanza, di privazione; 5. Recriminazione. Come suggeriscono Cosenza e Guerriera (2004), guardando ad altri dizionario come il “Palazzi e Folenva” il rimpianto viene definito come “nostalgico e doloroso desiderio di persone o cose lontane, *passate o definitivamente perdute* (corsivo nostro); oppure il “Devoto ed Oli”: “pensiero nostalgico e doloroso, o suggerito da un senso di rammarico o d’insoddisfazione, *rivolto a persone o vicende irrimediabilmente scoparse* o *passate* (corsivo nostro). Da questa analisi si nota come il rimpianto connesso alla nostalgia enfatizzi questo aspetto di perdita che porta un soggetto a soffrire dolorosamente per ciò che non è più. Un aspetto che abbiamo riscontrato in tutte le definizioni è quello dell’irrimediabilità: ciò che è appartenente al passato viene ad assumere una “valenza edonica negativa” (ibidem) che però mette in evidenza come l’atto del rimpiangere prenda forma dalla presa di coscienza della condizione di irreversibilità della cosa/persona/evento desiderato ancora. Non ci dilunghiamo molto sull’analisi semantica del termine “rimpianto” perché ci porterebbe verso delle riflessioni lontane dal nostro interesse principale. Non possiamo però non sottolineare alcuni aspetti interessanti legati, come fanno notare Cosenza e Guerriera (2004), a delle sfumature culturali legate al termine stesso. Nella versione “inglese” del rimpianto, *regret*, l’irreversibilità del tempo si proietta verso il futuro. Infatti, *regret* può riferirsi sia ad azioni passate che a cose non ancora accadute. Questa differenza apre le porte (i) a una riflessione su quelle che vengono definite le “memorie del futuro”, cioè le forme di ricordo e commemorazione di futuri che non si sono avverati ma che individui o gruppi culturali anelano e desiderano. Per altre riflessioni sul “rimpianto” (anche francese) si veda § 1.5.2.2.

a sua volta si viene a configurare come secondo stato patemico della passione stessa<sup>12</sup>.

“L’oggetto della nostalgia non è tanto questo o quel passato bensì il fatto del passato, in altre parole la *passatità*, che si situa rispetto al passato nello stesso rapporto della *temporalità* con il tempo. Ed è in rapporto al semplice fatto della passatità del passato, e in relazione con la coscienza di oggi, che l’incanto inesprimibile delle cose trascorse ha un senso” (Jankélévitch 1974 in Prete 1992: 140). Da questo punto di vista, che sarà poi quello che adotteremo e indagheremo tra teoria e analisi nei prossimi paragrafi, la nostalgia non è considerata solo come un turbamento emotivo legato al ritorno a uno spazio ma legato all’irreversibilità del tempo. Uno dei primi a notare che la nostalgia può essere legata al tempo e non allo spazio è stato Immanuel Kant che in “Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst” nel 1798 scrive: “la nostalgia non è della patria, ma della giovinezza, tanto che spesso la guarigione consiste sì nel ritorno a casa, ma non per tornare nella condizione iniziale, bensì per provare delusione”. Si presenta così il tormento del nostalgico: sapere che non c’è soluzione. Un desiderio irrealizzabile che però nello spazio può trovare una consolazione.

Attraverso lo spazio della nostalgia si manifesta la possibilità di superare la “finitezza” del tempo, a dimostrare l’agency di un soggetto su qualcosa che teoricamente dovrebbe essere impossibile agire ancora. “L’indelebile perdita viene ripresa, andando contro la realtà e il presente insoddisfacente, pur sapendo che si tratta di un rimaneggiamento illusorio. Al fondo della nostalgia non c’è propriamente un’esperienza concreta, ma un’esperienza evocata, caratterizzata soprattutto dalla presenza, nella vita attuale di ognuno, di immagini, suoni e profumi legati al passato, ovvero da tutto ciò che rimanda all’esperienza, non l’esperienza in sé” (Affuso 2012: 112, 113).

Nei prossimi paragrafi vedremo come la costruzione del passato rimpianto attraverso lo spazio presenti una stratificazione discorsiva (cfr. Hjelmslev 1954) assai complessa, capace di fare riacquistare al ricordo un certo dinamismo e una certa iteratività al ricordo, aprendo alla possibilità che la distanza temporale tra l’io—qui

---

<sup>12</sup> Su questo si veda § 1.5.1. dedicato all’analisi della nostalgia “francese”, così come studiata da A.J. Greimas.

dell'esperienza passata e di quella in atto possa essere ridotta. “La nostalgia – scrive sempre Prete – o sprofonda nel vuoto e nell’afasia dell’irrimediabile o si affida alla narrazione, e all’evocazione, del tempo che più non c’è, e dà a questo tempo la fisica dimora di una lingua”<sup>13</sup>. Insistendo sul solco tracciato da questa citazione, la lingua, più precisamente il linguaggio di cui ci occupiamo è lo spazio urbano: “un linguaggio con il quale una società significa se stessa a se stessa” (Greimas 1976a: 127), “una forma di un linguaggio spaziale che autorizza a ‘parlare’ di qualcosa di diverso dallo spazio, analogamente alle lingue naturali” (ivi: 126). Lo spazio, inteso come sistema modellizzante (§ 2.1.1.) permetterà una biforcazione della nostra riflessione: da un lato ci interesseremo alle modalità semiotiche che permettono a una passione del tempo di essere trasformata in enunciazione spaziale. Dall’altro vedremo come “l’impossibile ritorno”, cruccio del nostalgico, venga esorcizzato (non certo dissolto) e *costruito* semioticamente.

In questa prospettiva, il tempo perduto, quando narrativizzabile, diventa pura architettura tenuta insieme da memorie “viziate” e credenze emotive filtrate. È qui che lo spazio diventa ancoraggio necessario per la narrazione, per l’evocazione di quello che è stato così come ce lo ricordiamo. Lo spazio della nostalgia è un antidoto memoriale nelle mani del nostalgico (e del suo gruppo) che attraverso la “costruzione” di indici e la presupposizione di legami di continuità, genera intorno a sé la sua propria versione del ricordo. Con e attraverso lo spazio, il nostalgico alimenta un nuovo tempo che è copia-filtrata del suo ricordo, un nuovo ritmo della memoria del quale decide i pieni e i vuoti. “Nella *pietas* verso un passato perduto – scrive Isabella Pezzini – il tempo si condensa nello spazio, in luoghi della discontinuità, nei quali è mantenuto qualcosa che non esiste più ma che in quale modo può tornare ad avere senso” (Pezzini 2011: 147).

---

<sup>13</sup> Ci riferiamo sempre dell’intervento di Prete, consultabile su <https://www.doppiozero.com/materiali/nostalgia>.

#### 0.4. Tra Semiotica e *Memory Studies*

Nella nostra ricerca ci occupiamo di nostalgia da una prospettiva interdisciplinare. Questa scelta è dettata da un motivo semplice: quando ci occupiamo di memoria e del suo essere *inexplicable*<sup>14</sup> e contraddittoria, non possiamo certo pretendere che un solo approccio e un solo punto di vista possa essere esaustivo e soddisfare tutti i quesiti maturati. Data questa premessa, siamo convinti che solo un'interazione polifonica (che eviti il più possibile la cacofonia) tra diverse tradizioni scientifiche, differenti prospettive e approcci metodologici possa essere utile quanto meno ad avvicinare la corretta interpretazione dei fenomeni vagliati.

In particolare, ci rifacciamo a due aree di interesse scientifico: la semiotica della cultura e quelli che, a partire dagli anni Ottanta, a livello internazionale si sono istituzionalizzati come gli studi sulla memoria collettiva<sup>15</sup> e culturale, i *Memory Studies*.

L'istituzionalizzazione accademica di questo campo del sapere è avvenuta gradualmente e in due momenti diversi: nel 2008 all'Università di Warwick in Inghilterra, con la fondazione della rivista *Memory Studies* e nel 2016 all'Università di Amsterdam con la conferenza inaugurale dell'International Memory Studies Association, "Thinking through the Future of Memory". Tuttavia, è corretto tenere a mente che la riflessione sulla memoria ha interessato filosofi e storici sin dall'antichità. Si pensi a Platone, Aristotele o Sant'Agostino, fino ad arrivare ai pensatori dell'età moderna come Nietzsche e Husserl. In epoca contemporanea, invece, vanno certamente ricordati i lavori condotti da Bergson, Freud, Warburg, Nora, Halbwachs e Ricœur. In questa sede non ci dilungheremo molto sulle varie teorie di questi autori,

---

<sup>14</sup> Il riferimento è alla citazione di Virginia Woolf "Memory is inexplicable" ripresa da Assmann (1999: 17).

<sup>15</sup> Nel corso del testo approfondiremo le specificità di questo tipo "elusivo" (cfr. Pisanty 2013: 15) di memoria. Per ora si consideri la prima in relazione alla definizione proposta dal sociologo Maurice Halbwachs (1925, 1950) che non considera la memoria collettiva come la somma delle varie e diverse memorie individuali. Al contrario, per il sociologo le singole memorie individuali sono inserite all'interno di quelli che egli stesso definisce "*quadri collettivi*". In altre parole, ogni singolo ricordo si sedimenta e si configura sempre all'interno di una dimensione sociale. Il sociologo francese considera "ogni memoria individuale come un punto di vista sulla memoria collettiva" (Halbwachs 1950: 95).

pur mantenendo sullo sfondo di ogni nostra riflessione i loro insegnamenti e le loro considerazioni.

Parlare di interdisciplinarietà e di *Memory Studies* è dire “quasi la stessa cosa”, perché al suo interno confluiscono con grande (quando non incontrollata) libertà metodologica, diverse discipline come la sociologia, l’antropologia, la psicologia e le neuroscienze cognitive. Metodi e saperi disparati<sup>16</sup> che contribuiscono a un certo dinamismo ermeneutico utile alla comprensione dei più diversi fenomeni che interessano la memoria culturale, intesa come la costruzione testualizzata del passato.

Oltre (e prima di) questo, il nostro sguardo sulla nostalgia si servirà delle considerazioni prodotte da Juri Lotman, padre della semiotica della cultura, e dagli altri studiosi della scuola di Tartu-Mosca. Questo perché, differentemente dai *Memory Studies*, la semiotica presenta uno sguardo più *profondo* (cfr. Demaria 2019), supportato cioè da un metodo più stabilizzato e univoco, che però ritenere esaustivo risulta, nel nostro caso, fortemente limitante. Considerando i limiti di entrambe le aree di studio, metterli insieme può produrre quello che Peter Galison (1997), lavorando sulle contaminazioni disciplinari, ha chiamato “trading zone”: uno spazio di scambio in cui il confronto terminologico e metodologico genera una nuova “lingua” ibrida e una nuova “forza scientifica”, capace di dare conto dei più complessi aspetti del fenomeno osservato.

Così facendo, aspiriamo sia ad allontanare le accuse di eccessivo imperialismo fatte alla semiotica (Eco 1975: 24), quanto ad “affrontare il viaggio con la giusta consapevolezza di sé e non dimenticando a casa il bagaglio con i necessari strumenti per affrontare nuove avventure semiologiche” (Sedda 2019: 1), dimostrando empiricamente come possono essere porosi i confini delle semiosfere disciplinari. Una questione, questa, già affrontata anche nel *Trattato di Semiotica Generale* (1975), quando

---

<sup>16</sup> Per un approccio *italiano* ai “metodi e ai saperi” interdisciplinari per lo studio della memoria culturale, si veda in particolare il volume “Memoria e saperi” curato da Agazzi e Fortunati (2007). Di respiro più internazionale, invece, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* a cura di Erll e Nünning (2008) e *Routledge International Handbook of Memory Studies* a cura di Tota e Hagen (2015).

Umberto Eco, concludendo le sue riflessioni sulla scrizione di “campo semiotico”, ha scritto:

Ai livelli più complessi ecco infine le TIPOLOGIE DELLE CULTURE, dove la semiotica sfocia nell’antropologia culturale e vede gli stessi comportamenti sociali, i miti, i riti, le credenze, le suddivisioni dell’universo come elementi di un vasto sistema di significazione che permette la comunicazione sociale, l’assestamento delle ideologie, il riconoscimento e l’opposizione fra gruppi ecc... Infine il campo semiotico invade territori tradizionalmente occupati da altre discipline, come l’ESTETICA o lo studio delle COMUNICAZIONI DI MASSA (Eco 1975: 24 in Sedda 2003: 13).

E ancora:

Si tratta pertanto di vedere come, in tale campo di interessi (comuni per tanti versi ad altre discipline), uno sguardo semiotico possa esercitarsi secondo modalità proprie. Ed ecco che il problema del campo rimanda a quello della teoria ovvero del sistema categoriale unificato dal cui punto di vista tutti i problemi elencati in questo paragrafo possano essere affrontati ‘semioticamente’” (Eco 1975: 24).

### **0.5. Bricolage attenti e quadri svedesi mobili**

Facciamo nostre le parole-manifesto di Demaria che nella conclusione ad un articolo sulla contaminazione e sulla traduzione del metodo semiotico precisa come alcune domande di ricerca, tra le quali l’autrice pone esplicitamente i temi della memoria, alimentino inedite sfide per la semiotica: “problemi, interrogativi e domande ci aiutano dunque a essere transdisciplinari, e questo non vuol dire annacquare il proprio metodo o usarlo male, al contrario. Vuol dire recuperare un aspetto politico ed etico della nostra disciplina, e insieme ad esso la possibilità di intervenire nel sociale, trovando nell’applicazione, come peraltro sempre si è affermato, il modo attraverso cui continuare la ricerca e affinare i suoi metodi” (Demaria 2019: 8).

Ci proponiamo, a tal proposito, di comporre un *bricolage attento* che parta dai modelli “semiotici” che noi abbiamo a disposizione, senza rinnegare nessun tipo di dialogo equilibrato con altri ambiti del sapere. Questo *bricolage* terrà inoltre conto della

precisione creativa della semiotica (che nelle prossime pagine sarà sociosemiotica, semiotica “antropologica”, semiotica della cultura) e di metodi *altri* che le offrono punti di vista inediti su ambiti in cui i semiologi e le semiologhe si sono sempre destreggiati: la disamina del funzionamento dei *byt* in cui la società si *riflette*.

Come scrivono Bassano e Polidoro (2019: 2):

In questo senso la domanda diventa se il metodo corrisponda allo sguardo oppure al metalinguaggio: nel primo caso, l'analista sarà libera o libero di montare nel modo più opportuno concetti e nozioni adattati da altri campi, nel secondo avrà la responsabilità, eventualmente, di tradurli in base all'interdefinizione della nostra eredità hjelmsleviana. In entrambi i casi è chiaro che la teoria semiotica, pur dotata di grande solidità e coerenza, pur attentamente definita nelle sue operazioni e procedure (l'essenza del metodo, secondo la definizione che ne danno Greimas e Courtés nel Dizionario, 199), va intesa anche come uno strumento flessibile. Il suo modello non è tanto quello di una griglia di ferro, che cala sull'oggetto d'analisi tagliandolo secondo le sue rigide matrici, senza rispettare le giunture e le curvature dell'oggetto stesso.

Dopo aver definito i dettagli di una “semiotica *rispettosa*” dell'oggetto d'analisi, Bassano e Polidoro suggeriscono, con una bella e riuscita similitudine, di pensare al metodo semiotico come a un quadro svedese. Una versione particolare dell'attrezzo ginnico del quale tutte e tutti abbiamo avuto esperienza durante le ore di educazione fisica al liceo. Il riferimento non è a quello rigido costituito da asticcioline di legno orizzontali e verticali tenute insieme ortogonalmente a formare una griglia, ma alla sua versione originale, costituita da un reticolato di corde sulla quale ci si può certo arrampicare e fare esercizi, ma che cambia forma a seconda della pressione imposta dal corpo dell'atleta.

Così la teoria semiotica dovrebbe essere (e spesso – fortunatamente – è) uno strumento che dà precisi punti di riferimento e intersezioni, ma sa sia adattarsi al suo oggetto di analisi, come una rete gettata su qualcosa per racchiuderla e bloccarla, sia piegarsi sotto il peso del suo utilizzatore (l'analista), flettendosi in risposta al suo punto di vista, ai suoi interessi, alle curiosità che lo fanno sporgere in una direzione o nell'altra. *E come in ogni quadro svedese, ci saranno corde che col tempo si logorano, altre che vengono sostituite, altre ancora sulle quali qualcuno non mette mai il piede* (ivi: 2, corsivo nostro).

Nel nostro piccolo caso specifico, siamo speranzosi di riuscire a dimostrare come una semiotica così *creolizzata*, ma non per questo svilita, possa essere capace di dire lucidamente qualcosa in più sui meccanismi della nostalgia, sul suo *come* e non solo sul *cosa* (cfr. Greimas 1987), rifuggendo dall'intendere la scienza della significazione come un "esercizio di stile", o un mero virtuosismo metalinguistico, quanto una "teoria generale della cultura" (Eco 1975: 42) e di rimando, lente d'ingrandimento sugli artifici del filtraggio memoriale.

### 0.6. Il progetto di una semiotica della memoria culturale

Come è noto, una delle lezioni più importanti della semiotica della cultura precisa che investigare la memoria significa parlare della cultura stessa<sup>17</sup>. In particolare, i lavori di Juri M. Lotman (1984, 1990, 1993, 1994, 1998), di Umberto Eco (1975, 1984a, 1997, 2006, 2007) e della scuola bolognese di semiotica della memoria (cfr. in particolare Paolucci, Violi, Lorusso, Seghini, Odoardi, Granelli, Meneghelli, Razzoli, Mazzucchelli, Salerno, Codeluppi 2008; Demaria 2006; Lorusso 2010, 2013; Mazzucchelli 2010; Salerno 2018; Violi 2014b) e della semiotica della cultura italiana in generale (cfr. in particolare Leone 2015; Pisanty 1998, 2012; Pozzato 2006, 2010a; Pozzato, a cura di, 2010; Sedda 2003, 2006b) hanno dimostrato come le "onde della cultura" (Lotman 1985: 144) siano gonfiate e portare a riva dai moti esplosivi e incoerenti del ricordo. A tal proposito va ricordato come negli ultimi anni la Semiotica della cultura abbia iniziato a reclamare l'importanza del suo contributo nello studio della memoria anche in ambienti in cui la semiotica è certamente una disciplina marginale<sup>18</sup>, mettendo alla prova il suo stesso metodo.

---

<sup>17</sup> Nello specifico, Lotman e Uspenskij (1975: 43) definiscono la cultura come la "memoria non ereditaria della collettività". Questo significa che la cultura è il risultato mai omogeneo di tutti i testi che una cultura produce per autorappresentarsi e per differenziarsi dalle altre forme culturali. È importante precisare che la cultura non è un deposito immobile e statico nella quale tutte le informazioni vengono immagazzinate e abbandonate a far polvere. Si tratta, al contrario di un fenomeno magmatico, in cui la costante codifica e decodifica di testi e pratiche produce dei continui sommovimenti traduttivi.

<sup>18</sup> Durante la seconda conferenza della Memory Studies Association, tenutasi a Copenhagen nel 2017, il gruppo di ricerca su traumi e culture del post-conflitto "Trame" diretto da Patrizia Violi, di cui chi scrive ha fatto parte durante gli anni del dottorato, ha per la prima volta presentato in maniera organica una ricerca intitolata "Why a Semiotic Approach: Some Basic Concepts", dimostrando come i concetti di "semiosfera" ed "enciclopedia" possano essere

Visto il quadro generale proposto nel paragrafo precedente, più focalizzato sulle forme di mutuo interesse tra Semiotica e *Memory Studies*, vorremmo ora “ri-cercare la strada”, proponendo quali sono i punti teorici fondamentali che fattivamente o potenzialmente tengono insieme questi due ambiti del sapere scientifico.

Il primo aspetto che bisogna tenere a mente, che avremo modo di approfondire nel § 2.1.2., è che la Semiotica e i *Memory Studies* considerano la “memoria culturale” non una facoltà della mente, ma come un risultato di interazioni sociali e di ritagli ideologici. Entrambi, quindi, non si occupano “del come si ricorda, ma di come questo ricordo si iscrive nei testi, si fa documento, si testualizza” (Violi 2015: 263).

Come ha scritto Demaria in *Semiotica e Memoria. Analisi del post-conflitto*, se esiste una pertinenza squisitamente semiotica della “questione della memoria” sta proprio nell’indagine che concerne la “testualizzazione delle identità, per identificare i processi di moralizzazione di una nazione, o per indagare i rituali attraverso cui si sincronizzano le temporalità degli attori sociali, discriminando tra ciò che è passato, e di conseguenza stabilendo ciò che è presente, e quindi ciò che sarà futuro” (Demaria 2006: 13).

Allo stesso modo, nei *Memory Studies* si è passati dallo studio dei “quadri sociali” così come proposti da Maurice Halbwachs, cioè le interazioni sociali che permettono la costruzione di comunità della memoria che condividono forme del ricordo, a un approccio più culturologico focalizzato sui testi che permettono il traghettamento mai quieto dei ricordi. Forti degli insegnamenti sociologici, le studiose e gli studiosi hanno iniziato a considerare come fondamentali i lavori di Jan Assmann che per primo introduce il concetto di *cultural memory* nel dibattito internazionale:

Il concetto di “memoria culturale” concerne una delle dimensioni esterne della memoria umana. Noi tendiamo a immaginarci la memoria come un fenomeno puramente interiore, localizzato nel cervello dell’individuo, dunque oggetto della fisiologia cerebrale, della neurologia e della psicologia, ma non delle scienze storiche della cultura. Eppure i contenuti di questa memoria, il modo in cui

---

considerati non solo come metafore della cultura e della memoria ma anche come veri e propri strumenti di analisi di casi concreti. Il risultato di questo panel è in pubblicazione per l’Amsterdam University Press nel 2020 con il titolo *Seeing Memory Sites Through Signs. What Semiotics Can Tell Us About Space*, a cura di Cristina Demaria e Patrizia Violi.

essa li organizza, e la durata di tempo in cui riesce a conservare qualcosa sono in larghissima misura una questione non di controllo o di capacità interiori, bensì di condizioni quadro esterne, ossia sociali e culturali (Assmann 1992: XV).

Ad un orecchio semiotico, queste parole suonano molto familiari. Infatti, la ricerca di Assmann, incrementata da quella di sua moglie Aleida, è dichiaratamente ispirata al lavoro di Juri Lotman e degli altri studiosi della scuola di semiotica di Tartu-Mosca. Ne *La memoria culturale* Jan Assmann scrive di questa affiliazione intellettuale: “A partire dal concetto di situazione dilatata si sviluppò ciò che più tardi Aleida Assmann e io, ricollegandoci a Juri Lotman e ad altri teorici della cultura, abbiamo definito la “memoria culturale” (ivi: XVII)<sup>19</sup>. Sfortunatamente però, pur essendoci una citazione esplicita, la ricezione di Lotman<sup>20</sup> è andata lentamente perdendosi nei *Memory Studies*. Alcuni lavori di interessante connessione tra le due discipline sono stati condotti da Marek Tamm, professore di *Cultural History* all’Università di Tallin, che in

---

<sup>19</sup> Oltre a questo, Aleida Assmann, in un’intervista-video pubblicata sul sito dell’Università di Utrecht nel 2017, in cui le viene chiesto di spiegare il concetto di “cultural memory”, spiega fin da subito che “it is easiest to go back to another concept that was really influential in my thinking about this whole topic and this is a formula pointed by Juri Lotman and Boris Uspenskij who wrote about culture and defined culture as the memory of a society that is not transmitted by genes. So, if it cannot be inherited biologically it has to be transmitted via symbols. This is really the key idea and the starting point of the development of any idea of cultural memory”.

L’intera intervista è reperibile a questo link: [https://www.youtube.com/watch?v=Hjwo7\\_A--sg](https://www.youtube.com/watch?v=Hjwo7_A--sg)

<sup>20</sup> Bisognerà attendere gli anni Sessanta perché i libri di Lotman arrivino sulle scrivanie d’Europa – in Italia e Francia in particolare – superando i confini dell’Unione Sovietica e facendo interrogare gli studiosi sul potenziale di questo nuovo modo di studiare la cultura. Largamente studiato (anche se non totalmente tradotto) in ambito semiotico, Lotman e i suoi concetti più fortunati, quali “semiosfera”, “confine”, “sistema”, “autocomunicazione” e “memoria”, dagli anni Novanta in poi affascina una nuova generazione di ricercatori che declinano le pagine del semiologo russo in ottica interdisciplinare, condizionati dal “cultural turn” del pensiero scientifico. Anno zero di questa contaminazione è il 1999, quando all’Università del Michigan si è organizzato il convegno “The Works of Iurii Lotman in an Interdisciplinary Context: Impact and Applicability” che per la prima volta, almeno a livello ufficiale, ha visto antropologi, sociologi e scienziati politici confrontarsi direttamente con la bibliografia del semiologo russo. Sulla ricezione internazionale di Lotman e sul rapporto tra le teorie dello studioso russo e i *Cultural Studies* si veda *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions* a cura di Schönle (2006) e *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature, and Cognition* di Andrews (2003), oltre che la voce “Juri Lotman” dell’*Oxford Bibliographies* scritta da Lorusso (2019a).

due occasioni – “Semiotic Theory of Cultural Memory: In the Company of Juri Lotman” (2015), un contributo pubblicato in *The Ashgate Research. Companion to Memory Studies*, e nel testo *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics* (cfr. Lotman 2019) di prossima pubblicazione – propone in maniera organica i contributi (anche inediti) dello studioso russo relativi al contesto della memoria culturale.

Complementariamente all’approccio lotmaniano, il progetto di una semiotica della memoria culturale viene ripreso organicamente nel numero 116 della rivista *Versus*, “Politiche della memoria. Uno sguardo semiotico”, a cura del centro di ricerca “Trame” dell’Università di Bologna. In particolare, nell’introduzione di Anna Maria Lorusso (2013: 3) sono proposti alcuni passaggi metodologici da tenere a mente per comprendere “l’utilità di un approccio semiotico alla memoria”.

Il primo suggerimento che viene dato è quello di pensare al significato degli eventi considerando la loro natura interpretativa, soggetta cioè a logiche negoziali che rimaneggiano e traducono costantemente ciò che viene ricordato. Da qui la precisazione che per lavorare sul ricordo testualizzato è necessario adottare una “concezione enciclopedica del senso” (ivi: 4), basata cioè sull’idea che ogni unità culturale è inserita in una rete rizomatica di significati che creano una versione sempre nuova del passato, ora illuminando ora offuscando alcuni elementi. “Questa concezione enciclopedica del senso è particolarmente utile alle riflessioni sulla memoria perché consente di evidenziare, attraverso una analisi semantica e pragmatica, le diverse declinazioni che un certo evento può avere, a seconda del *quadro* in cui si inserisce” (ibidem). Alla teoria echiana vengono affiancati anche strumenti di analisi proposti dalla semiotica di tradizione francese. In particolare, per l’analisi dei testi della memoria risultano centrali i concetti di “destinazione”, “modalità di enunciazione” e “aspettualità”. Questi strumenti analitici permettono di considerare lucidamente le trame del senso che si danno nella narrazione, dimostrando in che modo un ricordo riesce a essere normalizzato e solidificato come credenza.

L’insegnamento che da queste riflessioni deriva è che la memoria debba essere sempre intesa come come “effetto” generato da delle *lotte* (Sedda 2002: 28) in cui è in gioco l’affermazione identitaria della cultura stessa.

## 0.7. La struttura del lavoro

La nostra ricerca è divisa in due parti, una teorica e una analitica, ciascuna delle quali composta da altrettanti due capitoli. Una ripartizione che non ha l'obiettivo di slegare e isolare i contenuti proposti, quanto di ordinarli, mostrando alla lettrice e al lettore i passaggi gradualmente che ci hanno portato alla definizione delle peculiarità degli spazi della nostalgia. Le coordinate teoretiche, necessarie per mettere in cornice lo spazio della conoscenza in cui ci proponiamo di agire, saranno incrementate nel corso dell'analisi, usando i casi studio e i loro satelliti testuali non come semplici esempi descrittivi ma come dispositivi imprescindibili per verificare e collaudare le pertinenze semiotiche emerse (cfr. Fabbri e Marrone 2000).

La parte I, intitolata "L'impianto teorico della ricerca" si apre e si chiude con delle precisazioni teoriche dedicate allo studio delle passioni dal punto di vista semiotico. In dettaglio, dopo aver tracciato il percorso semantico che ha condotto la nostalgia a diventare una passione collettiva e culturale, pur essendo stata concepita in un contesto medico nella Svizzera del Seicento, si considereranno i punti di forza e i limiti principali della "semiotica delle passioni" di stampo greimasiano. A questo legheremo una breve rassegna sulla semiotica delle emozioni culturali così come proposta da Lotman, focalizzando l'attenzione principalmente sulle modalità esplosive dell'appassionamento culturale.

Date queste premesse, sempre nel capitolo 1, verrà messa al vaglio la nota analisi lessematica sulla nostalgia "francese", condotta da Greimas nel 1986. Le pagine densissime del semiologo saranno trampolino di lancio per una riflessione più articolata sul senso culturale di questa passione, intesa non tanto e non solo come un *profumo timido* della tristezza, o come una passione derivante da una mancanza e da un desiderio legato al passato, quanto piuttosto come una passione della memoria culturale che può determinare e invertire il senso di testi e discorsi, oltre che indirizzare precise ideologie. Per dimostrare coerentemente questo aspetto nella discussione saranno presi in considerazione anche contributi provenienti dalla sociologia e dall'antropologia. Ad esempio, le riflessioni nodali di Svetlana Boym su "nostalgia restaurativa" e "nostalgia riflessiva" serviranno a rifinire alcune considerazioni

sociosemiotiche sulla passione, intesa come risultato complesso di una traduzione<sup>21</sup> culturale, oltre che a proporre quella che definiremo come “indessicalità della nostalgia”, meccanismo generale che, dal nostro punto di vista, sottende e definisce il funzionamento dello spazio della nostalgia.

Nel capitolo 2 ci occuperemo più dettagliatamente dei processi di esternalizzazione della memoria, con uno sguardo focalizzato sugli spazi. Lavorando sulla generale definizione “luoghi della memoria” proposta dallo studioso francese Pierre Nora, vedremo come in realtà da un punto di vista semiotico la rappresentatività identitaria e memoriale degli spazi deputati alla trasmissione collettiva del ricordo sia un esito articolato tra quelli che definiamo “significati di progettazione e significati d’uso”. Sempre nel secondo capitolo, poi, metteremo in contatto la teoria sugli spazi della memoria con le forme di appassionamento culturale. È in questa sezione, infatti, che definiremo la nostra idea di “spazio della nostalgia”, presentando le sue caratteristiche specifiche e le diverse tipologie possibili.

Nella seconda parte della tesi “Casi di Studio e Precisazioni Teoriche”, si procederà all’analisi di due casi studio lontani culturalmente e geograficamente ma che nella loro diversità ci permettono di completare analiticamente delle questioni rimaste in sospeso nella parte teorica. Teniamo a precisare che questi casi studio non dovranno essere pensati come appendici a margine, ma come banco di prova per raffinare le idee teoriche, modificarle e adattarle ai contesti su cui poniamo attenzione.

Questo perché pensiamo che la semiotica della cultura sia più a suo agio nella messa a contatto con il mondo (cfr. Segre 1996: 48) che nella torre d’avorio dell’astrattezza.

---

<sup>21</sup> Da questo momento in poi, il concetto di “traduzione” sarà considerato in ottica semiotica come “il processo cardine della generazione del significato” (Sedda 2012b: 60) che mette in mostra le forme di concatenamento del significato e le dipendenze tra il sistema culturale che viene tradotto e quello di arrivo della traduzione stessa. Come ha fatto notare Franciscu Sedda (ivi: 60 – 69) il concetto di “traduzione” ha animato il pensiero di molti studiosi che oggi sono considerati i padri della semiotica. In particolare, precisa lo studioso sardo, la traduzione ha interessato Peirce che definito “the meaning of a sign is the sign it has to be translated into”, oppure Greimas per il quale “la significazione [...] non è altro che questa trasposizione d’un piano di linguaggio in un altro, di un linguaggio in un linguaggio diverso, mentre il senso è semplicemente questa possibilità di trascodifica”. Per approfondimenti teorico-semiotici sul concetto di traduzione si vedano anche Dusi e Nergaard (2000); Osimo (2017).

Ci chiediamo, allora, in che modo una passione del tempo può concretamente legarsi a uno spazio. Che si intende per spazio della nostalgia ex-novo e spazio della nostalgia risemantizzato? Come possono le pratiche trasformare passionalmente lo spazio sul quale vengono prodotte? Può la nostalgia, il desiderio di una temporalità che è ontologicamente passata, essere riproposta nello spazio fino a mostrare una versione della storia filtrata e ideologizzata? Fino a che punto un insieme di credenze emotive, quella che chiameremo Enciclopedia Locale Emotiva, può determinare il funzionamento semiotico di uno spazio?

A queste e altre domande parallele e incidenti daremo risposta nel capitolo 3 e nel capitolo 4, rispettivamente dedicati all'esplorazione e all'intellegibilità del dinamismo nostalgico di Predappio, la città natale di Benito Mussolini, diventata famosa per essere frequentata da sostenitori nostalgici dell'ex dittatore d'Italia; e al museo della DDR di Berlino, un "nuovo museo" inaugurato poco più di dieci anni fa, che racconta una versione "ludicizzata" del passato della Repubblica Democratica Tedesca.

## **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare anzitutto la mia professoressa Patrizia Violi, per avermi insegnato tutto quello che so sulla semiotica della memoria culturale e per avermi dato la possibilità di lavorare insieme in questi anni.

Ringrazio anche Cristina Demaria, Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli e Daniele Salerno, per gli indispensabili scambi di idee, per avermi fatto sempre sentire parte integrante del gruppo di ricerca "Trame". Devo un ringraziamento anche alla professoressa Viviana Gravano, per i dialoghi su Predappio e sulle "stranezze occasionali" di quel posto di provincia. Ringrazio anche il professor Franciscu Sedda per le revisioni attente e i consigli utili offerti a questo lavoro.

I also want to thank Professor Ihab Saloul, my supervisor at University of Amsterdam, for welcoming me to his research group; Lars, Frans and Michael from "Herengracht 401", for all the inspiring memory-lunches together.

Questa tesi non sarebbe stata possibile senza il supporto quotidiano delle mie amiche e dei miei amici. A Alessandra va un ringraziamento speciale, perché continua a essere in prima fila per me da anni, incurante dei chilometri che ci separano. Ringrazio anche Marta, Claude e Elena, compagne di viaggio fondamentali in questi tre anni, che mi hanno sempre sostenuto e arricchito con la loro presenza.

A Eleonora, Maria, Alice, Mariana, Monica, Viviana, Matteo, Federico, Polly e Alina, devo un ringraziamento per aver avuto sempre un divano su cui ospitarmi in giro per l'Europa e per aver esercitato pazienza nei miei momenti di sconforto e di entusiasmo "memoriosi".

Ringrazio di cuore mia madre Rosa, per la inesauribile forza che sempre mi trasmette; mia sorella Francesca, i miei fratelli Raffaele e Ludovic, per aver tifato per me quando io stesso non ero più disposto a farlo.

I would like to thank my English–American family: Sue, Graham, Dan & Bess, for the constant positive energy and for all the welcoming love.

Su tutte e tutti, il mio ringraziamento più affettuoso va a Dom, *the one*, antidoto alle mie nostalgie, amore e amico insostituibile.



**Parte I**  
**L'impianto teorico della ricerca**



## Capitolo 1

---

### La nostalgia Un percorso semiotico a curve

#### 1.1. Di cosa parliamo quando parliamo di nostalgia?

Una definizione molto generale del concetto di nostalgia, formulata basandosi semplicemente sul significato stereotipico di questa passione, si riferirebbe al ricordo malinconico di un'esperienza positiva, avvenuta nel passato, destinata a non ripetersi più nel tempo presente e futuro. I ricordi e le immagini che vengono in mente possono essere molti: una vacanza di qualche anno fa, un piatto della cucina della nonna che non c'è più, a una canzone alla radio che rimanda a un vecchio amore spensierato.

Ognuna di queste attività, con diverso grado di coinvolgimento, si presentano come evocazioni di ricordi che tornano in auge grazie alla *stimolazione* generata dalla relazione con l'oggetto (cioè un segno esterno) al quale la memoria nostalgica si lega: una fotografia della vacanza, il piatto della nonna, la canzone d'amore...

A suggerire questa stereotipia è la stessa definizione che dà il dizionario Treccani della lingua italiana, secondo il quale la nostalgia è uno “stato d'animo melanconico, causato dal desiderio di persona lontana (o non più in vita) o di cosa non più posseduta, dal rimpianto di condizioni ormai passate, dall'aspirazione a uno stato diverso dall'attuale che si configura comunque lontano”.

Come si intuisce da questa definizione dizionariale, la nostalgia si lega a un *non ritorno*. Essendo una emozione negativa, un colore della tristezza che pone il soggetto davanti al fatto che qualcosa – o qualcuno – che un tempo ci ha fatto stare bene, non tornerà più, la nostalgia si è imposta nell'immaginario collettivo come la *presa di coscienza di una perdita irrimediabile* con la quale non si riesce a venire a patti.

Differentemente da questo senso comune, però, quando si prova a complessificare il significato di questo concetto ci si trova davanti a una biblioteca borghese molto più difficile da perlustrare. Questo perché nei secoli, la nostalgia ha significato tante cose, in tanti contesti. Alla nostalgia, infatti, sono stati legati a doppio nodo diversi aggettivi<sup>22</sup>, da un lato con l'obiettivo di dominare il carattere poliedrico di questo sentimento che connette la sfera individuale a quella collettiva, dall'altro per stratificarne il significato, tenendo sempre più in basso, sepolto sotto metri e metri di definizioni, quello che la lega *solo* al rimpianto antiprogredista. Scrive a tal proposito Svetlana Boym (2007: 8): “First, nostalgia is not ‘antimodern’; it is not necessarily opposed to modernity but coeval with it. Nostalgia and progress are like Jekyll and Hyde: doubles and mirror images of one another. Nostalgia is not merely an expression of local longing, but a result of a new understanding of time and space that makes the division into ‘local’ and ‘universal’ possible”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Come fanno notare Olivia Angé and David Berliner (2015), nel corso del tempo la nostalgia è stata accompagnata da diversi aggettivi: “structural” (Herzfeld 2004), “synthetic” (Strathern 1995), “armchair” (Appadurai 1996), “colonial” (Bissel 2005), “imperialist” (Rosaldo 1989), “practical” (Battaglia 1995), “resistant” (Stewart 1988) e “for the future” (Piot 2010). Tutti queste specificazioni, oltre a definire aspetti micro della cultura e del contesto disciplinare in cui sono stati pensati, hanno permesso alla nostalgia di essere concepita come termine-ombrello, pur essendo continuamente messa in discussione, evitando semplificazioni e banalizzazioni. In relazione a questa moltitudine nostalgica, troviamo illuminati le parole di Eugenio Borgna che nel suo libro *L'arcipelago delle emozioni* del 2002 usa queste parole per riferirsi a questa *rapsodica fenomenologia* della nostalgia (2002: 62): “Ci sono nostalgie dolorose e scarnificanti: ci sono nostalgie sognanti e dolcissime; ci sono nostalgie che fanno vivere, e nostalgie che fanno morire; ci sono nostalgie che nascono da esperienze di perdita (perdita di una persona, certo, o trasalimenti smarriti di una persona che si è allontanata, o è scomparsa); ci sono nostalgie di stati d'animo che davano un senso alla vita e che non ri-nascono più: travolti dal fluire ininterrotto del tempo; ci sono nostalgie di un paesaggio (il paesaggio, l'anima di un luogo, non è la geografia: la semplice e arida ricostruzione di un luogo); ci sono nostalgie che una fotografia, le immagini e i fantasmi che risorgono vertiginosamente da alcune fotografie, nasconde e poi ri-vela; ci sono nostalgie che fiammeggiano luminose e poi si inceneriscono: divengono ceneri [...]; ci sono nostalgie divoranti e inestinguibili nella loro intensità e nei loro significati; ci sono nostalgie labili ed effimere; e ci sono nostalgie che continuano a incrinare e a sigillare la vita. [...] Le molte, le infinite, figure della nostalgia nella loro evanescenza e nelle loro increspature: fuggitive e accorate”.

<sup>23</sup> A conferma di ciò, chiamiamo in causa gli studi sulla nostalgia condotti in ambito psicologico (Batcho 2013; Routledge, Arndt, Sedikides e Wildschut, 2008; Routledge, Wildschut, Sedikides, & Juhl, 2013). In particolare, il laboratorio di psicologia dello studioso Clay Routledge ha dimostrato come la nostalgia impatti notevolmente sul sistema immunitario di un essere umano, producendo però anche risultati molto positivi. In particolare, nell'articolo “Looking

Ihab Saloul, professore di *Memory Studies* all'Università di Amsterdam, criticando l'approccio *pigro* alla nostalgia, tipico di chi intende questa passione solo come negativa, ha scritto che “according to this view, nostalgia is seen as the opposite to the idea of progress. It supposedly emerges because of an identity crisis or a lack of self-confidence in the present, paralysing political agency in the present, and by and large remaining a sentiment to be *shunned*” (Saloul 2007: 120, corsivo nostro).

Un buon punto di partenza, quindi, evitando qualsiasi tipo di semplificazione concettuale, è considerare la nostalgia come un fenomeno collettivo strettamente legato alle forme di traduzione. Si tratta, cioè, di considerare la nostalgia come un processo emotivo che permette a una collettività di lavorare, a volte *giocare*, sulla temporalità, restaurando e inventando memorie che non sono sempre necessariamente legate al passato “reale”.

Da questo punto di vista, la nostalgia è intesa come una “passione–filtro”<sup>24</sup> che garantisce la riscrittura (e il tradimento) dei ricordi in forme della testualità che, per essere comprese, devono essere sempre prodotte “con gli occhi” del presente (cfr. Hartog 2007, trad. it.). Questo filtraggio comporta però un duplice pericolo: “da lato quello di fare da velo a ciò che nella memoria è più spiacevole e difficile, bloccandone l'elaborazione, dall'altro che il suo uso pubblico abbia proprio la costruzione di questo velo come scopo principale” (Affuso 2012: 120). A tal proposito, Halbwachs (1925: 91) ha scritto:

Gli uomini che non chiedessero alla memoria che di illuminare le loro azioni immediate e per i quali il piacere puro e semplice di rievocare il passato non esistesse [...] non avrebbero alcun senso

---

Back to Move Forward: Nostalgia as a Psychological Resource for Promoting Relationship Goals and Overcoming Relationship Challenges” pubblicato nel 2015 insieme a Andrew A. Abeyta e J. Juhl, Routledge dimostra che il sentimento nostalgico che affligge un soggetto può diventare un “implication for motivation” (Abeyta et al. 2015: 1031). Per approfondimenti e per una genealogia della prospettiva psicologica sulla nostalgia si veda Routledge (2016).

<sup>24</sup> Usando il concetto di filtro ci rifacciamo a una specifica tradizione della semiotica della cultura. In particolare, quella che fa riferimento a Juri M. Lotman e Umberto Eco che hanno considerato il passaggio della memoria non come un mero atto di registrazione, di riproduzione copia–originale, ma come un processo ideologico in cui qualcosa inevitabilmente viene lasciato indietro, inascoltato, mentre altro viene magnificato ed enfatizzato.

della continuità sociale. Ed è per questo che la società ogni tanto obbliga gli uomini, non solo a riprodurre nel pensiero gli eventi passati della loro vita, *ma anche a ritoccarli, a toglierne qualcosa, a completarli in modo che, convinti che i nostri ricordi siano esatti, gli attribuiamo un prestigio che la realtà non possedeva* (corsivo nostro).

La nostalgia come filtro (che a volte somiglia più a un paraocchi per cavalli) è “responsabile” della forma che assume la dimenticanza, contribuendo al taglio ideologico (*à la* Eco 1975). Il risultato è una magnificazione euforizzata, anestetizzata contro ogni conflitto narrativo. In questo caso il filtro appassionato si pone come uno strumento di “promozione”: un’elevazione passionale a potenza<sup>25</sup>.

Per comprendere il condizionamento che questo tipo di filtri può generare anche all’interno della cultura, desideriamo partire dalla teoria echiana “non allarmista” sui filtri della memoria. Per Eco, non tutte le dimenticanze sono negative. Alcune servono a preservare la cultura e razionalizzare la forma della conoscenza e indirizzare una particolare Enciclopedia Media.

Essa ci garantisce il ricordo dei grandi fatti storici o dei principi della fisica, ma lascia cadere un’infinità di informazioni che la collettività ha *rimosso*, in quanto non le giudicava utili o pertinenti. Per esempio l’enciclopedia media ci dice tutto quanto occorre sulla morte di Giulio Cesare ma nulla su quello che ha fatto la sua vedova Calpurnia negli anni successivi, ci fornisce dettagli preziosi sull’andamento della battaglia di Waterloo ma non ci dice il nome di tutti coloro che

---

<sup>25</sup> Fuor di metafora, l’idea dei filtri della nostalgia possono essere compresi anche guardando a dei fenomeni sociali trova diverse applicazioni pratiche sociali “meno memoriose”. Esistono, per esempio, dei social network in cui è possibile condividere con altri utenti immagini fotografiche scattate con il proprio cellulare. Prima di modificarle, però, all’utente è data la possibilità di modificare la fotografia inserendo dei *filtri* che replicano l’estetica della fotografia analogica. Cambiando il piano dell’espressione attraverso l’introduzione di effetti seppia vari, si ha un proporzionale cambiamento anche a livello del contenuto dell’immagine fotografica, che assume dei significati più malinconici, evocativi e poetici (perché quel tipo di estetica è culturalmente connesso a quei significati). Questo tipo di filtro non solo cambia esteticamente i colori e le saturazioni della fotografia ma permette anche di fare un discorso sulla *pastitizzazione*, cioè sulla esplicita volontà di antichizzare un oggetto semiotico. Sembra, in questo caso, che le qualità estetiche di un oggetto siano direttamente proporzionali alla percentuale *retrò* che possiede. Il testo fotografico “filtrato” *si atteggia* a testo antichizzato, diventando non tanto testo manifesto di una esperienza del soggetto, quando un racconto sulle forme privilegiate della rappresentazione, in cui il passato viene caricato di valori euforici ed estetici, innescando quella che Davis (1979) ha definito una esperienza estetica della nostalgia. Per un approfondimento sul rapporto tra fotografia digitale e post-produzione retrò si veda Niemeyer (2014) e Panosetti (2015a).

vi hanno partecipato – e così via. Si tratta di “dimenticanze” utilissime (Eco 2007: 89).

Le parole del professore sono in parte vere, ma dal nostro punto di vista, non senza problemi. Che fare se l'enciclopedia media di cui ci occupiamo è fascista e nostalgica?

Una enciclopedia media in cui si sa poco o nulla di Calpurnia è certo meno problematica di una in cui si sa *fin troppo* (nel senso che alcune informazioni sono in *surplus* perché inventate) della figura di Benito Mussolini. Come scrive Valentina Pisanty (2013: 18), in questa teoria manca “the reference to power; that is, to the unevenly distributed ability to shape the form and the substance of commemorative processes”. Rispetto a questo punto, precisa ancora la semiologa:

the cultural filters that select the episodes considered memorable depend on the concerns and dominant ideologies of the societies that they refer to. Consequently, the Encyclopaedic model of a “blind” memory, devoid of intention, agency and direction, should be reviewed in light of the obvious fact that, within the mass of interconnected nodes that constitute shared knowledge, certain connections (those more involved in the self-definition of groups) are carefully guarded, incessantly reiterated, and at the same time exposed to the attacks of alternative subjects seeking to establish control over them (ivi: 18).

Della stessa idea è anche Patrizia Violi che in un contributo del 2017 spiega come il filtraggio non sia né causale, né il risultato di una decisione apolitica o ingenua.

Anche se “la Storia” viene trasmessa come “naturale”, come insiste Eco, si tratta sempre di un punto di vista che irradia valori sociali e lascia intendere quali sono le gerarchie.

Per esempio, una storia fatta dagli uomini e non dalle donne, dai generali e non dai soldati, dai grandi eventi e non dalla vita quotidiana. Tanto che questi presupposti sono stati discussi e altre storie sono nate, dalla metà del secolo scorso, che hanno posto al centro della loro attenzione proprio la vita quotidiana di chi non ha nome, le donne, le abitudini materiali e così via, costruendo un sistema di filtraggio completamente diverso (Violi 2017: 205).

Per questo motivo, nel considerare la nostalgia come passione filtro, bisogna tenere conto delle forme di potere che in un dato momento storico condizionano la trasmissione della memoria e di una presunta “verità storica”, facendo attenzione a ciò che può essere considerato ricordabile e ciò che invece vale la pena dimenticare o rimpiangere o edulcorare. Come abbiamo detto nell’introduzione, usando Kundera, avere fiducia del filtro proposto dalla nostalgia, potrebbe essere un atto di “memorabile” ingenuità.

La nostalgia, sorella *bistrattata* della memoria<sup>26</sup>, deve essere indagata, quindi, non come un semplice “sentimento di rimpianto malinconico verso ambiti di esperienza del passato, che sorge da un’insoddisfazione nei riguardi del presente” (Pethes e Rūchatz 2001: 389) ma come una vera e propria forma di risemantizzazione del passato ma anche del presente. Questo, a una prima lettura, non la renderebbe poi così diversa dalla “classica” memoria, se non per il fatto che chi la indaga riesce a comprendere meglio non solo i meccanismi di traduzione, ma anche quelli di “produzione” appassionata della temporalità dalla quale il passato emerge come “oasi di pace [...] da cui la personalità frammentata riceve un senso di equilibrio” (ivi: 340).

Questo primo capitolo è diviso in cinque parti. La prima sezione è votata allo studio della particolare *storia semantica* di questo sentimento, in modo da poter comprendere il contesto all’interno del quale la nostalgia è stata *coniata* e come si sia evoluta arrivando a invadere i campi semantici più diversi. Partendo dalla definizione di cosa *era* la nostalgia (§ 1.2.), si arriverà successivamente a considerare cosa *è* oggi (§ 1.3.) all’interno del campo interdisciplinare delle scienze umane e sociali. In particolare, si considereranno contributi legati alla sociologia e all’antropologia, che più di altre discipline hanno indagato questo fenomeno da un punto di vista collettivo. Infine, nella ultima parte si concederà ampio spazio a una “semiotica della nostalgia”, (§ 1.5.),

---

<sup>26</sup> Il rapporto tra memoria e nostalgia è molto articolato e pretende delle puntualizzazioni. Se la memoria è teoricamente deputata alla ricostruzione della “durata” tra il passato, il presente e il futuro, la nostalgia si configura come una “presa di coscienza” (cfr. Greimas 1986) della distanza che si configura tra il presente e il passato. “Se l’una è quell’atteggiamento dell’altra attraverso cui prende forma una rappresentazione emotivamente connotata del passato, inevitabilmente esse costituiscono elementi coesenziali di uno stesso processo. Ed è proprio nell’intreccio tra nostalgia e memoria che si gioca il problema del senso del tempo e della Storia, e dunque quello delle funzioni della nostalgia” (Affuso 2012: 107).

dopo aver dato brevemente conto di dell'approccio semiotico al tema della passionalità (§ 1.4.).

## 1.2. Storia di una passione

### 1.2.1. La tesi di dottorato di un medico svizzero

Linguisticamente, la parola nostalgia ha una data e un luogo di nascita precisi: il 22 giugno 1688, in Svizzera, a Basilea. Il giovane studente Johannes Hofer la conia per la prima volta tra le pagine della sua tesi di dottorato “Dissertatio Medica de Nostalgia oder Heimwehe”, destinata a diventare il punto di partenza bibliografico per tutte le studiose e tutti gli studiosi del rimpianto di tempi e di spazi del passato.

Nel suo lavoro, Hofer si occupa di nostalgia in senso clinico, teorizzando una correlazione tra la dislocazione geografica di giovani soldati svizzeri, costretti a vivere e combattere in guerra in terre straniere, e le malattie, come febbre e dissenteria, provocate da questa condizione di vita precaria.

Hofer concepisce la parola nostalgia attingendo al greco antico. La parola, infatti, è composta da *nóstos* (νόστος), che significa “ritorno in patria” e *algia* (ἀλγία), che sta per “dolore o sofferenza”. Il significato di questa parola seicentesca rimanda ovviamente ad altri termini come *homesickness*, termine inglese più “antico” di nostalgia e che a sua volta rimanda, richiama e cita altri termini presenti in altre lingue europee come *heimweh* in tedesco o *maladie du pays* o *Mal de Paris* in francese, *saudade* in portoghese, *mal de corazon* in spagnolo...<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> L'elenco sopra proposto potrebbe continuare ancora per molto. L'aspetto interessante non è certo solo la sinonimia di queste parole ma che ciascuna di loro conservi e preservi uno specifico ritmo, una specifica sfumatura timica, un *profumo passionale* diverso, avrebbe detto Greimas (1987), che si lega in maniera imprescindibile al contesto culturale da cui proviene. Questo perché la nostalgia è un sentimento con una forte correlazione geografica e culturale. Cambia col cambiare del contesto. Non è difficile immaginare il perché: essendo una passione in relazione alla memoria e alla temporalità, la nostalgia si adatta e, camaleonticamente, cambia colore, dipendentemente dalla cultura che la concepisce. In questa sede non ci focalizzeremo su una comparazione semantica tra i diversi termini che rimandano al concetto di nostalgia. Però, per avere una idea delle vaste *somiglianze di famiglia* di questo termine, ci limiteremo a citare per esteso un passaggio di Milan Kundera che, nel secondo paragrafo dell'*Ignoranza* propone una panoramica interessante: “In greco ‘ritorno’ si dice *nóstos*. *Álgos* significa

Tornando in Svizzera, l'aspetto innovativo della ricerca di Hofer risiede nel fatto di aver clinicizzato per la prima volta il sentimento di mancanza dei luoghi natali. Il dottorando svizzero è ben preciso nel classificare la sintomatologia dei nostalgici. Scrive infatti che i soldati soffrono di “sonno disturbato, sia esso di veglia o continuo, diminuzione della forza, fame, diminuzione dei sensi di sete, e cure o addirittura palpitazioni del cuore, sospiri frequenti, oltre che stupidità della mente”<sup>28</sup> (Hofer 1688 in Prete 1992). La nostalgia, quando viene contratta, fa perdere il contatto con la realtà, trasforma il paziente in un ossessionato solo dal ritorno con “aspetto esanime e allampanato, indifferente ad ogni cosa” (ibidem), confondendo e invertendo la cronologia degli eventi della sua stessa vita. Oltre a un'immaginazione turbata e un distacco dalla realtà, Hofer propone una serie di sintomi che letti oggi fanno certo sorridere, oltre a suonare tutte come interessanti metafore:

una tristezza continua, la patria come unico pensiero, il sonno disturbato o l'insonnia, la perdita di forze, la minore sensibilità alla fame e alla sete, l'angoscia e le palpitazioni di cuore, i frequenti sospiri, l'ottusità dell'anima concentrata quasi esclusivamente sull'idea della patria, cui vanno aggiunti

---

‘sofferenza’. La nostalgia è dunque la sofferenza provocata dal desiderio inappagato di ritornare. Per questa nozione fondamentale la maggioranza degli europei può utilizzare una parola di origine greca (nostalgia, nostalgie), poi altre parole che hanno radici nella lingua nazionale: gli spagnoli dicono añoranza, i portoghesi saudade. In ciascuna lingua queste parole hanno una diversa sfumatura semantica. Spesso indicano esclusivamente la tristezza provocata dall'impossibilità di ritornare in patria. Rimpianto della propria terra. Rimpianto del paese natio. Il che, in inglese, si dice homesickness. O in tedesco Heimweh. In olandese: heimwee. Ma è una riduzione spaziale di questa grande nozione. Una delle più antiche lingue europee, l'islandese, distingue i due termini: soknudur: “nostalgia” in senso lato; e heimfra: ‘rimpianto della propria terra’. Per questa nozione i cechi, accanto alla parola “nostalgia” presa dal greco, hanno un sostantivo tutto loro: stesk, e un verbo tutto loro; la più commovente frase d'amore ceca: styskà se mi po tobě: ‘ho nostalgia di te’; ‘non posso sopportare il dolore della tua assenza’. In spagnolo, añoranza viene dal verbo añorar (provare nostalgia), che viene dal catalano enyorar, a sua volta derivato dal latino ignorare [...]. I tedeschi utilizzano di rado la parola ‘nostalgia’ nella sua forma greca e preferiscono dire Sehnsucht: ‘desiderio di ciò che è assente’; ma la Sehnsucht può applicarsi a ciò che è stato come a ciò che non è mai stato (una nuova avventura) e quindi non implica di necessità l'idea di un nòstos” (Kundera 2001: 11,12).

<sup>28</sup> Questa “stupidità della mente”, questa *imaginatio laesa* (Hofer 1688 in Prete 1992), questa “perturbazione della memoria” come l’ha chiamata Starobinski (1966) è strettamente legata a “l’ossessione pernicioso del familiare” (Fortunati 2008: 26), ma allo stesso tempo si manifesta in un ambiente che certo familiare non è, producendo quindi una precisa e netta separazione assiologica tra tradizione/positiva e innovazione/negativa, che ha portato le definizioni successive della nostalgia (che si sono consolidate in un vero e proprio stereotipo) a definirla un’emozione antiprogressista.

vari disturbi, sia precedenti la malattia sia conseguenti a essa, nonché le febbri continue e intermittenti, alquanto ostinate se non si soddisfa il desiderio del malato (ibidem).

Per questi problemi, le soluzioni che vengono offerte sono:

Si dovrà far balenare al malato la speranza del ritorno in patria, non appena le recuperate forze parranno consentire le fatiche e gli inconvenienti del viaggio. Il malato dovrà anche frequentare varie persone, che aiuteranno il malato a togliersi dalla testa l'idea fissa del ritorno. Tuttavia se, nonostante l'intervento congiunto di questi elementi orientati tutti in un senso, la fantasia di ritornare in patria non sarà diminuita, il malato o in lettiga o in barella o con qualsiasi altro mezzo sia rispedito in patria senza indugio (ibidem).

A seguito della comparsa di questi segni fisici, il malato di nostalgia può guarire, secondo Hofer, solo con il ritorno, cioè con il miglioramento delle sue condizioni "spaziali", con il reinserimento dello stesso in un contesto familiare. Qualora il ritorno sia impossibile il medico consiglia metodi più invasivi. Somministrazione di oppio o uso di purghe oppure, in caso nessuno di questi metodi dovesse funzionare, prospettare al malato la fine della sua odissea, cioè proporgli la speranza di poter un giorno, forse, ritornare al luogo anelato.

Come abbiamo già detto, l'origine medica del termine nostalgia mette in gioco una serie di questioni interessanti, sia a livello metaforico (i fantasmi del passato, la confusione tra presente e passato, l'ossessione, l'inganno memoriale) e a livello semiotico. Su questo secondo livello, la nostalgia di Hofer si configura, volendo seguire uno schema greimasiano, come la distanza di un soggetto da un oggetto di valore che è il luogo natio con il quale il soggetto si trova disgiunto. Una mancanza *à la* Propp che non solo compromette la serenità e la salute del soggetto ma che (soprattutto) lo spinge ad agire (ritornare) per migliorare la sua condizione.

Dopo il successo europeo della tesi di Hofer, nel 1719, sempre un fisico svizzero, Jean-Jacques Scheuchzer contribuisce con un trattato medico a incrementare il significato clinico della nostalgia, aggiungendo al disturbo cause di natura ambientale. Secondo lo studioso "lo spessore dell'aria", cioè l'altitudine diversa da quella a cui i "malati di nostalgia" sono abituati a respirare nei loro luoghi d'origine, porterebbe i soggetti a soffrire "molto di più per via dell'elasticità delle loro fibre, che si lasceranno

più facilmente deprimere. Il loro cuore, ricevendo meno sangue, sarà oppresso e intristito, perderanno sonno e l'appetito, e preso sopraggiungerà la febbre, calda o lenta, spesso mortale” (Scheuchzer in Starobinski 1966: 96). Ben presto, questa credenza medica si diffonde in tutta Europa, trasformando la nostalgia in un malanno riconosciuto, iniziando a “colpire” tutte le classi sociali, indipendentemente dalla loro condizione economica o geografica. Non a caso, nel 1777 la parola francese *nostalgie* fa la sua comparsa istituzionale forse più importante, divenendo una voce dell'Encyclopédie. Sezione medicina.

### 1.2.2. La de-medicalizzazione di un concetto

Qualche anno prima della sua istituzionalizzazione dizionariale, precisamente nel 1773, si apre la seconda fase nella storia della nostalgia. Capofila di questa nuova stagione concettuale è Jean-Jaques Rousseau (in Prete 1992). Il filosofo propone una teoria associazionistica della nostalgia, secondo la quale il dolore del ritorno, cioè la mancanza dei luoghi natali, è necessariamente connessa a degli oggetti esterni, a dei “segni rammemorabili”, come li chiama lui, che evocano il luogo natale rimpianto. Oltre ad anticipare una idea che approfondiremo tra qualche pagina, circa il rapporto che tiene legati la nostalgia e gli oggetti materiali che la evocano in quanto “imbevuti” di racconti e significati legati al passato, la teoria di Rousseau è interessante perché getta le basi per una prima definizione di nostalgia come emozione esterna, come un “turbamento evocato” più che un malessere fisico interno con una precisa sintomatologia.

Da questo momento in poi, a effetto domino, il termine nostalgia inizia ad invadere anche campi del sapere che non sono strettamente medici/militari e inizia ad interessare filosofi, poeti e scrittori. Il clima culturale e politico, siamo ormai agli inizi dell'Ottocento, aiuta il concetto a diventare bandiera romantica dei moti rivoluzionari e nazionalisti. Questa de-medicalizzazione della nostalgia, corrisponde a una conversione più *estetica* del concetto, che spesso viene accostata e correlata all'esperienza politica. Il discorso medico passa quindi lentamente in secondo piano, lasciando spazio alla “speculazione nostalgica” da parte della storia delle idee, della filosofia e dei discorsi politici.

Un altro momento decisivo della de-medicalizzazione della nostalgia, è segnato dalla pubblicazione, nel 1798, di un'opera di Immanuel Kant *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst*, nella quale il filosofo tedesco non si concentra tanto sul desiderio di tornare fisicamente al luogo di origine, ma spiega come la nostalgia possa essere intesa anche e soprattutto come una passione del tempo, uno sguardo retrospettivo al passato, all'epoca della giovinezza, verso il quale si guarda sempre con tristezza a causa della sua naturale terminatività. Per Kant, è quindi l'*irreplicabilità* del momento passato che, nel cuore del nostalgico, genera il sentimento di scoramento nei confronti del presente.

Per il ragionamento che condurremo nelle prossime pagine, si tratta di un momento importante nella storia della passione, perché per la prima volta viene problematizzata la temporalità e non solo la spazialità o la distanza geografica. In maniera del tutto inedita, la nostalgia è definita da Kant come una forma della memoria. In quest'ottica, si genera quindi una riflessione, in ottica comparativa, tra il passato ricordato (non per questo reale o attendibile) e il presente che – per un motivo o per un altro – è ben lontano dall'essere come quello che si desidera. Come ha scritto Fortunati in un saggio sulla “Critical Nostalgia”: “Si insinua così l'idea dell'irreversibilità del tempo che innesca il movimento della rimembranza e del rimpianto. La nostalgia diventa un colloquio silenzioso e dolente con le parvenze di ciò che è stato” (Fortunati 2008: 28). Dopo Kant, la nostalgia continua il suo tortuoso percorso semantico, assecondando le direzioni imposte dai venti della cultura che la navigano in un andirivieni tra medicina e scienze umane, facendo diventare il termine di interesse per psichiatri importanti come Jung, oltre che alimentare la penna di autori come Victor Hugo, Charles Baudelaire, Marcel Proust e Giacomo Leopardi.

### 1.2.3. L'età moderna della nostalgia

L'Ottocento e il Novecento possono essere considerati i secoli che, più di quelli precedenti, hanno contribuito una migrazione semantica del concetto di nostalgia verso le scienze umane.

Sono stati anche i secoli che hanno permesso a questo sentimento di assumere un carattere più *umanista* (Davis 1979; Xue 2017), più legato alle dinamiche della

memoria che a questioni di insonnia o di aria malsana. Con la modernità (e poi con il postmodernismo), la nostalgia vede il suo più grande splendore. La stessa Svetlana Boym tracciando una breve storia della nostalgia, carica di valore il passaggio alla modernità e alla società di massa, definendolo come spartiacque tra la nostalgia come malattia e nostalgia come emozione collettiva:

La nostalgia come emozione storica raggiunse la maggiore età in epoca romantica ed è contemporanea alla nascita della cultura di massa. Ebbe inizio con l'affermarsi del ricordo dell'inizio del XIX secolo che trasformò la cultura da salotto degli abitanti delle città e dei proprietari terrieri istruiti in una commemorazione rituale della giovinezza perduta, delle primavere perdute, delle danze perdute, delle occasioni perdute (Boym 2003: 18, 19).

Facendo un lungo salto cronologico, di avanzamento tecnologico in avanzamento tecnologico, si potrebbe chiudere questa breve storia della nostalgia, accennando alle ricadute contemporanee di questo sentimento. Per farlo, ci affidiamo alle parole di Fred Davis, uno dei sociologi più conosciuti nell'ambito dello studio della nostalgia, che nel 1979 ha scritto:

Mentre in precedenza il paesaggio della nostalgia collettiva era abitato per lo più da persone, luoghi ed eventi di carattere civile o politico, oggi esso è abitato sempre più e forse sempre più esclusivamente da creazioni, personalità e citazioni dei media.

[...]

Poiché dalla nostalgia si possono ricavare dei soldi, i media sono giunti a divorare le loro creazioni passate a un livello sempre crescente. Una conseguenza è che il lasso di tempo tra l'apparizione originale, diciamo, e il suo riciclaggio nostalgico si è ristretto a una frazione di quel che era in passato.

[...]

Perfino quel che passa per essere privato e intimo nelle nostre memorie nostalgiche (tramonti compleanni, riunioni di famiglia, amici e amori) a causa della pervasività dei mass media nelle nostre vite ha acquisito una qualità più comune, familiare e trasmissibile. Ciò è servito anche a sfumare e probabilmente a confondere quella

che un tempo era una divisione interiore abbastanza ben tracciata tra pubblico e privato (Davis 1979: 125, 126).

Queste riflessioni sociologiche, scritte a fine degli anni '70, saranno elevate a potenza in tutti gli anni '90 e '00, quando la nostalgia inizierà a diventare un genere riconoscibile nella produzione mediale (Morreale 2009), nell'ambito della pubblicità, del marketing (Holbrook e Schindler 1991) e della moda.

Dopo aver dato conto brevemente di alcuni passaggi fondamentali della storia della nostalgia nella prossima parte di questo capitolo ci concentreremo maggiormente su degli aspetti di natura prettamente semiotica. Seguendo un ordine tematico invece che cronologico, daremo ai contributi messi in rassegna una precisa coerenza discorsiva, con l'obiettivo di evidenziare i punti in comune e le differenze. Il tutto non solo per tracciare una storia semiotica della nostalgia, che già sarebbe interessante di per sé, ma per fare un passo in più verso una teoria degli spazi della nostalgia.

### 1.3. Semiotica e passionalità

“Vi sono stati anni in cui della Semiotica era stata proclamata la morte da parte di studiosi e intellettuali in genere, ma anche da parte di semiologi provati. Erano gli anni 90; chissà se *Sémiotique des passions* c'entra qualcosa”.  
Francesco Marsciani

Che tipo di passione<sup>29</sup> è la nostalgia?

---

<sup>29</sup> Isabella Pezzini alla voce “Passione” del *Lessico della comunicazione* (2003) curato da Alberto Abruzzese propone una genealogia del termine così come viene considerato oggi in ambito semiotico. Quasi sinonimo di *emozione*, la passione, spiega Pezzini: “riguarda il *patire* (conformemente alla radice etimologica, dal latino *pati*, per l'appunto soffrire), indica una sofferenza fisica o spirituale. L'uso in riferimento della sofferenza fisica è ormai raro [...]. Allo stesso tempo, però, questa radice richiama il nesso della passione con il corpo, che ritroviamo nel concetto di *timia* come umore, disposizione affettiva di base, positiva o negativa, euforica

Rispondere a questa domanda significa considerare contemporaneamente la dimensione affettiva e la memoria. La nostalgia, infatti, ha a che fare con le modalità con cui i ricordi e i racconti sul passato viaggiano nella semiosfera<sup>30</sup> (e fuori) *passionalizzando* (nel senso di rendere rilevanti e pertinenti a livello passionale) particolari forme di (auto)rappresentazione culturale.

Questa prima ammissione pone in essere un doppio binario sul quale corrono parallelamente quelle che vengono definite come “la semiotica delle passioni” e “la

---

o disforica, che caratterizza il contatto dell'essere vivente con il mondo che lo circonda. [...] Ci avviciniamo qui al senso del termine più comune, che indica un *momento o motivo della vita affettiva, caratterizzato da uno stato di persistente e violenta emozione, specialmente in quanto riconducibile a un ambito erotico-sentimentale e in contrasto con le esigenze della razionalità e dell'obiettività*” (Pezzini 2003: 429, corsivo nostro). Si delinea a questo punto la prima classica opposizione di origine platonica e aristotelica tra l'emozione e la ragione. Secondo questa classificazione, l'emozione, strettamente connessa a tutti i fenomeni di alteramento della stabilità corporea, pone l'uomo al livello degli animali, costituendo un serio problema e ostacolo alla razionalità. Dopo questa prima divisione netta, nei secoli la filosofia ha cercato di rimodellare questa relazione, arrivando a determinare una più linguistica e culturale “tanto che alla fine risulta che l'immagine iniziale e di buon senso della passione come scaturigine intima e fortemente naturale dell'uomo si riferisce in realtà a qualche cosa di molto culturale: le passioni e i sentimenti di cui parliamo sono il prodotto di un processo culturale, che ci ha fatto riflettere sui nostri impulsi, sui nostri affetti, ci ha insegnato a riconoscere le loro manifestazioni, ci ha indotto a valorizzarne alcuni anziché altri (ivi: 430).

<sup>30</sup> Juri M. Lotman, quando parla della cultura si riferisce a uno spazio semiotico diviso da dei *confini*, (che sono fluidi e porosi) che separano da un intorno che è extra-semiotico, al quale la cultura si oppone per diversità. Per definire questo spazio interno, oltre il quale “non c'è né comunicazione, né linguaggio” (Lotman 1984: 6) Lotman usa il concetto di *semiosfera*: “Meccanismo indivisibile – unità di semiosi – va considerato non il solo linguaggio, ma tutto lo spazio semiotico inerente a questa cultura. Questo spazio lo definiamo anche ‘semiosfera’. Una simile denominazione è giustificata poiché è simile alla biosfera che è, da un lato, l'insieme e l'unità organica delle sostanze viventi – secondo la definizione che di questo concetto ha dato l'accademico Vernadskij – e, dall'alto, la condizione di esistenza della vita; *la semiosfera è sia il risultato, sia la condizione di sviluppo della cultura*” (Lotman 1984: 5, corsivo nostro). Il termine semiosfera viene coniato partendo dal concetto di *biosfera* proposto dallo scienziato Vladimir Ivanovič Vernadskij in riferimento all'universo della biologia. Così come la biosfera è necessaria per il funzionamento della vita umana la semiosfera di Lotman è l'unico spazio in cui è possibile la semiosi. Secondo l'idea dello studioso russo la semiosfera “che ribolle come il sole” è un continuum che si organizza secondo delle modalità di centro/periferia. Pur essendo definito come un grande ambiente unico, va tenuto presente che di semiosfere ce ne possono essere più di una. Quindi di semiosfera si può parlare quando ci riferiamo all'intero spazio della significazione oppure quando, con sguardo più locale che globale, ci riferiamo a una realtà di significazione più piccola. Ogni semiosfera, poi, può trovarsi in relazione con altre semiosfere, che occupano – una per l'altra – lo spazio extra-semiotico.

semiotica della memoria”<sup>31</sup>. In questa sezione analizzeremo brevemente il primo ambito, ponendoci delle domande preliminari per il ragionamento che abbiamo intenzione di avvalorare.

Cosa vuol dire studiare una passione in senso semiotico? Quale tradizione e quali scuole di pensiero possono essere utili per approcciare un problema sostanziale come quello della discorsività delle passioni? Da dove, in metafora, prendere la ricorsa per superare un approccio che non si occupi esclusivamente di soggettività individuali<sup>32</sup> ma collettive?

L’obiettivo delle prossime pagine non è quello di offrire una dissertazione esaustiva del dibattito sulla semiotica delle passioni<sup>33</sup>, quanto quello di tracciare delle riflessioni tangenziali su questioni che riteniamo preliminari per uno studio semiotico della nostalgia. Non considereremo le passioni partendo da un approccio filosofico e cognitivista, pur riconoscendo gradi di connessione con il dibattito semiotico (si veda su questo argomento in particolare Pozzato 2012b e Sedda 2012a). Quello che vorremmo fare è offrire una panoramica generale, prendendo in considerazione l’approccio generativo proposto da Algirdas Julien Greimas e quello più culturologico proposto da Juri M. Lotman, indicando – quando possibile – punti di contatto utili per possibili linee di sviluppo teorico.

Si tratterà, quindi, di planare su un argomento complesso e molto dibattuto, mettendo in luce alcuni aspetti dell’approccio greimasiano, che si mostrano esplicitamente all’analista quando si scontra con i *maremoti passionali* prodotti dalla collettività. Queste pagine, quindi, sono da considerarsi come un’introduzione

---

<sup>31</sup> Per questo si veda § 0.6.

<sup>32</sup> La dinamica tra individuale e collettivo, lo vedremo meglio nei paragrafi successivi (§ 1.6.2.1.) è importante per questa ricerca. Come ricorda anche Ferdinand de Saussure, affinché il linguaggio non diventi *irreale*, è necessario prendere in considerazione sia il suo aspetto sistemico che è la *langue*; sia l’esercizio individuale che è la *parole*, in relazione con l’ambito sociale che corrisponde con la *massa parlante* (cfr. Pozzato 2012a: 19).

<sup>33</sup> Il panorama della semiotica delle passioni è molto vasto e comprende, soprattutto negli ultimi anni, approcci sempre più innovativi e interdisciplinari. Per un percorso storico–bibliografico si considerino indispensabili Fabbri e Sbisà (1985), Fabbri e Pezzini (1987), Pezzini (1991), Pezzini, a cura di (1998), Marsciani (2012), Bertrand (2000), Fabbri e Marrone (2001), Pozzato (2001, 2012b), Pezzini e Del Marco (2012).

ragionata e polemica, con la timida missione di allontanare qualsiasi forma di stereotipia emozionale nei confronti della cultura, proponendo di guardare alle passioni non in senso lessicale, partendo dal dizionario e adattando quanto riscontrato all'Enciclopedia, ma l'inverso (cfr. Eco 1979: 15, 16). Si tratterà di vedere come nei sistemi di significazione prodotti da una data semiosfera il significato di una passione possa essere reso più complesso, stratificato, ma più coerente e onesto nei confronti delle forme di vita che l'hanno prodotto.

### 1.3.1. Planare sulla Semiotica delle passioni

Intorno alla fine degli anni Ottanta, la Semiotica – per motivi interni e esterni legati allo sviluppo dell'ambiente intellettuale in cui si inseriva<sup>34</sup> – ha iniziato ad interessarsi all'affettività, alla dimensione passionale della significazione oltre che alla “problematizzazione discorsiva della soggettività” (Fabbri e Marrone 2001: 222) proponendo come risultato uno Schema Passionale Canonico (SPC) sulla base dello Schema Narrativo Canonico (SNC)<sup>35</sup>.

In questi anni, il panorama scientifico della semiotica si è spostato verso uno studio integrato dell'affettività, non certo in opposizione a una semiotica dell'azione, generativa e di “formazione” hjemsleviana, ma che riesca a comunicare

---

<sup>34</sup> Su questi argomenti si vedano Fabbri e Marrone (2001).

<sup>35</sup> In *Sémantique structurale* (Greimas 1966), Greimas propone una rielaborazione delle trentuno “funzioni narrative” proposte dal narratologo russo Vladimir Propp in *Morfologija skazki* (1928). In particolare, con il duplice obiettivo di sintetizzare e riorganizzare, il semiologo francese cataloga cinque funzioni che potessero giustificare ed essere applicate anche a mondi narrativi diversi da quelli della fiaba: Contratto, Scontro, Comunicazione, presenza e spostamento. A queste fa seguire un'operazione simile per le sfere d'azione che Greimas chiama attanti: Destinante, Destinatario, Oggetto, Soggetto, Aiutante, Oppositore. Questo, in estrema sintesi e senza la pretesa di dare giustizia a un così complesso lavoro teorico, è tutto quello che ha preceduto la composizione dello Schema Narrativo Canonico. Lo SNC è composto da quattro fasi che sono (i) la Manipolazione, in cui l'attante Destinante *manipola* (non necessariamente in senso negativo), quindi convince e spinge un determinato Soggetto (l'eroe della fiaba) a intraprendere un programma narrativo (anche PN); (ii) la Competenza, in cui il soggetto si *modalizza*, cioè acquisisce delle competenze (volere, sapere, dovere, potere) per riuscire a intraprendere il suo PN; (iii) la Performance, il momento più importante dello schema perché avviene la trasformazione del Soggetto che trasforma “gli stati di cose” e, infine, (iv) la Sanzione, quando il Destinante decide e giudica se quanto svolto dal Soggetto è coerente rispetto al loro contratto iniziale.

produttivamente con una fenomenologia “della carne” come quella proposta da Maurice Merleau-Ponty. Soprattutto in ambito francese, viene ben presto presa in considerazione la possibilità che ogni attività umana sia in realtà strettamente connessa alla dimensione affettiva, giocando un ruolo centrale e non trascurabile. Sono le parole dello stesso Greimas (1983: 13, trad. it. in Fabbri e Marrone 2001: 222) a risuonare chiarificatrici rispetto a questo *movimento teorico*:

Per molto tempo la semiotica si è interdetta ogni contatto con ciò che da vicino e da lontano ha a che fare con l'ambito della psicologia. Oggi, tuttavia, non si impone più questa scelta che al suo inizio era pienamente giustificata, quando cioè era necessario proporre come prima cosa una definizione di attanti considerati come semplici “agenti”, liberi dal secolare fardello di determinazioni psicologizzanti che si era formato intorno ai “caratteri” e ai “temperamenti”.

Importanti contributi di Greimas come *Sémantique structurale* (1966), *Du Sens* (1970) e l'analisi di un racconto, *Des amis* di Maupassant (1976b), hanno avuto come obiettivo quello di produrre un metalinguaggio e una metodologia di analisi testuale che giustificasse la possibilità di una “narratività generalizzata”, che andasse bene per l'analisi di qualsiasi tipo di testo, non solo per la fiaba russa dalla quale era partito. Oltre a questo, nel proporre uno schematismo narrativo, Greimas si è concentrato principalmente sulle modalità d'azione, lasciando inizialmente in ombra gli stati, le passioni che muovono i soggetti durante tutto il percorso narrativo.

Riconosciuta questa mancanza, si va via via configurando un forte interesse per i *sobbalzi interni* del soggetto dell'azione, che inizia a *sentire* e percepire, diventando un *agente semiotico e passionale* (Greimas e Fontanille 1991) che patemizza il mondo sensibile attraverso il corpo. Scrive infatti a tal proposito Fontanille (1993):

Vale a dire che al di là o al di qua delle loro definizione modali, i ruoli attanziali possono essere riconosciuti, e costituiscono delle forme dotate di limiti, deformabili ma identificabili in seno alle trasformazioni in atto; queste forme e questi limiti sono il prodotto delle pressioni e delle forze modali che si applicano, lungo tutte le trasformazioni in atto, a una sostanza che è quindi necessario considerare come un “corpo”, vale a dire come una sostanza dotata di inerzia, di capacità di resistenza e di persistenza.

Provando a fare un andirivieni sulla linea cronologica di questa branca della semiotica, è giusto precisare come la riflessione sulla semiotica delle passioni prende avvio da un seminario sulla teoria delle modalità condotto dallo stesso Greimas (cfr. Fontanille 2012). Il semiologo propone – forse per la prima volta in maniera ufficiale – la volontà di sostituire una teoria attanziale della semiotica narrativa con una teoria delle modalità che non si limitasse a considerare gli attanti come delle “semplici” isotopie predicative ma come “forze e fucine” di modalizzazioni (ibidem) che dessero conto non degli *stati di cose ma degli stati d'animo*, per riprendere il sottotitolo del libro che il semiologo francese scrive col suo collega Fontanille.

Una prima organizzazione sistematica di queste idee si delinea (dopo le prime riflessioni su tassonomie e assiologie proposte nel 1983 in *Du Sens II* e a seguito delle sperimentali analisi lessematiche delle passioni<sup>36</sup>) nel 1987, quando Greimas pubblica *De l'imperfection* e nel 1991, quando insieme a Jacques Fontanille (che vent'anni dopo si è definito il più *imprudente* dei collaboratori di Greimas per aver accettato il progetto<sup>37</sup>) scrive *Sémiotique des passions: Des états de choses aux états d'âme*. In quest'ultimo testo viene posta in essere una nuova dimensione semiotica dell'azione, all'interno della quale i modelli semio-narrativi e quelli discorsivi vengono “ristrutturati” partendo dall'universo passionale, certo presente anche nel Percorso Generativo del senso, ma non sufficientemente elaborato.

---

<sup>36</sup> Le prime investigazioni passionali (giudicate da molti studiosi come false partenze) che la Semiotica prende in carico, partono dall'analisi lessematica dei concetti emotivi. In particolare, Greimas è convinto che all'interno dei lessemi possano essere rintracciate le strutture narrative e discorsive delle passioni. Un esempio di questo suo presupposto è datato 1983. Quell'anno il semiologo propone l'analisi della “collera”, la *colère* “francese”, a partire dalla definizione del dizionario Petit Robert. Per approfondimenti su questa analisi si vedano Greimas (1983).

<sup>37</sup> In un articolo “Vent'anni dopo. Studiare le passioni oggi” (tradotto da Cristina Greco e pubblicato in *Passioni Collettive: cultura, politica e società* curato da Isabella Pezzini e Vincenza Del Marco nel 2012), Fontanille comincia scrivendo: “Propongo di collocare Semiotica delle passioni in una prospettiva storica: dove nasce questo progetto teorico? E a cosa ha portato? A conclusione dei due anni del suo seminario consacrato alle passioni, Greimas auspicava di valorizzarne i risultati sotto forma di libro, e ha proposto di condividerne la scrittura ai suoi collaboratori più stretti. Alla fine degli anni Ottanta, io non ero né il più legittimato, né il più esperto, né il più vicino a Greimas; ero probabilmente il più imprudente, dato che accettai la proposta. Fu un'esperienza intellettualmente straordinaria: ogni pagina redatta mi valeva pagine di commenti e di critiche da parte di Greimas, in una tensione costante tra un progetto di sintesi delle acquisizioni e un progetto di prospettiva teorica” (Fontanille 2012: 261).

Da una semantica profonda in cui si prendono in considerazione le categorie timiche di euforia e disforia che si oppongono sul quadrato semiotico (per questo si veda anche Greimas e Coutès 1979, /assiologia/*ad vocem*, oltre che Greimas 1983) si fanno corrispondere delle altre categorie che a livello più superficiale rendono la “semplice” repulsione o attrazione veri e propri desideri e obiettivi dei soggetti.

Rimandando allo Schema Narrativo Canonico si nota come ogni manipolazione non possa essere in alcun modo considerata svincolata da un coinvolgimento passionale (non è il *calore* del sole *ringiovanito riversato* sulla spalla che fa muovere i due amici nel racconto di Maupassant?).

A livello discorsivo, invece, le passioni appaiono invece come un “effetto di senso”, collegate fortemente alla modalizzazione patemica del soggetto.

L’epistemologia delle passioni modifica il paradigma semiotico rispetto ad almeno due problematiche: il primo relativo alla ridefinizione del concetto di “competenza modale”; il secondo, invece, riguarda le modalità di esistenza di tale competenza, definita come input di ogni azione. Come ha scritto Demaria: “guardare alle passioni significa considerare l’articolazione profonda dei processi di significazione, il modo in cui la materia, intesa à la Hjelmslev, viene formata [...] Concentrarsi sull’aspetto timico e passionale del senso, e di quello del soggetto in particolare, significa principalmente affrontare lo statuto fenomenologico della semiotica del corpo, il cui *proprium* affonda nel sentire; implica guardare al ruolo della mediazione somatica e sensibilizzante nella costruzione stessa del senso” (2012: 78).

La semiotica delle passioni quindi allontana il dualismo oppositivo tra mente e corpo, prediligendo una dimensione della significazione che vede nel corpo stesso il canale capace di far emergere la significazione.

La percezione degli stati interni, l’interocettivo, e quella delle cose esterne, l’esterocettivo, vengono dunque omogeneizzate grazie all’intermediazione del propriocettivo, con cui si pone una equivalenza formale tra gli stati di cose e gli stati d’animo del soggetto: ciò che sente, percepisce, è dunque una competenza che preclude e segue le sue possibili trasformazioni (ivi: 79).

Dall'attante–operatore, che si *muove* tra le diverse modalità, si passa a un maggiore interesse per l'estesia e la corporeità<sup>38</sup> e “i *sememi predicativi* vengono a poco a poco rimpiazzati dai *patemi modali*” (Fontanille 2012: 260).

Il breve tracciato che abbiamo percorso, che non fa certo giustizia alla complessità teorica dei due semiologi francesi, ci indirizza verso un altro aspetto sul quale vorremmo concentrarci: l'organizzazione fortemente sintagmatica di questi stati d'animo. La passione, quando circa ventotto anni fa Greimas e Fontanille pubblicano il loro testo, pur contribuendo all'individuazione attoriale e alla “nominazione” di specifici ruoli tematici ad esso legati (ad esempio, il nostalgico), non è affatto considerata come un caso isolato che “tormenta” il soggetto in maniera sconnessa, ma come una sequenza che nasce grazie alle dinamiche tra attanti, oltre che dal contesto linguistico e culturale in cui il soggetto è inserito. Infatti, i primi lavori dedicati all'analisi delle passioni (tra i quali configura anche la nostalgia, come vedremo successivamente) sono tutti contributi sintagmatici, che prediligono un approccio configurazionale che parte da un meta–testo fortemente condizionato culturalmente che è il dizionario, andando verso il conseguente concatenamento con altre passioni. Con la pubblicazione del testo del 1991 e con la proposta di Schema Passionale Canonico<sup>39</sup>,

---

<sup>38</sup> Per un successivo sviluppo semiotico sui temi della corporeità in relazione alle passioni si vedano Fontanille (2004), Marrone (2001, 2005), Violi (2005), Demuru (2012).

<sup>39</sup> L'idea che sottende lo Schema Passionale Canonico (SPC) è quella di realizzare un percorso della passione (in rima con quello proposto per la dimensione pragmatica della significazione, attraverso lo SNC) che dia conto sia del dinamismo che della processualità di tale fenomeno. Scrive a tal proposito Fontanille (1993: 252): “[Lo Schema Passionale Canonico] è la forma stereotipata, prodotta dalla prassi enunciativa applicata agli universi passionali, (i) che riduce, sintetizza e ordina, nelle nostre culture, l'insieme delle fasi passionali di cui le nomenclature lessicali hanno conservato le tracce [...] e (ii) che traduce sotto forma di uno schema canonico i diversi modi di esistenza, prendendo a prestito dalla combinatoria e dalla nomenclatura delle lingue naturali quella sorta di pre–analisi del passionale elaborata dall'uso e che si può tentare di generalizzare”. Mentre nello SNC si mostrano le fasi di un soggetto che fa, votato quindi all'azione, nello SPC si mettono in fila ordinata “i modi di esistenza del soggetto passionale” (Pozzato 2001: 171). Quindi come il soggetto passa dalla Manipolazione alla Sanzione attraverso una serie di trasformazioni che si danno per via relazionale, anche il soggetto patemico è capace di riconoscere e di “osservare” la propria trasformazione di stati d'animo. I due semiologi francesi propongono cinque fasi che corrispondono al processo lineare di comprensione e elaborazione del sentire da parte di un soggetto. La prima fase corrisponde alla Costituzione (che si propone essere un rimando alla prima fase del SNC della Manipolazione). Si tratta della predisposizione del soggetto ad accogliere e a percepire

intesa come una schematizzazione dal carattere *misto*<sup>40</sup> (cfr. Pozzato 2001:173), pur mantenendo invariati alcuni aspetti, la semiotica cerca di dare due contributi. Da un lato, attraverso un richiamo alla sintassi narrativa, prova a dare una forma *più* stabile alla sequenza passionale; dall'altro dedica ampio spazio ai cosiddetti “quadri affettivi” (Marrone 2018) e alla variabile culturale delle passioni, pur non essendo strettamente interessata – come invece lo siamo noi – a monitorare un particolare movimento

---

passionalità, prendendo coscienza della situazione percettiva in cui si trova. Per Fontanille (1993) corrisponde alla fase in cui il soggetto “emerge” in quanto soggetto passionale, in quanto “messo nella condizione di conoscere una passione. In questa fase il soggetto è turbato, si agita, accelera e rallenta. La sua passionalità è in pieno tumulto. È esploso il big ben passionale, bisogna aspettare che il polverone si dissolva per lasciare intravedere cosa c'è sotto... Questa fase è una soglia in cui il soggetto è caratterizzato da un'esistenza semiotica potenziale: il soggetto ha le facoltà e quindi le potenzialità di percepire il mondo in cui si trova inserito e quindi di accogliere una qualsiasi forma di passionalità che, in questa prima fase, è già in via di trasformazione. Da questo momento in poi, si entra nella cosiddetta sensibilizzazione, dove la costituzione si configura come passione vera e propria. La seconda fase – ultimo *step* prima della sensibilizzazione – corrisponde alla Disposizione. In questo secondo passaggio, il soggetto non è più caratterizzato da una forma di esistenza potenziale perché ha la capacità di riconoscere precisamente quale stato emotivo lo attanaglia o lo giova. Allo stile tensivo della Costituzione, qui si sostituisce uno stile modale in quanto da una percezione miope della passionalità si paventa la modalità dominante della passione. Terzo momento dello SPC è la Patemizzazione. È il momento più importante in quanto è qui che avviene la trasformazione. In questo momento il soggetto prende piena consapevolezza della sua percezione emotiva e riesce a nominare la passione, identificandola tra tutte quelle che, per dato culturale, sa di poter provare. Inoltre, la Patemizzazione permette una risignificazione retroattiva dei due stati precedenti, perché attraverso la nuova stabilizzazione emotiva, il soggetto riesce a interpretare lo scombussolamento che ha attraversato. La quarta fase è quella dell'Emozione, in cui il corpo assume un ruolo centrale, diventando – come avrebbe detto Fontanille qualche anno più tardi – soggetto della semiosi e operatore primogenio (Fontanille 2004). La reazione passionale diventa quindi *embodied*. Non si tratta di una reazione internalista, però. Infatti, il soggetto in questa fase viene modalizzato dalla passione che si manifesta anche esternamente, somaticamente, tramutando il suo coinvolgimento emotivo in una questione di carattere sociale. Al termine del percorso, c'è la Moralizzazione, versione passionale della Sanzione narrativa. Il soggetto in questo momento ha capacità osservativa e valuta – esiste quindi la presupposizione di un attante valutatore – eticamente e moralmente il proprio percorso passionale.

<sup>40</sup> In *Semiotica del Testo. Metodi, Autori, Esempi*, a termine di una spiegazione critica del Percorso Passionale Canonico, Pozzato scrive del carattere misto di una semiotica delle passioni: “essa è qualcosa di pre-logico, di ‘sensibile’, che si innesta direttamente nel corpo ma è anche ‘sociale’, risultato dell’interazione fra soggetti, e ‘culturale’, nel momento in cui ha un nome, entra in qualche sistema (amore/odio, disperazione/speranza ecc.), viene riconosciuta e condivisa come tale, le viene conferito un valore” (Pozzato 2001: 173).

culturale, quanto di congegnare un “brevetto passionale” astratto (cfr. Pezzini 2008: 11, 12).

### 1.3.2. Limiti e problemi

Negli anni successivi, molte critiche sono state mosse al modello sintagmatico proposto, in netto contrasto con un modello paradigmatico che fino a quel momento era stato molto adottato dalla filosofia e dalla psicologia. Fontanille, in un articolo dal titolo eloquente “Vent’anni dopo”, problematizza – vent’anni dopo il libro scritto con Greimas, appunto – la questione della sintagmatica, spiegando che “Greimas ha scommesso che la semiotica avrebbe potuto affermarsi, grazie alle acquisizioni della semiotica narrativa, nella descrizione delle trasformazioni passionali [...]. Peraltro, questa sfida era coerente con la definizione modale, essendo le modalità principalmente caratterizzate non dal loro contenuto paradigmatico, ma dal loro ruolo sintagmatico. In breve: il processo passionale piuttosto che il sistema passionale” (Fontanille 2012: 261).

Detto questo, uno degli aspetti sul quale abbiamo deciso di focalizzare la nostra attenzione riguarda proprio la variabilità culturale delle passioni che, come ha fatto notare Pezzini in un saggio del 2008, richiama, anche se “in taglia diversa”, una questione che anche Lotman riprende nelle sue riflessioni sulle analisi delle emozioni collettive<sup>41</sup>, di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi.

In *Semiotica delle passioni*, ogni termine riferito a una data passione viene a configurarsi come una “etichetta–stereotipo” che poi, in ottica micro o macro, può essere rintracciata coerentemente nei testi “semplici” o in ecosistemi testuali più complessi, a seconda dello sguardo che l’analista adotta. Il punto controverso (e per

---

<sup>41</sup> Scrive a tal proposito Pezzini “Nella sostanza, sembrerebbe dunque esserci concordia fra i due studiosi nel muoversi egualmente a livello lessicale come a livello testuale, sullo sfondo di una dimensione culturale più complessiva: si tratta di una differenza di dimensioni, di taglia, non qualitativa [...] Con un curioso rovesciamento, sottolineato da Lotman: se dall’analisi del testo – in particolare di un testo considerato “modello dell’universo” – si ottiene un’opposizione semantica che ne è la sintesi e la cifra, il singolo lessema è poi a sua volta matrice potenziale di infiniti racconti” (2008: 12).

questo più criticato) è che l'approccio di Greimas e Fontanille mira a *bricolare* (cfr. Pezzini 2012: 365) un "universo passionale" che sia allo stesso tempo interno a una specifica lingua e contemporaneamente un modello generale indipendente dalla lingua stessa<sup>42</sup>.

Quelle analizzate dai semiologi francesi sono tutte passioni riconosciute culturalmente, concettualizzate a partire da una formulazione lessicale, quindi *facilmente* individuabili. Cosa accade, però, quando ci troviamo davanti a delle passioni che non sono *catalogate* dal sistema culturale e, per questo motivo, non riconoscibili dal soggetto che le percepisce? Cosa fare, in altri termini, quando le passioni sono *senza nome*<sup>43</sup>? E ancora: come considerare quelle passioni che, se pur riconosciute e nominate, come la nostalgia, cambiano aspetto a seconda del momento storico e dei movimenti ciclici delle culture? È possibile, e in che termini, considerare la passione come un *dispositivo*<sup>44</sup> dell'enunciazione invece che "solo" come uno stato d'animo? Come si può superare – seguendo un suggerimento di Tarcisio Lancioni (2012) – il presupposto che tutto sia

---

<sup>42</sup> Si pensi al Greimas di *Du Sens* (1970) in cui il semiologo parla di una "personologia sociale", intesa come una "zona di connotazione" che riesce ad associare fatti linguistici con una "griglia socio-culturale" che ingloba l'essere umano attraverso e grazie al linguaggio. Per una riflessione su questo argomento si veda Pezzini (2012: 364).

<sup>43</sup> Ad un ragionamento basato principalmente sul riconoscimento culturale, quindi sul poter *nominare* precisi stati d'animo, nel 2003, Eric Landowski fa seguire un lavoro innovativo che per certi versi tende a migliorare lo schematismo di Greimas e Fontanille. Più che alle disposizioni di una passione, Landowski è interessato ai cosiddetti "spazi di movimenti emozionali", rimettendo al centro della discussione il corpo e il sensibile. L'idea centrale di Landowski è che possano esserci delle passioni, esperite nel corpo e nei sensi che non sempre sono state anteriormente definite da una cultura. Scrive infatti Landowski: "Comme c'est pourtant d'elles que nous voulons parler dans ce qui suit, nous les appellerons dans ces conditions les passions sans nom. Étant donné que toute dénomination tend à figer les identités et à fixer des programmes, il est clair que nous soustraire de la sorte à la dénomination, au substantif, c'est aussi éviter délibérément de circonscrire a priori et de réifier ce qui, à ce qu'il nous semble, doit rester de l'ordre de l'ouvert et du processuel" (Landowski 2003: 9).

<sup>44</sup> Cristina Demaria, al termine di una discussione sul ruolo e sul potere delle modalità nella teoria semiotica, sviluppa la possibilità di intendere le passioni come dispositivo (2012: 82): "i processi di modalizzazione non sono più del tutto categorizzabili attraverso il modello del quadrato semiotico; lo sono invece se si guarda all'intersezione di più strutture, alle relazioni contrarie e contraddittorie tra modalità che agiscono parallelamente. [...] compito dell'analisi sarà allora quello di rilevare come i dispositivi passionali modulino i soggetti stessi, gli oggetti e la loro relazione, producendo effetti di senso".

emotivamente prevedibile, ammettendo che non solo le passioni trasformano il soggetto del fare in soggetto di stato, ma che anche le passioni stesse *agiscano* sulla “narrazione”?

Siamo ben consapevoli del fatto che queste domande potrebbero essere il trampolino di lancio per altre copiose ricerche parallele. Quello che ci proponiamo di fare, per iniziare a rispondere a questi quesiti, è di congiungere l’approccio francese alle passioni a quello culturologico proposto da Juri M. Lotman nell’analisi delle emozioni collettive di “onore – gloria” e “vergogna – paura”<sup>45</sup>.

Non si tratta di teorie diverse e inconciliabili, tutt’altro. La loro principale differenza, come ha fatto notare Isabella Pezzini (2008: 12), risiede nell’idea che per Lotman sia più pertinente uno studio sulla psicologia collettiva, cioè sulle passioni che definiscono gruppi di individui inseriti in un contesto sociale più ampio, mentre per Greimas le passioni hanno un potere semiotico che si manifesta principalmente nella relazione tra il singolo individuo e la collettività.

#### **1.4. Emozioni collettive: in compagnia di J.M. Lotman**

Tra i saggi contenuti nell’edizione italiana de *La Semiosfera* di Juri M. Lotman, c’è un passaggio fondamentale che riguarda il ruolo delle emozioni collettive per una logica della cultura.

Ci riferiamo a “La dinamica dei sistemi culturali”, in cui il semiologo russo spiega come i processi culturali, nella loro interpretazione, non possano essere sconnessi da un lavoro investigativo sulle emozioni collettive che li hanno prodotti e alimentati (Lotman 1985: 144). Occuparsi di semiotica della cultura, quindi, significa occuparsi delle emozioni collettive che nei testi viaggiano nella semiosfera dalla periferia verso il centro (e ritorno), determinando la struttura di un intero gruppo culturale. Oltre a questo (che pure è fondamentale e mai scontato!), le emozioni

---

<sup>45</sup> Riconosciamo la possibilità di una *terza via semiotica* allo studio delle emozioni che è quella proposta dal pragmatista Charles Sanders Peirce. In questa occasione, però, abbiamo deciso di non considerare questo approccio in quanto l’obiettivo del nostro lavoro è poter dimostrare non tanto come un individuo si *appassiona* ma di come le culture indirizzino le loro esistenze attraverso forme di appassionamento collettivo e testuale. Per approfondimenti ad un approccio peirciano alle emozioni si veda Turri (2014).

collettive ci permettono di considerare il “modello di orientamento del sé collettivo” (Sedda 2012a: 343), cioè quello sguardo giudicante (cfr. Nussbaum 2004) che una cultura rivolge al suo passato, ma – in prospettiva – anche verso il futuro.

Tutto ciò ci porta a riflettere sulle emozioni collettive come dispositivi che simultaneamente localizzano e globalizzano i significati (cfr. Sedda 2006). In altre parole, oltre a cementificare forme interne della significazione, hanno anche un forte potere relazionale con quello che è *altro*, dal quale sono generate e alimentate, esattamente come ogni altro automodello culturale. In più, nel nostro caso, avendo a che fare con emozioni legate direttamente alle forme della memoria, l’idea del *conflitto* si eleva a potenza, perché considerare le emozioni collettive della memoria vuol dire dimostrare come la *non ereditarietà* della stessa sia, in realtà, “un campo di una lotta, combattuta attraverso la continua produzione (e distruzione) di testi – di forme di organizzazione del mondo e il possesso dei mezzi materiali (e non) per la loro stessa riproduzione” (ivi: 45).

#### 1.4.1. Tipologia “emotiva” della cultura: onore e gloria

Lo studio delle culture, così come teorizzato da Lotman e dagli altri studiosi della scuola di Tartu concerne l’idea di una “*teoria sintetica della cultura*” (Lorusso 2010: 62) che possa dare conto in maniera esaustiva dei meccanismi plurilinguistici presenti all’interno del sistema culturale che si sta indagando. L’obiettivo principale del gruppo di ricerca della scuola di Tartu è sempre stato quello di costruire una serie di tipologie semiotiche, cioè dei modelli che possano caratterizzare i fenomeni culturali in senso generale.

Infatti, in “Tipologia della cultura”, Lotman e Uspenskij (1975) considerano le forme che ogni singola cultura adotta per rappresentare se stessa, sia internamente che nel rapporto (spesso di conflitto) con l’extra-semiotico; quello che, nelle riflessioni successive sulla semiosfera, sarà topologizzato come lo spazio barbarico, all’interno del quale “non c’è né comunicazione, né linguaggio” (Lotman 1984).

Attraverso una narrativa autodescrittiva le culture si solidificano e prendono forma, distanziandosi da uno sfondo dal quale si oppongono e differenziano: “Di

regola il modello di se stessa che caratterizza una data cultura evidenzia in essa certe dominanti, sulla base delle quali si costruisce il sistema unificato che deve servire da codice per l'autoconoscenza e l'autodecifrazione dei testi di tale cultura" (Lotman 1971, in Lotman e Uspenskij 1975: 73).

Per fare in modo che questo accada la cultura deve possedere un *equilibrio sincronico*, cioè al suo interno ci deve essere un rapporto di continuità tra i testi che vengono prodotti e la forma di automodello che da questi si genera.

Come funziona il rapporto tra la cultura e il suo automodello?

Esistono secondo Lotman almeno tre diverse tendenze:

- (i) Automodelli che impongono un riavvicinamento massimo alla cultura realmente esistente;
- (ii) Automodelli diversi dalla cultura esistente che vengono creati per modificare le pratiche prodotte da una data cultura;
- (iii) Automodelli che vengono considerati come autocoscienza ideale della cultura ma che rimangono comunque separati dalla realtà e dalla pratica.

Gli automodelli, quindi, sono una forma di "preregolazione" della cultura, che le conferisce unità sistematica e determina per molti versi le sue qualità in quanto serbatoio d'informazione" (Lotman 1975: 72, 73). Con questa affermazione Lotman dichiara esplicitamente che, attraverso l'analisi semiotica dei sistemi tipologizzanti delle culture, è possibile fare considerazioni sugli abiti interpretativi del passato, guardando cioè alla "cronologia" delle consuetudini di una cultura, provando a comprendere verso quale direzione le culture, forti delle conoscenze sul passato, si indirizzano.

Spesso sono proprio le emozioni collettive a fungere da automodello delle culture. Anna Maria Lorusso, nel paragrafo "Passioni modello" del suo *Semiotica della cultura*, scrive a tal proposito: "Alcune passioni, infatti, hanno una particolare forza caratterizzante e modellizzante all'interno di precisi contesti culturali. Tali passioni (così come sono descritte nei testi appartenenti al periodo analizzato) sono *specchio e strumento* della società in cui circolano" (Lorusso 2010: 65).

Ad esempio, Lotman, in saggio tradotto in italiano come "L'opposizione

‘onore-gloria’ nei testi profani del periodo di Kiev del medioevo russo” (in Lotman e Uspenskij 1975) compara le due passioni, in ottica diacronica, all’interno di due semiosfere ben specifiche: la cultura russa feudale e quella del ‘700, a conferma di come le passioni e le loro caratteristiche collettive “non ricevono un senso che in rapporto al modello di cui sono parte” (ivi: 265).

Nel caso specifico analizzato, l’onore nella cultura feudale assume una natura materiale, consiste cioè in un premio ottenuto dal vassallo dopo aver dimostrato, attraverso una pratica o una performance, di meritarselo. La gloria, invece, si definisce come immateriale: può essere cioè concessa anche post-mortem e solo a persone di un certo rango come il signore, senza che ci sia un referente materiale che la simboleggi.

Lotman scrive: “Il concetto di /gloria/ è quello maggiormente semiotico. L’onore, infatti, sottintende un premio materiale (o un dono) che è il segno di determinate relazioni. La ‘gloria’ presuppone invece l’assenza di un segno materiale. Essa è incorporea e quindi più preziosa” (1973: 259 in Pezzini 2008: 2).

Esiste, quindi, una differenza sociale e di classe che definisce la gerarchia valoriale di queste due passioni. L’onore si conquista, essendo fortemente legato al rituale e alla pratica di ottenimento di un riconoscimento, la gloria, invece, dipende dalla posizione ricoperta dal soggetto all’interno della società.

Isabella Pezzini, in una analisi critica a questo testo di Lotman, ha precisato a tal proposito: “Di conseguenza, onore e gloria erano inerenti solo a quella parte di società che si riconosceva come dotata di valore sociale. All’interno di essa, vi era inoltre una precisa gerarchia fra il feudatario-vassallo (destinatario dell’onore, sempre espresso materialmente, da ricevere da un feudatario-destinante di ordine superiore) vs. il feudatario-signore (cui spettava la gloria, segno puro), in una catena risalente sino a Cristo, destinante finale” (Pezzini 2008: 2).

Tutto vero, per Lotman, se solo si considera il contesto: il periodo che va dal medioevo al ‘700, perché successivamente il significato culturale di queste due passioni cambia – quasi si inverte – proporzionalmente al cambio della società. La gloria diventa un riconoscimento terreno non più legato ad entità e valori soprannaturali o gerarchici, mentre l’onore assume una posizione centrale all’interno del sistema dei valori emotivi della casta aristocratica.

Questo cambiamento, che consideriamo l’asse sul quale far ruotare tutto il

nostro ragionamento teorico sulle passioni, pone in essere il *relativismo* e *prospettivismo* di ogni sistema culturale, oltre che mettere in evidenza una sorta di “sincerità dei testi”, come la chiama Lorusso<sup>46</sup>, che diventano specchio riflettente di quello a cui le culture danno importanza.

Arrivati a questo punto, riteniamo necessaria una precisazione: una delle questioni centrali da tenere a mente per capire la natura delle prossime pagine è che le passioni, così come *nominate* dalla cultura (e così come *sensibilizzate* nello SPN), in realtà non sono mai svincolate dal senso che ricevono dal mondo di cui fanno parte, che viene risemantizzato a seconda degli equilibri che si ridefiniscono e che vengono esternalizzati nei testi.

Si tratta sempre di *passioni situate*, come le ha chiamate Franciscu Sedda, nel senso che sono inserite “in una storia e in una cultura” (Sedda 2012a: 344). Analizzarle *fuori contesto* significa *rischiare* una interpretazione miope. Condividiamo, a tal proposito, quando scritto dal semiologo sardo: “Uno dei compiti principali di una semiotica delle emozioni culturali è quello di analizzare quali configurazioni passionali vadano a strutturare e sensibilizzare al contempo un dato collettivo. Attraverso quali formazioni culturali, e dunque quali conflitti sociali, alcune passioni vadano ad occupare il ruolo di dominanti nella strutturazione del sentire condiviso” (ivi: 344).

Per questo motivo, siamo più propensi a studiare la nostalgia come una *passione-termometro*, che a seconda dei suoi cambi di significato, manifestati nei testi e nei discorsi, ci dice qualcosa in più sulla *temperatura emotiva* della cultura che stiamo studiando, in un dato momento storico.

#### 1.4.2. Vergogna e paura

Successivo al testo sul binomio “onore–gloria”, c’è quello che nella traduzione italiana presenta il titolo “Semiotica dei concetti di ‘vergogna’ e ‘paura’” del 1975.

In questo saggio, Lotman analizza il rapporto che lega la formazione delle

---

<sup>46</sup> Scrive Anna Maria Lorusso: “Alla pervasività dei modelli di cultura non si sfugge ed è proprio questo a garantire una sorta di ‘sincerità dei testi’ perché inevitabilmente essi parlano della cultura di cui sono parte, ne sono intrisi, la manifestano” (Lorusso 2010: 66).

identità culturali con le metamorfosi concettuali di una emozione. Nel punto tre della sua dissertazione, dopo aver dato conto – rispettivamente nei punti 1 e 2 – degli apporti in ambito etnografico e sociologico alla definizione di cultura come “sistema di limitazioni complementari imposte dal comportamento naturale dell’uomo” (Lotman 1975), il semiologo russo scrive di come queste limitazioni siano governate da due grandi emozioni: la vergogna e la paura.

La prima serve a regolamentare i rapporti all’interno di una cultura, la seconda invece definisce i meccanismi del gruppo attraverso l’opposizione all’altro, all’alieno, allo straniero, alle *streghe*<sup>47</sup>, contribuendo alla cementificazione dei confini della semiosfera, producendo una pratica di *othering* in cui è netta la distinzione tra ciò che è dentro la semiosfera (“noi”) e ciò che è destinato ad essere barbarico ed extra-semiotico (“loro”). Riporto qui il bellissimo e denso passaggio dello studioso:

L’individuazione in una collettività di un gruppo organizzato dalla vergogna e di un gruppo organizzato dalla paura coincide con l’antitesi “noi–loro”. Il carattere delle limitazioni imposte a “noi” e a “loro”, in questo caso, è profondamente distinto. Il “noi” culturale è una collettività all’interno della quale agiscono le norme della vergogna e dell’onore. La paura e la coercizione definiscono il nostro rapporto con gli “altri”. Il sorgere della consuetudine del duello, dei tribunali di reggimento che nell’ambiente aristocratico giudicavano le questioni d’onore, dell’opinione pubblica degli studenti (il rifiuto di dare la mano), dei tribunali degli scrittori, dei tribunali medici nell’ambiente dei *raznocincy*, la tendenza all’interno del “proprio” ambiente, a lasciarsi guidare da queste norme e a non ricorrere ai servizi del giudice, della legge, della polizia, dello Stato, attestano differenti tipi di una tendenza ad applicare, all’interno della “propria” collettività, le norme della vergogna e non della paura (Lotman 1975: 271-272).

La vergogna, quindi, secondo Lotman agisce come collante culturale, proponendo una solida costruzione del “noi”. Una costruzione che però funziona per differenza, perché pur tenendo in piedi gruppi collettivi, essa si manifesta solo quando una delle regole imposte dal gruppo viene violata da un soggetto o da un gruppo di soggetti appartenenti a quello stesso spazio semiotico. È la trasgressione delle *norme*,

---

<sup>47</sup> Ci riferiamo a un saggio di Lotman dal titolo “La caccia alle streghe. Semiotica della paura” del quale parleremo nel dettaglio nel paragrafo § 1.4.3.

quindi, che comporta una ridefinizione dell'ordine sociale e un nuovo posizionamento culturale da parte di tutte e tutti.

La paura, dal canto suo, serve a dettare il nostro rapporto con gli "altri", con quelli che sono diversi da noi e con i quali non siamo familiari, con i quali non condividiamo le stesse norme e che quindi non sappiamo bene come interpretare. La paura, secondo questa riflessione è una passione semiotica che vive nel posto più contaminato della semiosfera, lì dove avvengono tutti i movimenti esplosivi e dove, allo stesso tempo, si materializza la vera divisione: il confine.

A questo punto, quello che ci interessa sottolineare è come per Lotman le passioni assumano posizioni modellizzanti all'interno di specifiche culture tanto da arrivare a determinarle, rappresentarle e definirle. In particolare, la vergogna e la paura diventano sistemi di modellizzazione secondari<sup>48</sup> e "possono fornire un'utile base alle classificazioni tipologiche delle culture" (Lotman 1975: 229).

Nella seconda parte del suo lavoro Lotman dimostra come la paura rappresenti una passione *naturale*, perché presente anche nel mondo animale, mentre la vergogna sia una passione propriamente umana perché viene dalla limitazione dei comportamenti naturali, cioè dai divieti e dalle negazioni, così come proposto nel punto 1 del suddetto saggio: "Poiché il meccanismo della paura è ben noto nel mondo animale, mentre quello della vergogna risulta specificamente umano, proprio quest'ultimo fu alla base della regolamentazione dei primi divieti umani (già culturali)" (ivi: 273). Questa differenza permette a Lotman di parlare di culturalizzazione della paura e della trasformazione della stessa in emozione culturale. Per il semiologo russo c'è una correlazione tra questa trasformazione e la nascita dello Stato e di gruppi antagonisti: "l'uomo cominciò a definirsi un 'animale politico', e la paura divenne il

---

<sup>48</sup> Lotman distingue tra sistema modellizzante primario e sistema modellizzante secondario. Il primo si riferisce a un sistema basato sul sistema linguistico, sulla lingua naturale, il secondo invece interessa tutti gli altri sistemi di segni, come per esempio l'arte e lo spazio urbano. Da una prospettiva di semiotica della cultura i sistemi modellizzanti possono essere considerati oggi alla stregua di quelli che vengono definiti generalmente come linguaggi, non necessariamente legati alla sola forma linguistica. In particolare, secondo l'idea di Lotman i sistemi di modellizzazione secondari sono da intendere come una "struttura complessa" che permette di comunicare e trasmettere "un volume di informazioni che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale" (Lotman 1970: 16).

meccanismo psicologico fondamentale della cultura. La vergogna regolava ciò ch'era comune a tutti gli uomini, mentre la paura definiva la loro specificità in rapporto allo Stato" (ibidem).

La terza tappa, che conclude questa successione logica-euristica delle due passioni, si riferisce alla nascita nella società di gruppi *più particolari* come le associazioni parentali, vicinali e professionali – dice Lotman – che hanno un potere di controllo su piccole porzioni della collettività, anteponendosi allo Stato. In chiusura di questo si delinea il rapporto complementare tra vergogna e paura: “La complementarità dei rapporti tra vergogna e paura in quanto meccanismi psicologici della cultura permette di costruire descrizioni tipologiche che vanno dai sistemi nei quali l'ipertrofia dell'ambito 'paura' provoca la scomparsa della sfera della vergogna [...] a quelli in cui la vergogna si presenta come l'unico regolatore di divieti” (Lotman 1975: 274).

#### 1.4.3. Le streghe o come le emozioni *modellizzano* le culture

Lo studio della paura non è stato un interesse temporaneo per Lotman. A conferma di ciò, esiste un altro lavoro “La caccia alle streghe. Semiotica della paura”<sup>49</sup> che specifica ancora meglio le dinamiche di costruzione noi–loro attraverso le emozioni collettive. Nelle prime righe di questo contributo, Lotman offre un insegnamento importante per la semiotica della cultura, in generale, e per una semiotica delle passioni culturali, nello specifico. Dopo aver considerato la difficoltà di ricostruire una psicologia di massa a causa delle fonti scarseggianti che hanno a disposizione gli storici, Lotman propone la semiotica come disciplina utile per *un'archeologia dei meccanismi di codificazione culturale*, in quanto la scienza della significazione “ritiene del tutto naturale e elementare considerare qualunque testo non come qualcosa di dato, ma come oggetto da decifrare, rivolgendo innanzitutto la sua attenzione ai meccanismi di codificazione che lo hanno generato” (Lotman 2008: 3)

---

<sup>49</sup> Questo saggio è stato tradotto in italiano da Silvia Burini e Alessandro Niero. Apparso sia online su *E/C. Rivista dell'associazione italiana studi semiotici* (2008) e in *Incidenti ed esplosioni* a cura di Tiziana Migliore (2010). I riferimenti che presentiamo in queste pagine si rifanno alla prima fonte.

In particolare, il semiologo in questo saggio si interessa al “secolo d’oro di Satana” che va dal 1567 al 1625, cioè il momento storico in cui la paura ha davvero segnato e influenzato le trame dei rapporti collettivi. Particolare importanza viene data al ruolo antagonista dell’*altro*, del diverso che, nel suddetto periodo, viene personificato nella figura della strega.

Per le società arcaiche e le loro idee di culto è tipica l’identificazione del concetto di “altrui” con il concetto di “principio soprannaturale maligno”. All’“altrui”, allo “straniero” e al demone, rappresentante delle forze magiche dal male, vengono attribuiti tratti comuni. Questo nesso si mantiene stabilmente nella coscienza di massa fino a tempi molto recenti, anche se non può non subire cambiamenti sotto l’influenza di modelli culturali più complessi. In realtà, le persecuzioni delle streghe si intrecciano continuamente con la rappresentazione della perfida influenza di Satana e dell’esistenza, altrettanto maligna, di una società segreta di persone, che causano danni simili a quelli causati da Satana (ivi: 6).

Lotman preferisce concentrarci sulla psicologia collettiva che determina la formazione di modelli *emozionali* che caratterizzano le culture e che quindi permettono non solo di distinguerle da altre ma anche di strutturarle al loro interno, proponendo quasi una ritualizzazione e una grammatica della vita quotidiana definita espressamente dalla tonalità emotiva che un gruppo decide di adottare.

Questo aspetto, per esempio, sarà evidente nell’analisi delle pratiche nostalgiche nella città di Predappio, in cui la costruzione del gruppo di pellegrini in visita alla città natale di Benito Mussolini si basa espressamente su questo tipo di differenza: tra coloro che “conoscono il passato” e per questo lo rimpiangono, e coloro i quali (tutti gli altri fuori “dalla semiosfera” che si dichiarano anti-fascisti o non-fascisti–tanto–quanto–loro) non vivono nel ricordo retroattivo di ciò che è stato.

#### 1.4.4. *Esplosione* di emozioni

Le passioni sono regolamentatori sociali, servono a far *sopravvivere* un gruppo, a tenerlo in vita e a motivarlo. Inoltre, le passioni possono anche servire come strumento di traduzione che asseconda le leggi dell’asimmetria, producendo e innestando significati sempre nuovi all’interno dello spazio della semiosfera. Scrive

infatti Lotman: “Le onde della cultura si muovono nel mare dell’umanità. E questo fa sì che i processi che si verificano siano inseparabili dall’*esplosione* delle emozioni collettive. *Chi studia semiotica della cultura non può fare astrazione da questo aspetto del problema?*” (Lotman 1985: 144, corsivo nostro).

Oltre a poter essere pensate come *dispositivi stereotipanti* (Lotman e Uspenskij 1975) le emozioni collettive possono rappresentare un momento di imprevedibile rottura all’interno della cultura, tale da ridefinire non solo gli equilibri topologici e valoriali tra centro e periferia, ma anche quelli tra passato e futuro.

Lotman è tornato più volte sul tema dell’imprevedibilità tra presente/passato e presente/futuro. Mi riferisco, in particolare, a “Il laboratorio dell’imprevedibilità” in *Cercare la strada* (1994), a cura di Maria Corti. In questo saggio, Lotman sembra proporre una riflessione che calza a pennello con il nostro obiettivo di definizione della passione nostalgica come emozione esplosiva che filtra il passato, trasformandolo in *puro* racconto. In particolare, il semiologo russo, lavorando sul concetto di esplosione<sup>50</sup>, ha dimostrato che la rottura che avviene a livello dei confini trasporta all’interno della semiosfera una serie di incertezze che spingono l’uomo e il suo gruppo sociale a salvaguardarsi usando uno sguardo retrospettivo:

Voltandosi indietro l’uomo ricerca nel passato ciò che, gli sembra, potrebbe predirgli il futuro, e, di conseguenza, facilitargli l’orientamento nel presente. Nei periodi di sviluppo graduale (oppure nelle sfere in cui la gradualità domina) lo studio del passato può avere in effetti un ruolo costruttivo. Ma nei momenti di esplosione questa “memoria storica” può rivelarsi una pessima guida, generare errori a volte anche molto tragici (Lotman 1994: 79).

E continua:

Giocare al passato può avere grande effetto trasformatore proprio perché non getta luce sulla vera natura dell’avvenimento storico. [...] il presente non solo è creato dal passato, ma crea a propria volta un “nuovo passato”. Nei momenti di svolta il passato diventa

---

<sup>50</sup> Per un approfondimento sul concetto di “esplosione”, legato metaforicamente a una perturbazione meteorologica della cultura, si veda soprattutto Lotman (1993).

il luogo della creazione di nuovi miti. Con tutti i pericoli che questo comporta (ivi: 80).

Questo *gioco* con le temporalità si connette con il tema dell'*invenzione* che, nel dibattito sulla cultura – e quindi sulla memoria – ha un ruolo centrale. Le passioni si manifestano come movimenti esplosivi che modificano il rapporto con la memoria che non è un semplice deposito statico di informazioni sul passato, ma un vulcano sempre attivo. In questo senso, il “nuovo passato”, il passato *inventato*, si definisce come un processo di traduzione in cui, partendo da una forma del racconto già data (che a sua volta è stato frutto di altre riscritture) le passioni riescono a fornire un inedito *colore timico* a quello che è stato, diventando, nei casi più irresponsabili, pura furia nostalgica restaurativa che stona con la “cultura viva” di cui hanno scritto Lotman e Uspenskij<sup>51</sup>.

## 1.5. Per una semiotica della Nostalgia

### 1.5.1. “De la nostalgie”: per iniziare

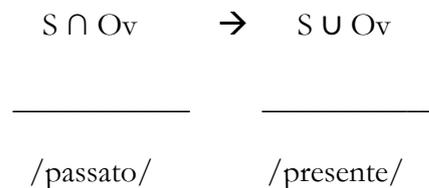
È il 1986 quando Greimas scrive l'analisi lessematica “De la nostalgie. Essai de sémantique lexicale”, diventata poi celebre e molto citata da chi, come noi, si incammina in una genealogia semiotica del concetto. Nelle prime battute del suo contributo, partendo da due definizioni di nostalgia “francese”, così come proposte dal dizionario Petit Robert, il semiologo francese considera la nostalgia come un collegamento di stati e disgiunzioni che si succedono gradatamente. Nel dettaglio:

- (i) Uno stato patemico (deperimento, languore, melanconia) che presuppone
- (ii) un altro stato patemico (rimpianto, ossessivo o no), causato, a sua volta, da
- (iii) una digiunzione da un oggetto di valore (un paese natale, cosa nuovamente desiderata ecc.) (Greimas 1986: 233, 234).

---

<sup>51</sup> “Una cultura viva non può essere una ripetizione del passato: essa genera immancabilmente dei sistemi e dei testi strutturalmente e funzionalmente nuovi. Ma essa non può che contenere in sé *memorie* del passato” (Lotman e Uspenskij in Sedda 2003: 112).

Si tratta di una riflessione sviluppata su tre livelli che, anche se non esplicitamente presentati in questi termini, possono essere considerati come conseguenti e gerarchici. Per comprendere come la nostalgia diventi il disgiungimento di un soggetto patemico nei confronti di un oggetto che lo rimanda a un tempo passato che non corrisponde più al suo *hic et nunc*, il semiologo si concentra sul significato di altri lessemi che gravitano intorno alla nostalgia. Il primo, che corrisponde anche al primo stato del soggetto, è il “deperimento” che mostra come la nostalgia sia una passione dell'*indebolimento*, del perturbamento fisico e mentale del soggetto. Per Greimas, al deperimento segue il rimpianto, che si lega fortemente all'idea della perdita, di qualcosa che prima si possedeva e che adesso non è più presente, della quale però si ricorda la presenza, in un rimando ossessivo tra *coscienza* e *dolore*. Scrive a tal proposito Greimas: “Siamo dunque in presenza di un *soggetto meta-cognitivo* che domina dall'alto uno ‘stato di cose cognitivo’. Quest'ultimo non è altro che l'apprensione della ‘perdita di un bene’, cioè della disgiunzione del soggetto dall'oggetto di valore con il quale era precedentemente congiunto” (ibidem). Lo schema che viene prodotto da questa *manca* pone l'insoddisfazione del soggetto nostalgico sull'asse della temporalità:



La congiunzione riguarda il passato, temporalità a cui l'oggetto di valore appartiene, nel presente il soggetto si trova disgiunto dal suo oggetto di valore. La struttura del confronto che genera la disforia deve essere quindi necessariamente *detemporalizzata* “e il passato deve essere presentificato sotto forma di un simulacro cognitivo per poter essere confrontato con il presente marcato da un'assenza” (ivi: 233). Quando questo bisogno di detemporalizzazione si manifesta in tutta la sua ontologica impossibilità, il soggetto cognitivo, dice Greimas, si “trova connotato, sulla dimensione timica, dalla *disforia*, lo ‘stato doloroso’ del dizionario” (ibidem). È in

questo stato di dolore che avviene il passaggio trasformativo da soggetto *di stato* “che rimpiange”, verso un soggetto *del fare* (modalizzato secondo il poter fare). Infatti, allo stato di dolore e di rimpianto Greimas lega due verbi attivi: *tormentare* “che denota all’origine un fare pragmatico” e *imporsi* “che designa un potere ineluttabile ‘che non può essere respinto’” (ivi: 234). La densissima analisi condotta da Greimas si conclude con un paragrafo intitolato “Il simulacro convocato” in cui viene analizzato nel dettaglio la *forma del bene* che ha provocato la generazione della disforia. Scrive il semiologo:

Nel caso della nostalgia la sua prima definizione la presenta, come si ricorderà, come “il rimpianto ossessivo (i) del paese natale, (ii) del luogo in cui si è a lungo vissuti”, cioè di oggetti vaghi: la loro rappresentazione figurativa può evocare i paesaggi familiari, le persone amate, i momenti di felicità trascorsi. La seconda definizione, molto più generale, parla del rimpianto “di una cosa desiderata di nuovo” [...] oppure del rimpianto “di ciò che non si è conosciuto” (ibidem).

In questo passaggio si nota come si parta da una prima definizione legata all’etimologia stessa della parola nostalgia, largamente legata al ritorno in uno spazio, per arrivare a una seconda in cui viene completamente a mancare il sema di spazialità, in favore invece di un distacco fortemente temporale. In conclusione, per Greimas la nostalgia corrisponde a “un assillo iterativo, effettuato da un soggetto del fare disforico, emerso dalla disforia intensa che connota l’operazione cognitiva di confronto compiuta dal meta-soggetto che mette faccia a faccia la posizione narrativa del soggetto colta nel suo *hic et nunc* con il simulacro narrativo convocato, portatore di un’euforia originaria” (ivi: 235). Pur riconoscendo il valore e il pregio dell’analisi lessematica offerta da Greimas, ci chiediamo quanto di quello che ha scritto il semiologo lituano possa essere utilizzato in una riflessione sulla nostalgia che la intenda non solo come una passione che coinvolge e influenza un singolo individuo, ma una collettività. Come abbiamo già visto nei paragrafi precedenti, la problematicità di questo tipo di analisi risiede nel considerare tali passioni come stabili, come ripetibili serialmente all’interno del testo. Questa *forzatura e condizionamento* delle definizioni delle passioni, rischia, a parer nostro, di far virare la ricerca verso un lavoro centrato più su come le culture schematizzano una data passione, a mo’ di tropo o isotopia, più che una riflessione su come la cultura “produce” una data passione.

### 1.5.2. Per rilanciare

Non siamo certo i primi ad avanzare delle perplessità su questa analisi di Greimas. Nel 2012, in due lavori complementari, anche Francesco Mazzucchelli (2012a, 2012b), usando come caso studio la discorsivizzazione della nostalgia della Jugoslavia (la *jugonostalgia*, provata e narrativizzata da chi ha abitato la Federazione Jugoslava prima del suo scioglimento), prova a guardare con occhio più “culturologico” la definizione semiotica della passione. Partendo proprio da Greimas 1986, lo studioso si chiede: “Quanto, [...] di una simile configurazione (si riferisce all’analisi lessematica di Greimas) possiamo conservare non appena proviamo ad allargare lo sguardo da una dimensione individuale ad una collettiva?” (Mazzucchelli 2012a: 106). Una domanda legittima, quest’ultima, che proviamo a far nostra perché quando si lavora con la riflessione greimasiana in contesti più fluidi e dinamici, connessi alle forme collettive del ricordo (anche spazializzato), è facile notare come la nostalgia perda la sua “concatenazione”, diventando “dominio discorsivo del politico e dei processi di di costruzione e (ri)costruzione identitaria” (ibidem). Più nello specifico, di quelle identità che la tradizione sociologica ha legato alle cosiddette “tradizioni inventate” (Hobsbawm e Ranger 1983) o alle “comunità immaginate” (Anderson 1983), che si costituiscono facendo leva su un’euforica *passatizzazione* (Eco 1976) “alimentata artificialmente” (Mazzucchelli 2012a: 106), in cui tutto ciò che è degno di essere perseguito e riabilitato è da ritrovare nelle memorie (costruite a tavolino) dei giorni e degli anni delle civiltà passate. In quelle che possiamo definire le culture nostalgiche, si impone, come dice Mazzucchelli (2012a), la retorica della “patria perduta” che *non esiste più*. Retorica che fa del termine “patria” una metafora-ombrello, che sta ad indicare contemporaneamente, sia spazio che tempo, sia affetti individuali che collettivi. Non a caso, i nazionalismi vanno di pari passo con il modello nostalgico, con l’ossessione di ricostruire, di *restaurare* (Boym 2001), di dare a chi crede in quel passato un presente e un futuro che sia *great again*. Già, perché pur essendo una passione *a passo di gambero*, la nostalgia è anche una passione del futuro. Proprio come i gamberi, appunto, che procedono in retromarcia, ma per percorrere nuove strade, andare verso una nuova meta.

### 1.5.2.1. Le molte forme della nostalgia collettiva: una revisione

Tornare agli strumenti dei *Memory Studies* ci dà la possibilità di stratificare la lettura proposta da Mazzucchelli circa la costruzione delle identità collettive nostalgiche. Questo però significa fare un un po' di archeologia e considerare la differenziazione proposta in ambito scientifico tra ricordo individuale e collettivo.

Una voce autorevole da cui partire è Svetlana Boym, seconda la quale la “nostalgia remains an intermediary between collective and individual memory. Collective memory can be seen as a playground, not a graveyard of multiple individual recollections” (Boym 2001: 54). Citando implicitamente il lavoro di Maurice Halbwachs (1925, 1950), Boym pone in essere un aspetto centrale della nostalgia che non può essere trascurato: i due livelli – individuale e collettivo – non sono separabili, perché estremamente interdipendenti. Può capitare, infatti, che un ricordo privato e nostalgico possa diventare *condiviso* e riconosciuto, cioè quando diventa manifestazione riconosciuta e riconoscibile di un periodo della vita. Ad esempio, un ricordo dell'infanzia può essere certo fonte di nostalgia individuale. Quando lo stesso ricordo viene mediatizzato, però, si trasforma in memoria aggregante di una intera generazione che, composta di individui singoli ma non slegati, si *riconosce* e *unisce* attraverso il ricordo dolce-amaro. Come abbiamo notato, quando nell'ambito degli studi sulla memoria si parla della differenza tra le due *possibilità di questo fenomeno*, inevitabile è il riferimento al sociologo francese Maurice Halbwachs che, in *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), ha invertito il paradigma fino ad allora proposto, considerando la memoria collettiva non come *la somma di tutte le parti del bue*, per citare Lotman, ma intendendo ogni memoria individuale inserita all'interno di *quadri sociali*, in un rapporto di influenza reciproca e costante.

Su questa scia, altri autori hanno proposto l'opposizione tra *personal* e *historical* nostalgia (Stern 1992; Holbrook 1993; Batcho 1998, 2007), focalizzando l'attenzione sulla forma delle esperienze: l'esperienza privata, legata ai ricordi di vita e l'esperienza storica, che *non* riguarda *direttamente* il soggetto ma che comunque influenza la sua esistenza. Altri due antropologi, Baker e Kennedy (1994) hanno invece distinto tre tipi di nostalgia: *real*, *simulated* e *collective*. La prima si connette a un “sentimental or bittersweet yearning for the experienced past”; la seconda “indirectly experienced past

and may be remembered through the eyes and stories of a loved one”); mentre la terza si basa sul rimpianto per una “culture, a generation, or a nation”<sup>52</sup>.

Anche Fred Davis in *Yearning for Yesterday. Sociology of Nostalgia* (1979), dopo aver proposto una tripartizione del concetto di nostalgia, rispettivamente semplice, riflessiva e interpretata<sup>53</sup>, scrive dell’“emozione crepuscolare” (Davis 1979: 112) partendo proprio dalla distinzione tra individuale e collettivo.

Con nostalgia collettiva Davis si riferisce a:

---

<sup>52</sup> Tutte queste distinzioni si concentrano sulla questione centrale dell’*esperienza*, ponendo come discriminare tra l’individuale e il collettivo l’esperienza diretta e l’esperienza indiretta. Questo, da un punto di vista semiotico, potrebbe risultare problematico perché mette in conto la possibilità che ci siano esperienze più *dirette* di altre, come se non tutte – seguendo C.S. Peirce – fossero sempre mediate da segni. Proponendo questa riflessione, ci riferiamo anche a una precisazione di Patrizia Violi che nel suo libro *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia* (2014b), mette in dubbio la possibilità di una conoscenza diretta, senza mediazioni, di un’esperienza traumatica, in quanto non esiste un’esperienza *pura* che non sia mediata da segni. Infatti, Violi si chiede: “Chi ha avuto ‘esperienza diretta’ dell’11 settembre? Solo i newyorkesi che hanno assistito e visto in prima persona l’attacco, o tutti quelli che vi sono stati esposti attraverso la rimediazione televisiva e mediatica? E se è così, in cosa la post-memoria di una generazione successiva, che vedrà le stesse immagini e gli stessi filmati, sarà veramente diversa?” (Violi 2014b: 261).

<sup>53</sup> La prima si riferisce – sic et simpliciter! – alla cieca convinzione che il passato sia da considerarsi migliore del tempo presente. Solitamente derivata da gravi crisi culturali, economiche e politiche, la “nostalgia semplice” ha un carattere individuale e collettivo perché può riguardare sia memorie personali che portano il soggetto a uno scoramento nei confronti del presente, o di natura collettiva legata ad esempio a un ritorno di nazionalismi, politiche della nazione e strategie di costruzione di vari nemici nazionali. Scrive Davis (1979: 18): “Simple nostalgia is that subjective state which harbors the largely unexamined belief that THINGS WERE BETTER” (l’enfasi è nel testo originale). Il secondo tipo di nostalgia, differentemente dal primo e come dice l’aggettivo che Davis usa nella definizione, è caratterizzata da una riflessione critica sul passato. Il soggetto o la collettività, percependo una discontinuità assiologica tra il passato e il presente si interroga sulle dinamiche che hanno portato a tale situazione, provando non tanto a ricostruire il passato o a lasciarsi attraversare passivamente dal malcontento, quanto a valutare criticamente le possibilità di ribalta. In questo tipo di nostalgia non c’è spazio per il sentimentalismo “[in reflexive nostalgia] perhaps an inchoate though nevertheless psychologically active fashion he or she summons to feeling and thought certain empirically oriented questions concerning the truth, accuracy, completeness, or representativeness of the nostalgic claim” (ivi: 21). Infine, la “nostalgia interpretativa” in cui la riflessione approccia uno spirito più fenomenologico e prende in considerazione il perché un soggetto si sente nostalgico: “What may this mean for my past, for my now? Is it that I am likely to feel nostalgia at certain times and places and not at others? If so, when and where? What uses does nostalgia serve for me? For others? For the times in which we live?” (ivi: 24, 25).

[T]hat condition in which the symbolic objects are of a highly public, widely shared and familiar character, i.e., those symbolic resources from the past which can under proper conditions trigger off wave upon wave of nostalgic feeling in millions of persons at the same time (Davis 1979: 121, 122).

Mentre la nostalgia individuale è collegata a:

[T]hose symbolic images and allusions from the past which by virtue of their resource in a particular person's biography tend to be more idiosyncratic, individuated, and particularistic in their reference; e.g., the memory of a parent's smile (ibidem).

Nella prima definizione, Davis parla di oggetti simbolici, che corrispondono a quei segni normatizzati da una cultura che costituiscono il nocciolo duro della semiosfera. In questa occasione, la definizione di Davis sembra collidere su quella che noi consideriamo la memoria culturale, cioè quell'insieme di ricordi costruiti semioticamente come tali attraverso i testi.

Similmente a quello che il sociologo Jeffrey Alexander (2006) ha teorizzato per una "sociologia del trauma", il potere simbolico di un ricordo nostalgico è tale perché attorno ad esso si costruiscono una serie di narrazioni e rappresentazioni che permettono di consegnarlo ad un pubblico sempre più vasto. La ripetizione che si crea nella sua testualizzazione genera una connessione tra diversi tipi di enunciazioni e rievocazioni che di volta in volta producono un numero indefinito di interpretazioni, capaci di raggiungere gradatamente il centro della semiosfera. L'identità di questi ricordi collettivi è, quindi, "eminente testuale" (Spaziante 2016), nel senso che la loro essenza e la loro "riconoscibilità" è segnata dai testi prodotti.

È in questo processo, secondo noi, che un ricordo diventa *collettivo*, lasciando la sfera del familiare entrando in quella del "generazionale"<sup>54</sup> che non è certamente architettata nello stesso modo. Partendo da questa visione, la nostalgia collettiva "si modella" sui testi riconoscibili di una cultura e che quindi permettono una forma di

---

<sup>54</sup> Sul tema delle "generazioni della memoria" si veda l'approccio sociologico proposto da Paolo Jedlowski (2017).

coesione identitaria, basata perlopiù sul mondo *come era* e a volte su *come poteva essere*<sup>55</sup>.

A tal proposito, chiudiamo in epanadiplosi questo paragrafo, citando Boym e in particolare la sua fortunata distinzione, scritta in *The Future of Nostalgia* (2001), tra nostalgia restaurativa e nostalgia riflessiva.

La nostalgia restaurativa è una monumentalizzazione del passato, o meglio, una ricostruzione “com’era dov’era” dell’idea edulcorata che un gruppo ha di una certa forma del passato. Non a caso, viene utilizzato l’aggettivo restaurativo, che non è solo una metafora architettonica<sup>56</sup> ma proprio una ri–attualizzazione, un ritorno alle origini, alla forma primordiale.

The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time (Boym 2001: 121)

La nostalgia restaurativa si presenta come una forma *chiusa* del ricordo che aspira solo al ri–innesto della radice ideologica, attraverso forme di revival che per definizione non rimandano a esperienze *reali* del passato.

---

<sup>55</sup> Sul rimpianto dei futuri che non si sono realizzati ha scritto Paolo Jedlowski nel suo articolo “Memorie del futuro. Una ricognizione” (2013), in cui lo studioso si concentra sui futuri irrealizzati che, in quanto tali, attanagliano ancora i desideri della società contemporanee. Scrive a tal proposito: “Da Maurice Halbwachs (1950) in poi sappiamo quanto la memoria collettiva sia un elemento dell’identità di ogni gruppo: ma spesso si tratta propriamente della memoria di futuri passati, cioè di richiami a visioni, aspirazioni o programmi di predecessori o di coloro di cui il gruppo si proclama erede. Il rimpianto di un futuro che avrebbe potuto essere converge a volte in usi politici della nostalgia. D’altro canto, progetti rivoluzionari coltivati in passato vengono richiamati nei discorsi che forgiavano l’identità di ogni nuovo movimento. Walter Benjamin affermava che ogni rivoluzione è erede di tutti gli oppressi della storia: ne ricorda le violenze subite e ne propone il riscatto. È una memoria del futuro negato alle vittime: richiamo a ciò che avrebbe potuto essere e invece non è stato” (Jedlowski 2013: 180).

<sup>56</sup> L’idea del restauro, così come pensata da Francesco Mazzucchelli (2010), cioè come produzione segnica, è strettamente connessa all’idea della ripetizione e della riproposizione *à l’identique* del passato.

La nostalgia riflessiva, invece, si pone su un asse valutativo diverso rispetto al passato. Per Svetlana Boym questo tipo di nostalgia accetta lo scorrere progressivo del tempo e prova a ridistribuire i vecchi desideri su dei piani collegati al presente, ammettendone la impossibile riproposizione.

Reflective nostalgia is more concerned with historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude. Reflection suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis. The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the meditation on history and passage of time (Boym 2001: 138)

E ancora:

Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home; it is “enamored of distance, not of the referent itself”. This type of nostalgic narrative is ironic, inconclusive and fragmentary. Nostalgics of the second type are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary, has been just renovated and gentrified beyond recognition (ivi: 140).

In questo secondo tipo di nostalgia non c'è alcun interesse ricostruttivo, quanto piuttosto una mediazione tra due diverse dimensioni del tempo che necessariamente prevedono due diverse modalità di intervento. Nella nostalgia riflessiva, il passato non è più ripristinabile e l'esperienza personale del ricordo pesa più sull'*algia*, sul desiderio e sulla perdita che sul *nostos*, sul ritorno. In metafora, potremmo dire che la *casa* del nostalgico riflessivo è lontana, ma egli/ella ha la forza di ammettere che, nonostante tutto, è giusto così.

#### 1.5.2.2. “Di ciò che non si è conosciuto” o sulla nostalgia immaginata

Come abbiamo detto precedentemente, la riflessione di Greimas presenta dei punti che suonano un po' limitanti quando si prova ad adattarli a realtà culturali complesse, in cui “il concatenamento di stati” (Greimas 1986: 325) non segue un percorso lineare.

Eppure, ci sono degli aspetti che contribuiscono a perfezionare il discorso

prodotto dagli studi culturali rispetto alle varie “nostalgie immaginate”.

In particolare, Greimas definisce la nostalgia *anche* come una forma di rimpianto “di ciò che non si è conosciuto” (ivi: 234). Questa definizione, che si trova in coda alle altre proposte dal semiologo, evoca “un vissuto immaginario” (ibidem), arredato usando la fantasia. In questo caso, quindi, la mancanza che *muove* il soggetto non si basa su una esperienza privata. Di conseguenza, la compensazione di questa mancanza si lega a doppio nodo alle forme dell’immaginazione. Afferma d’altronde Greimas, citando Saint-Exupéry che “la nostalgia è il desiderio di *non si sa che cosa*” (ivi: 235, corsivo nostro), prefigurando un soggetto del volere che, parafrasando sempre Greimas, è *felice di essere triste* perché in ogni caso “gode di una certa libertà nella scelta dei valori con i quali nutrirà il suo immaginario” (ibidem).

Anche Gianfranco Marrone, lavorando sul rapporto tra gastronomia e nostalgia, ha scritto del rimpianto per cose che non si sono vissute, proponendo una lettura innovativa della parola *regret*, il rimpianto in versione “francese”. Dopo aver definito il rimpianto come “un état moralement douloureux d’avoir fait ou de n’avoir pas fait (quelque chose) dans le passé” (2016: 303), Marrone prevede due possibilità “rimpiangenti” per “un objet de valeur qui est un programme naratif”: uno realizzato, l’altro no. Nel primo caso si tratta di una isotopia “éthique”: “sont à l’oeuvre, probablement, un *remords* (‘regret accompagné de honte’) ou un *repentir* (‘désir d’expiation et de réparation’), ou en tous cas une impuissance à réactiver le PN d’autrefois” (ibidem). Nel secondo caso, siamo davanti a un’isotopia “esthétique”, nella quale il rimpianto è legato a “l’imaginaire et à la reverie”, cioè, a un passato che non si è realmente vissuto, arredato dal soggetto nostalgico attraverso l’uso della fantasia. Secondo questa idea, il soggetto nostalgico mira i suoi rimpianti verso un *altrove* che “si configura come un *débrayage* da esso stesso convocato per generare un’isotopia *immaginaria*, ovvero un soggetto che auto-definisce solipsisticamente le componenti del mondo verso cui tende. Che si tratti di una tensione verso un passato scomparso oppure mai esistito, che si tratti del desiderio di un futuro di là da venire ma già immaginato, queste forme passionali presentano tratti ‘nostalgici’ da questo punto di vista” (cfr. Spaziant 2012: 40). La nostalgia, a questo punto, si configura come una “costruzione laboratoriale” che si alimenta nella immaginazione. Questa idea fa rima con quella dello studioso indiano Arijun Appadurai che, occupandosi della società dei

consumi, ha studiato il potere della fantasia memoriale in relazione “ersatz nostalgia”, la nostalgia immaginata, cioè quella che non si basa su un’esperienza vissuta o su una memoria collettiva, ma su una idea che spesso risponde alle logiche del mercato<sup>57</sup>.

Come ha scritto Arjun Appadurai:

le tecniche di commercializzazione di massa non solo costruiscono il tempo [...], ma inoltre influenzano la periodizzazione in forma di esperienza di massa nelle società contemporanee. [...] Nella misura in cui il consumo è sempre più orientato a frugare nelle storie immaginate, la ripetizione non si basa semplicemente sul funzionamento di simulacri *nel* tempo, ma anche sulla forza di simulacri *del* tempo. Non solo cioè il consumo, attraverso la sua periodicità, crea il tempo, ma l’attività della nostalgia surrogata crea i simulacri di quei periodi che costituiscono il flusso del tempo, concepito come perduto, assente o distante (1996: 108).

Questo tipo di nostalgia, infatti, è stata molto studiata in relazione all’industria del divertimento, al potere delle merci che tornano in auge *come una volta*, pur non essendo mai state utilizzate nel passato dai consumatori.

### 1.5.2.3. La nostalgia “in seno alla vita sociale”

Parafrasando Ferdinand de Saussure, che ha definito la *semiologie* come “étude des signes dans la vie sociale” (1916: 33, 34) (comprendendola nel contesto di una psicologia sociale), inquadriamo la passione nostalgica come un fenomeno sociale all’interno dello spazio.

Proponiamo quindi un taglio sociosemiotico<sup>58</sup> allo studio della passione che

---

<sup>57</sup> In semiotica, anche Panosetti e Pozzato (2013) si sono molto occupate delle forme del consumo legate al passato, in particolare al *vintage*. Nel capitolo 4, vedremo dettagliatamente come questo *mood* o “sentimento sfumato” (ibidem) si leghi alle forme del consumo turistico-nostalgico del passato della Germania orientale.

<sup>58</sup> La sociosemiotica si occupa principalmente della significazione nel contesto della società, analizzando e prendendo in considerazione testi, pratiche e forme discorsive che ne determinano lo sviluppo, la trasformazione e la normatività. Come ha scritto Gianfranco Marrone (2001: XVI): “la significazione non è un sottoinsieme delle società ma vi si sovrappone; qualsiasi fenomeno sociale – istituzione, movimento, relazione intersoggettiva ecc. – si dà perché è inserito in un universo articolato di senso, ossia in un sistema e in un processo di significazione. Il problema non è più quello di capire se e come la società influenzi o sia influenzata dal linguaggio, [...] ma semmai di comprendere i modi in cui la società entra

nelle pagine sarà studiata come un *effetto di senso*. Si guarderanno cioè ai *discorsi nostalgici* che propagano all'interno di una data cultura (perché per noi un punto preliminare ed epistemologico importante è che la nostalgia sia una passione situata culturalmente) e nello spazio, rallentando classificazioni restrittive e stereotipiche. In virtù di questo, adotteremo uno sguardo *rabdomante* che consideri “le significazioni fondate, condivise e trasformate nelle interazioni sociali” (Pozzato 2012a: 8) e che neutralizzi il più possibile il confine tra “testo” e “contesto”. Il primo, classicamente inteso come se fosse di interesse solo semiotico, e il secondo solo di interesse sociologico (cfr. Dusi 2004). Una classificazione che dal nostro punto di vista non ha ragion d'essere perché se lo spazio è un testo e il contesto è l'“ambiente in cui questi stessi testi vengono prodotti e fruiti” (ibidem) entrambi sono inseriti nella “vita sociale” che produce significazione, quindi automaticamente di interesse semiotico.

A livello metodologico, questa scelta mira a dar conto dei cosiddetti *snodi e peritesti*<sup>59</sup> che determinano l'“aura di contesto” (Sedda 2006a: 51) di uno spazio e le relazioni testuali che si tessono intorno alla passione che, a sua volta, assume la funzione di aggregatore di discorsi. L'idea è di tracciare i confini di una semiotica degli spazi della nostalgia come se fosse una “cartografia” (cfr. Deleuze e Guattari 1980 in

---

in relazione con se stessa, si pensa, si rappresenta, si riflette attraverso i testi, i discorsi, i racconti che essa produce al suo interno” (Marrone 2001: XVI). Tra gli studiosi della tradizione greimasiana che, più di altri, hanno dato un contributo teorico e metodologico capace di istituzionalizzare la sociosemiotica come disciplina al pari della sociolinguistica è stato certamente Eric Landowski. Ne *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique* del 1989, il semiologo precisa che la missione generale della sociosemiotica è quello di indagare una *langue* che renda intellegibili i meccanismi e i processi di costruzione del senso a livello sociale. In particolar modo, Landowski propone tre momenti dell'analisi: (i) semantica, che ha a che fare con la “distribuzione” di valori all'interno dei discorsi sociali; (ii) sintattica, capace di monitorare le trasformazioni dei rapporti tra soggetti; (iii) pragmatica, che si occupa di ciò che “attori reali”, quindi soggetti in senso sociologico, prendono in carico attraverso la pratica. Il testo di Landowski è rivoluzionario dal punto di vista metodologico perché per la prima volta, in maniera sistematica, la significazione sociale viene considerata come un “effetto di senso” ricostruibile attraverso l'analisi dei testi e dei discorsi.

<sup>59</sup> Il riferimento è al “peritesto” così come definito da Gérard Genette. Per lo studioso si tratta di tutto quello che si trova “intorno al testo, nello spazio del volume del testo, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo” (Genette 1987: 6). Pur riconoscendo che il concetto viene concepito per l'ambito letterario, crediamo che la definizione proposta si presti in maniera efficace anche al nostro oggetto di indagine.

Mazzucchelli 2010), che legghi e tenga insieme coerentemente punti lontanissimi dello spazio passionale.

#### 1.5.2.4. La nostalgia rappresentata, la nostalgia prodotta

Isabella Pezzini in *Le passioni del lettore* (1998) distingue almeno due forme della nostalgia presenti all'interno dei testi: la passione rappresentata, ovvero come i testi mettono in scena la nostalgia e la passione prodotta, cioè testi che fanno provare nostalgia al lettore/spettatore/user spaziale. Questa proposta è stata modellata sulla passione nostalgica in un modello proposto dal semiologo Piero Polidoro (2016, 2017).

In due lavori complementari sulla serialità televisiva – in particolare su quelli che la letteratura ha consegnato come *nostalgia drama* – lo studioso ha schematizzato molto chiaramente le modalità di contrattazione semiotica per lo studio della nostalgia.

Come si vede nello schema (Figura 1), la nostalgia nei testi si biforca in due canali che a loro volta producono altre diramazioni utili all'analisi.

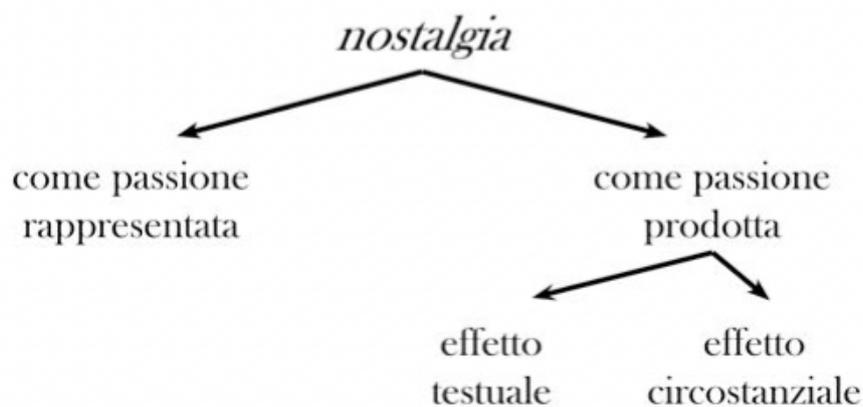


Figura 1 – Schema proposto da Piero Polidoro (2017)

Nel primo caso, “la passione rappresentata”, la nostalgia si configura come un espediente patemico che non coinvolge direttamente il lettore/spettatore ma si rifà a una modalità che interessa i protagonisti che sono presenti all'interno del testo, mettendo in moto un processo di elaborazione passionale che è in qualche modo isolato, nella misura in cui non influenza – almeno non direttamente – chi è *fuori dal*

*testo*. Questa prima classificazione spesso (ma non sempre) combacia con quelle che Gianfranco Marrone (2018) ha chiamato “passioni enunciate”, cioè passioni che sono direttamente presenti e nominate all’interno del testo in modo evidente ed esplicito durante lo svolgimento della narrazione, senza però intercettare “lo sguardo emotivo” del lettore/spettatore. Queste passioni sono talmente esplicite che il lettore/spettatore, pur non essendo emotivamente investito, riesce a riconoscere il tipo di investimento patemico che sta invece vivendo il soggetto coinvolto. “La passione, qui, è data dal suo segno azionale, dal comportamento che suscita o da cui deriva. In ogni caso, è una passione che fa parte del contenuto semantico” (Marrone 2018: 229).

Accade esattamente così, per proporre un esempio cinematografico, in una scena del film *Midnight in Paris* (2001) scritto e diretto da Woody Allen, in cui la nostalgia, minimo comune multiplo di tutta la pellicola, viene esplicitamente nominata in una scena centrale. Gil, giovane sceneggiatore americano e protagonista del film, sta attraversando i giardini di Versailles in compagnia della sua fidanzata e un’altra coppia di amici. Durante la passeggiata, mentre si parla del libro che Gil sta scrivendo in quelle settimane, viene menzionato l’interesse euforico dello sceneggiatore per le epoche passate. A quel punto, l’altro uomo del gruppo decide di prendere parola, proponendo una “fenomenologia negativa” della nostalgia: “Nostalgia is denial. Denial of the painful present... It’s a flaw in the romantic imagination of those people find it difficult to cope with present”.

Diverso è invece il secondo caso di Polidoro in cui la nostalgia si presenta come un prodotto patemico che mira a costruire un tipo specifico di Enunciatario, attraverso forme di convocazione emotiva esplicita o implicita, innestando *fuori dal testo* il desiderio per il passato rimpianto. “All’asse della narrazione si sovrappone così quello della comunicazione, anch’esso a suo modo inscritto nel testo, dal quale è possibile evincere le strategie attraverso cui lo spettatore viene coinvolto, non tanto ideologicamente, quanto emotivamente nelle storie che gli vengono offerte in visione” (Marrone 2018: 230). Riferendosi al finale di una puntata dell’ultima stagione della serie televisiva americana *Friends*, Polidoro spiega:

I sei amici provano già nostalgia per la fine di un’epoca (si sono sposati, hanno figli... stanno crescendo); ma anche il pubblico proverà (e sta già provando) nostalgia, per la serie e per quello che

rappresenta: l'ideale della "comunità di amici", figurativizzata dal gruppo compatto dei protagonisti che si avvia a prendere per l'ultima volta un caffè. Nell'ultima inquadratura questa nostalgia prende la forma di una casa vuota. Questa volta non c'è nessuna risata in sottofondo (ma una musica che – a rischio di essere tautologico – non posso non definire "malinconica"), perché il pubblico condivide con i protagonisti la nostalgia (Polidoro 2017: 4).

Bisogna a questo punto considerare il *discorso appassionato*, che riguarda le modalità patemiche con cui il discorso stesso viene messo in piedi, proponendo, più o meno tacitamente delle forme specifiche di fruizione emotiva. A chi fruisce il testo viene dato una sorta di "suggerimento emotivo" che deve essere però il più "culturalmente corretto possibile" per funzionare, non deve lasciare cioè spazio a possibili fraintendimenti. Almeno nel contesto in cui si indirizza. Chiaro è l'esempio che Marrone offre lavorando sulla serie televisiva di Montalbano:

Se racconto una storia in modo concitato o in modo tranquillo, non solo appassiono il mio discorso dando mostra dei miei sentimenti rispetto a ciò che dico, ma soprattutto fornisco al mio destinatario istruzioni per l'uso affettivo del mio discorso, indirettamente dicendogli di star tranquillo se il mio tono è tranquillo o di emozionarsi se il mio discorso lo è. (Marrone 2018: 229, 230).

Altra diramazione, che consideriamo la più interessante per questo nostro lavoro è la nostalgia come "effetto circostanziale", che riprenderemo nel prossimo capitolo quando parleremo dell'approccio semiotico alle pratiche nello spazio della memoria. Nessun *intentio operis* o *intentio auctoris*, la nostalgia, in questo caso, diventa una sorta di "atmosfera" frutto delle circostanze in cui il testo stesso viene fruito. Scrive Polidoro (2017: 6): "In questo caso essa deriva non tanto dalla struttura testuale, ma dalle circostanze di enunciazione, cioè dalla situazione in cui viene fruito il testo e da quello che lo spettatore sa delle circostanze di enunciazione originarie del testo stesso".

Custodiamo con cura questo nodo teorico perché sarà il punto di partenza per l'analisi del caso studio della nostalgia circostanziale nella contesto di Predappio, dove non si può certo parlare di nostalgia *dello* spazio, per due motivi: in quanto (i) sarebbe anti-semiotico pensare a uno spazio urbano come ontologicamente appassionato, (ii) perché il piccolo comune romagnolo è stato costruito per rappresentare il mito di

Benito Mussolini, quindi per renderlo eterno, non prevedendo che sarebbe stato “teatro” del suo rimpianto.

### 1.5.3. L'indessicalità della nostalgia

Dopo esserci concentrati su nostalgia prodotta e nostalgia rappresentata, un altro aspetto su cui ci concentriamo è relativo alla capacità della nostalgia di essere sempre connessa indessicalmente a qualcosa di materiale che, in questa relazione, diventa una traccia “evocativa” del tempo passato.

In che modo, però, si definisce questo rapporto di continuità materiale tra ricordo nostalgico e simulacro “testimone”? Per rispondere a questa domanda partiremo da alcune definizioni di nostalgia che, tra le altre, sembrano mettere bene in mostra la connessione *fattuale* tra il ricordo nostalgico e un suo referente esterno.

Definizione	Autrice/Autore
“A wistful mood that may be prompted by an object, a scene, a smell, or a strain of music”	Belk 1990: 670
“A preference (general liking, positive attitude or favourable effect) towards experiences associated with objects (people, places or things) that were more common (popular, fashionable or widely circulated) when one was younger (in early adulthood, in adolescence, in childhood or even before birth)”	Holbrook e Schindler 1991: 330
“A positively valenced complex feeling, emotion, or mood produced by reflection on things (objects, persons, experiences, ideas)	Holak e Havlena 1998: 218

associated with the past”	
“the strongest form of memory always accompanied by an intense and painful awareness of an unbridgeable distance to the object of nostalgic yearning”	Ankersmit 2001: 178

“Promoted by”; “associated with”, “accompanied by”: in tutte le definizioni qui sopra proposte è facile notare la presenza di quella che potremmo definire come una sorta di isotopia indessicale<sup>60</sup> che lega la passione nostalgica a un simulacro materiale. L’idea che sottende la nostra riflessione è che la nostalgia sia una passione che si “lega alle cose”, cioè che per essere veicolata abbia un bisogno simbiotico di essere esternalizzata. Una canzone, un libro, una *madeleine*, una fotografia: la passionalità è sempre evocata dagli oggetti materiali che arredano la nostra vita quotidiana edificando un rapporto di continuità e di causalità (costruita) con l’emozione. Rapporto che non è certamente materiale in senso stretto, come nella definizione peirciana di “indice”. L’indessicalità è, in questo caso, simulata nei discorsi che gravitano intorno al testo. Potremmo dire che la nostalgia possiede una *tendenza all’indessicalità*, nel senso che la relazione di continuità tra passato e oggetto che lo rappresenta è frutto di un lavoro di narrativizzazione. Lavorando sulla costruzione di un particolare tipo di tracce, Francesco Mazzucchelli in “From the ‘Era of the Witness’ to an Era of Traces. Memorialisation as a Process of Iconisation?” pone delle domande che calzano bene anche per uno studio della connessione tra oggetto e passione nostalgica:

---

<sup>60</sup> Con indessicale ci riferiamo all’indice così come teorizzato dal semiologo Charles Sander Peirce. Nel capitolo su Predappio dedicheremo ampio spazio alla revisione di questa tipologia di segno. Per ora basti considerare la definizione generale che vede l’indice definito come un segno che si riferisce a qualcosa che viene percepito come avente un legame fattuale e spaziotemporale con qualcos’altro. L’indessicalità, quindi, distingue “la cosa reale” dalle sue copie e indica l’esperienza fenomenologica dei fatti. Un buon esempio di questo rapporto di continuità è il fumo che *indica* un rapporto materiale con il fuoco che lo produce.

how the material traces are “taken in charge” by *discursive mediators* and converted in narratives? I talked [...] of the assumption of the witness’ role by non-human actants as a transfer of a narrative function (trace as a cognitive actant, which is able to tell and provide information): though, it is above all the enunciational function (the “discursive subjectivity”: traces own now an “eloquent” voice) which is transferred to materiality, in this new ethics/aesthetics of memory. It is now materiality that occupies the empty space of the subject of the enunciation in the discourse of memory, with all the ensuing consequences (Mazzucchelli 2017: 33).

Gli oggetti vengono evocati in un discorso nostalgico come se fossero “prova autentica”<sup>61</sup> del “passato nel presente”, capaci di costruire un ponte simbolico tra le due temporalità. Però, come già precisato, questa indessicalità, quindi questa relazione materiale, non è “reale” – come il fumo per il fuoco – ma è solo simulata. Gli “attivatori della nostalgia”<sup>62</sup> quindi, non esistono in maniera autonoma, ma sono il risultato complesso di una serie di investimenti valoriali che producono un “atto semiotico di identificazione” (ibidem, traduzione nostra) in cui un simulacro smette di essere oggetto per sé e assume un valore che è dipendente dal passato. Vedremo, nella Parte II del nostro lavoro, come questa forma di indessicalità sia connessa al discorso sugli oggetti nei musei, cioè sulle “cose” materiali che arredano (o hanno arredato) la vita quotidiana rimpianta e ora diventano “ponte” tra il rimpianto e la sua narrativizzazione.

---

<sup>61</sup> Due studiosi dei sistemi di mercato, Grayson e Shulman, hanno parlato di “indexical authenticity” riferendosi a quegli oggetti materiali che sono ritenuti di valore perché esiste una garanzia istituzionale che li lega a un passato: “To view something as an index, the perceiver must believe that it actually has the factual and spatio-temporal link that is claimed. For example, to judge whether a chair is an indexically authentic Victorian chair, a consumer must have some verification (e.g., via certification or a trustworthy context) that it was indeed made during the Victorian Era. And, to determine whether a cultural dance performance is indexically authentic, a consumer must have some confidence (e.g., via additional information about the performers or cues offered during the performance) that the dancers are being true to their selves and/or cultural identity and not simply going through motions that are unrelated to their personality or heritage” (Grayson e Shulman 2004: 298).

<sup>62</sup> Con “attivatori della nostalgia”, in questa occasione, ci riferiamo a qualsiasi tipo di oggetto semiotico che viene utilizzato come “fonte evocatrice” di una temporalità passata. Questi possono essere oggetti propriamente detti ma anche oggetti immateriali come un odore, un sapore, una pratica, tali da evocare nel presente dei ricordi nostalgici.

#### 1.5.4. Intorno a oggetti e nostalgia

Da tempo ormai, studiosi e studiosi<sup>63</sup> sono interessati a quella che viene chiamata “material culture”. In particolar modo, a quella che viene definita la “social and emotional life” (Appadurai 1986) degli oggetti che arredano il nostro mondo.

Quello che noi “facciamo e proviamo con le cose e attraverso le cose” come dice l’antropologo Daniel Miller (1987) ci dice molto sulla nostra stessa esistenza, individuale e culturale. Quindi un oggetto in un museo non è solo un pezzo archeologico, traccia materiale “credibile” che testimonia l’esistenza di una società esistita prima della nostra, ma diventa anche semioforo (Pomian 1999) che presentifica un’assenza, oltre che una modalità di trasmissione della memoria collettiva. Una penna, una tazzina di caffè, un giocattolo, diventano delle “madeleine”, *check point* memoriali e canali di trasmissione (intimi e insieme collettivi) di ricordi del passato, attraverso i quali si può risalire alla memoria collettiva e culturale. A tal proposito, usando le parole

---

<sup>63</sup> In semiotica molte ricerche sono state condotte sui significati delle cose materiali che arredano la nostra esistenza nello spazio. Alcune di queste, legate ai prodotti di consumo, come quella di Andrea Semprini che nel 1996 pubblica *L’oggetto come processo e come azione*, o ancora, quella di Maria Pia Pozzato che nel capitolo 23 di *Semiotica del Testo. Metodi, Autori, Esempi* (2001) si occupa del packaging degli oggetti e del loro potere comunicativo e narrativo. Fondamentale, poi, per questo filone di studi è considerare la raccolta di saggi a cura di Eric Landowski e Gianfranco Marrone (2002) *La società degli oggetti* e il numero di *Versus* 91–92 dedicato al tema della semiotica degli oggetti (2002), curato da Michela Deni (2003), che un anno dopo ha pubblicato sullo stesso tema *Gli oggetti in azione*. In tutti questi testi viene messa a punto una metodologia specifica per comprendere quali meccanismi sottendono il rapporto emblematico tra esseri umani e oggetti. Un rapporto certamente complesso, fatto di significati stratificati, modificati dall’interazione, dai discorsi sull’oggetto stesso e dallo spazio in cui l’oggetto viene inserito. In maniera complementare, facciamo notare come nell’ambito dei *Cultural Studies* è diventata sempre più centrale l’idea del “nuovo materialismo” (Alaimo e Hekman 2008, Bennett and Joyce 2010, Dolphijn and van der Tuin 2012) che considera gli oggetti come veri e propri veicoli culturali, mediatori di saperi e di esperienze anche emotive (Csikszentmihalyi e Roshberg-Halton 1981). Il punto centrale di guardare scientificamente agli oggetti considerando le loro “biografie” (Miller 1987), che non riguardano semplicemente il processo di costruzione dell’oggetto ma i discorsi e i significati che, durante la sua “esistenza” si sono attaccati ad esso. Una visione molto semiotica, questa, specie se si pensa, come suggerisce Pozzato (2001), che l’idea di “oggetto come discorso” è presente sin dalle origini della scienza della significazione. Basti pensare a Charles Morris, per il quale la semiotica non si occupa di particolari tipi di oggetti, ma di veri e propri oggetti comuni, delle loro modalità di partecipazione alla semiosi (Morris in Pozzato 2001: 289).

di Pierre Nora (1989): “Tutti i ricordi sono *mises en abime* negli oggetti [...] storie infinite all’interno di una storia più ampia”.

Lavorare sulla *memoria delle cose* (Assmann 1992: XVI) che per noi è “nostalgia delle/sulle cose” necessita una precisazione sul punto di vista di chi si trova a “interpretare” un dato oggetto come legato alla nostalgia. La “nostalgicità”, diciamo così per definire la “qualità patemica” che acquisiscono gli oggetti, dipende dal tipo di sguardo che viene posto sull’oggetto che stiamo valutando. “I relitti materiali – scrive sempre Aleida Assmann (1999: 343) – diventano elementi della narrazione, a loro volta punti di riferimento di una nuova memoria culturale”. Come hanno scritto Freeman, Nienass e Daniell (2016: 4) nell’introduzione a un volume della rivista *Memory Studies* dedicata alla materialità della memoria culturale: “Objects become mnemonic things when they become part of a meaningful assemblage, when they have rubbed up against the human in a memorable way (or when the human has rubbed up against them), and when traces of past experiences have been created with and held within them”. Gli oggetti della memoria seguono un flusso carsico che è fatto di invenzione<sup>64</sup> e di creatività, capaci di modellare nuove forme della conoscenza e permette alle memorie di “farsi materia” proprio perché sono “full of people” (Latour 2000), cioè sono piene di investimenti semiotici, di narrazioni che ne hanno generato una distanza “auratica” tra ciò che è stato e ciò che è. Dice a tal proposito Landowski (2002: 39): “Attribuiamo così alle cose un po’ di senso, un valore o una funzione facendone ipso facto degli oggetti: anzitutto gli oggetti del nostro sapere, ma in alcuni casi anche quelli del nostro desiderio”.

L’idea della trasformazione del passato in *pastness* ci sembra riguardi strettamente la nostalgia che, come abbiamo detto più volte, non è solo uno sguardo fedelmente malinconico verso il passato, ma una traduzione, un filtro, una forma di trasformazione e tradimento del passato. Se un particolare oggetto rimanda a un tempo privato o collettivo che è un *passato per sempre*, cioè un passato in loop, continuativo,

---

<sup>64</sup> Sull’invenzione in senso semiotico, si veda il paragrafo § 4.13.1. e § 4.13.3. del Capitolo 4, dedicato all’invenzione delle qualità “nostalgiche” degli oggetti esposti nel DDR Museum di Berlino.

destinato a non esaurirsi nella sua terminatività, il supporto materiale si pone sia come congiunzione tra questa suddetta assenza/presenza, sia come simulacro—prova e “concessione” ad essere nostalgici. L’oggetto diventa, come scrive Pamuk nel suo romanzo *Il museo dell’innocenza*, una forma di “conforto del nostalgico”. Kemal, a cui ritorneremo spesso anche nei prossimi capitoli, protagonista del romanzo, lo sa bene: egli colleziona oggetti appartenuti direttamente alla sua amata o che *indicano* un momento del passato vissuto insieme a lei. Data la loro propensione all’indessicalità nostalgica, Kemal torna agli oggetti ogni qual volta desidera alleviare il “dolore dell’assenza” e consolare la mai benaccetta irreversibilità del tempo che l’ha separato da Füsün, del quale non ha più notizie e oggetti.

Quando affondavo nella profondità di quel dolore, nel sangue e nelle ossa mi scoppiavano delle bombe acide simili a fuochi d’artificio [...]. Per salvarmi da quest’onda che mi travolgeva, istintivamente prendevo in mano un oggetto, carico dei nostri ricordi e dell’atmosfera di quei giorni felici, oppure lo mettevo in bocca per gustarne il sapore, e scoprivo che mi faceva bene (Pamuk 2009: 171).

All’oggetto viene quindi legato un ricordo che non è *solo* connesso a quello che l’oggetto può fare: un libro può essere letto, una collana può essere indossata, una casa può essere abitata... Su di esso viene incorporato lo *scarto temporale*, viene messa in luce la temporalità diversa tra il soggetto dell’*hic et nunc* e quello debrayato nel racconto della vita precedente dell’oggetto.

## Capitolo 2

---

### Spazi, Memorie e Nostalgie

“Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo.  
Non è mai mio, mai mi viene dato,  
devo conquistarlo”.  
George Perec, *Specie di spazi*

#### 2.1. Lo spazio<sup>65</sup> della memoria, la spazializzazione della memoria

##### 2.1.1. Altro da sé, sincreticamente

Per indagare il fenomeno semiotico della memoria adatteremo una prospettiva centrata sulla sua “messa in spazio”, ovvero su quelli che la letteratura scientifica ha

---

<sup>65</sup> Potendo ritenere superato il dualismo denotazione/connotazione che ha animato i dibattiti semiotici sulla spazialità degli anni Settanta (si vedano in particolare Barthes 1967, Eco 1968), si può con fermezza affermare che gli studi contemporanei di semiotica dello spazio, così come abbiamo in animo di perseguire in queste pagine, prendono avvio da un testo di Algirdas J. Greimas: *Sémiotique et sciences sociales* del 1976. In particolare, nel capitolo “Pour une sémiotique topologique”, il semiologo francese costruisce le basi per lo studio semiotico dello spazio, specificando come lo spazio possa parlare sempre di qualcos’altro rispetto a se stesso. Un altro studioso che si è molto occupato di spazio è stato Lotman, che l’ha definito come un linguaggio modellizzante primario (Lotman 1992), capace di modellare una cultura e, reciprocamente, di esserne anche modellato (Lotman 1998 in Violi 2015: 265).

In questa occasione non tratteremo una rassegna di tutti i contributi della semiotica dello spazio. Almeno, non lo faremo in maniera classica. Infatti, le varie considerazioni proposte dai semiologi a partire dalle considerazioni di Greimas e Lotman saranno presentate di volta in volta nella ricerca, quando necessarie all’analisi. Per approfondimenti si vedano Cervelli (2014), Demaria e Pozzato (2006), Greimas (1976a), Giannitrapani (2013, 2017) Hammad (2003, 2006), Leone (2015), Lorusso e Violi (2011), Marrone (2001, 2009, 2013), Marrone, a cura di (2010) Mazzucchelli (2010), Marrone e Pezzini (2006, 2007), Bellentani e Panico (2016) Pezzini (2004, 2006, 2009), Pozzato (2009, 2012a), Sozzi (2012), Tramontana, a cura di (2009), Violi (2008, 2014b, 2014c), Volli (2005, in particolare Capitolo 1, 2009).

definito come i processi di *spazializzazione del ricordo* (Mazzucchelli 2010: 15; Violi 2014b: 20).

Sin dai tempi di Cicerone, per riferirsi alla memoria si sono utilizzate metafore spaziali: città, depositi, archivi, palazzi, ecc<sup>66</sup>. In questa occasione, non presteremo particolare attenzione alla “capacità di stoccaggio” della memoria che queste figure retoriche veicolano, quanto piuttosto alla modalità di “costruzione” semiotica del ricordo *attraverso* testi spaziali (o esternalizzazioni della memoria). Testi che ne veicolano la trasmissione, oltre a permetterne “usi e abusi”.

Lo spazio, “linguaggio silenzioso, talvolta inconsapevole della sua stessa portata di senso” (Marrone 2013: 13), ammette anche una relazione tra la storia che viene raccontata su di esso e le esistenze soggettive che lo attraversano. Dato per assunto che lo spazio parla altro da sé (Greimas 1976a), parla anche della cultura che l’ha pensato, progettato, costruito e successivamente vissuto. Ciò è possibile, incasellando teoricamente la questione, perché lo spazio è, nei termini di Lotman (1992), un linguaggio modellizzante usato dalla cultura per auto-descriversi, per “situarsi e collocare il resto del mondo” (Lorusso 2010: 66, in Mondino 2016: 35) topologicamente. Dice Sedda, interpretando il pensiero di Lotman, che la “divisione spaziale (la città, uno spazio rituale, un tempio, la casa...) avrebbe la peculiarità di ‘copiare *tutto* l’universo’, vale a dire rigenerare continuamente una struttura basata sull’opposizione del proprio e dell’altrui, dell’interno e dell’esterno ecc” (Sedda 2008: 195, corsivo dell’autore).

---

<sup>66</sup> Non a caso, una delle prime mnemotecniche di cui si ha traccia nel mondo greco è proprio definita “tecnica dei loci” o “tecnica del palazzo”. Così chiamata perché rimanda a un episodio raccontato da Cicerone nel “De Oratore”. Nel corso di un banchetto tenutosi presso il re tessalo Skopas, il poeta lirico Simonide di Ceo, che figurava tra gli invitati, viene chiamato fuori dal palazzo da due giovani desiderosi di parlare con lui. Durante il colloquio, per cause sconosciute, il palazzo crolla seppellendo tutti i convenuti. Simonide, graziato e sopravvissuto, non potendo riconoscere i volti sfigurati degli sfortunati commensali, riesce a elencare i nomi degli invitati ricordando il posto a tavola da essi occupato prima del disastro. Per una appassionante genealogia delle metafore spaziali associate alla memoria, dal mondo greco alla letteratura contemporanea, si veda in particolare Assmann (1999: 175 – 180).

A livello metodologico, lo spazio può essere pensato come un linguaggio.

Questo non significa considerarlo come un “paesaggio materiale fatto di cose” (Violi 2014: 23) separato dai contenuti che ad esso vengono fatti corrispondere a partire da dei codici culturali prestabiliti. Al contrario lo spazio è “un’estensione organizzata di cose e persone che ne costituiscono il piano dell’espressione, dando luogo a una semiotica di tipo sincretico” (ibidem), in cui vari sistemi e linguaggi vanno presi in considerazione quando ci si pone l’obiettivo della sua decifrazione del suo senso. Detto questo, lo sguardo semiotico che adottiamo ci spinge a lasciare sullo sfondo l’estensione ontologica dei luoghi, la loro conformazione geografica e architettonica, per dare più ampio riferimento al modo in cui le soggettività mettono in discorso se stesse attraverso lo spazio, associando “a certe configurazioni materiali una serie di pratiche, di usi, di funzioni” (ibidem). Ammettendo questa polifonia di linguaggi, attraverso lo spazio è allora possibile speculare (i) sulle modalità adottate dai soggetti per “gerarchizzare” le cose del mondo, oltre che (i) sulla loro capacità di invertire queste stesse gerarchie.

La capacità di distribuire i valori tramite lo spazio non è da intendere come una semplice costruzione classificatoria delle cose e degli esseri (cfr. Greimas 1976a: 137), che l’analista può interpretare guardando solo alla “pianta del villaggio” o alla distribuzione degli spazi intorno a un centro. In altre parole, e riferendoci esplicitamente alla nostra ricerca: non esiste uno spazio della nostalgia tale per natura o per morfologia<sup>67</sup>. In maniera più complessa e anche più interessante, lo spazio va inteso come un’“azione-reazione” di narrazioni e di performance patemiche. Lo studio del linguaggio dello spazio, lo vedremo meglio con l’analisi dei due casi di studio, non mira a trasmettere in maniera univoca e indiscutibile dei contenuti circa la cultura, ma a offrire la sua particolare presa di posizione all’interno di una data temporalità.

Stressando ancora la riflessione sul nostro specifico interesse, lo spazio della nostalgia può quindi aiutare a interpretare le forme di appassionamento indirizzate a un determinato passato, tali da muovere verso il centro della semiosfera ricordi euforizzati.

---

<sup>67</sup> Discuteremo dettagliatamente di questo argomento nel paragrafo § 2.2.1. di questo capitolo.

### 2.1.2. Le esternalizzazioni della memoria

Lavorare sul rapporto tra memoria culturale e spazio equivale a occuparsi dei processi semiotici di *esternalizzazione*. In altre parole, significa dare la giusta attenzione a quei meccanismi che permettono di condividere a livello collettivo e culturale una forma del ricordo inserito in un determinato “quadro sociale”. Come ha scritto l’archeologo Jan Assmann “la memoria culturale aderisce a ciò che è solido; essa non è tanto una corrente che penetra dal di fuori nel singolo individuo, quanto piuttosto un mondo materiale che l’uomo fonda traendolo da se stesso” (1992: 33).

Per evitare una frettolosa e sostanzialista lettura del fenomeno, è necessario procedere per gradi, partendo dalla prima definizione di “esternalizzazione” che viene data nell’edizione italiana del *Dizionario della memoria e del ricordo* a cura di Nicholas Pethes e Jens Rüchatz (2001: 177):

Deposito di contenuti o strutture di memoria in dispositivi di memoria. La connessione tra media e memoria trova per lo più espressione nella formula [...] dell’ampliamento della memoria “naturale” [...] I dispositivi di memoria vengono considerati come equivalente funzionale [...] nella memoria umana; questa concezione implica come suo rovescio una differenza strutturale rispetto alla memoria umana, in forma di superiorità o di deficit.

Tra i problemi principali di questa definizione c’è sicuramente l’eccessiva enfasi che viene data alla capacità “depositiva” dei testi della memoria, cioè alla loro capacità di “immagazzinare” materialmente un particolare tipo di informazioni rendendole fruibili nel corso del tempo. I due autori, infatti, considerano le esternalizzazioni della memoria in maniera del tutto acritica, come meri supporti materiali capaci di “intrappolare” e conservare il ricordo del passato, sfidando lo scorrere del tempo.

Posta in questi termini, l’esternalizzazione sembra riguardare soltanto la sostanza dell’espressione, intesa come una sorta di “delega materiale” del ricordo, imperturbabile e infrangibile. Nel ragionamento che conduciamo in queste pagine ci discostiamo teoricamente da questo tipo di definizione, intendendo l’esternalizzazione sì come una forma di testualizzazione, ma fortemente condizionata dai meccanismi

dinamici di traduzione culturale. La memoria esternalizzata “non sta solo nei testi, ma nelle loro pratiche di interpretazione, traduzione e transcodifica” (Mazzucchelli 2010: 21). È attraverso l’esternalizzazione, quindi, che i “pensieri dominanti” (Pisanty 2012: 3) e il filtraggio del passato “prendono spazio”, mettendo in mostra precisi investimenti valoriali con i quali si decide di trasmettere e/o distruggere la conoscenza di un dato evento del passato. Seguendo la prospettiva adottata da Patrizia Violi, l’esternalizzazione della memoria è una sorta di “*mediazione simbolica* che i testi vengono a rivestire all’interno di una cultura e quindi le pratiche interpretative e produttive che li determinano. La memoria non è *nei* supporti in cui essa si iscrive, non è *depositata* nei testi, ma è nei processi di costruzione, interpretazione e traduzione del senso che li sottendono” (ivi: 2017).

La “pietra” di un monumento (usiamo volutamente un esempio “spaziale”) è sicuramente una condizione necessaria, ma in nessun caso sufficiente per far sì che uno specifico oggetto culturale continui ad essere significativo per un gruppo. “I dispositivi esterni costituiscono il presupposto della trasmissione culturale, ma la loro permanenza non garantisce la contestuale conservazione delle condizioni culturali per mezzo delle quali è possibile dare lettura di quello stesso oggetto” (Paolucci, Violi, Lorusso, Seghini, Odoardi, Granelli, Meneghelli, Razzoli, Mazzucchelli, Salerno, Codeluppi 2008: 8). Intendere le esternalizzazioni della memoria come una sorta di grande magazzino che facilita l’archiviazione degli eventi, quasi come se fosse un hard disk della cultura, non fa giustizia alle influenze sociali che operano anche all’interno dei diversi quadri sociali in cui il processo di esternalizzazione si genera e diventa “significativo”.

Se volessimo immaginare la traiettoria prodotta dal movimento che porta all’esternalizzazione, non penseremmo certo a un moto rettilineo che da un punto A si trasporta verso un punto B, dove A è un qualsiasi processo mentale di un individuo e B la sua materializzazione esterna. Diversamente, il processo che porta all’esternalizzazione seguirebbe i moti ondulatori e mai coerenti delle “onde della cultura”, tracciando percorsi sempre inediti che cambiano col cambiare del gruppo.

Uno dei primi studiosi che si è occupato del rapporto tra esternalizzazione e memoria, in una prospettiva che rima molto con quella semiotica, è stato l’antropologo

André Leroi-Gourhan. Nel secondo volume del suo lavoro “Il gesto e la parola. La memoria e i ritmi” del 1964, lo studioso francese spiega come l’evoluzione culturale dell’uomo, cioè l’insieme di tutto ciò che lo differenzia dal mondo animale, sia notevolmente connesso alle forme di esternalizzazione della memoria:

Tutta l’evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell’uomo ciò che, nel resto del mondo animale, corrisponde all’adattamento specifico. Il fatto materiale che colpisce di più è certo la “liberazione” dell’utensile, ma in realtà il fatto fondamentale è la liberazione della parola e quella proprietà unica posseduta dall’uomo di *collocare la propria memoria fuori di se stesso*, nell’organismo sociale (Leroi-Gourhan 1964: 277).

Questa idea dell’antropologo, molto vicina a quella semiotica che adottiamo noi in queste pagine, si discosta notevolmente dalla definizione data da Pethes e Ruchatz perché considera la memoria collettiva ed esternalizzata come la “registrazione di concatenazione di atti” (ivi: 303), oltre che come l’“attitudine dell’uomo a proiettare concatenazioni simboliche<sup>68</sup>” (Leroi-Gouran in Mazzucchelli 2010: 19), animate da conflitti in cui si “combattono” sfide per l’accrescimento delle informazioni e il consolidamento delle identità culturali.

Di questa stessa idea è l’egittologo Jan Assmann, che scrive:

il dilatamento di una situazione comunicativa rende necessaria una memorizzazione intermedia esterna. Il sistema comunicativo deve quindi sviluppare un campo esterno in cui si possano immettere gli atti comunicativi e le informazioni, ossia il senso culturale; allo stesso tempo deve elaborare delle forme di archiviazione (codificazione), memorizzazione e rimessa in circuito (retrieval) dei dati. Ciò richiede l’esistenza di quadri istituzionali, di specializzazioni e normalmente anche di sistemi di notazione. (Assmann 1992: XVIII).

Da queste parole si rende evidente la capacità *mediatrice* delle esternalizzazioni della memoria. Guardando all’etimologia latina della parola “medium”, intendiamo le esternalizzazioni proprio sotto la luce del loro essere *tra*, cioè di essere posizionate

---

<sup>68</sup> Come fa notare Mazzucchelli (2010: 19), in questo caso, non facciamo fatica a pensare che l’aggettivo “simbolico” così come proposto da Leroi-Gouran possa essere fatto corrispondere a “semiotico”.

liminalmente rispetto a quello che è accaduto nel passato, l'evento e la sua interpretazione (cfr. Wagner Pacifici 2017; Salerno 2018) e la forma materiale che questo evento *ricordato* deve/può assumere (essendo però sempre consapevoli di essere davanti a una forma di traduzione/tradimento). Aleida Assmann, continuando la riflessione dedicata alle “forme solide” del ricordo, parla proprio di “mediatori della memoria” (1999: 165), ai quali fa corrispondere i testi più disparati come la letteratura, le rappresentazioni cinematografiche e televisive, gli spazi urbani, ecc... tutti votati ad estendere il potere simbolico degli eventi del passato. La studiosa conclude e sintetizza sull'argomento con parole chiare: “Non esiste una memoria culturale che non lasci così spazio alla memoria mediatica, ai luoghi della memoria, ai musei e agli archivi. [...] Non esiste una memoria culturale capace di autodeterminazione, essa deve necessariamente basarsi su mediatori” (ibidem).

Come si sarà notato, si sta considerando il concetto di esternalizzazione alla stregua di “testualizzazione”. Come ha scritto Francesco Mazzucchelli (2010: 19) “l'esternalizzazione [...] consente una condivisione della memoria attraverso la sua testualizzazione”. Questo, come suggerisce il semiologo, prende in carico l'idea semiotica di “testo”, ossia sia “unità dinamica di base di una cultura sia come modello del suo funzionamento” (ibidem). Detto ciò, “la memoria esternalizzata non è nient'altro che una memoria *semiotizzata*, cioè testualizzata e iscritta in un sistema dotato di espressione e contenuto” (Violi 2014b: 27, 28).

### 2.1.3. I luoghi della memoria: a partire da Pierre Nora

Quando si lavora sulle connessioni tra memoria esterna e spazialità, un punto di partenza imprescindibile sono le riflessioni dello storico francese Pierre Nora sui “luoghi della memoria”.

Ci riferiamo, in particolare a un'opera magistrale divisa in sette volumi, intitolata proprio *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992), in cui Nora tipologizza il patrimonio simbolico della Francia. Il lavoro, redatto a seguito di un seminario tenuto dallo stesso storico all'Ecole des hautes études en Sciences Sociales dal 1978 al 1981, è diviso in tre

sezioni che corrispondono ai tre grandi macro-argomenti “patrimonializzati” tra le pagine: la Repubblica, la Nazione e *Les France*<sup>69</sup>.

Nora raccoglie circa centotrenta luoghi reali o immaginari<sup>70</sup>, deputati ad essere delle vere e proprie “istanze–ponte” (cfr. Cati 2016: 65), nel senso che allo stesso tempo connettono l’esperienza quotidiana con la costruzione dell’identità nazionale, oltre che rinsaldare il rapporto tra storia e memoria<sup>71</sup>, mettendone in evidenza le

---

<sup>69</sup> L’idea di Pierre Nora, esplicitamente ispirata sia alle teorie di Maurice Halbwachs (1925) sui quadri sociali che alle mnemotecniche medievali di Frances Yates (1966), nel corso degli anni è stata ripresa anche in altri contesti nazionali. L’esempio italiano è costituito da i tre volumi curati da Mario Isnenghi, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia unita* del 1996, *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell’Italia unita* e *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell’Italia unita* entrambi pubblicati nel 1997, in cui lo storico intreccia sapientemente luoghi fisici come piazze, monumenti e città (tra le quali figura anche Predappio), personaggi della storia politica e culturale, eventi e miti del consumo. All’estero altri esempi sono rintracciabili in Germania (François e Schulze 2001) e negli Stati Uniti (Hebel 2003).

<sup>70</sup> Alcuni esempi di patrimonio culturale che viene assunto da Nora a luogo della memoria sono: l’inno nazionale francese “La Marsigliese”, la bandiera tricolore, la Tour Eiffel, ma anche personaggi storici come Giovanna D’Arco o Carlo Magno, oltre che opere letterarie come la *Recherche* di Marcel Proust. A tal proposito, considerando la vastità e la differenza che intercorre tra i vari “oggetti culturali” presi in considerazione da Pierre Nora, è importante specificare come lo storico francese nella sua trattazione ha distinto tre livelli:

(i) i luoghi materiali: corrispondono ai memoriali, monumenti, che contribuiscono, attraverso la loro oggettivazione culturale ad essere spazi deputati al ricordo istituzionale di un personaggio famoso o di un particolare evento;

(ii) i luoghi simbolici fra i quali è possibile ascrivere gli anniversari e i pellegrinaggi. Pratiche – spesso quotidiane – che servono a sedimentare una forma di identità e memoria collettiva;

(iii) i luoghi funzionali che diventano luoghi della memoria grazie alla funzione che ricoprono all’interno di una società. Si tratta, ad esempio, dei libri scolastici, di film, di esposizioni museali.

<sup>71</sup> Il rapporto tra storia e memoria può essere considerato il vaso di Pandora dei *Memory Studies*. Molte studiose e molti studiosi portano avanti un dibattito acceso che interroga la natura di un rapporto gerarchico tra questi due termini. In linea generale “la prima vede il confine tra storia e memoria come inesistente. I testi della memoria e i testi della storia vengono equiparati a narrazioni parziali intorno a un evento e quindi i testi della memoria sono narrazioni parziali “mentre questa persegue un ideale universalistico di oggettività – o di intersoggettività – scientifica che, almeno in teoria, la svincola da ulteriori funzioni pratiche, ideologiche e/o politiche, la memoria è costitutivamente particolare, soggettiva e strumentale” (Pisanty 2012: 3). Come scrive la semiologa si tratta ovviamente di una differenziazione teorica che nella pratica può venire confutata o invertita. Esistono infatti documenti “di memoria” che possono avere molta più attendibilità molto più “storiografica” di una storia del Fascismo scritta partendo dalle “cose buone” che ha fatto Benito Mussolini. Per approfondimenti sulla genealogia della discussione si vedano in particolare Nora (1989), LaCapra (1998), Erll (2011a). Altre distinzioni sono state formulate all’interno di questo confronto scientifico. Per esempio, Jan Assmann ha parlato di “mnemohistory”, una crasi che indica “not the past as such, but only with the past as it is remembered” (Assmann 1997: 9). Dopo qualche passaggio specifica più chiaramente l’egittologo: “Mnemohistory is reception theory applied to history but

peculiari differenze. Infatti, proprio in risposta al dibattito filosofico occidentale che fino a quel momento aveva visto storia e memoria come due termini contrapposti, Pierre Nora, pur preservandone le differenze, scrive:

Lo studio dei luoghi della memoria si trova così all'incrocio di due movimenti che gli attribuiscono, in Francia e oggi, il suo posto e il suo senso: da una parte un movimento puramente storiografico, il momento di un ritorno riflessivo della storia su se stessa; dell'altra un momento propriamente storico, la fine della tradizione legata alla memoria. Il tempo dei luoghi è questo momento preciso in cui l'immenso capitale che viviamo nell'intimità di una memoria sparisce per non vivere che sotto lo sguardo di una storia *ricostruita* (Nora 1984, vol. IXXIII, corsivo nostro).<sup>72</sup>

In questa breve citazione si nota come per lo storico francese i luoghi della memoria si trovino in una dimensione *precaria* della significazione, tra una sorta di desacralizzazione e risacralizzazione della storia, “in un continuo processo di desemiotizzazione e ri-semiotizzazione” (cfr. Mazzucchelli 2010: 21), in cui la memoria non ricade passivamente, ma si fa.

L'idea di Pierre Nora è stata largamente accolta dai *Memory Studies* perché si focalizza sul potenziale simbolico del luogo della memoria, in cui non è importante solo “ciò che si ricorda, ma il *là* dove la memoria lavora: non la tradizione in sé, ma il suo laboratorio” (Nora, a cura di, 1984: X). Questa idea del laboratorio richiama al dinamismo culturale e alle esplosioni possibili di cui la semiotica della cultura di occupa da tempo, pensando alla memoria come un processo di contrattazione e di transazione mai lineare dei significati in un flusso temporale che arriva fino a noi. Oltre a questo, i luoghi della memoria di Nora sono anche complesse eredità che al tempo stesso significano ciò che è rimasto a presentificare il passato e dall'altro invece, danno dimostrazione di come sia avvenuto il processo di riscrittura all'interno dello spazio.

---

'reception' is not to be understood here merely in the narrow sense of transmitting and receiving. The past is not simply 'received' by the present. The present is 'haunted' by the past and the past is modelled, invented, reinvented, and reconstructed by the present" (ibidem). Connessa all'idea di mnemohistory, si veda anche Tamm (2008).

<sup>72</sup> La traduzione dal francese è di Alice Cati (2016: 66)

La semiotica della cultura italiana ha molto lavorato sui luoghi della memoria, provando anche a mettere ordine in una confusione terminologica nella quale era concesso usare indiscriminatamente sia il concetto di spazio che quello di luogo<sup>73</sup>. In particolare, una delle definizioni più esaustive è da attribuire a Francesco Mazzucchelli che, nel suo libro *Urbicidio* ha scritto:

Con l'espressione "luoghi della memoria" ci riferiremo a quelle porzioni di spazio costruito (spazi urbani, ambienti architettonici, paesaggi, monumenti o luoghi monumentali) che, a vario titolo, svolgono un ruolo nei processi di costruzione o di trasmissione della memoria culturale di una comunità, vuoi perché entrano direttamente in consapevoli strategie di autorappresentazione e in narrazioni identitarie (come nei casi dei memoriali o dei monumenti, ad esempio) e sono quindi sede di pratiche "istituzionali" di commemorazione, vuoi perché conservano un'alta

---

<sup>73</sup> È allo studioso Michael De Certeau che pensiamo quando, in tutte le pagine di questo lavoro di tesi ci riferiremo allo *spazio* della nostalgia e non al *luogo* della nostalgia. Una distinzione che ben si accorda alle modalità di analisi di testi urbani proposti dalla semiotica della cultura. Nella traduzione italiana del suo libro *L'Invention du Quotidien* (1980), lo storico francese scrive: "Un luogo è una configurazione istantanea di posizioni. Implica una indicazione di stabilità. Si ha uno spazio dal momento in cui si prendono in considerazione vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo. Lo spazio è un incrocio di entità mobili [...]. Lo spazio è l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. Lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un 'presente' (o di un tempo), e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive. A differenza del luogo, non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto. Insomma, lo spazio è un luogo praticato. Così la strada geograficamente definita da un'urbanista è trasformata in spazio dai camminatori" (1980: 175, 176). Lo spazio quindi non considera solo la geometrica estensione ma si interroga anche – e soprattutto – sui cambiamenti imposti, volontariamente e no, da chi quello spazio lo percorre e lo anima. Non di poco rilievo se consideriamo il fatto che, procedendo con passo semiotico, il significato dello spazio non è mai da rintracciarsi solo nel "simbolismo della pietra", ma va interrogato e indagato considerando la fluttuante e metamorfica pratica di quelli che Umberto Eco prima, e Gianfranco Marrone poi, chiamerebbero "utenti empirici". Il luogo, progettato e con specifici indirizzi interpretativi che sono suggeriti da delle *affordance* materiali, è frutto di una dettatura top-down: un potere politico, una ideologia, un ritaglio storico impresso nel tessuto urbano. Quando però adottiamo una visione grandangolare e inseriamo le soggettività nell'inquadratura, allora lì il luogo diventa spazio. Quando cioè consideriamo le letture *appassionate* che del luogo vengono fatte. Questa classificazione proposta dallo studioso francese ha radici teoriche nella *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty (1945) in cui il filosofo francese distingue tra "spazio geometrico" e "spazio antropologico".

densità di tracce [...] in grado di essere “attivate” ed inserite in processi di significazione, in questo caso meno istituzionalizzati e, per usare un termine impreciso, “spontanei”, nel senso che producono autonomamente delle semiotiche della memoria (Mazzucchelli 2010: 22).

Così come definiti da Mazzucchelli, questo tipo di spazi presentano un doppio potenziale semiotico: da un verso “tengono traccia del passato” (ibidem), conservando i segni materiali di un evento, d’altro canto invece attraverso la localizzazione spaziale della memoria si propongono come “dei dispositivi [...] che regolano la nostra facoltà di ricordare” (ibidem), “veri e propri mediatori della memoria collettiva il cui piano dell’espressione è organizzato spazialmente” (2014b: 85). Questo è in linea (se si ritorna a guardare il concetto di esternalizzazione nella biblioteca dei *Memory Studies*) con quanto scritto da Assmann sul fatto che “la cultura del ricordo [si serve] di punteggiature dello spazio naturale” (Assmann 1992: 33).

#### 2.1.4. Significati d’uso: una ricerca bulgara<sup>74</sup>

L’argomentazione sugli spazi della nostalgia è, però, incompleta senza una riflessione sulla “visione soggettivante” (cfr. Cervelli e Pezzini 2006: 13) che prende in considerazione gli spazi “vivi”, tali perché esperiti quotidianamente da dei soggetti.

Questo è un passaggio importante anche a livello metodologico. Infatti, come ha scritto Mazzucchelli:

Da una parte c’è l’idea di luogo (spazio urbano, città, architettura, casa, ecc) come *enunciato*, scomponibile come un *testo*, i cui usi e le cui pratiche son iscritte e previste; dall’altra il tentativo di analizzare “dal vivo” le pratiche che si verificano nei luoghi. In entrambi i casi, possiamo far ricorso alla nozione semiotica di testo: un luogo della memoria è testo nella misura in cui può essere analizzato come un universo semantico, entro cui circolano valori, attanti, programmi narrativi, passioni, distribuzioni del *sapere* e del *potere*, ovvero “unità” prese in una trama di relazioni che le costituisce (Mazzucchelli 2010: 96).

---

<sup>74</sup> La “ricerca bulgara” a cui facciamo riferimento in questo paragrafo è stata condotta a Sofia in Bulgaria, da chi scrive, nel 2013. Per una discussione più estesa dei risultati che qui solo accenniamo, si veda Panico (2018).

Si tratta di “ricostruire” le relazioni che tengono insieme nello spazio quelle che Michel De Certeau ha chiamato “arti del fare dal basso”, cioè gli usi di chi quello spazio lo attraversa e lo pratica. Tenendo bene a mente questo punto teorico, consideriamo la differenza tra “spazio-concetto”, quello studiato dagli urbanisti con un approccio più funzionale, e uno “spazio-vissuto” in cui il senso è dettato dai suoi cittadini o dai visitatori occasionali.

Come ha scritto De Certeau, adottare questo punto di vista significa focalizzarsi su quelle pratiche che “scrivono il testo senza poterlo leggere”<sup>75</sup> (1980: 67), allestendo uno “spazio altro” che diventa terreno di risemantizzazioni delle progettazioni dettate “dall’alto”.

Negli spazi della memoria questo aspetto è centrale, oltre che strategico, perché permette di smascherare le modifiche apportate al ricordo, concedendo la possibilità di manifestarsi ad altre narrazioni. In altre parole, le pratiche nello spazio possano modificare il sistema della memoria – generando forme di “bottom-up counter-memory” (cfr. Misztal 2005; Saloul 2008), cioè di memorie del conflitto che si differenziano di segno da quelle istituzionalizzate – e generare una stratificazione che porta il ricordo “monumentalizzato” ad essere ignorato, perché sepolto (ma non cancellato) sotto strati e strati di pratiche quotidiane.

Sia che si tratti di un museo, di un monumento, di un sacrario<sup>76</sup>, o di qualsiasi altro tipo di memoriale, una prima considerazione va fatta a livello dell’enunciazione<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> De Certeau, a tal proposito, unisce i concetti di enunciazioni pedonali e di retoriche podistiche. In particolar modo, le prime indicano “l’appropriazione del sistema topografico da parte di un pedone”, una ricezione individuale del sistema spaziale che circonda il soggetto attraverso l’atto del camminarci attraverso. Come scrive Marrone (a cura di, 2010) rispetto a questo aspetto, “Il pedone enuncia la città attualizzando alcune delle possibilità inscritte in essa, narcotizzando altre, e inventandone persino di nuove”. Le retoriche podistiche, invece, rappresentano la costituzione di enunciati individuali strutturati a partire da usi condivisi, scarti rispetto la norma.

<sup>76</sup> Nel paragrafo § 2.2.6., dedicato alla metodologia, spiegheremo nel dettaglio come per noi non sia importante differenziare il tipo di spazio della memoria basandoci solo su una riflessione legata sulla sostanza dell’espressione.

<sup>77</sup> La riflessione linguistica e semiotica sull’enunciazione presenta una biblioteca molto ampia e complessa. Per una genesi del concetto di “enunciazione”, si consideri gli imprescindibili lavori pionieristici di Benveniste (1966 e 1974), oltre che di Manetti (1998 e 2008). Nel nostro

“dall’alto”, cioè a livello delle scelte che vengono adottate sia per la costruzione o l’allestimento, che per la fruizione di questi spazi della memoria. In questo senso, l’enunciazione dello spazio “è presa in carico” da un attante Enunciatore che, per semplificare, possiamo considerare come il “responsabile” della storia che viene enunciata e presentata agli Enunciatari. L’Enunciatore, che può corrispondere a un/una architetto o a un/una progettista o a chi si occupa dell’allestimento dello spazio<sup>78</sup>, prevede nelle sue scelte un Lettore Modello (Eco 1979), una nozione che siamo convinti complessifichi quella più di Enunciatario, inteso perlopiù come il destinatario della comunicazione. Il Lettore Modello è per Umberto Eco una figura inscritta all’interno del testo, quindi rinvenibile al suo interno. Eco scrive a tal proposito: “Un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui - come d’altra parte in ogni strategia”. (Eco 1979: 54). E di conseguenza “per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto, prevedrà un Lettore Modello capace di cooperare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente” (ivi: 55).

In letteratura semiotica, questa concezione echiana è stata declinata *spazialmente* da Gianfranco Marrone (per esempio 2001, 2009, 2013) che ha parlato di Utilizzatore Modello, intendendo una figura astratta, “un simulacro dell’utente reale” che è dato a livello dell’enunciazione. L’Utilizzatore Modello risponde coerentemente a tutte le

---

caso è importante considerare una articolazione tra il piano dell’enunciato: quello che il lo spazio vuole veicolare e il piano dell’enunciazione, riferito alle scelte che vengono adottate da chi decide di “mettere in piedi” uno spazio della memoria. Per quanto riguarda lo studio dell’enunciazione in relazione allo spazio, invece, si vedano Cavicchioli (2002), Hammad (2006) e Sozzi (2017).

<sup>78</sup> Riprenderemo questo argomento nel capitolo 4, in particolare in § 4.3., lavorando sulla figura attanziale del Destinante (in qualche modo assimilabile a quello di Enunciatore) in relazione allo spazio museale.

scelte messe in atto dall'Enunciatore, assecondando il tipo di racconto che gli viene proposto.

Oltre agli Utilizzatori Modello, Marrone prevede anche i “soggetti delegati” delle porzioni di spazio che indirizzano e suggeriscono azioni e movimenti attraverso delle forme e delle sostanze spaziali (un muro segna un limite, un confine e spesso un divieto di accesso) e i soggetti empirici, gli Utilizzatori Empirici che sono quelli che non conformandosi, completamente o parzialmente, alle enunciazioni proposte sono i principali attori del processo di risemantizzazione e di stratificazione del significato dello spazio (cfr. Marrone 2013: 42). Questa triade, secondo Marrone, è presente in ogni testo spaziale, ma quello che il semiologo ritiene importante è, “dal punto di vista della socio semiotica, non è tanto questa distinzione di principio tra soggetti enunciati, enunciazionali e sociali dello spazio, quanto le continue, ma spesso nascoste, forme di interrelazione e determinazione reciproca” (ivi: 321).

Inoltre, nell'esplorazione del senso di uno spazio non bisogna mai dimenticare il contributo che viene dato, volontariamente o involontariamente, dai cosiddetti *soggetti sociali* che “potranno accettare o meno l'immagine che di loro è proiettata nello spazio, cioè potranno scegliere di aderire al tipo di funzione che gli viene proposta o reinventarne una diversa” (Giannitrapani 2013: 75). Quando le pratiche di quest'ultimi si socializzano, poi, diventano norme collettive. Come accade per la lingua, viene a generarsi quello che Hjelmslev ha chiamato norma condivisa, che nell'uso progressivo si trasforma in un vero e proprio schema formale che nel caso dello spazio propone una nuova modalità di fruizione dello stesso.

Questi soggetti possono mettere in atto dei comportamenti che nel nostro caso ri-enunciano le forme della memoria, generando spesso anche vere e proprie contro-narrazioni e, ancora con uno sguardo ancora più indirizzato al nostro oggetto di interesse, produrre delle enunciazioni appassionate imprevedibili, come direbbe Lotman (1993). Queste pratiche *alternative* o *aberranti* che rendono lo spazio *altro* attraverso una forma di contrattazione “sociolettale” (cfr. De Certeau 1980) diventano quelle che Fontanille e Zilberberg (1998) chiamerebbero *prassi enunciativa* che nel ripetersi quotidiano possono istituzionalizzarsi.

Rivendicando il nostro incedere non per *exempla ficta* ma facendo teoria semiotica attraverso lo studio di casi concreti (Fabbri 1998), proponiamo a questo punto un piccolo esempio capace, vista la sua peculiarità, di dimostrare in che modo le pratiche possano modificare (e invertire) il significato di uno spazio della memoria.

Ci riferiamo al grande monumento all'Armata Rossa (circa 2000 metri quadri) (Figura 2) che si trova nella parte nord-orientale del parco Knyazheska Gradina al centro della capitale bulgara Sofia. Il significato di progettazione, quindi i messaggi e i valori gerarchizzati nell'atto di enunciazione spaziale prodotto dai designer, sono indirizzati verso precise direzioni:

- (i) la gloria dell'esercito sovietico (il monumento vero è una piramide tronca alta 37 metri, su cui svetta una composizione scultorea raffigurante un soldato sovietico che alza al cielo trionfalmente un fucile mitragliatore. Il militare, che rappresenta la vittoria dell'esercito sovietico sul fascismo, è affiancato a sinistra da una madre bulgara con in braccio un bambino e a destra da un lavoratore);
- (ii) la gratitudine del popolo bulgaro che viene rappresentato solo come *ricevente*, in una condizione di totale passività rispetto agli eventi che vengono raccontati (ci riferiamo alle statue che raffigurano bambini, lavoratori e partigiani armati di fucili e fiori, che accolgono i soldati sovietici, o all'iscrizione che campeggia sul lato nord del basamento del monumento che recita: "Dal popolo bulgaro grato all'esercito sovietico liberatore").



Figura 2 – Monumento all'Armata Rossa di Sofia (foto dell'autore)

Sin dalla caduta del Muro di Berlino, il monumento è stato oggetto di una profonda e costante risemantizzazione legata alle forme di “idioletti spaziali”, cioè le diverse forme di riappropriazione dello spazio che permettono la formazione di significati sempre nuovi. Attraverso queste “enunciazioni pedonali” (De Certeau 1980), al monumento appaiono concesse molteplici “esistenze semiotiche”, a seconda della tipologia di utilizzatore, questo spazio è ora il luogo di incontro per giovani universitari, per skaters e bikers (Figura 3), ora quartier generale delle associazioni comuniste e nostalgiche, ora luogo di intrattenimento per turisti. Il monumento è semioticamente tutto e il contrario di tutto. Esso presenta una polisemia semantica che lo trasforma in un *testo fluttuante*<sup>79</sup>, che non svolge più (soltanto) il compito per il quale è stato progettato: stabilizzare una data memoria e fortificare una ideologia politica.

---

<sup>79</sup> In questa occasione usiamo l'aggettivo fluttuante pensando alla teoria sui significati fluttuanti e sui “travelling concepts” proposta dalla studiosa e performer Mieke Bal (2002). In altre parole, ci riferiamo a quello che definiamo un “paradosso semiotico”, circa il fatto che pur essendo stato costruito per veicolare una precisa e monolitica forma della conoscenza e della memoria, il monumento finisce per diventare un testo fluido, labile che può significare cose diverse per persone diverse anche all'interno della stessa cultura. Esso significa, infatti, quello che i suoi interpreti vogliono che significhi, contribuendo a creare nuove narrazioni memoriali.



Figura 3 – Pratiche nello spazio intorno al monumento di Sofia (foto dell'autore)

Tra le azioni di reinvenzione culturale che hanno ribaltato il significato di progettazione ci sono le pratiche di street art che hanno interessato il basamento ovest della struttura. In particolare, il 17 giugno del 2011, i soldati dell'esercito, rappresentati in piena battaglia su un lato del basamento del monumento, sono stati dipinti come le icone della cultura pop americana. Il grande soldato al centro della rappresentazione è diventato Superman, dietro di lui un soldato è stato "rivitalizzato" in Ronald McDonald intento a "sventolare" una bandiera che, al posto di falce e martello, ha le stelle e le strisce americane. Il resto del plotone è stato colorato come Capitan America, Wonder Woman, Joker, Robin, Wolwerine e Babbo Natale (Figura 4). Sotto di loro, una scritta in bulgaro: "Al passo con i tempi".



Figura 4 – Le sculture del basamento del monumento all’Armata Rossa di Sofia, che nel 2011 sono state ridipinte come i personaggi della cultura pop americana

Questa “carnevalizzazione” del monumento ha messo in discussione il potenziale “di memoria” del monumento stesso. Avendo convertito soldati sovietici in personaggi della cultura popolare americana e occidentale, al monumento si è presentata la possibilità di diventare uno spazio ludico, un palinsesto spaziale in cui poter iscrivere discorsi formali che sbeffeggiano la memoria che pietrifica (cfr. Panico 2017). L’idea del monumento per commemorare la liberazione dal nazismo è stata abbandonata per una concezione partecipativa dello spazio, che ha generato nuove forme di vita semiotica con una complessa stratificazione del significato d’uso dello spazio. La posizione “geograficamente corretta” del monumento (si trova in un punto centrale della città in uno dei parchi più frequentati) ha portato un gran numero di comunità a “usarlo” più come punto di riferimento e sito di incontro, che come luogo commemorativo. Questo, come abbiamo detto, in netto contrasto con il significato di progettazione del monumento, che invita il soggetto a un’esperienza più formale.

Questo esempio ci è servito a dimostrare come il significato di uno spazio sia da intendere non come la somma di tutte le interpretazioni possibili e “d’uso”, da quelle previste a quelle aberranti, quanto piuttosto come la fitta rete che tiene insieme le diverse soggettività di un dato contesto.

Per la semiotica non è possibile quindi “fare economia delle soggettività che percorrono uno spazio” per usare le parole di Sandra Cavicchioli (2002: 157). Il significato del testo–spazio della memoria è poliedrico. La composizione del piano dell’espressione non corrisponde solo alla sua morfologia, ma anche a tutte le pratiche possibili di cui abbiamo dato conto fino ad ora. Per questo, di conseguenza, i “sensi degli spazi della memoria” combaciano con il risultato mereologico e *fluttuante* di una stratificazione che vede interessati morfologia e investimenti emotivi e pragmatici.

Pretendere di possedere il senso completo di uno spazio della memoria è certo un desiderio ingenuo. Riferendoci a Husserl, possiamo invece affermare che lo spazio della memoria tende verso un “orizzonte di significato” che non è mai completo perché continuamente investito di significati compossibili, cioè differenti e in parte contraddittori tra loro, modificati dalle azioni di chi lo attraversa. Da *mnemotopo* di un evento (Assmann 1999), lo spazio della memoria, dal nostro punto di vista, diventa *mnemotopo* dei suoi usi, traccia che presenta i segni delle instabili memorie che ad esso vengono connesse nella pratica. In conclusione, citiamo per intero un passaggio di Aleida Assmann che, lavorando sulle memorie *fabbricate* negli spazi della memoria, cioè su quelle memorie che non vengono veicolate dal significato di progettazione ma dagli utenti che praticano lo spazio, usa un esempio ben noto per chiarire il suo passaggio. Riferendosi al campo di concentramento nazista di Auschwitz, la studiosa tedesca scrive:

Per alcuni gruppi di ex deportati, per i quali il luogo trabocca delle esperienze dolorose che vi hanno vissuto, è il simbolo concreto di una esperienza comune. Per i sopravvissuti e i loro figli, che vi piangono i congiunti assassinati, è prima di tutto un cimitero. Per chi non ha alcun legame personale con le vittime, milioni, è prima di tutto un museo che conserva il luogo del delitto o lo presenta in mostre e visite guidate. Per i gruppi politici o religiosi è, in primo luogo, meta di pellegrinaggio, un monumento delle sofferenze dei loro martiri più venerati. Per i capi di stato è un palcoscenico storico per la messa in scena di riconoscimenti, ammonimenti, chiarimenti e aspirazioni pubbliche. Per gli storici rimane un sito archeologico per la ricerca e la conservazione delle tracce. *Questo luogo è tutto ciò che vi si ricerca, che si conosce di esso e che si lega a esso. Per quanto oggettivamente concreto esso sia, presenta tuttavia una grande molteplicità, così come molteplici*

*sono le prospettive che si hanno su di esso e le azioni che si conducono*  
(Assmann 1999: 367).

È da questa molteplicità semiotica che vogliamo prendere le mosse per analizzare gli spazi della nostalgia, dimostrando come sia scorretto oltre che ingenuo dissociare la pratica affettiva dalla materialità dello spazio della memoria. Il rischio che si corre, perseguendo una netta separazione, è quello di avere una visione parziale sia sul senso dello spazio in sé che sui turbamenti emotivi che lo animano e lo trasformano in sineddoche e metonimia di forme del ricordo più complesse e generali.

## **2.2. Per una semiotica degli spazi della nostalgia**

L'amore, come la nostalgia, fabbrica luoghi santi: condensa  
il valore intorno alla casa in cui abita la donna amata,  
lo estende alla strada in cui tale casa è situata,  
al quartiere cui quella strada appartiene, poi, per contagio  
magico, all'intera città di cui tale quartiere fa parte – anzi,  
la stazione della metropolitana più vicina al magico  
indirizzo diviene anch'essa magica  
per un cuore innamorato.

*Vladimir Jankélévitch, La nostalgia*

Dopo aver riflettuto sullo spazio, intendendolo un insieme di linguaggi che parlano di esso, oltre che “un insieme di entità fisiche diversamente articolate che *parla* del mondo in cui si dispiega” (Marrone 2001: 293, corsivo nostro), riteniamo sia lecito chiedersi come lo spazio *parli* dei tumulti passionali della società.

### 2.2.1. Atmosfere ed esternalizzazioni emozionali: brevi note *contro* una ontologia degli spazi appassionati

“Avete dolori, cara mamma?” – “Credo che ci sia del dolore da qualche parte nella stanza”, dichiarò la signora Gradgrind, “ma non potrei dire con sicurezza che ce l’ho io”. Questo passaggio tratto da *Hard Times* di Charles Dickens, citato dal filosofo Tonino Griffero nell’introduzione di uno dei suoi lavori sulle atmosfere emozionali nello spazio (2005) può certamente essere considerata la sintesi brillante di quello che, nelle prossime pagine, perseguiremo come un approccio “esternalista” alle emozioni nello spazio.

Prima di definire con precisione cosa intendiamo per spazio della nostalgia, crediamo sia necessario fare delle precisazioni teoriche che posizionino il nostro ragionamento in una foggia del sapere che è esplicitamente anti-ontologica, che non considera le passioni come precostituite all’interno dello spazio.

Ci interessano, infatti, le modalità di costruzione culturale dello spazio appassionato. Ci riferiamo, in particolare, a quei processi che portano lo spazio stesso ad essere eletto come significante e definibile attraverso una conformazione patemica da cui viene “investito”. La costruzione dell’oggetto spaziale appassionato è quindi legata alla sua storia culturale, cioè alle idee e agli *atteggiamenti*<sup>80</sup> che intorno ad esso gravitano e lo trasformano in un luogo di passioni euforiche e disforiche. Le teorie ontologiche dello spazio affettivo non considerano un aspetto che è centrale nella definizione del significato degli spazi e della loro *affettività*: il passaggio dall’“essere” al “credere”. L’idea, come suggerisce Violi, quando in *Paesaggi della memoria* si occupa di tracce spaziali è che “si tratta, infatti, di passare dai fatti alle *credenze condivise riguardo ai fatti*, che altro non sono che il significato che vi attribuiamo: ciò che ci interessa non è qui “la natura delle cose” ma il senso che esse hanno per noi” (2014b: 99). La nostalgia,

---

<sup>80</sup> L’idea di pensare alla nostalgia come a un “atteggiamento” è stata concepita in ambito sociologico. Come scrive Olimpia Affuso (2012: 108): “Si può dire che la nostalgia sia un ‘atteggiamento’ nella misura in cui la tonalità emotiva verso il passato pervade le rappresentazioni che una società, attraverso l’interazione collettiva, elabora e trasmette rispetto ad esso. Le rappresentazioni sociali investono i vari ambiti della società, da quello politico a quello culturale, e creano uno spazio di condivisione intorno alla conoscenza della realtà sociale”.

non va considerata come una caratteristica specifica dello spazio, ma come una proprietà che ad esso viene attribuita a seguito di un processo di contrattazione e negoziazione (Eco 1997), o frutto delle testualizzazioni che intorno allo spazio stesso gravitano. Per dirla altrimenti, Parigi è la città dell'amore non certo perché lì le persone sono più biologicamente portate al sentimento romantico o perché i tetti blu coi comignoli arrugginiti sono stati progettati "con amore". La capitale francese è la città dell'amore perché i racconti maggioritari su di lei sono indirizzati verso questa specifica direzione. Pensare allo *spazio appassionato* in questa ottica significa quindi considerare almeno tre fattori: (i) le strategie enunciative che permettono a uno spazio di costruirsi come romantico, nostalgico, triste, malinconico, ecc..., (ii) le strategie di interpretazione che assecondano tali enunciazioni e (iii) le pratiche.

Predappio, per anticipare qualche aspetto dell'analisi che condurremo successivamente, è uno spazio della nostalgia perché lì, dal 1957 in avanti, si sono sedimentati una serie di pratiche e di testi che hanno alimentato, da un lato il mito di Benito Mussolini morto/santo, dall'altro il desiderio – a tratti feticista – di riaverlo fisicamente indietro perché "non c'è più". Quel "non c'è più" manifesta una mancanza nel presente, forte tanto da mettere in moto la macchina retrospettiva della nostalgia che ha legato nel tempo a doppio nodo il piccolo paese e il dittatore<sup>81</sup>. Seguendo il ragionamento sui luoghi sacri proposto da Patrick Coppock (2008: 2), il "principio di *nostalgitudine*" di uno spazio è "in principio attribuibile *intenzionalmente* ad ogni luogo culturale, che è sempre *culturalmente costruito*, e la cui relativa presenza o assenza nel tempo e nello spazio dipende dai diversi modi di *sentire, pensare ed agire* delle persone che frequentano e utilizzano questi luoghi regolarmente per scopi *identitari*, e che quindi li vedono come luoghi sacri 'propri'".

Un punto di vista, questo di Coppock, che a nostro modo di guardare non solo si discosta dalla prospettiva adottata da alcuni studi geografici, sociologici e

---

<sup>81</sup> "Predappio ormai è Mussolini": non è difficile ascoltare questo genere di frasi quando si prova a parlare con gli abitanti di Predappio che, a loro volta, non sono nostalgici o fascisti semplicemente perché sono nati nello stesso comune di Mussolini. Che lo dica un assiduo frequentatore delle manifestazioni in suo onore non è certo una cosa sorprendente. Lo scarto e il dato interessante è che anche nell'immaginario di chi certo non accetta questa narrazione si è sedimentato questa credenza.

antropologici<sup>82</sup> ma permette di generare anche domande sulla localizzazione temporale dei ricordi nostalgici, sulle forme di costruzione e di filtraggio delle memorie.

Coscienti di quanto detto nei paragrafi precedenti circa la dimensione “informale” (Hall 1966: 9)<sup>83</sup> dello spazio, indagare le passioni spazializzate presuppone necessariamente la presa in carico di meccanismi di costruzione relazionale del senso, allontanando qualsiasi tipo di innatismo emozionale.

Abbiamo aperto questo paragrafo citando un lavoro di Griffero. La produzione teorica dell'autore trova diverse rime con quello che è l'approccio semiotico allo studio della spazialità e delle passioni. L'argomentazione, conosciuta a livello internazionale sotto il nome di “atmosferaologia”<sup>84</sup>, si pone come una risposta

---

<sup>82</sup> Questi studi si sono focalizzati sulle passioni, considerandole queste ultime come se fossero “emanate” dalla morfologia dello spazio, applicando, secondo il nostro punto di vista, un semisimbolismo riduttivo. In altre parole, uno spazio chiuso e buio è uno spazio di paura, uno spazio aperto e illuminato è uno spazio di gioia e spensieratezza. Per approfondimenti si vedano, per esempio, Pernau (2015).

<sup>83</sup> Lo studioso Edward T. Hall (1966), lavorando sulla prossemica spaziale individua tre tipi di spazio: (i) lo spazio preordinato (che corrisponde a quello che la semiotica chiama “significato di progettazione”) è determinato dalle estensioni artificiali dello spazio. Per esempio la progettazione specifica di un paesaggio, il raggruppamento di alcune case in un isolato che generano dei limiti, dei divieti e degli accessi specifici che conformano anche le modalità sociali di azione, ecc.; (ii) lo spazio semideterminato che corrisponde ai limiti e alle segmentazioni che vengono proposti e imposti nello spazio (es, l'arredamento di una stanza o di una piazza); (iii) lo spazio informale che corrisponde allo spazio “usato”, coerentemente o no alle regole di progettazione, da chi lo attraversa. Questa distinzione, come tiene a precisare lo studioso, è strettamente connessa alla cultura che si studia perché ciò che è spazio preordinato per una cultura può essere semideterminato o informale per un'altra.

<sup>84</sup> Riconosciamo il diverso obiettivo dell'autore nel teorizzare il concetto di atmosferaologia. Il nostro scopo, in questa occasione, è quello di comprendere che tipo di rime possano esserci con la nostra prospettiva semiotica. In un contributo del 2005 “Non dentro ma fuori: le atmosfere come spazi emozionali”, Tonino Griffero considera diverse varianti di atmosfere nello spazio emozionale. In particolare, il filosofo scrive di (i) atmosfera ingressiva, che corrisponde alla situazione emotiva in cui si trova il soggetto che accede ad uno spazio; (ii) atmosfera sintonica, intesa come un “accordo” tra lo stato d'animo pregresso del soggetto e quello che viene rivelato nell'ambiente; (iii) atmosfera riconosciuta, che è quella che il soggetto “legge” e appunto riconosce nella realtà esterna; (iv) atmosfera non rivelata, che ribalta la tipologia precedente e si ha nel momento in cui il soggetto non riconosce, causa una situazione di “inadeguatezza emozionale” la passione nello spazio; (v) atmosfera indotta, (che è quella a cui facciamo più riferimento nella nostra ricerca, tanto che in alcuni passaggi di questo lavoro parleremo di “Nostalgia *indotta* dallo spazio”) che è “suggerita” nell'enunciazione spaziale; (iii) atmosfera idiosincratice; che viene percepita come contrastiva rispetto allo stato d'animo del soggetto. L'esempio che fa il filosofo è “percepire un'aria di tristezza in un cielo limpido e

neo-fenomenologica all'insoddisfazione per ogni teoria riduzionistica dell'affettivo. In particolare, l'atmosferologia che considera le emozioni "più fuori che dentro" si propone come contraddittorio a quegli studi che limitano lo studio dell'affettivo solo all'ambito neurofisiologico o ancora – e forse soprattutto – a coloro i quali ritengono che l'emozione sia solo un fatto privato, spesso incomunicabile, negando quindi qualsiasi tipo di possibile induzione o contagio collettivo.

Forti di queste considerazioni, la nostra riflessione sposta l'attenzione verso una riflessione semiotica più che estetica, ponendosi una nuova domanda: come sono enunciate queste emozioni nello spazio?

A tal proposito, la sfida semiotica è quella di intercettare *punti di regolarità passionale* che si manifestano in uno spazio. Si tratta di considerare la significatività che un determinato gruppo culturale pertinentizza in particolari punti dello spazio, investendo su questi valori emotivi, sia nell'esperienza che nella narrazione. Questo perché "non è certo lo spazio che provoca [...] certe forme sociali, o addirittura quei precisi comportamenti individuali, ma semmai li significa, li assume come contenuti entro un processo significativo–enunciativo. E, così facendo, può avere una qualche efficacia: ora provocando effettivamente tali azioni e comportamenti; ora ribaltandone del tutto l'orientamento e i valori; ora partecipando esso stesso a una serie di azioni e passioni" (Marrone 2009: 13).

Per chiarire questo passaggio ci affidiamo a Italo Calvino, in particolare a una delle sue città invisibili: Maurilia. Si tratta della quinta città "della memoria" che il Marco Polo calviniano descrive all'imperatore dei Tartari Kublai Khan:

A Maurilia, il viaggiatore è invitato a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima: la stessa identica piazza con una gallina al posto della stazione degli autobus, il chiosco della musica al posto del cavalcavia, due signorine col parasole bianco al posto della fabbrica di esplosivi. Per non deludere gli abitanti occorre che il viaggiatore lodi la città nelle cartoline e la preferisca a quella presente, avendo però cura di contenere il suo rammarico per i cambiamenti entro regole precise: riconoscendo che la magnificenza e prosperità di Maurilia diventata metropoli, se

---

sereno". Per approfondimenti si vedano in particolare Griffero (2010), oltre che il sito web [www.atmosfericspaces.wordpress.com](http://www.atmosfericspaces.wordpress.com).

confrontate con la vecchia Maurilia provinciale, non ripagano d'una certa grazia perduta, la quale può tuttavia essere goduta soltanto adesso nelle vecchie cartoline, mentre prima, con la Maurilia provinciale sotto gli occhi, di grazioso non ci si vedeva proprio nulla, e men che meno ce lo si vedrebbe oggi, se Maurilia fosse rimasta tale e quale, e che comunque la metropoli ha questa attrattiva in più, che attraverso ciò che è diventata si può ripensare con nostalgia a quella che era. Guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. Alle volte anche i nomi degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce; ma gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei. È vano chiedersi se essi sono migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste tra loro alcun rapporto, così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa (Calvino 1972: 37)

Questo esempio mette bene in evidenza come il senso appassionato di uno spazio sia legato a delle credenze costruite intorno ad esso. La nostalgia per la vecchia Maurilia si ossigena nella comparazione tra la città *nuova*, “reale” e appartenente all'io–qui–ora del soggetto e l'immagine simulacrale della *vecchia* città, che è euforizzata dalle cartoline e fotografie che si impongono come prova indessicale di un tempo migliore perché perduto. Potremmo quindi dire che lo spazio di Maurilia si “duplica” in spazio enunciato e spazio vissuto, corrispondente quest'ultimo a quello in cui viene prodotta l'enunciazione appassionata sulla città semiotizzata.

Compreso ciò, iniziamo a tratteggiare attraverso questo esempio uno degli aspetti più importanti del nostro lavoro, che riguarda il *processo di costruzione narrativa della passione*. Non importa che la Maurilia rimpianta e semiotizzata nelle cartoline e nelle fotografie non sia mai stata conosciuta o che addirittura non sia corrispondente a quella di cui i visitatori hanno esperienza nel momento della visita. Quel che pertiene è il processo di narrativizzazione, ovvero di investimento di significazione o risignificazione (dipende se si tratta di uno spazio risemantizzato che, a seguito di alcuni investimenti passionali e valoriali, si stratifica e “riprende senso” anche come

spazio della nostalgia o se si tratta di spazi enunciati già a livello di progettazione per assecondare un rimpianto *culturalizzato*<sup>85</sup>) che un gruppo è disposto ad accettare.

Questo non certo corrisponde alla negazione del fatto che si faccia esperienza corporea dello spazio, quanto alla proposta di adottare uno sguardo che consideri le costruzioni culturali delle emozioni indotte attraverso forme di comunicazione che riguardano e interessano gli spazi stessi. Come ha scritto Irik Dekel circa il bisogno di “sentirsi tristi” dei turisti che visitano il Memoriale per gli ebrei assassinati d’Europa, i significati passionali degli spazi della memoria emergono “from the contingencies of individual and collective action (Alexander 2006: 9) and as a pattern emerging from narrative construction, and at times enabling relative autonomy within the confines of a narrative” (Dekel 2013: 37).

Tornando all’esempio di Calvino, la nostalgia per Maurilia (cioè l’effetto nostalgia) è frutto di una mera costruzione discorsiva “basata su un procedimento astrattivo. L’astrazione in realtà non è altro che il risultato di un’operazione di *estrazione* di alcuni semi da un insieme più vasto di configurazioni semantiche e di percorsi discorsivi possibili. Proprio per questa sua natura costruita, l’oggetto che ne risulta può anche essere internamente contraddittorio, una sorta di costruito–ornitorinco fatto di pezzi diversi non necessariamente coerenti in se stessi, il che non esclude che l’insieme produca complessivamente un *effetto di coerenza e di omogeneità*” (Violi 2008: 115, corsivo dell’autrice).

Questo approccio non è solo utile a svelare i meccanismi di produzione del senso, ma nell’ambito degli studi sulla memoria e sulle passioni ad essa connesse ci permette di comprendere il modo in cui le culture decidono di valorizzare e usare la temporalità. Come in questo caso, in cui ad essere spazializzato è il tempo perduto, che non coincide esattamente con il tempo passato. Si tratta quasi sempre della messa in spazio (e in pratica) di una versione migliorata e inventata di quello che è stato. La nostalgia, quindi, si manifesta come operazione “fantastica”, legata fortemente all’immaginazione utopica più che a un restauro. La nostalgia nello spazio non è

---

<sup>85</sup> Su questo si veda, nel capitolo 4, l’idea di Enciclopedia Locale Emotiva § 4.7.

ontologica perché significherebbe dire che il rimpianto del passato è sempre lo stesso, appiattito nella definizione dizionariale. La nostalgia si affida alla narrazione. Il tempo che non c'è più viene arredato trovando una fisica e materiale “dimora” nello spazio. Inoltre, se la memoria è spaziale allora la nostalgia, filtro della memoria, se ne serve per alleviare i turbamenti e per issare nuovi mondi possibili consolatori.

Nello spazio si propone quindi una sorta di ri-costruzione idealtipica di un passato che è semiotizzato ma anche filtrato da occhi miopi che isolano quanto accaduto dal contesto in cui è accaduto, semplificando quindi il racconto per essere predisposto al rimpianto. Anche se studiosi e studiose sono pronti a dimostrare che esiste un rimpianto nostalgico del tempo traumatico<sup>86</sup>, ci focalizziamo solo sul rimpianto del “tempo andato” messo in spazio euforicamente, incrementando quello che definiamo il “paradosso” del nostalgico che credendo di riabilitare un passato finisce con l'enunciarne un altro, ennesimo e diverso da quello che spera di ottenere.

### 2.2.2. Spazi della nostalgia

Oltre a inserirsi in quella piega del sapere semiotico che indaga le forme della memoria spazializzata, la nostra volontà di definire che cosa è uno spazio della nostalgia mira ad allargare e completare il dibattito internazionale circa i cosiddetti “*memory places*” o “*memory landscapes*”. Come si legge nell'introduzione del numero 119 della rivista *Versus*, in letteratura esistono *traumascapes*, *heritagescapes*, *memoryscapes*, *terrorscapes*, *warscapes*, *leiseruscapes* (cfr. Mazzucchelli, van der Laarse, Reijnen 2014: 3–19), spazi e paesaggi che definiscono specifiche modalità traduttive del passato.

Non vi è qualcosa di specificatamente dedicato alla nostalgia. In queste pagine

---

<sup>86</sup> Per esempio, Sara E. Horowitz in relazione alle memorie dell'Olocausto ha scritto della possibilità di sviluppare nei sopravvissuti e nelle generazioni successive un sentimento di rimpianto nei confronti del “reassert a present sense of communal values, a lost unity, a shared moral and cultural center (Horowitz 2010: 45). Scrive inoltre la studiosa: “nostalgia shares certain gesture with deep trauma: a sense of rupture and radical discontinuity, the impossibility of a “cure”, irretrievable loss, incomplete mourning. Since trauma resembles nostalgia in these senses, there is sometimes a slippage between the two (ibidem).

proviamo a colmare questa mancanza, proponendo una panoramica generale sulle diverse dinamiche di “costruzione semiotica del ritorno” negli spazi urbani.

Gli spazi della nostalgia sono un particolare tipo di spazi della memoria che diventano *palcoscenico* di pratiche “fuori dal tempo”. Si tratta, quindi, di siti risemantizzati o costruiti ex–novo in cui è la temporalità ad essere protagonista: il passato, reso euforico, viene “riabilitato” (nel senso di essere messo nuovamente in carica) nello spazio prescelto. L’idea da cui partiamo è che nello spazio della nostalgia venga proiettata un’altra temporalità. Sia che si tratti di un passato svanito che di uno mai realmente esistito, lo spazio della nostalgia viene concepito come una costruzione semiotica nel quale il soggetto si trova sempre in una posizione liminare, tra l’enunciazione e l’enunciativo, coscientemente in mezzo tra due temporalità.

Per il soggetto nostalgico e per la sua comunità di riferimento, questi spazi diventano teatro per una “seconda vita, una vita poetica e sognante, una vita spettrale che si svolge ai margini della prima” (Jankélévitch 1974 in Prete 1992: 127) che è dominata dal tempo presente in cui l’oggetto di valore che è il passato si presenta alla memoria dei soggetti in tutta la sua “passeità” (cfr. Ricœur 2004: 11).

Queste variazioni della temporalità arredano un altrove spaziale (quasi come se fosse un mondo possibile *à la* Umberto Eco<sup>87</sup>) sfruttando la potenza testimoniale dello spazio<sup>88</sup>, ancorando il soggetto a una forma di realtà che altrimenti non avrebbe, vista la natura immaginifica del suo desiderio impossibile del ritorno.

---

<sup>87</sup> Nell’ambito della semiotica del testo letterario, Umberto Eco ha utilizzato il concetto di “mondo possibile”, intendendolo come “un insieme di individui forniti di proprietà”. Il semiologo poi continua definendo il mondo possibile come un corso di eventi. “Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, eccetera” (Eco 1979: 128). Nel nostro caso, operando i necessari adeguamenti, si intende per mondo possibile lo “stato di cose” che il monumento fa rivivere o immaginare tanto vividamente ai soggetti; uno stato di cose, in cui chi fa esperienza del monumento si sforza a collocarsi in uno spazio, riproponendo pratiche che imitano il passato.

<sup>88</sup> Con questa espressione ci riferiamo alla capacità dello spazio di “trattenere” tracce (autentiche o no) del passato, diventando quindi *testimone* di un evento che è passato.

Se lo spazio della memoria in genere presentifica un'assenza, quello della nostalgia eleva a potenza questa possibilità, trasformando questa assenza in un valore per il presente da riesumare e ri-esperire attraverso la pratica della replica.

Come abbiamo accennato all'inizio di questo paragrafo, non tutti gli spazi della nostalgia sono uguali. Possono esserci spazi che "diventano" nostalgici a seguito di risemantizzazioni, oppure possono essere costruiti appositamente con l'obiettivo di indurre un appassionamento nostalgico. I primi sono spazi che vengono ri-usati patemicamente perché connessi a una credenza (che funziona come indice) che per una comunità diventa input e ancoraggio al passato, tale da permettere la riappropriazione e la rifunzionalizzazione nostalgica. Il secondo tipo di spazi, invece vengono progettati per "fare e provocare nostalgia", in cui l'enunciazione spaziale *manipola patemicamente* chi lo attraversa. Consideriamo per esempio alcuni tipi di case-museo, in cui la dimensione domestica è resa assai densa dalla presenza di oggetti tipici di un'epoca che non esiste più, oppure quei siti che ricostruiscono attraverso la tecnologia esperienze immersive di un passato patinato.

Essendo uno spazio della memoria, quello che viene prodotto è comunque una forma di traduzione spaziale, in cui un ricordo del passato viene esternalizzato e reso pubblico, incentivando la sua istituzionalizzazione e la sua corsa verso il centro della semiosfera. Una traduzione però che ha tonalità timiche esplicite perché in ogni spazio della nostalgia, per definizione, il ritaglio traduttivo prodotto deve mirare a euforizzare il racconto del passato prodotto e, per comparazione, valutare come negativo il tempo presente. Per comprendere meglio questo passaggio, prendiamo in riferimento un monumento, spazio della memoria per antonomasia. Esso si configura certamente come una traduzione in spazio di un ritaglio, dichiarando pubblicamente come valutare un evento del passato. Negli spazi della nostalgia, accade qualcosa in più: il ritaglio del passato non ha valore di per sé, viene anzi alimentato dalla comparazione gerarchica col presente disforico.

Un monumento non ci dice assolutamente che il passato che veicola "è migliore" del presente (al massimo ci parla in maniera peggiorativa del passato rispetto al presente, producendo una Sanzione su quando accaduto e rappresentato). Nello

spazio della nostalgia, invece, l'euforizzazione del passato a discapito del presente è *conditio sine qua non*.

### 2.2.3. I *prestiti* dalle riserve semiotiche

I valori e linguaggi del passato che tornano in auge nello spazio della nostalgia, che siano essi reali o immaginati e inventati, provengono dai cosiddetti spazi di “riserva semiotica”, come li chiama Lotman (1990: 190).

Una metafora, quella del semiologo russo, che rimanda all'idea secondo la quale una cultura organizza la propria conoscenza periferica in delle sacche di significazione che – seppur all'ombra del nucleo della semiosfera – servono come spazio dal quale poter attingere, per generare implosioni culturali interne. Implosioni che ribaltano l'ordine stesso della conoscenza e ridefiniscono le varie forme di vita. Più specificatamente, Lotman si riferisce alla riserva come uno spazio di potenziale poliglossia, nel quale è sempre prevista la possibilità “della citazione”, cioè la possibilità di prendere in prestito delle informazioni obsolete dando loro un nuovo colore e una nuova importanza nella geografia della semiosfera.

Questo aspetto è centralmente legato alla comprensione del funzionamento della nostalgia perché permette di determinare come un dato (evento del) passato venga tradotto imperfettamente per essere riattualizzato nel presente. È per questo che la riserva semiotica si propone come uno spazio ambivalente, al tempo stesso spazio della potenziale dimenticanza (perché ospita linguaggi marginalizzati dal centro che fanno parte del passato o che non sono mai realmente accaduti) e spazio della riattualizzazione della memoria, da cui i soggetti possono attingere, riciclando e risistemando linguaggi e valori. Occupandoci di eventi del passato che hanno a che fare con memorie difficili, la suddetta questione pone dei problemi anche a livello politico. Si tratta infatti di concedere la possibilità semiotica a un gruppo collettivo di trasformare il passato in un prodotto di interpretazioni che, a furia di essere praticate, finiscono col diventare per il gruppo stesso vere e proprie “tradizioni interpretative” (Sedda 2003: 126), cioè luoghi comuni e habitus. Legato a questo, l'aspetto più interessante riguarda proprio le pratiche di attingimento che si reificano all'interno della

semiosfera, che finiscono con l'essere percepite come vere e propri strumenti di emancipazione identitaria, ribaltando gli equilibri della trasmissione della memoria.

#### 2.2.4. Una tipologia<sup>89</sup>

Date queste premesse, con l'obiettivo di generalizzare il più possibile un fenomeno semiotico, possiamo delineare una tipologia di spazi della nostalgia. In particolare, possono esserci spazi della nostalgia (i) biografici, (ii) politico-ideologici e/o (iii) turistici<sup>90</sup>. Queste ovviamente non sono categorie monolitiche. Possono esserci casi, infatti, in cui queste distinzioni si dissolvono, creando varie combinazioni di senso.

##### (i) Gli spazi della nostalgia biografica.

Si tratta di siti legati per lo più alle storie di vita e alle forme del ricordo personale. Sono quegli spazi che evocano ricordi di momenti dell'infanzia o di una "stagione" di spensieratezza. Lo spazio in questo caso si configura come sfondo significante, scenografia di un ricordo personale. Il nostalgico interpreta lo spazio come dispositivo capace di "riportare alla memoria" un ricordo positivo del passato della sua vita privata, indipendentemente dal significato di progettazione del suddetto spazio<sup>91</sup>,

---

<sup>89</sup> Questa tipologia non ha la pretesa di essere esaustiva e standard per tutti i tipi di spazi nostalgici. La sua validità è da considerare in relazione agli oggetti di studio che analizzeremo nei prossimi capitoli.

<sup>90</sup> In questa occasione ci concentreremo soprattutto sul secondo e sul terzo tipo di spazio, avendo come obiettivo quello di indagare le forme collettive della nostalgia e non quelle individuali legate al ricordo personale.

<sup>91</sup> Durante l'osservazione sul campo a Predappio, per esempio, abbiamo avuto modo di riscontrare questo tipo di nostalgia conversando con alcuni abitanti del piccolo paese. Nei dialoghi, l'unico luogo che veniva valorizzato come spazio della memoria biografica era la casa di Benito Mussolini perché durante il regime fascista, in occasioni di feste nazionali, celebrazioni istituzionali e religiose si era soliti frequentare quel posto per fare fotografie di gruppo, partecipare a feste di paese. Molti intervistati, dichiaratamente antifascisti, hanno euforizzato la memoria di quel sito legandolo ai propri racconti personali. In questo regime di discorso, quel posto, che per i nostalgici-fascisti è equiparabile al luogo natale del mito, cambia assolutamente valorizzazione, dimostrando come uno stesso luogo possa essere appassionato nostalgicamente in diversi modi, a seconda degli "effetti di temporalità" e delle valorizzazioni assiologiche e simboliche sui quali viene eretto il passaggio temporale tra passato e presente.

anche nel caso in cui si tratti di un simbolo del potere legato alle memorie collettive<sup>92</sup>.

(ii) Gli spazi della nostalgia politica/ideologica.

Si tratta di spazi simbolicamente legati alla memoria di un personaggio o di un evento storico importante che vengono risemantizzati come arena per pratiche di commemorazione ideologica e di rimpianto restaurativo del passato. Testi e pratiche che gravitano intorno a questi spazi riguardano l'idea che il passato politico è stata un'epoca d'oro, un valore per il presente. Solitamente si tratta di spazi indicali, cioè che hanno con il passato rimpianto un qualche legame di continuità. Tra gli esempi più emblematici ci sono le tombe dei dittatori del Novecento.

(iii) Gli spazi della nostalgia turistica.

Si tratta di spazi in cui la nostalgia diventa un bene di consumo. In questi casi il rimpianto del passato viene declinato in forma ludica, trasformando la nostalgia in una passione del tempo libero. Il più delle volte sono spazi costruiti appositamente per offrire questo tipo di esperienza, come parchi tematici, nuovi musei o musei esperenziali che propongono con precisione filologica al turista una esperienza corporea immersiva in cui può diventare attore di un evento del passato.

#### 2.2.5. Una questione di tempo

Nonostante Poseidone a lui avverso, dopo le “dodici tappe del ritorno”, Ulisse sbarca nella sua isola dell'Egeo. Certo la sua Itaca sarà diversa, pur essendo rimasta

---

<sup>92</sup> Cito a tal proposito un passaggio di uno scrittore estone Peeter Sauter che sintetizza bene questo aspetto: “La fiamma alla memoria che arde in cima al monumento di Maarjame non suscita alcun senso di nostalgia, ma il ricordo di quando durante una sbronza, perdemmo la strada e Raivo ravvivò con il suo accendino la fiamma languente per poi accostarvi la sigaretta, quello sì. Non si rimpiange la realtà della vita sotto il comunismo, ma la banalità dei comportamenti umani” (Sauter 2010: 146).

sempre lì, anche lui non è più lo stesso, ma (almeno!) la sua più grande nostalgia si è dissolta: è tornato a casa.

Epilogo diverso è riservato per chi rimpiange un tempo passato. Qui non c'è ritorno, c'è solo la possibilità di *alleviare* il dolore dell'assenza attraverso l'uso di simulacri che rimandano ad essa, tra i quali quegli spaziali ricoprono un ruolo centrale.

Come abbiamo detto a più riprese, quello che ci interessa indagare non è la nostalgia dello spazio, ma lo spazio della nostalgia, una precisazione che non è affatto superflua. La nostra attenzione, infatti, non si concentra sul desiderio del ritorno “a casa” (intesa come spazio fisico), ma sulle modalità culturali con cui la nostalgia viene esorcizzata attraverso la spazializzazione.

Se l'oggetto di valore fosse lo spazio assente, il movimento di ritorno potrebbe certamente risolvere il senso di insoddisfazione del cuore nostalgico, tranne quando, nei casi più sfortunati, il posto che si rimpiange non esiste più perché andato distrutto o cambiato così tanto da essere irriconoscibile. Quando invece è il tempo ad essere l'oggetto di valore, lo spazio funziona come struttura connettiva che (cfr. Assmann 1992) alimenta vincoli indessicali, quindi una continuità con la memoria perduta. Come ha scritto Prete: “Sapere che si ha nostalgia di un tempo assume la configurazione dello spazio, delle forme visibili dello spazio. [...] Se nello spazio c'è ritorno da un punto all'altro, nel tempo non c'è ritorno: il tempo è irreversibile” (Prete 2018).

Nello spazio della nostalgia, quindi, si ha la possibilità di giocare con il tempo producendo una forma inedita di “ritorno”. Questo si configura come il ritrovamento di un passato perduto che collide non solo col tempo presente, “ristabilendo così una difficile continuità” (Augé 2019: 79) ma genera anche forme di *contaminazione* e *cortocircuito*<sup>93</sup> (cfr. Panosetti 2013: 41, 42) enunciativo con lo spazio presente che viene tradotto e valorizzato e riattualizzato nel suo “essere stato” spazio del passato.

---

<sup>93</sup> Il riferimento è alla categoria proposta da Panosetti (2013: 42) che occupandosi di “vintage mood” propone due modalità di collisione dei piani temporali: (i) la contaminazione, “quando la convergenza tra i piani temporali passa attraverso la ricombinazione all'interno del testo di aspetti semiotici appartenenti a diverse epoche”; (ii) il cortocircuito: “quando i due piani temporali si con-fondono a livello percettivo, andando a riattivare nel presente esperienze mediali passata, abbandonate o superate grazie al progresso tecnologico”.

Nello spazio della nostalgia mette in atto, in senso metaforico, una fuga verso un altro tempo *altro*. Si tratta, per usare le parole di Massimo Leone di una “fuga temporale” verso il passato. Questa fuga non sempre “implica un rivoluzionamento topologico ma uno esclusivamente temporale: io resto qui, ma temporalmente proietto qui un non-ora” (Leone 2017: 2). Parendo da questa considerazione, è interessante guardare come l’apertura temporale non alteri la localizzazione spaziale del soggetto. In altre parole, lo spazio della nostalgia si presenta come un modo in cui il soggetto riesce a obliare il rimpianto dell’assente, cercando di sostituire questo “stato d’animo” con la sua spazializzazione compiuta.

Il processo generale che sottostà a questo tipo di dislocazione temporale può essere considerato come una modalità narrativa prodotta attraverso strategie di temporalizzazione che attualizza, riprendendo Proust, “la gioia del reale ritrovato”.

Seguendo la definizione proposta da Greimas e Courtés (1979 /ad vocem/), la temporalizzazione è suddivisibile in programmazione temporale, localizzazione temporale e aspettualizzazione temporale. In questa ricerca, vorremmo focalizzarci soprattutto sulla seconda. La localizzazione temporale si riferisce alle procedure di *embrayage* e *débrayage* temporali che strutturano un tempo e uno spazio dell’enunciazione “ora” e un tempo e uno spazio dell’enunciato “non ora” che, a seconda dei casi, possono intrattenere rapporti di anteriorità, posteriorità o concomitanza. Inoltre, queste stesse localizzazioni temporali modellano quelli che sempre Greimas e Courtés hanno chiamato “sistemi di riferimento”, che corrispondono a quelle marche enunciazionali presenti nel testo che generano degli effetti di senso e di realtà<sup>94</sup>, tali da permettere al soggetto coinvolto di *situarsi* e di *situare* temporalmente le azioni narrative in cui è immerso.

Un esempio calzante di ciò viene proposto da Lucio Spaziante:

---

<sup>94</sup> Greimas e Courtés scrivono che “L’effetto di senso (espressione ripresa da G. Guillaume) è l’impressione di “realtà” prodotta dai nostri sensi al contatto con il senso, ovvero con una semiotica soggiacente. [...] Situato sull’istanza della ricezione, l’effetto di senso corrisponde alla semiosi, atto situato al livello dell’enunciazione, e a quella manifestazione che è l’enunciato-discorso” (/ad vocem/ 1979).

In una narrazione, al di là delle forme temporali interne alla diegesi narrativa, esistono anche forme esterne, ovvero il tempo della Storia, un “tempo culturale” che si ritrova in quelle “figure del tempo” e in quelle “passioni modello” che si depositano nelle culture. Le configurazioni relative alle diverse età e alle diverse epoche portano con sé caratteri ed immaginari specifici che risultano sia strumento di localizzazione temporale di un discorso, sia organizzazioni discorsive e figurative complesse (Spaziante 2012: 37).

Lo spazio, per il nostalgico, si configura quindi come una *condizione di possibilità*, in cui poter far collassare la distanza temporale tra presente e passato (reale o immaginato), facendo in modo che “sembrino una cosa sola” (Keightley e Pickering 2015: 160) o meglio, che sembrino il presente. Questa condizione di possibilità insiste più sull’“essendo stato” durativo del passato che sul suo “non più” terminativo, per dirla con Ricœur (2004). L’“essendo stato” nello spazio diventa “poter essere” (ancora) perché, attraverso la ripetizione, il soggetto che ha (o crede di aver) avuto esperienza del “non più” si predispone alla sua ricostruzione attraverso testi e pratiche. Questi dunque diventano mediatori di memoria che ci indicano le modalità con cui il passato viene significato positivamente e ripetuto. Come dice Bergson “il nostro passato è [...] ciò che non agisce più, ma *potrebbe* agire, ciò che agirà inserendosi in una sensazione presente da cui trarrà vitalità” (Bergson 1896: 201, corsivo nostro).

Se il più famoso e più citato Ulisse non fa al caso nostro, crediamo sia più interessante guardare a Kemal<sup>95</sup>, di cui abbiamo già accennato in § 1.5.4. Il protagonista nostalgico di Pamuk, collezionista di “istanti” legati agli oggetti, si serve<sup>96</sup> della nostalgia per costruire una nuova narrazione, una narrazione spaziale che assume poi la forma

---

<sup>95</sup> Il riferimento è al protagonista del romanzo “Il museo dell’innocenza” di Orhan Pamuk (2009) che, dopo la scomparsa della sua amata, decide di raccogliere in un museo tutti gli oggetti a lei appartenuti, per esorcizzare l’assenza e in memoria dei momenti passati insieme di cui gli stessi oggetti sono stati testimoni silenziosi. Approfondiremo questo aspetto nelle conclusioni.

<sup>96</sup> L’idea che la nostalgia *serve* al protagonista (nel senso che attraverso gli oggetti esso lega il ricordo nostalgico della sua amata) perché da essa è spinto nel costruire il museo dedicato a Füsün, non è casuale. In un passaggio del romanzo, infatti, si legge: “- Me ne sto andando, signor Kemal. Mi dà il fazzoletto di Füsün?  
- No, - sussurrai aggrottando le sopracciglia. - Mi *serve*.” (corsivo nostro).

di un museo, nel quale sarà raccontata (di nuovo) la storia della sua amata Füsün (che sappiamo essere, volgendo lo sguardo verso una prospettiva più ampia, la metaforizzazione di Instambul). Di nuovo e diversamente, perché nessuna storia è uguale a se stessa. La nostalgia certo è un meccanismo emotivo fatto di citazioni e di riferimenti, ma le storie prodotte non sono mai *fedeli*, mai uguali alla fonte. Certo, ne rimarcano il legame, ma comunque si tratta sempre di un processo di invenzione narrativa.

Per questo Kemal è il nostro idealtipo. Non Itaca, spazio nostalgico, ma *Firuzğa, Dalgı Çk. 2* a Istanbul<sup>97</sup>, spazio della nostalgia. Kemal rende la nostalgia utilizzabile, ne percepisce il potenziale spazializzabile, mentre il mito greco è più preoccupato di tornare nello spazio che nel costruirlo a partire dalla sua nostalgia. Kemal è un costruttore di spazi della nostalgia: per questo ci sembra essere più adatto al nostro caso. La nostalgia, per lui e a differenza di Ulisse, non è una passione da allontanare, da soddisfare con il ritorno per non soffrirne più. Nello spazio della nostalgia, la nostalgia stessa è una passione *loop*, che si alimenta nella ripetizione.

#### 2.2.6. Ripetizione nello spazio della nostalgia

Non avendo più a disposizione ciò che è andato perduto, il nostalgico usa le forme della ripetizione per placare il desiderio del ritorno, provando, in una sorta di autoinganno, ad opporsi all'irreversibilità temporale pur di *riottenere* quanto perso.

Una ripetizione che si atteggia a restauro “dov'era com'era” ma che assomiglia più a una “imperfetta traduzione” (Sedda 2006a, 2012b). Infatti, il passato che viene ripetuto, con l'obiettivo di essere il più fedelmente possibile uguale “all'epoca d'oro” finisce col diventare il filtro della memoria che propone, perseguendo ma non ottenendo l'autenticità desiderata. Susan Stewart (1984: 23) a tal proposito ha scritto che la “nostalgia is the repetition that mourns the inauthenticity of all repetitions”.

---

<sup>97</sup> È l'indirizzo del museo di Omar Pamuk, ispirato alla storia del romanzo “Il museo dell'innocenza” (Pamuk 2009). Lo scrittore nel 2012 ha inaugurato un museo “reale” ispirato a quello che fa costruire lentamente, oggetto dopo oggetto, al protagonista del suo romanzo.

In questi spazi, la ripetizione si trasforma in una retorica della “sostituzione consolatoria”, in cui un gruppo di soggetti è data la possibilità di presentificare e riattivare il tempo passato, ridisegnando la cronologia della memoria a loro piacimento.

Come ha fatto notare Louis Marin (2001): “il prefisso re [o come in questo caso ri] importa nel termine il valore della sostituzione: qualcosa che era presente e non lo è più è ora rappresentato”. Quindi la ripetizione nostalgica, in quanto rappresentazione, si presenta anche come ri-costruzione, come ri-presentazione e, insistendo sull’idea del “vecchio passato morto”, una forma di resurrezione e di rinascita, di “ritorno dell’identico opportunamente mascherato e fasciato di novità superficiali” (Eco 1985: 129). La particella “ri”, come è facile notare, si va definendo come una sorta di meccanismo e ritmo del *fare nostalgico* che, per non essere più appassionato nostalgicamente e quindi per raggiungere uno stato di appagamento emotivo, si impegna nel ricongiungersi con il suo oggetto di valore, riprendendosi un altro tempo nello stesso spazio (Predappio) o in un contesto spaziale che lo rimanda (Berlino).

In particolare, quello che viene prodotto è un atto di modifica memoriale proporzionale, nel senso che col cambiare del testo cambia inevitabilmente anche il sistema della memoria, contribuendo allo sfasamento del ricordo, affidando alla ri-presentazione un potere di trasformazione traduttiva. In questo senso il nostalgico si configura non come una soggettività che *riceve* passivamente la memoria, al contrario diventa parte attiva nella ricostruzione filtrata della cosiddetta “memoria ufficiale”. Come il traduttore non è più solo un traghettatore di parole da un contesto all’altro (Osimo 2017), il nostalgico trasforma il passato in un processo durativo e ripetibile, che è ancora (e ancora e ancora), offrendo “l’impeto per l’emergere di nuove relazioni di senso” (Lotman in Osimo 2017).

#### 2.2.7. Due casi studio “esemplari”: precisazioni metodologiche prima dell’analisi

Prima di procedere verso i prossimi due capitoli dedicati all’analisi, crediamo sia necessario motivare la scelta dei nostri due casi studio: Predappio, città natale di Benito Mussolini che ogni anno ospita pratiche messe in atto da nostalgici del fascismo e dell’ex dittatore d’Italia; il DDR Museum di Berlino, spazio museale

costruito appositamente per veicolare una memoria pop della Repubblica Democratica Tedesca.

Abbiamo deciso di mettere insieme comparativamente questi due spazi perché pur essendo lontani geograficamente e culturalmente, nella loro diversità danno prova delle variazioni nostalgiche che si possono articolare nello spazio urbano. Questo perché l'obiettivo della nostra ricerca non è quello di produrre una tassonomia degli spazi della nostalgia, quanto di occuparci, cavalcando la relazione eteroclita che lega e separa Predappio e Berlino, delle "somiglianze nostalgiche" che si ritrovano in spazi densamente simbolici che, in quanto tali, possono essere considerati spazi esemplari<sup>98</sup>, nel senso che esibiscono chiaramente particolari semi e configurazioni che rispondono alla nostra domanda di ricerca.

Procedere a questa andatura significa non considerare discriminante la differenza "morfologica" che caratterizza questi due spazi. Pur riconoscendo la vasta letteratura sociologica e antropologica che si interessa della differenza "di espressione" che esiste tra musei, monumenti, memoriali e altri spazi della memoria istituzionale votati al ricordo e alla commemorazione del passato (si vedano in particolare Young 1993; Williams 2007; Nelson e Olin 2003; Bornemark, Martinson e Svenungsson 2015; Sodaro 2018), il nostro sguardo si concentrerà sui significati che vengono veicolati, e non sulla differente tipologia degli spazi. Il lavoro che avete tra le mani aspira a tracciare il sistema della nostalgia che si dipana a ragnatela nello spazio urbano, indipendentemente dall'estensione geometrica degli spazi, dalla conformazione geografica o dai materiali con cui sono costruiti. Vedremo meglio in che modalità e seguendo quale metodologia, non si adotterà uno sguardo tipologizzante "a livello dell'espressione" mirato a classificare le diverse forme di spazio della memoria da un punto di vista prettamente formale. Predappio, risultato polifonico di più spazi della memoria sarà comparato solo ad un museo berlinese perché insieme assolvono, dal nostro punto di vista, a una funzione simile in maniera completamente diversa. Pur trattandosi in entrambi i casi di spazi della memoria, essi esternalizzano in "taglie

---

<sup>98</sup> Usiamo il termine "esemplare" rimandando alla discussione teorico-metodologico tra esemplarità e generalizzazione posta in essere da Lorusso e Violi (a cura di) in "Effetto MED. Immagini, discorsi, luoghi" (2011), oltre che nell'"Introduzione" di "Fotografie di matrimonio e altri saggi" di Pozzato (2012a) e in "La dinamica caso/generalizzazione in sociosemiotica" sempre di Pozzato (2013).

diverse” una forma del ricordo nostalgico. Non faremo quindi riferimento né alle classificazioni formali proposte da Nora né ci interesseremo di discrimini puramente architettonici. Sarà la “significazione a guidare ogni possibile ipotesi tipologica, non la somiglianza morfologica o altre categorie relative al piano dell’espressione” (Violi 2014b: 87).

Costruire il corpus di un oggetto spaziale non è compito semplice. Tenendo a mente l’insegnamento di Greimas di *Semantica Strutturale*, abbiamo pensato a come considerare “un insieme di messaggi costituito per la descrizione di un modello” (Greimas 1966: 197 trad. it.). Questi messaggi, come li chiama il semiologo francese, nel nostro lavoro sono costituiti dallo spazio in sé, quindi dai luoghi mussoliniani della città di Predappio e dal museo della DDR di Berlino, oltre che dai testi, dalle pratiche, dagli attraversamenti, dalle *nostalgie praticate* a quelle *testualizzate* che corrispondono alla fluidità tipica degli oggetti spaziali (cfr. ad esempio Mazzucchelli 2010, Violi 2014b, Panico 2018). Ovviamente questa differenziazione tra una nostalgia praticata e una nostalgia testualizzata è solo programmatica. Non si considera alcuna differenza ontologica tra le due istanze<sup>99</sup> perché entrambe contribuiscono allo stesso modo a

---

<sup>99</sup> Il dibattito tra “testi e pratiche” in semiotica è vasto e complesso. Non abbiamo certo la pretesa di riuscire a sintetizzarlo in una nota. Dopo aver dichiarato il nostro modo di guardare ai testi e alle pratiche, riteniamo doveroso riconoscere che esistono studiosi come Fontanille (2008: 12) che nello studiare le pratiche propongono precisi aggiustamenti metodologici, in quanto le pratiche, vista la loro apertura, necessitano “adeguamenti”. Scrive a tal proposito il semiologo che “nessuna procedura, quand’anche perfettamente programmata, può sfuggire a qualche accomodamento, ottenuto talvolta facendo ricorso a routine acquisite, talaltra promuovendo delle innovazioni”. Di parere opposto, potremmo dire, gli studiosi di etnosemiotica: un’altra “via” per lo studio semiotico delle pratiche che è quella dell’etnosemiotica. Il presupposto dell’ambito di studi semiotico consolidatosi in Italia grazie a Maurizio del Ninno (2007) e Francesco Marsciani (2007) è la necessità di “chiudere la pratica” facendole assumere una forma testuale per assicurarsi una omogeneità e una coerenza tipica del “testo classico”. Dal nostro punto di vista, troviamo assai limitante considerare questo approccio “testualizzante”, specie se, come nel nostro caso ci occupiamo di pratiche instabili come quelle relative alla memoria. Oltre a queste due scuole di pensiero, ricordiamo anche il punto di vista di Marrone che intendono ogni esperienza vissuta come “una totalità significativa, un insieme conchiuso di forme espressive e forme semantiche in continuo divenire, dunque un testo; e parallelamente, ogni testo è una pratica all’interno di un ambiente socioculturale, che risponde a pratiche precedenti e ne provoca di ulteriori. Testi, esperienze e pratiche sono, da prospettive diverse, la stessa cosa” (Marrone, a cura di 2005: 119). Marrone nella stessa occasione afferma che bisognerebbe “andare a vedere come i testi [...] le raccontano nel piano del loro contenuto” (ivi: 123). Questa posizione è contrapposta, per

raggiungere l'obiettivo di decifrazione di un oggetto complesso quale lo spazio. Sia testi che pratiche, nell'analisi di uno spazio "si intrecciano e si cedono senso l'un l'altro, una concatenazione di forme che possono essere lette come azioni, nel loro aspetto processuale, o come sistemi, nella loro dimensione di stabilizzazione testuale" (Violi 2014b: 127). Testi e pratiche, lo vedremo anche nella presentazione critica del corpus, saranno considerati indifferentemente come "*modi di agire*" (De Certeau 1980), che costituiscono i mezzi con cui gli utenti riappropriano lo spazio organizzato con tecniche di produzione socioculturale.

Il nostro approccio di ricerca a questi due complessi sistemi di spazio e nostalgia non è stato tanto quello dell'Edipo che prova a risolvere gli enigmi di una sfinge testuale, ma di comprendere come, con attenzione a particolari forme di vita e formazioni culturali, gli ingranaggi della memoria si incastrano tra loro generando un funzionamento che, attraverso Predappio e Berlino, ci permette di distinguere tra un tic involontario o una "descrizione densa" (Geertz 1973) che ci dice qualcosa in più sul sistema della nostalgia culturale. A uno sguardo ristretto e più focalizzato su aspetti micro della testualità, abbiamo prediletto un approccio semiotico *più antropologico*<sup>100</sup>, ma non per questo meno rigoroso o esaustivo.

Quando ci si confronta con oggetti semiotici così complessi e sincretici, uno dei primi quesiti che l'analista deve risolvere concerne la definizione e la composizione del piano dell'espressione.

Facendo qualche passo teorico indietro, è importante tenere a mente che, vista la natura sincretica dello spazio, il piano dell'espressione non è mai un dato prestabilito ma un frutto di una relazione che intercorre con il piano del contenuto. Una relazione

---

esempio a quella di Violi (2005: 5), che precisa come "vi è una dimensione del senso che si deposita nelle pratiche che non è tutta e sempre sussumibile nei testi".

<sup>100</sup> Il riferimento è alla semiotica "più antropologica" di cui parla Pozzato nella sua introduzione a "Foto di matrimonio e altri saggi" che, visto i nostri oggetti d'analisi risulta essere più congeniale al nostro obiettivo. Scrive Pozzato (2012a: 7): "è estremamente difficile sottoporre ogni elemento a un'analisi ordinata ed esaustiva come quelle messe a punto nei tempi felici in cui ci si occupava di testi propriamente detti, e per di più letterari o etnoletterari, assolutamente più rassicuranti nell'autorizzare procedure di chiusure e di messa in coerenza delle loro componenti. La sensazione era anche quella che, dall'analisi di questi testi, fosse facile estrapolare una serie di elementi significativi di base, una grammatica dell'immaginario umano destinata a illuminare qualsiasi altro testo".

che soprattutto nelle semiotiche non verbali si va definendo non come un codice già esistente ma come il risultato di un ritaglio dipendente da un particolare quanto preciso contesto (cfr. Violi 2008). Questo significa che anche nel nostro caso, il piano dell'espressione può essere considerato come qualcosa di costruito che non precede aprioristicamente il contenuto ma che ad esso è legato. Andando dal generale verso il particolare della nostra ricerca, essendo lo spazio costituito da elementi assai diversi tra loro, il piano dell'espressione si va costituendo a seguito di una ipotesi formulata intorno al piano del contenuto. Si procede per *ratio difficilis*, perché per una data occorrenza manca un tipo espressivo formato. Partendo da una ipotesi di contenuto che definisce un piano di pertinenza di una data funzione segnica si potrà, successivamente, definire il piano dell'espressione<sup>101</sup>.

Occupandoci di “spazi attraversati” questo aspetto è fondamentale e assolutamente non trascurabile. Si pensi a come gli usi di uno spazio, pur non alterando la morfologia dello spazio, dal nostro punto di vista mutino comunque il piano dell'espressione. “Ciò significa – come ha precisato Violi – che non c'è un significato spaziale separato o separabile da uno culturale; il modo stesso di percepire gli spazi e di costituirli come significanti dipende dai valori e dai significati culturali che vi attribuiamo. Non esiste, per lo meno dal punto di vista semiotico, una morfologia in sé, “oggettivamente data”, distinta dai valori di cui è investita, dalle pratiche e dai comportamenti a cui dà luogo, dai discorsi che vi sono iscritti (Violi 2008: 120, 121).

#### 2.2.7.1. Organizzazione della ricerca sul campo

Scendendo nel dettaglio, per quanto riguarda Berlino abbiamo condotto una ricerca sul campo nei mesi di giugno e luglio 2016 e luglio e agosto 2017. Per Predappio, invece, la ricerca sul campo ha interessato il periodo che va da settembre 2017 a settembre 2018. Ognuna di queste ricerche sul campo ha richiesto un approfondimento della letteratura specialistica. Per capire meglio il “senso diffuso” di ognuno dei siti che abbiamo visitato per l'analisi è stato indispensabile condurre una

---

<sup>101</sup> Paolucci e Violi (2007: 5, 6) in “I piani della semiotica. Espressione e Contenuto tra analisi e interpretazione” rispetto a questo hanno precisato: “La *ratio difficilis* governa in maniera assai più massiccia la nostra esistenza semiotica, non solo nel caso dei sistemi visivi o sincretici, ma anche nel caso dei comportamenti, delle interazioni e delle pratiche, dove l'espressione è sempre il risultato di una costruzione di un ‘ritaglio’ a partire da un'ipotesi di senso”.

specifica ricognizione storico-politica del contesto in cui ci immergevamo. Questo ci ha posti, in prima istanza, davanti a un altro problema teoretico: come trattare i testi storici?

L'analisi semiotica non ha certo l'obiettivo di proporre una ricostruzione storica e descrittiva degli spazi che vengono presi in analisi, nonostante questo, però, abbiamo ritenuto fondamentale, lavorando tra le trame e i filtri della memoria, di proporre nel corso dell'analisi alcuni dati di ordine storico, non certo per ontologizzare l'investigazione o il "contesto storico", ma per inserire all'interno di uno spazio-tempo la biografia del sito. Quindi, l'uso che abbiamo fatto dei testi storici è stato puramente funzionale: questi ci hanno permesso di ricostruire il contesto storico, sempre consapevoli e attenti a non imprigionare la nostra interpretazione in "grandi narrazioni" storiche. Quello che era in gioco non era tanto una "contestualizzazione storica" del sito, ma la ricostruzione del *sistema della nostalgia* attraverso "l'effabilità locale dei testi" (Pozzato 2006: 205).

Un corpus così pensato tradisce inevitabilmente (ma consapevolmente) i criteri di esaustività e omogeneità proposti dalla semiotica testuale, lasciando perseguibile invece quello di rappresentatività. L'osservazione dei riti commemorativi, l'analisi degli oggetti esposti nei musei della nostalgia (solo per citarne alcuni) nella loro diversità e non omogeneità permettono, d'altro canto, di rispondere più coerentemente a delle domande di ricerca tipiche della semiotica della cultura, mettendosi in relazione con "l'intero totale della simbolicità sociale" (Lotman 1998: 40), lasciando spazio ai "più svariati scarti e i più complessi dialoghi"<sup>102</sup> (ibidem).

Tutti gli oggetti semiotici che abitano l'intorno degli spazi analizzati non sono affatto irrilevanti. Come scrive Violi (2014b: 126) sono "componenti indispensabili per comprendere non solo la relazione tra spazio ed eventi, ma anche aspetti specifici della sua struttura narrativa, dai ruoli attanziali e tematici messi in gioco, ai programmi narrativi, alle differenti figure di destinazione, alla dimensione aspettuale". Oltre a

---

<sup>102</sup> La citazione è tratta da un passaggio di "L'architettura nel contesto della cultura", in cui Lotman scrive che "le costruzioni architettoniche in senso stretto si trovano in relazione con la semiotica della serie non-architettonica – rituale, quotidiana, religiosa, mitologica – con l'intero totale della simbolicità culturale".

fornire informazioni sui modelli sociali, questo *modus operandi* permette di riflettere sui meccanismi di neutralizzazione dei valori, di rielaborazione del ricordo storico e di mantenimento del suo stato originario, avvalorando quanto scritto da Eco (1975) sul lavoro del semiologo, che non si deve limitare ai linguaggi in senso stretto ma al “lavoro umano di trasformazione degli stati del mondo”. Guardando l’elenco dei dati che abbiamo deciso di includere nel corpus si nota una certa eterogeneità che, però, trova coerenza nel regime di senso che essa articola. Infatti, nei diversi processi di risemantizzazione e di “appassionamento”, le pratiche e i testi incrementano il senso di Predappio e Berlino, li significano e da essi sono significati.



**Parte II**  
**Casi di studio e precisazioni teoriche**



## Capitolo 3

---

### Come si “pratica” nostalgia negli spazi

“Sarà il caldo di luglio, ma mi gira un po’ la testa,  
mentre ce ne andiamo da Predappio”.  
*Predappio città aperta*, Cristiana Portolano e Pietro Scarvera

#### 3.1. Predappio, caso di studio *difficile*

Predappio è un piccolo comune a circa 40 minuti di autobus da Forlì, famoso per aver dato i natali a Benito Mussolini. Il motivo per cui l’abbiamo eletto a caso di studio è legato alle pratiche nostalgiche che si svolgono tra la piazza centrale del paese e il cimitero comunale, soprattutto in occasione dell’anniversario della nascita e della morte dell’ex-dittatore d’Italia (29 luglio e 28 aprile) e della marcia su Roma (28 ottobre).

Conosciuta a livello internazionale con l’appellativo di “Betlemme nera”, Predappio oggi è al centro di un grande dibattito circa l’eredità del fascismo nel *paesaggio della memoria* italiano. In queste pagine ci occuperemo di come, attraverso le suddette pratiche, lo spazio urbano di Predappio, sia stato “colonizzato” dall’immaginario nostalgico appartenente a chi vede in Mussolini un idolo e un mito (in senso barthesiano) perduto.

Abbiamo titolato questo paragrafo “Predappio, caso di studio *difficile*”, giocando su un doppio binario teorico. Il primo, di natura semiotica, insiste sul fatto –

più volte ricordato nei capitoli precedenti (si veda in particolare § 2.2.1. e § 2.2.6.1.) – che studiare uno spazio urbano significa *complessificare* le scelte di analisi, allargare lo sguardo ai satelliti e non solo al pianeta, considerando anche le soggettività che lo animano e i discorsi che a cascata si susseguono *su e intorno* ad esso.

Per questo Predappio è “difficile”.

Non lo diciamo certo per *captatio benevolentiae*, ma perché il sistema della nostalgia di questo piccolo comune è il frutto maturo nato dalle stratificazioni di più spazi e di più azioni. Predappio è una *pasta sfoglia*<sup>103</sup> testuale: per arrivare alla sua essenza bisogna procedere per livelli di comprensione semiotica che si rifanno uno all’altro, perché compenetrati uno all’altro. Questa sommatoria, che corrisponde agli spazi a cui presenteremo attenzione nelle prossime pagine, è rappresentata da

- (i) la Cripta della famiglia Mussolini, in cui è sepolto l’ex duce;
- (ii) Villa Carpena, detta anche Villa Ricordi, vecchia residenza di Mussolini ora museo privato;
- (iii) i negozi di souvenir che vendono cimeli “autentici” e fascisti<sup>104</sup>.

Non solo rimandi semiotici, però. L’aggettivo “difficile” va letto anche sotto un’altra luce bibliografica. In particolare, mi riferisco a un testo del 2008, *Difficult Heritage* di Sharon Macdonald. Studiando il patrimonio nazista nella città di Norimberga – fortemente legata ai crimini nazisti oltre che sede del processo che, a

---

<sup>103</sup> Preferiamo il modello “a pasta sfoglia” proposto da Greimas (1970) a quello della “matrioska” di Fontanille (2008) perché nel secondo, pur essendo sottesa una certa dipendenza di un livello all’altro, comunque è prevista una gerarchia ben definita, che nel nostro caso non farebbe giustizia alle relazioni *incoerenti* presenti tra gli spazi di Predappio.

<sup>104</sup> Da questo elenco abbiamo escluso sia (i) la casa natale di Benito Mussolini che la grande (ii) ex-Casa del Fascio e dell’Ospitalità di Predappio, al centro del dibattito per la realizzazione, nei suoi spazi, di centro di documentazione sui fascismi. Quello che i giornali internazionali hanno definito il primo “Museo del Fascismo” italiano.

Abbiamo deciso di “tagliare” così il nostro corpus perché nel primo caso (i) si tratta di uno spazio pubblico, usato come spazio per esibizioni e mostre temporee, di proprietà del comune di Predappio, nel quale sono vietate manifestazioni nostalgiche. Nel secondo caso, invece, (ii) pur essendo di grande interesse, siamo convinti ci avrebbe allontanato dal nostro primario obiettivo di ricerca perché si tratta di un progetto ancora irrealizzato. In ogni caso, sulle perplessità circa la costruzione di questo museo nella città di Mussolini, di come riteniamo sia una “infelice sineddoche”, rimandiamo a un contributo che abbiamo scritto per la rivista di *Visual Studies Roots&Routes* (Panico 2019).

secondo conflitto mondiale ormai terminato, ha incriminato i gerarchi di Hitler – la studiosa definisce il patrimonio difficile, il *difficult heritage* appunto, come un insieme di palazzi, monumenti, tracce urbane che sono “degni” di essere ricordati, restaurati e preservati, ma che allo stesso tempo generano nella cultura in cui sono inseriti una serie di frizioni, paure, spaccature memoriali e conflitti diplomatici. Più precisamente, usando le sue parole:

It looks at what I call “difficult heritage” – that is, a past that is recognized as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity. “Difficult heritage” may also be troublesome because it threatens to break through into the present in disruptive ways, opening up social divisions, perhaps by playing into imagined, even nightmarish, futures. (Macdonald 2008: 1)

Cosa fare delle sedi della polizia nazista nelle grandi città tedesche? Qual è il miglior modo di trasmettere la memoria traumatica evitando di glorificarne o di normalizzarne l’interpretazione? Cancellare o rifunzionalizzare? Quando si opta per la seconda, in che modo il passato che appartiene *indessicalmente* allo spazio<sup>105</sup> può essere risemantizzato, valutato criticamente, evitando di osannarlo?

Sono queste le domande principali a cui l’antropologa inglese ha provato a dare conto all’interno del suo libro. Le risposte, ovviamente, trovano una loro coerenza in ottica locale e contestuale. Il fatto che la Germania, sia a livello giuridico che a livello culturale, abbia avuto, a tratti subito, la sua *sanzione* con il processo di Norimberga, non è un dato da sottovalutare in un discorso sulla rifunzionalizzazione degli spazi. Avere avuto un momento da cui ricominciare, un anno zero, simile più a un complicato processo di riconciliazione diplomatico che a una nuova limpida alba, ha permesso alla cultura tedesca di elaborare e interpretare il passato come “traumatico” anche attraverso lo spazio.

A questa prima discussione, Sharon Macdonald fa seguire un secondo punto, più legato alla conservazione delle identità collettive attraverso il patrimonio ereditato.

La questione innovativa, che discosta il lavoro della studiosa dagli altri condotti fino a quel momento (cfr. per esempio Hershkovitz 1993; Johnson 1995; Atkinson &

---

<sup>105</sup> Sul rapporto indessicale tra spazio urbano e passato difficile si veda Violi (2014b).

Cosgrove 1998; Benton-Short 2006), sta nel considerare le identità collettive strettamente connesse alle forme di elaborazione di una eredità spaziale complessa. La letteratura sociologica, antropologica e geografica sui monumenti e sui memoriali ci ha abituato a considerarli come “strumenti del potere”, che veicolano particolari messaggi e costruiscono identità, dettando l’agenda sulle gerarchie valoriali e su ciò che può essere rappresentato o no. Macdonald problematizza la questione adottando un punto di vista diverso, non tanto focalizzato sulla “costruzione” quanto sulla “conservazione”, cioè sul mantenimento di un equilibrio identitario in condizioni di post-conflitto. Così facendo, l’antropologa sposta l’asticella temporale e al ben noto problema della formazione delle identità contrappone quello altrettanto complesso della rielaborazione del proprio passato attraverso *ciò che rimane*.

Guardando al contesto italiano, Predappio, dal nostro punto di vista e partendo da questo framework teorico, gioca una partita da titolare. È uno “spazio difficile” perché “effetto” urbano della emblematica divisione all’interno della cultura italiana (cfr. Foot 2009), incapace di interpretare il passato fascista in maniera univoca e di evitare che revisionismi nostalgici mettano in discussione la traumaticità del Ventennio.

Oltre a questo, quel che è ancora più interessante è la costruzione semiotica di Predappio come spazio della memoria, prima ancora che come spazio della nostalgia.

A ben guardare, considerando anche la definizione di “spazio della memoria” data nel paragrafo § 2.1.3. Predappio si configura come un’entità spaziale *sui generis*.

Non è qui che il partito fascista è stato fondato, non è qui il famoso balcone dal quale Mussolini ha dichiarato guerra agli alleati osannato da una folla “inconsapevole”, non è qui che i partigiani hanno vilipeso il suo corpo appendendolo a testa in giù alla pensilina di un distributore di benzina. Non un bombardamento, non un evento traumatico – per fortuna, ovviamente. Questa precisazione sulla *non specificità memoriale* o *indessicale* di Predappio è necessaria perché apre le porte al secondo livello di analisi: la sua simbolicità legata al rapporto stretto sia con la biografia (pre-) politica

di Benito Mussolini che con la feticizzazione del suo corpo morto, sepolto nella cripta di famiglia nel cimitero comunale di San Cassiano dal 1957<sup>106</sup>.

### 3.2. Il cimitero di San Cassiano

Il cimitero di San Cassiano, come molti degli edifici pubblici del paese, è stato ampiamente restaurato e modificato durante il Ventennio<sup>107</sup>. In particolare, l'architetto

---

<sup>106</sup> Prima di iniziare l'analisi degli spazi "mussoliniani" è utile considerare qualche coordinata storica, proponendo un flashback sull'itinerario rocambolesco del corpo morto di Benito Mussolini, all'indomani dei fatti di piazzale Loreto. Il corpo più "amato dagli italiani" (Luzzato 1998), cioè il corpo vivo di Benito Mussolini, dopo la "macelleria messicana" milanese – come l'ha definita lo storico Ferruccio Parri – è diventato il corpo morto "più ricercato" d'Italia. Dopo essere stato sepolto in una tomba senza nome nel cimitero di Musocco nel 1945, vicino Milano, il corpo morto del Duce è stato trafugato l'anno successivo da un gruppo di nostalgici guidati da Domenico Leccisi (che sarebbe diventato qualche anno più tardi uno degli esponenti di spicco del partito ad ispirazione fascista, il Movimento Sociale Italiano). Dopo questo episodio, il corpo viene donato in gran segreto a due monaci del Convento di Sant'Angelo, sempre a Milano, con la raccomandazione di seppellirlo nei seminterrati dell'edificio sacro, così da tenerlo al sicuro. Un'operazione, questa, che viene presto smascherata. Sia il gruppo di trafugatori che i frati del Convento milanese vengono arrestati dalla polizia di Stato che trasferisce la salma (nel frattempo denominata dagli italiani come il "Salmone", cioè la "grande salma") in un altro convento, quello di Cerro Maggiore, dove i resti di Benito Mussolini rimangono nascosti fino al 1957. Anno centrale, questo, che segnerà il ritorno di Mussolini a Predappio, nella cripta di famiglia, grazie all'intercessione politica del neopresidente del consiglio Adone Zoli, democristiano e predappiese, che dopo non poche resistenze asseconda le richieste di Rachele Mussolini di riavere i resti del marito nella sua città natale. Come è facile immaginare, lo scambio di richieste tra la moglie di Mussolini e Zoli è solo la punta dell'iceberg di una storia più complessa. Negli anni, infatti, il "baule" – come la stampa ha chiamato il corpo morto di Mussolini riferendosi alla cassa di legno in cui era rinchiuso – è stato oggetto di accordi e ricatti politici per ottenere voti e favori in parlamento. A conferma di ciò si pensi a quando il Movimento Sociale Italiano ha preteso il rientro del "salmone" a Predappio in cambio della fiducia politica al governo Zoli. È stato proprio il voto del trafugatore Leccisi, all'epoca in un gruppo misto, ad essere decisivo. A seguito di questo, poi, nell'estate del 1957, Benito Mussolini morto torna a Predappio. Torna anche con il benessere dell'allora sindaco Egidio Proli, che per allontanare critiche pronuncia una frase: "Non ci ha fatto paura da vivo, [Mussolini] non ci farà paura da morto", diventata famosa solo qualche anno dopo, visto l'aumento consistente di pellegrini nostalgici nel piccolo paese romagnolo. È a partire da quella data che Predappio, caduta nell'oblio dell'opinione pubblica subito dopo la Seconda guerra mondiale, torna ad occupare un posto privilegiato nelle prime pagine dei quotidiani nazionali. Lo fa in pompa magna quando all'indomani della sepoltura iniziano ad arrivare al cimitero di San Cassiano numerosi gruppi di manifestanti che inneggiano a Mussolini e al suo provvidenziale ritorno dopo un viaggio omerico per l'Italia del nord.

<sup>107</sup> Tra le pratiche privilegiate dal fascismo e dalle dittature in generale per indirizzare la propria ideologia verso i cittadini c'era l'uso dell'architettura come strumento di potere (Sudjic 2005). Erigere monumenti, palazzi o in alcuni casi costruire e inventare intere città, per Benito Mussolini ha significato mettere la firma sul territorio italiano, provando a ricostruire,

fascista Florestano Di Fausto, intorno alla metà degli anni Trenta decide di costruire uno spiazzo davanti all'ingresso del cimitero, con l'obiettivo di accogliere e raggruppare i pellegrini venuti a onorare le tombe dei genitori di Mussolini. Superato questo spazio "di raccolta" il visitatore/la visitatrice trova davanti a sé un portico in stile romanico, oltre il quale inizia un lungo vicolo punteggiato su entrambi i lati da dei cipressi che prospetticamente conducono alla cappella romanica di San Cassiano, la cui cripta ospita quasi tutti i defunti della famiglia Mussolini. Infatti, oltre al più famoso Benito Mussolini, negli spazi sotterranei ci sono anche la tomba di sua madre, Rosa Maltoni, diventata subito dopo la sua morte nel 1905 santa fascista e *felix mater*; suo padre, il fabbro di Predappio Alessandro Mussolini; sua moglie Rachele e quattro dei suoi cinque figli<sup>108</sup>. Nei prossimi paragrafi ci occuperemo dell'analisi della cripta della famiglia Mussolini guardando inizialmente alla sua "personalità geometrica", cioè ai significati che vengono irradiati nella disposizione degli spazi, e successivamente occupandoci della cripta "praticata", indagando quali usi vengono fatti di questo spazio "della morte" che tre volte l'anno diventa spazio di coesione identitaria e memoriale per chi rimpiange la gloria di Mussolini e del partito fascista.

---

cambiandone l'estetica, quell'impero romano che tanto ha alimentato il suo egocentrismo politico e la sua ancor più delirante propaganda. In alcuni casi si è trattato di una vera e propria invenzione urbana. Dal nulla, o per lo meno da poche case di campagna, venivano eretti modelli urbani sproporzionati, utili solo a diventare linguaggio di modellizzazione dell'immaginario fascista. Tra queste città d'invenzione, un ruolo particolare ed emblematico è ricoperto da Predappio Nuova. Nuova, perché la vecchia parte della città della provincia forlivese era un agglomerato di poche case di campagna. Ancora più piccola e ancora più isolata la frazione predappiese che ha dato i natali al dittatore: Dovia, come veniva chiamata, declinando "du vie", il nomignolo in dialetto romagnolo che gli abitanti avevano dato a questo pezzo di terra che aveva, appunto, solo due strade sterrate. Mussolini, salito al potere, coerentemente con la volontà di costruire meticolosamente il mito di sé stesso attraverso simboli riconoscibili, rifacendosi qua e là all'immaginario dell'antica Roma, decide di cambiare l'assetto urbano della sua città natale, trasformandola nella "meta ideale di ogni italiano". Predappio, nasce quindi sotto una stella precisa: deve essere un luogo da raggiungere. Non è Sabaudia, Latina, Littoria o Pomezia, città fasciste, ma "statiche". Predappio è un luogo di pellegrinaggio, progettata per essere attraversata seguendo il punto di fuga del cimitero di San Cassiano. L'idea alla base è trasformare la provincia rurale di Forlì in un luogo che, più di Roma, rappresentasse l'idea del progetto ideologico mussoliniano: una politica forte e di Stato, centralizzata ma che allo stesso tempo non perda l'interesse per la periferia e la campagna, per le radici. Per approfondimenti storici sulla storia di Predappio si veda Serenelli (2013a).

<sup>108</sup> Grande assente quella che la storiografia ha consegnato come la figlia preferita di Benito Mussolini, Edda, seppellita a Livorno con il marito, il conte Galeazzo Ciano.

### 3.2.1. Il cimitero come spazio della nostalgia

Per molto tempo, gli studi antropologici e sociologici sui cimiteri sono stati considerati marginali o non degni di particolare attenzione scientifica. Un'inversione di tendenza si è avuta solo intorno agli anni Duemila.

Con la contaminazione interdisciplinare delle scienze umane e la diffusione sempre più consistente dei *Memory Studies*, sono stati condotti un certo numero di lavori sui cimiteri occidentali, in particolare sulle pratiche di costruzione identitaria e sul rapporto paradigmatico tra gli spazi urbani “della vita” e quelli “della morte”. Un lavoro esemplare che ha legittimato questo campo di indagine è *The Secret Cemetery*, testo del 2005 edito dagli antropologi Francis, Kellaher e Neophytou. In questo libro, il cimitero non viene più concepito come spazio periferico. Pur essendolo certamente in senso geografico, perché quasi sempre costruito nei punti marginali e di confine delle città occidentali, lo spazio della sepoltura viene presentato dagli autori come se fosse uno “spazio di servizio identitario”, utile cioè alla costruzione e al consolidamento di identità collettive sempre più liquide e decentrate, che trovano nella commemorazione dei propri avi e dei propri defunti una possibilità concreta non solo di elaborazione del lutto, di superamento del dolore, ma – ancor più importante e centrale per il ragionamento che stiamo conducendo – di generazione di immaginari.

Generalmente considerati spazi *altri*, spazi della sospensione quotidiana, in cui si materializza la precarietà dell'esistenza umana, i cimiteri, a ben guardarli, nella società contemporanea sono diventati luoghi di forte attrazione turistica, non solo perché alcuni di loro sono particolarmente interessanti dal punto di vista architettonico, come per esempio i cimiteri monumentali italiani o i cimiteri ebraici dell'Europa orientale, ma perché spesso ospitano tombe di personaggi famosi, di politici e – come nel nostro caso – ex dittatori, che continuano a ispirare generazioni di visitatori. Si tratta di luoghi così tanto frequentati da entrare di diritto tra le mete del cosiddetto *dark tourism*, termine coniato da due ricercatori Lennon e Foley nel 1996, intendendo “the phenomenon which encompasses the presentation and the consumption by visitors of real and commoditized death and disaster sites”. Da questo studio pionieristico, poi, diversi termini sono stati conati a seconda delle particolarità dei siti visitati. Si hanno infatti *black spot tourism*, *thanatourism*, *holocaust tourism*, *morbid tourism*, *grief tourism*.

Quello che in queste pagine ci sta a cuore, però, non è tanto una classificazione delle forme di visita degli spazi tombali, quanto comprendere come il *limen* tra mondo dei vivi e mondo dei morti contribuisca, nel suo essere continuamente oltrepassato e ridefinito, un elemento centrale nello studio della nostalgia.

Il cimitero si presta, in molte occasioni, ad essere spazio del ricordo nostalgico e malinconico. Quando si attraversano le diverse cappelle familiari o le tombe solitarie si è consapevoli di essere in un sito che manifesta un *trapasso*, cioè un sito che mette in scena assenze e vivifica ricordi legati alle persone defunte che *non esistono più*. Questa presa di coscienza può diventare, nel cuore predisposto, chiave passepartout di nostalgie, di ricordi dolci che nel giro di qualche retropensiero diventano presto amari, concretizzando la loro essenza evanescente, nel momento esatto in cui si diventa consapevoli della loro irreplicabilità.

Oltre ad essere uno spazio della temporalità, per citare l'antropologo Tim Ingold (1993), cioè in cui è possibile avere consapevolezza del tempo che scorre guardando anche solo una lapide coi fiori secchi perché è passato troppo tempo dall'ultima visita, il cimitero può anche essere pensato come uno spazio "in costruzione", cioè come uno spazio in cui le visite ai defunti che lì sono seppelliti diventano vere e proprie pratiche ritualizzate che *costruiscono* nuovi significati politici, ideologici, romantici, lasciando la ragione principale per cui questi spazi sono stati eretti, cioè la deposizione del corpo morto, sempre più in basso in questo processo di sovrapposizione di valori.

Usando ancora Ingold (*ibidem*), il cimitero può essere concepito come uno spazio "di lavoro simbolico", al pari di qualsiasi altro spazio della città, nel quale si produce significazione. Uno spazio cioè che subisce attraversamenti, che possono diventare risemantizzazioni. La pulizia della lapide, il dono dei fiori, la deposizione sulla tomba di oggetti legati alla vita privata del defunto sono modalità di azione significanti che non stanno solo per "la visita al compianto", ma aprono a scenari di autorappresentazione identitaria ben specifici. Come ha scritto la studiosa inglese Julie Rugg (2000: 265), in un suo articolo dal titolo eloquente: "Defining the Place of Burial: What Makes a Cemetery a Cemetery":

cemeteries can be defined as specifically demarcated sites of burial, with internal layout that is sufficiently well ordered to allow families to claim and exercise control over their particular grave space, and which facilitate the conducting of appropriate funerary ritual. Although cemetery space can be regarded to some degree as sacred, cemeteries are principally secular institutions that aim to serve the whole community. The sites are able to carry multiple social and political meanings.

Tornando a Predappio, il cimitero di San Cassiano è interessante non solo perché spazio “utile”, per i nostalgici, per onorare la memoria Benito Mussolini, ma anche spazio di confronto tra le generazioni che hanno vissuto oppure no gli anni del fascismo. Il cimitero di Predappio non si pone quindi solo come spazio simbolicamente mediatore tra la vita terrena e quella ultraterrena, ma anche come spazio liminare per “soggettività rimembranti”: tra quelle che hanno vissuto un momento di gloria in cui i defunti che si rimpiangono erano vivi e chi invece inventa nostalgie, soffrendo un ricordo che è di seconda mano, non vissuto direttamente. La perdita e la mancanza di un tempo che non esiste più, centralizzato nel corpo di Benito Mussolini, si serve dello spazio fisico del cimitero per essere esorcizzata. Il cimitero di San Cassiano, o meglio la cripta Mussolini, non è “una casa per i cadaveri, ma un veicolo per gli spiriti di un tempo” (Ruin 2015:133) che “tormentano” le memorie dei vivi. Infatti, occupandoci del cimitero dove sono sepolti i resti del corpo morto di Benito Mussolini, in realtà vogliamo occuparci dei vivi che quello spazio frequentano e significano ogni volta in maniera diversa. Per fare questo dovremo dare importanza alle tanatologie che si proiettano nello spazio, ai confini tra spazio dei vivi e spazio dei morti che si tracciano, oltrepassano e ridefiniscono nelle pratiche.

### 3.2.2. La cripta

Per accedere alla cripta della famiglia Mussolini, bisogna superare una porta in pietra marrone che si trova a destra della cappella di San Cassiano. Essendo una cripta, gli spazi si trovano in un piano interrato, al quale si accede scendendo una ripida scala.

Superate le scale “d’entrata”, notiamo come le pareti sono letteralmente ricoperte da ex-voto che commemorano i vari anniversari della nascita e della morte del dittatore. A questi muri sono anche appesi gagliardetti e stemmi di vari gruppi

neofascisti e ex membri delle varie unità di combattimento della Seconda guerra mondiale (come la Divisione San Marco, le Divisioni Alpine, la Decima Flottiglia MAS del Comandante Borghese e altri corpi di volontari della Repubblica Sociale Italiana), dei membri delle numerose sezioni locali del vecchio Movimento Sociale Italiano.

Tra queste placche ce n'è una, in marmo, appositamente messa lì dai nipoti di Mussolini, sulla quale è apportata una frase di Mussolini, scritta in maiuscoletto. Si tratta di uno stralcio del suo libro "Vita di Arnaldo", scritto nel 1932, che si configura come una sorta di "enunciazione di accoglienza" per i visitatori della cripta (Figura 5).

In particolare, si legge sulla placca:

SAREI GRANDEMENTE INGENUO SE CHIEDESSI DI ESSERE LASCIATO IN PACE DOPO MORTO. ATTORNO ALLE TOMBE DEI CAPI DI QUELLE GRANDI TRASFORMAZIONI, CHE SI CHIAMANO RIVOLUZIONI, NON CI PUÒ ESSERE PACE; MA TUTTO QUELLO CHE FU FATTO NON POTRÀ ESSERE CANCELLATO.

MENTRE IL MIO SPIRITO, ORMAI LIBERATO DALLA MATERIA, VIVRÀ, DOPO LA PICCOLA VITA TERRENA, LA VITA IMMORTALE E UNIVERSALE DI DIO. NON HO CHE UN DESIDERIO QUELLO DI ESSERE SEPOLTO ACCANTO AI MIEI NEL CIMITERO DI SAN CASSIANO.

BENITO MUSSOLINI  
DAL LIBRO "VITA DI ARNALDO"

Già da questo primo dettaglio è chiara la personalità semiotica del sito. Pur avendo una "identità collettiva", nel senso che si tratta di una cripta di famiglia in cui sono sepolte più persone, la parola viene subito "presa" dall'esponente più "famoso".

Così facendo, lo spazio perde in parte la sua accezione familiare, di gruppo, diventando spazio personale, del singolo. È lo spazio *di* Benito Mussolini: è lui il "primo a parlare" in prima persona. Nel passo del libro che è stato scelto viene espresso il desiderio dell'ex dittatore di essere sepolto nel posto in cui oggi in effetti si trova. Il sito, coscienti anche dell'odissea del corpo morto di Mussolini (su questo veda la nota 104), diventa una sorta di spazializzazione di un "desiderio realizzato", che propone anche una tematizzazione dell'"umiltà del dittatore": Mussolini parla di se stesso come un capo che ha guidato grandi trasformazioni ma che, alla fine dei suoi

giorni, non ha altro desiderio che tornare a “riposare per sempre” vicino ai suoi genitori.

Vista da un'altra prospettiva, oltre al desiderio, anche Mussolini stesso viene proposto nello spazio come un Soggetto Realizzato. Infatti, l'idea che viene narrativizzata è che anche da morto, l'ex dittatore d'Italia sia comunque congiunto al suo oggetto di valore, abbia cioè visto espresso il suo *ultimo desiderio*. Questo aspetto, apparentemente irrilevante, in realtà si sincronizza con tutta l'architettura di valori che nella cripta viene proposta. La cripta di Predappio, per quanto geograficamente periferica non lo è per Mussolini che ancora una volta ha avuto la meglio sugli eventi: viene rappresentato come un vincitore, non certo come uno sconfitto della storia.

Inoltre, il rapporto tra la “voce” di Mussolini e il visitatore/la visitatrice viene reso gerarchico da un'altra scritta che si trova su un'altra placca in pietra subito sotto le parole di Mussolini. Si tratta della parola “Silenzio” in ottone e lettering corsivo che – a mo' d'ingiunzione – impone al visitatore/alla visitatrice un atteggiamento solo contemplativo.



Figura 5 – La placca in marmo con la frase di Benito Mussolini

Come si vede da questi primi elementi (il testo di Benito Mussolini, simile a un testamento più l'imperativo a non parlare), l'intorno spaziale configura un particolare tipo di visitatore/visitatrice alla quale è imposto il silenzio e la contemplazione. La proibizione, il *dover non parlare*, è espressamente manifestata attraverso questo testo, che mirano a porre il visitatore/la visitatrice in una posizione di ascolto e di non risposta.

La voce *scritta* si pone come *débrayage* enunciazionale dalla doppia ambivalenza.

Non solo proietta nell'enunciazione dei simulacri dell'enunciatore che nella retorica nostalgica di "ricerca della traccia autentica" si accumula alle altre forme di presentificazione dell'idolo mussoliniano, ma alimenta anche una dimensione fantasmatica del dittatore che nelle righe riportate sulla parete d'entrata parla di spirito, di liberazione della materia, di vita ultraterrena, rafforzando la misticità conferita allo

spazio che si approccia.

Continuando il percorso verso le tombe, l'ambiente diventa sempre meno illuminato. Oltre al sistema di illuminazione artificiale, piccole macchie di luce sono tratteggiate da delle candele votive. Il piano interrato è diviso in tante piccole stanze, in cui si trovano le tombe dei vari componenti della famiglia Mussolini. Alcuni sono tumulati all'interno di sarcofaghi, altri in delle piccole nicchie incassate nelle pareti.

Lo spazio più grande e centrale è occupato dalla tomba di Benito Mussolini, collocata in una sorta di nicchia semicircolare. Un piccolo cancello basso, sul quale sono incise in metallo le iniziali BM, segna un confine tra i visitatori e la tomba stessa, a sottolineare come, a differenza degli altri defunti, questo vada ammirato da lontano, come si farebbe con un quadro al museo. Anche se, in questo caso, la logica semiotica che sottende questo confine è assai più articolata di una semplice separazione tra corpi.

Il confine regolarizza una vera e propria modalità di visione e di contemplazione, che deve avvenire a debita distanza. Pensando a regole di prossemica spaziale, questo divisorio crea una precisa (ed ennesima) gerarchia tra chi deve essere contemplato e chi invece deve solo contemplare. A differenza delle altre tombe che si possono "toccare", guardare nel dettaglio, questa di Mussolini – grazie a questo cancello sul quale si trova anche un arco che *incornicia* la tomba – è posta in un preciso regime di visibilità, che è quello della visione frontale e contemplativa. Non esiste spazio per lo sconfinamento o per la demarcazione dello sguardo. Il visitatore/la visitatrice può solo "affacciarsi" da questa "finestra" sul corpo morto, che separa metaforicamente due diverse forme di realtà, il mondo fenomenico e il mondo della morte, oltre che imporre un'articolazione tra spazio interno dell'osservato (dell'opera artistica direbbero gli studiosi semiotici di cornici e finestre) e spazio esterno dello *spettatore*.



Figura 6 – Interno della cripta della famiglia Mussolini (foto dell'autore)



Figura 7 – Tomba di Benito Mussolini (foto dell'autore)

Oltre il cancello si trova il grande sarcofago di pietra bianca in cui sono conservati i resti del corpo di Benito Mussolini. Subito dietro il sarcofago, dentro una nicchia quadrata contornata sui lati lunghi da due fasci littori in pietra bianca, si trova una scultura marmorea della testa di Benito Mussolini, unico punto di fuga della visione di cui detto prima. Quello del dittatore è un *testone* di marmo bianco, che fissa lo spettatore che si pone davanti a lui. Questo, in teoria, dovrebbe produrre una

*correlazione di soggettività*, un metadiscorso di “botta e risposta” visivo (cfr. per esempio, Corrain e Fabbri 2004) tra il visitatore/visitatrice e il marmo dal volto mussoliniano.

Solo in teoria, però, perché lo scambio che avviene nella cripta non è dialogico ma unidirezionale, perché il soggetto non trova affatto “risposta” nello scambio di sguardi. Il volto di Benito Mussolini è fatto solo per essere guardato, i suoi occhi sono “pietrificati”, il suo sguardo è ultraterreno, come nelle fotografie che lo ritraggono nella sua solita posa plastica con il volto fiero. Mussolini diventa una sfinge machista più che una istanza interlocutrice, conduce chi guarda verso i suoi occhi fieri ma non penetrabili: quello che fa non è parlare ma *rimbalzare* lo sguardo, verso le piccole nicchie alla sua sinistra e alla sua destra, in cui sono custoditi oggetti del dittatore, e verso la tomba bianca in basso, di cui la testa sembra essere guardiana e sineddoche.

Vicino a questo busto ci sono quattro teche incastonate che contengono un assortimento di quelle che possiamo certo ritenere delle “reliquie”, oggetti appartenenti al dittatore in vita. Partendo da sinistra, la prima teca contiene un cappello con piume di gallo, la seconda, una camicia nera. A destra del “testone”, invece, la prima teca contiene un modellino in scala del sarcofago di Mussolini, nel quale, secondo delle leggende alimentate dopo il 1945, dovrebbe trovarsi una parte del cervello o del polpaccio del dittatore. La seconda teca invece contiene dei vecchi stivali da equitazione neri sempre appartenenti a Mussolini, un panno nero e un foglio scritto a mano in una calligrafia non decifrabile. Il tutto sovrastato da una lettera M in metallo, che richiama la tipica iniziale della firma mussoliniana (Figura 8 e Figura 9).



Figura 8 e Figura 9 – Oggetti-reliquie appartenuti a Benito Mussolini (foto dell'autore)

### 3.2.3. Reliquie, indici di nostalgia

È necessario proporre una distinzione tra questi tipi di oggetti che hanno avuto un ruolo centrale nella costruzione della figura sacra e allo stesso tempo fantasmatica di Benito Mussolini. La prima riflessione che riteniamo sia giusto fare riguarda la natura semiotica di questi segni. In particolare, si tratta di oggetti personali e di una parte del corpo di Benito Mussolini, quindi di segni che intessono una relazione particolare con la corporeità del dittatore. In tre casi su quattro, si tratta di oggetti appartenuti a Mussolini che col tempo hanno assunto un valore “carnale” al pari del quarto, quello contenuto nella riproduzione del sarcofago, “fisicamente” corpo del dittatore.

In questo spazio, la camicia nera, gli stivali e l’elmetto sono oggetti che non solo simbolicamente rimandano all’abbigliamento tipico del camerata fascista, ma per di più sono *indici* del corpo che li vestiva. Diventano tali, anche perché posti in contiguità con la “vera” reliquia corporea nel piccolo sarcofago, indici inglobati in delle teche e quindi esposti per essere osservati, come accade nei santuari cattolici. Questo alimenta da un lato una retorica del corpo “santo” e dall’altro un “immaginario della contiguità”. Così, le tracce del corpo dell’ex dittatore, il corpo che contenevano suggerito dalla tomba e il corpo *santo* che creano, generano un andirivieni di “evanescenza santa” e materialità. Materialità che si pone, per chi vuole crederci, anche come prova e come indizio esplicito del fatto che lì c’è davvero il corpo di Mussolini, proprio come era, un tempo, in quella camicia e quegli stivali. Il potere semiotico di questi oggetti risiede nell’essere appartenuti al corpo vivo di Benito Mussolini e, di conseguenza, riguardare il corpo morto che si sta contemplando. Inoltre, sono l’unico indice terreno che prolunga l’esistenza del “santo” fino a noi, al quale il visitatore/la visitatrice nostalgico/a può aggrapparsi per suggellare e rafforzare la sua stessa credenza. Queste *protesi* del corpo di Benito Mussolini alimentano delle retoriche nostalgiche perché si pongono come sineddoci di un corpo che non c’è più ma che è desiderato: sono frammenti appartenenti a un’entità dispersa e, quando il visitatore/la visitatrice diventa *nostalgico/a restaurativo/a*, queste reliquie sono la materializzazione di una frustrazione, l’assenza del corpo vivo di Mussolini.

È a quel punto che l’oggetto sostituisce in forma materiale la memoria del

corpo, come avviene per le reliquie dei santi nella religione cattolica. In più, e diversamente da quello che accade quando una fedele va a vedere le reliquie di San Domenico a Bologna, la parzialità che propongono questi oggetti si lega al suo vecchio proprietario e al desiderio che la comunità nostalgica ha di “rivederlo”. Si produce così una sorta di “sindrome dell’arto fantasma” collettiva, in cui la nostalgia è alimentata da un’assenza manifesta e presentificata.

La reliquia in sé quindi non può veicolare particolari significati se non collegati al passato e a questo tipo di assenza corporea di cui detto prima. Inoltre, gli oggetti presenti nelle cripte si presentano come “involucri sinestetici debrati” (Dondero 2007), cioè oltre ad essere materializzazione del corpo assente finiscono con l’assumere essi stessi una sorta di corporeità “sulla base della quale viene messa a significare l’assentificazione della presenza del corpo” (ibidem: 115). Questo permette, come ha spiegato la studiosa Maria Giulia Dondero studiando le tracce del corpo santo nella fotografia, una doppia aspetturalizzazione temporale della reliquia: una rivolta al passato una al presente: “da una parte c’è un corpo che si presenta come ‘pelle’ di un estremo débrayage [...], nel secondo [...] è impronta di un corpo assentificato” (ibidem).

Quella che si viene a produrre è quindi una “nostalgia del corpo”, nostalgia del referente reale, nostalgia “del tutto” parzializzato dalle reliquie sineddotiche che ne caratterizzano il suggerimento mnemonico. Un meccanismo culturale che non è certo inusuale. Come infatti spiega bene lo studioso d’arte Hans Belting, la tomba e tutti gli oggetti e le immagini che la corredano hanno proprio il compito specifico di far perdurare la memoria dell’assenza. “Per questo gli uomini hanno collocato i loro morti in un luogo ben determinato (la tomba) e dato loro, attraverso l’immagine, un corpo immortale; un corpo simbolico con il quale essere risocializzati *mentre il corpo mortale si dissolve*” (Belting 2011: 174, corsivo nostro).

Quindi, a centralità semiotica delle reliquie si ha nel contatto con un bene andato perduto. In altre parole, questi oggetti assumono una *funzione compensatoria* rispetto al corpo perduto, morto e “desiderato”:

Con l’effetto di estendere il suo stesso sentimento di esistenza, il corpo si “prolunga” attraverso protesi e interfaccia, incarnate da

oggetti (o da parte di essi) che tengono in memoria la loro origine e/o la loro finalità corporale, tanto che si configurano come proiezioni di figure del corpo sul mondo (Fontanille 2004: 23)

Una teoria semiotica della reliquia è stata proposta dal semiologo della cultura Massimo Leone (2014a) che la definisce come “un segno indicale del corpo del santo (o del sacro). Il suo valore semiotico deriva interamente dal fatto di aver goduto, in un tempo più o meno lungo, di una relazione di contiguità fisica con tale corpo”. In particolare, Leone partendo dalla teoria del segno di Charles Sanders Peirce, spiega come la reliquia del corpo del santo sia da considerarsi come indice.

Se quella che lega l'icona col suo oggetto è una relazione che si basa su una qualità condivisa, mentre quella del simbolo si fonda su una legge di correlazione, con l'indice siamo di fronte a due veri e propri individui che sono *tenuti insieme* da una relazione esistenziale.

L'indice ha dei tratti principali che lo distinguono dagli altri tipi di segno:

- (i) Individualità: un indice è una cosa esistente;
- (ii) Contiguità: tra oggetto e indice esiste (o è esistita in passato) una relazione reale;
- (iii) Causalità: i due individui che sono legati dalla relazione di contiguità sono causalmente connessi e quindi un effetto si può facilmente considerare segno della sua causa, o viceversa;
- (iv) Similarità: l'indice può avere delle caratteristiche simili all'icona.

Infatti:

Nella misura in cui l'Oggetto agisce sull'Indice, l'Indice ha necessariamente qualche Qualità in comune con l'Oggetto, ed è rispetto a queste qualità che l'Indice si riferisce all'Oggetto. L'Indice, perciò, implica una specie di Icona, sebbene un'icona di tipo peculiare; e non è la pura somiglianza al suo Oggetto che lo rende segno, ma è l'effettiva modificazione subita da parte dell'Oggetto che lo rende tale (Peirce 1903, CP. 2.248, “Nomenclature and Divisions of Triadic Relations”; trad. it. in *Opere* 2003: 2.247).

Da questa citazione si comprende come la relazione che intercorre tra Oggetto Dinamico-segno nella teoria dell'indice può essere compresa come “una

corrispondenza di fatto”, cioè una relazione causale e binaria tra due individui che sono simili *sotto qualche rispetto*.

La reliquia poi, diventando essa stessa centro dell’attenzione memoriale del/della nostalgico/a, finisce col diventare simbolo, mettendo in ombra le relazioni di contiguità con il corpo che rappresentavano, ma valendo per sé e diventando feticcio.

Scrive infatti Ugo Volli:

è facilissimo che, prostrandomi di fronte alla Sindone, finisca con l’adorarla in quanto tale e non in quanto indice dell’incarnazione divina di Cristo. È altrettanto facile che, beandomi di fronte a una marsina di Michael Jackson, mi ritrovi a venerarla in sé e per sé e non come indice della vicenda di un artista che ha cambiato la storia della musica e della performance contemporanea. Il feticismo non è altro che questo: la maniera in cui, secondo l’ortodossia semiotica di una certa cultura religiosa (a inclusione di quella che venera i miti dello spettacolo), si cada nell’errore di trasferire al *representamen* la sacralità dell’oggetto (Volli 1997).

#### 3.2.4. Note a margine sulla santità

Sulla tomba di Benito Mussolini ci sono composizioni floreali, mazzetti di grano essiccato tenuti insieme con nastri tricolore, messaggi, dediche, preghiere, qualche peluche e vari oggetti magari comprati nei negozi di souvenir fascisti qualche chilometro più in là, sulla via principale di Predappio. Lo scenario che si presenta è *ibrido*: a metà strada tra il sacro e il profano. La personalità del dittatore viene osannata in una maniera duplice: a tratti sembra di essere sulla tomba di un santo al quale i fedeli richiedono grazie, buona salute e serenità perpetua, in altri momenti sulla tomba di una rock star che in vita ha fatto sognare e divertire i suoi fan. In particolare, in una delle stanze della cripta, accanto alla tomba di Mussolini, i fedeli hanno posto un piccolo altare votivo, con foto dei loro defunti e richieste di grazia, contornate da candele che fanno una luce flebile. Peluche e pupazzetti si alternano a statue di plastica raffiguranti la Madonna e Padre Pio.

Si crea, in questa altra stanza una opposizione binaria che conferma la convivenza tra l’isotopia cattolica e quella fascista. Benito Mussolini diventa un “santo attivo”, nell’accezione che ne dà l’antropologo McKevitt (1991), riferendosi a quella tipologia di santi che vengono convocati assiduamente perché nella cultura di

riferimento si è diffusa l'idea che essi rispondano davvero alle richieste che a loro vengono portate. Le candele, i fiori e gli ex-voto indicano che i fedeli visitano la cripta per pregare il santo dittatore in modo che possa intercedere presso Dio in loro favore. Il punto emblematico è che i ruoli di dittatore e santo coincidano.

### 3.2.5. Verso la cripta: pratiche di nostalgia

La mattina del 28 aprile 2016, intorno alle 11.30, centinaia di persone, divisi in gruppi di massimo dieci, a volte divisi per famiglie, difficilmente da soli, si adunano nella piazza principale di Predappio – quella su cui affacciano le entrate dell'ex-Casa del fascio e della chiesa di Sant'Antonio (che presenta ancora un fascio littorio in marmo sul suo frontone) – aspettando che i veterani, vestiti con la loro divisa da militari fascisti, vadano in testa al corteo, per iniziare la marcia che li condurrà alla cripta Mussolini.

Proporre una tipologia dei soggetti che praticano Predappio in queste manifestazioni richiederebbe un lavoro diverso e approfondimenti più antropologici.

Quello che in questa occasione ci limitiamo a tratteggiare è una generale e non esaustiva classificazione. Il dato che ci permette un primo inquadramento riguarda il *dress code*: quasi tutte e tutti vestono con una camicia o maglia nera, che in questa occasione diventa sia simbolo fascista ma anche segno di riconoscimento. Le età variano, ci sono sia ventenni che ottantenni. Ci sono (i) i veterani del fascismo, che si distinguono dagli altri perché indossano la divisa ufficiale (nera ovviamente) di quando erano militari fascisti, (ii) adulti e giovani – spesso con figlie e figli in carrozzina a seguito – che indossano magliette e cappellini con su scritto “Boia chi Molla”, “Memento Audere Sempre”, “Me ne frego”, ecc. Questi ultimi non hanno alcun tipo di connessione temporale con il periodo fascista o con Mussolini. La loro è una *memoria di rimando*, allestita attraverso un ricordo filtrato, fatto di credenze enciclopediche derivate da racconti famigliari, da mediatizzazioni e spesso – come accade nei gruppi neofascisti – alimentato da *fake news* e falsi racconti storici facilmente reperibili in rete.

Sono presenti anche (iii) rappresentanti di gruppi neofascisti come “Ultima Legione”, “Arditi d'Italia”, pochi invece sono (iv) quelli di Forza Nuova e Casa Pound (si riconoscono perché portano con loro le bandiere coi simboli dei rispettivi gruppi),

che esibiscono fieri ai giornalisti tatuaggi raffiguranti il volto di Mussolini e vari simboli nazisti e fascisti<sup>109</sup>.

Pur essendo pubblicizzata in rete come una marcia religiosa<sup>110</sup>, una sorta di processione cattolica, l'atmosfera che si presenta davanti al punto di raccolta non è funebre o austera come ci si aspetterebbe da un rito di quel genere. Come abbiamo detto precedentemente, i partecipanti si conoscono e riconoscono come – e ricalchiamo volutamente questa immagine – i fan di un gruppo rock che si ritrovano ad un concerto. La dimensione del riconoscimento e della condivisione di intenti e interessi è centrale in questo tipo di manifestazione. Stessi vestiti, stesso obiettivo giornaliero, i manifestanti ritrovano in quello spazio una comunità per loro accogliente.

Questa pratica predispone la creazione attraverso lo spazio della piazza di un nuovo equilibrio in cui il pensiero maggioritario antifascista diventa extrasemiotico, finisce cioè fuori dalla semiosfera che a Predappio si va solidificando.

Non a caso, il punto di manipolazione di tutta la pratica è la piazza centrale.

Essa si conforma come un punto di aggregazione in cui i nostalgici segnano un limite con i loro stessi corpi vestiti di nero. Si adunano verso il centro, formando una divisione prossemica tra coloro che parteciperanno alla pratica e gli “altri”, che ponendosi nella posizione di osservatori indignati o incuriositi, occupano lo spazio “oltre confine”, ai limiti della piazza.

Attraverso l'imposizione dei “corpi riconoscibili” i convenuti dominano questo spazio, decidendo a chi è concesso l'accesso e a chi invece spetta la posizione di osservatore. Una divisione che non viene fatta esplicitamente, perché è chi non si riconosce in quel gruppo che tende ad auto-escludersi. Nello spazio della pratica infatti c'è posto solo per una categoria “estranea”: i giornalisti. A loro è data la possibilità di accesso perché considerati come canale di divulgazione e di connessione con il mondo extrasemiotico dal quale, attraverso la pratica, si rivendica il distacco.

---

<sup>109</sup> Per una riflessione approfondita sullo stile “fascista del terzo millennio” si veda Cammelli (2015) e Rosati (2018).

<sup>110</sup> Su Facebook esistono molti gruppi che promuovono le manifestazioni in occasione delle “festività fasciste”. Tra questi quelli che abbiamo consultato sono “Predappio fascista” e “Marcia in onore del duce a Predappio”.

È attraverso “un ragionamento tra corpi” (Sedda 2003: 50) che vengono esibiti i valori in gioco della pratica socializzante che si sta per mettere in atto, si definiscono i programmi d’azione, i ruoli e i posizionamenti. È nei corpi che si manifesta, quindi, l’intenzione e il volere del gruppo. La piazza viene a costituirsi come uno spazio di confine, pur essendo, allo stesso tempo, spazio “zero” della pratica stessa. In questo luogo viene a manifestarsi lo spartiacque tra la dimensione cognitiva della pratica e quella pragmatica, tra l’organizzarsi su come/cosa fare e il fare stesso.

Dopo aver concordato i posizionamenti topologico delle varie soggettività all’interno del gruppo, i manifestanti attraversano il *limite* della piazza (un confine che non esiste realmente, si tratta di una zona tra la piazza e la strada che porta al cimitero) presidiati da entrambi i lati dalle forze dell’ordine<sup>111</sup>, entrando nello spazio topico che è la via di campagna che separa Predappio da San Cassiano. Una sorta di anticamera, un luogo di passaggio, in cui avviene la pratica vera e propria che è la processione.

Come detto precedentemente, ci sono delle precise posizioni topologiche da rispettare. In testa al corteo, un gruppo di uomini trasporta una croce di legno (otto metri di lato lungo) e l’immagine della Madonna del Fascio (Figura 10). Già da questo primo dettaglio è facile notare la connotazione cattolica che viene data alla manifestazione. Il crocifisso, i simboli religiosi, le messe di suffragio (che vengono celebrate per Mussolini alla fine della processione) assumono un ruolo centrale nella costruzione simbolica della pratica, generando un vortice di significati che alimentano l’idea di Mussolini come figura santa a cui votarsi. Non una figura santa qualsiasi, ma *Christomimetes*, cioè un impersonificazione di Cristo.

---

<sup>111</sup> Le manifestazioni nostalgiche non sono autorizzate dal comune di Predappio ma dalla questura della città.



Figura 10 – Pratiche di nostalgici nella piazza centrale di Predappio

Nelle prime file, dopo il crocifisso, ci sono i veterani (pochi) vestiti con le loro vecchie divise militari da fascisti. A loro è riservato un trattamento speciale. Essendo molto anziani, vengono spesso accompagnati e sorretti lungo il tragitto da ragazzi più giovani. I veterani sono quelli che potremmo definire “i testimoni”, i portatori di una memoria autentica, tale perché esperita “direttamente”. Sono il baluardo del sentimento nostalgico che anima l’incedere e le conversazioni dei convenuti alla manifestazione. Ogni loro racconto viene legittimato come veritiero. Ogni loro dichiarazione è contornata da un’aura di rispetto, la stessa che in altri contesti si dà a chi, grazie alla sua esperienza di vita, può consigliare le future generazioni con saggezza e acume. Il veterano, in queste pratiche nostalgiche, è il *grado di separazione testimoniale* che divide il mondo che non esiste più e il suo rimpianto. L’“essere stato” del tempo fascista è quindi reso autentico nel corpo di chi ha fatto parte con convinzione del partito fascista e può quindi avere “capacità di memoria”. Ancora, usando le parole di Fontanille (2004), il veterano diventa corpo-testimone. Il semiologo francese, lavorando sulle tracce e sull’impronte nel genere testuale del reportage, pone una questione interessante circa l’*essere sensibile*, percettivo ed estetico di chi è in grado di

testimoniare “corporalmente”. I racconti che offrono i veterani, a chi li interroga incuriosito/a, sono tutti in prima persona e iniziano con “io ero lì”, “io ho visto”, “io ho fatto”, “io ho detto”, enunciazioni di una narrazione con una esplicitata “autenticità” fattuale che conferisce loro credibilità e all’interno del gruppo. La credibilità e l’autenticità del racconto deriva dal fatto che il soggetto dell’enunciazione era presente fisicamente nella storia che enuncia, in netta continuità con la ricerca “della prova corporea”, che sembra muovere ogni azione e ogni valorizzazione in queste pratiche predappiesi. Il veterano, pur raccontando una versione edulcorata dei fatti, viene considerato istanza veritiera, viene quindi creduto e usato come *fonte* perché “mette in gioco il proprio corpo, la propria carne sensibile” (ivi: 359) in relazione a ciò che, presumibilmente, ha visto e sentito. L’età dell’oro fascista quindi vive nelle parole dei veterani, che certo sono accolte da “orecchie predisposte” a credere a ciò che viene detto<sup>112</sup>. È questo uno degli esempi che meglio concretizza le modalità con cui la nostalgia può essere intesa come passione filtro. Le memorie che vengono prodotte si basano su delle fonti che, più o meno coscientemente, restituiscono il passato con delle esplicite faglie nella memoria che inficiano la trasmissione non nostalgica del ricordo.

Durante il percorso che porta al cimitero, lungo circa 2 km, i/le manifestanti intonano canzoni fasciste come “Giovinezza”, “Me ne frego”, “Bellissima” o “Avanti ragazzi di Buda” che racconta della rivolta ungherese del 1956 violentemente repressa dai sovietici e che l’immaginario di estrema destra ha fatto sua. Sono queste tutte modalità enunciative che il gruppo mette in atto in nome di una passione comune. I nostalgici propongono infatti delle pratiche che possono essere definite come rituali di *rivendicazione* culturale e passionale. A tal proposito, è qui che vengono a delinearsi i primi discorsi “nostalgici”, prendendo la forma di invettive nei confronti degli attuali rappresentanti dello Stato tematizzati come i “nemici” lontani dalla forma “positiva” assunta per loro da Mussolini<sup>113</sup>. A effetto domino, seguono frasi introdotte da

---

<sup>112</sup> È giusto precisare, inoltre, che il fuoco della nostalgia viene alimentato da questo tipo di racconto perché il/la manifestante di Predappio ci sovrappone il suo personale racconto disforico del presente, dal quale vuole sfuggire, dal quale è deluso/a.

<sup>113</sup> Riteniamo giusto precisare che, dopo che l’esponente della Lega, Matteo Salvini ha acquistato sempre più notorietà e potere politico, le valorizzazioni sono molto cambiate. Negli ultimi lavori sul campo, infatti, l’ex ministro dell’Interno è stato considerato l’unico erede

“quando c’era Mussolini”, che somigliano più a nenie recitate a memoria che, per differenza, attualizzano il rimpianto del dittatore insostituibile.

Al termine di questo “corridoio” di campagna, in cui i soggetti hanno messo in mostra il loro sapere nostalgico si arriva ad uno slargo tutt’altro che neutro, che è la parte antistante al cimitero di San Cassiano (Figura 11) che rima con il piazzale da cui tutto è partito, quello davanti alla chiesa di Sant’Antonio. Qui il cordone umano si scioglie e il gruppo riassume una forma compatta. I partecipanti si dispongono con il volto verso l’ingresso del cimitero dove, prima di entrare, uno degli organizzatori della pratica ringrazia i convenuti e, tra saluti romani, preghiere al duce simili al “padre nostro” di tradizione cattolica, rosari fascisti recitati invocando i “camerata venuti a mancare”, passa il microfono a chi vuole esprimere un pensiero. Solitamente viene lasciata la parola a qualche familiare della famiglia Mussolini. Questo per un motivo preciso e già più volte dimostrato: i nostalgici hanno una forte ossessione per le tracce, per le presenze materiali e tangibili che esprimano, in qualsiasi termine, una connessione con Benito Mussolini.

---

possibile di Benito Mussolini. “Fascista quanto basta”, dice un pellegrino, per poter portare i valori di estrema destra alla ribalta.



Figura 11 - Nostalgici davanti all'entrata del cimitero di San Cassiano a Predappio (foto dell'autore)

In questa fase, da soggetti indipendenti che mettono in atto collettivamente delle pratiche, ricalcando precise modalità di “darsi all'esterno” – fieri cioè di essere fotografati e visti come soggetti individuali che contribuiscono alla coerenza del gruppo – i partecipanti ritornano ad essere corpo-massa. I prassemi enunciativi dei quali il soggetto nostalgico necessitava per standardizzarsi al gruppo vengono sospesi in favore di pratiche che assumono senso solo nella loro forma collettiva. I manifestanti rinunciano alla loro singolarità per diventare tutti insieme “unico soggetto collettivo”. I saluti romani, ad esempio, sono fatti tutti insieme su comando di uno degli organizzatori al grido “Camerata, Attenti!”. Il “soggetto manifestante” si modifica in un “unico soggetto”, più ammassato e più coeso (Figura 12).

Questo avviene perché cambia la funzione dei corpi. In quello spazio, nei pressi della cripta, la pratica di “ammassamento” serve a configurare il gruppo come pellegrini fedeli. Infatti, di lì a poco, sarà celebrata da padre Giulio Tam, prete scomunicato dalla chiesa cattolica, una funzione liturgica in memoria di Benito Mussolini, in cui i

partecipanti saranno costantemente invitati a “pregare uniti con voce comune contro la profanazione della patria”, a modalizzarsi cioè come corpo unico.



Figura 12– Nostalgici fuori la Cripta della famiglia Mussolini

Successivamente, a messa terminata, il corpo–massa si scompone di nuovo: alcuni partecipanti chiacchierano tra loro, altri ne approfittano per fare le foto di gruppo e altri ancora si dirigono verso la cripta della famiglia Mussolini. Ognuno di questi ultimi, superata la soglia di ingresso della cripta e discese le scale, ha un’interazione individuale con la tomba di Mussolini. A turno, ogni astante passa davanti al sarcofago del dittatore fa un saluto romano (Figura 13) per qualche secondo, firma il libro delle dediche e riparte, lasciando spazio al prossimo nostalgico/a.



Figura 13 – Nostalgico che fa il saluto romano davanti la tomba di Benito Mussolini

### 3.2.6. I libri con le dediche

Davanti al cancelletto che separa il soggetto dalla tomba di Mussolini c'è un inginocchiatoio, coperto in parte da una bandiera tricolore italiana, sul quale si trova un libro dalle pagine bianche in cui tutti i visitatori possono apporre un pensiero e una firma<sup>114</sup> (Figura 14). Dal 1957, sui libri bianchi posti sull'inginocchiatoio, i visitatori scrivono frasi di vario tipo, quasi sempre in un linguaggio colloquiale e diretto, come a creare un canale di comunicazione informale tra chi scrive e Mussolini *morto*.

Come abbiamo visto nell'analisi della pratica, la dedica *per il dittatore* viene a configurarsi come un atto di congedo, viene solitamente scritta prima di abbandonare la cripta. Per farlo, però, il soggetto deve prima inginocchiarsi davanti alla tomba di Mussolini – stando a quanto previsto dalla conformazione dello spazio – come quando un cattolico si inginocchia davanti al tabernacolo in cui è contenuta l'eucarestia, che per fede interpreta come il corpo vivo di Cristo.

---

<sup>114</sup> Tutti i libri–dedica, firmati dal 1957 a oggi, sono conservati in una stanza del (dichiaratamente fascista) “Centro studi sul Fascismo” dell'ultimo piano di Villa Carpena, l'ex villa della famiglia Mussolini, ora museo privato, di cui parleremo nei prossimi paragrafi.



Figura 14 – Libro dedica davanti alla tomba di Mussolini

Riteniamo sia interessante inserire le dediche nel sistema della nostalgia che stiamo indagando perché si tratta di enunciazioni appassionate. Stando a quanto viene scritto da chi visita la cripta – sorvolando sui semplici slogan quali “viva il duce”, “viva il fascismo”, “viva Benito Mussolini” – all’ex dittatore d’Italia vengono dedicati pensieri da “salvatore della patria”, invocazioni centrate principalmente sul desiderio irrealizzabile che lui ritorni in vita. Citiamo ad esempio<sup>115</sup>: “Ciao Benito sono tornato... sono qui per gridare contro questi ladri che stanno uccidendo la nostra Italia Come si può come faremo a uscire fuori da questo CAOS non si sa... posso solo dire che ancora una volta la tua idea era la migliore e spero tanto che si possa tornare non dico proprio come prima ma almeno con l’avvicinarsi ci serve un grande CAPO onesto e capace. A noi Duce” (dedica del 2017) O ancora: “Quei maledetti comunisti che vogliono farci dimenticare della tua memoria. Non accadrà mai. Grande Duce! Sei

---

<sup>115</sup> Eventuali errori o incorrezze grammaticali sono dovuti al fatto che le dediche sono qui riportate fedelmente come scritte sul libro dedica.

sempre nella nostra memoria e vorrei che tornassi in vita per far vedere chi comanda” (dedica del 2017). “Se tu fossi qui non saremmo in questa situazione, il popolo ha fame e i giovani sono disperati, non hanno lavoro, non possono far progetto... da lassù so che vedi tutto... Illuminaci! Io continuo a lottare, sei stato un Grande, numero 1. Con tanta stima” (dedica del 2017). Queste frasi, prese dal libro dedica durante il nostro lavoro sul campo a Predappio, sono esemplari di come Benito Mussolini venga narrativizzato come l’operatore ultraterreno, detentore (anche da morto) del potere risolutorio dei problemi della nazione. Oltre a questo, attraverso queste frasi vengono definiti chiaramente i confini della semiosfera in cui la pratica è agita, in cui i nemici extrasemiotici sono ora i comunisti, ora i politici contemporanei: “Se tornassi in vita insegneresti a questi politici come si vive un paese come il nostro. Tornerà il fascismo e io sarò a combattere per te! CAMERATA!” (dedica del 2017).

Da una osservazione di queste frasi viene fuori una precisa nostalgia legata al “passato *passato*”, alla quale si lega una forma di risentimento e di disprezzo nei confronti del tempo presente, percepito come disforico in quanto “mancante” dell’oggetto di desiderio che i pellegrini anelano e si trovano impossibilitati nel raggiungere: il loro “caro” duce e il “buon vecchio” fascismo. Queste frasi sono interessanti perché si vengono a configurare, in relazione alla nostra analisi, come delle testualizzazioni che denunciano “una conoscenza del soggetto, del suo credere, dei suoi valori e delle sue passioni” (Geninasca 1991: 64). Queste servono a stratificare ancora di più le modalità con cui i visitatori si configurano a livello identitario come soggetti nostalgici singoli che comunicano *personalmente* con il simulacro di Benito Mussolini ma che allo stesso tempo performano lo spazio come gruppo collettivo, producendo certo messaggi diversi ma che rimandano al comune desiderio nostalgico.

Per provare ad essere il più esaustivi su questo punto ci serviamo di un esempio classico della semiotica: l’analisi delle “Lettere di una monaca portoghese” del 1669, condotta da Denis Bertrand (in Pezzini 2007), in cui il semiologo mette bene in evidenza come la scrittura epistolare diventi per il soggetto amoroso non solo luogo fecondo per la costruzione della sua identità di essere percipiente e amante, ma soprattutto luogo in cui poter alimentare “*l’assenza dell’oggetto amato*, il soggetto amante

articola la sua stessa ragion d'essere e trova espressione dinamica del proprio stato” (Bertrand 2000 in Pezzini 2007).

Il visitatore/la visitatrice pur non scrivendo lettere dal contenuto elaborato si viene a configurare, seguendo la metafora dell'esempio di Bertrand, come un “amante” che rivendica la sua posizione passionale, quella di nostalgico nei confronti del suo oggetto di valore che non esiste più. In un contesto che è quello di Predappio, in cui tutto serve (e viene usato) dal soggetto nostalgico per anestetizzare la mancanza del dittatore, le dediche diventano testualizzazioni emotive che articolano una comunicazione certo unidirezionale (semplice conseguenza del fatto che Mussolini è morto e ovviamente non può rispondere) ma che viene impostata in maniera profondamente colloquiale e dialogica, con frasi che sembra attendino una risposta. Il soggetto dell'enunciazione scritta, pur sapendo di parlare con un defunto, sembra prevedere la possibilità dell'ascolto, quando non addirittura della risposta.

Provando a tracciare una tipologia delle dediche, si nota come l'isotopia generale, che articola tutte queste enunciazioni scritte, è indiscutibilmente quella dell'ammirazione nei confronti della persona di Benito Mussolini. Ammirazione che si declina in forme diverse a seconda di chi scrive il messaggio. Si può trattare infatti di ammirazione che si traduce in obbligatorietà della visita: “Non potevo non venire ad omaggiare il grande duce d'Italia” (dedica 2017); “Ogni italiano dovrebbe venire a farti visita grande Duce” (dedica 2017) o ancora “Questa era una tappa obbligatoria nella nostra vacanza, non potevamo mancare a onorarti w l'Italia” (dedica 2017). In questo caso, il visitatore/la visitatrice si modalizza secondo un dover fare (dover visitare e dover guardare), imponendosi l'obbligatorietà della visita per confermare (e accrescere) lo status di “vero italiano”<sup>116</sup>, come se Predappio fosse “La Mecca italiana e fascista”.

Conseguenza di questa obbligatorietà è la “responsabilità di conoscenza” connessa al valore “storico” del luogo: “questo luogo è la storia” (dedica 2017), “Questo luogo è importante per la storia dell'Italia” (dedica 2017), “un pezzo di storia

---

<sup>116</sup> Ci riferiamo alla condizione di “italiano” come status perché dalle dediche si evince come il concetto di “italianità” sia rivendicato come una caratteristica che nobilita il soggetto che scrive, quasi come se fosse una qualità elevatrice del soggetto.

riposa in questa cripta” (dedica 2017). Il cimitero di Predappio che, come abbiamo detto precedentemente non intrattiene alcun rapporto indicale con gli eventi della Seconda guerra mondiale, viene performato da questi messaggi come “sito dall’importanza storica”. Ospitando il corpo del dittatore, la cripta diventa automaticamente “traccia del passato”.

In linea più generale, le dediche che abbiamo analizzato rimandano ripetutamente a questi topic:

- (i) il desiderio del ritorno in vita di Benito Mussolini;
- (ii) i successi ottenuti nel ripristinare l’Italia dopo il primo conflitto mondiale;
- (iii) l’aver fatto dell’italianità un marchio riconoscibile all’estero;
- (iv) la forza personale, fisica ed emotiva del dittatore;
- (v) la scontentezza per il panorama politico e sociale contemporaneo;
- (vi) le richieste di grazie e di miracoli, di intercessione ultraterrena con persone che non sono più in vita;
- (vii) l’ostilità nei confronti della sinistra contemporanea e del comunismo.

In questo contesto, da un punto di vista semiotico, consideriamo queste dediche come “iscrizioni culturali della memoria” (Violi 2017), come delle esternalizzazioni che permettono esplicitamente la conversione da memoria individuale a memoria culturale. Pur trattandosi di pensieri individuali, quel che li rende interessanti non è certo la loro “singolarità” ma la capacità che hanno, quando vengono considerati collettivamente, di presentare il “tasso di nostalgia” che *appassiona* lo spazio.

A dimostrazione di come funzionino collettivamente si pensi al fatto, accennato precedentemente, che vengono usate dal museo privato “Villa Ricordi” (§ 3.3.) come “prove” inconfutabili di un costante e quantitativamente rilevante interesse intorno a Predappio come sito politico e religioso. Pur essendo, la maggior parte di queste, grammaticalmente scorrette, storicamente deliranti, contribuiscono comunque alla nostra riflessione sul sistema della nostalgia di Predappio. Si tratta di parti essenziali dello sviluppo patemico dello spazio del cimitero. In esse è esplicitamente declinato il

bisogno di tornare a un tempo che non esiste più, il desiderio (anche erotico)<sup>117</sup> per Benito Mussolini, la passione per i tempi andati. In termini semiotici, quello che queste frasi brevi fanno è ricostruire, o meglio restaurare, “oggetti di valore”, che sono principalmente il passato e il desiderio di vedere Mussolini vivo tra loro. Sono oggetti di valore che nello spazio della cripta trovano lo spazio per essere anelati, ascoltati e – soprattutto – espressi. Le dediche, oltre a “mettere per iscritto” la complessità devozionale e nostalgica di questo gruppo di persone, ne sono anche l’interpretazione: si tratta di un racconto di azioni e di passioni che creano un mito preciso, quello del Mussolini salvifico, che si muove sullo sfondo di un rimosso. La cripta, come altri spazi che vedremo successivamente, diventa per queste persone spazio della legittimazione del pensiero nostalgico, cioè diventa spazio extra-quotidiano in cui poter essere mussoliniani e fascisti senza possibilità di conflitto. La cripta è una sorta di zona franca nostalgica in cui si può dare estensione alla propria “verità dei fatti”.

### 3.2.7. La nostalgia per la conservazione di identità collettive

Pratiche di devozione popolare sulle tombe dei personaggi famosi non sono certo un fenomeno nuovo nella storia dell’umanità. In Europa diversi studiosi e studiose si sono concentrati sulle modalità di produzione e diffusione di questo tipo di fenomeni, partendo dallo studio dei luoghi in cui nascono e si alimentano: i cimiteri e i sacrari (fra gli altri si consideri il contributo di Giampaoli 2010). Sono diventati iconici, ad esempio, i segni di rossetto lasciati dai visitatori e dalle visitatrici che baciano il monumento funebre di Oscar Wilde al cimitero di Père-Lachaise a Parigi, o ancora nello stesso luogo, visitatissima è la tomba del cantante Jim Morrison sulla quale i fans lasciano biglietti, canzoni e messaggi indirizzati all’artista (cfr. per esempio Margry 2008). I soggetti coinvolti nella pratica tessono e riannodano legami sociali mentre rimpiangono un passato o una *figura di memoria* (Assmann 1992, 2007) che non esiste più, mentre producono attivamente un distacco valoriale tra ciò che è e ciò che è stato, una *legittimazione e rinvigorismento della nostalgia*, non più intesa come passione passiva, che rimpiange inerme, ma come motore di azionamento della pratica e come cemento per

---

<sup>117</sup> Riportiamo qui la dedica di un visitatore/una visitatrice: “torna vorrei tanto fare l’amore con te” (dedica del 2017).

i confini della propria semiosfera di appartenenza.

Allo stesso modo a Predappio la nostalgia si è imposta sia come anestetico e cura contro i valori antifascisti, ma allo stesso tempo ha funzionato anche come quella che alcuni antropologi hanno definito “social coping strategy” (Bouma 2019: 73): [...] although nostalgia often seems to be triggered by a sense of loneliness, it simultaneously promotes social connectedness. This is an important outcome of nostalgia, as social connectedness in turn helps people to find social support”. L’idea è che gli individui che fanno parte dei gruppi nostalgici, oltre a riconoscersi come tali, trovino conforto nella riemersione attiva di un soggetto collettivo caratterizzato dalla capacità di risciversi e alimentarsi nelle pratiche anacronistiche. La nostalgia diventa per essi una lingua veicolare che non necessita traduzioni di alcuna sorta, cioè “si presenta come dispositivo funzionale [...] volta a instaurare un sapere condiviso sul ‘valore dei valori’” (Greimas 1983: 29).

Il rimpianto del passato, così articolato, diventa collante identitario. Il cimitero di San Cassiano diventa spazio in cui poter riscaldare il proprio ricordo, affermare le proprie certezze e autolegittimare il proprio pensiero fascista, lontano dagli spazi quotidiani in cui l’antifascismo e la democrazia (al netto di tutto e fortunatamente) sono nettamente più dominanti e legittimi. È la classica costruzione del nemico (Eco 2011), l’*othering* che permette a un gruppo culturale di stagliarsi, differenziarsi da uno sfondo fatto di non-cultura, nel senso di differenziazioni precise rispetto al proprio sistema organizzato. L’obiettivo è quello di costruire la propria specifica identità in relazione, nel confronto che genera la demarcazione, per solidificare il proprio centro semiosferico, orientando valori e credenze.

In questo contesto, va inoltre sottolineato come il rapporto tra il sentire – che facciamo corrispondere alle valutazioni timiche dei soggetti che partecipano alla pratica (ma non hanno vissuto il Ventennio) – e tra la “collettivizzazione” della nostalgia – cioè la sua messa in discorso attraverso una valutazione e valorizzazione predicativa – può essere indagata guardando al lavoro prodotto da Geninasca in *La parole littéraire* (1997). Parafrasando la lezione de “Le componenti timiche e predicative del credere” da un sentire individuale “subito” si passa (proprio perché *molto* subito) a un sentire collettivo “voluto”, cioè mosso e articolato primariamente dalla passione. Lo spazio di

Predappio, le pratiche vengono messe in atto, non solo contribuiscono all'emersione della nostalgia come passione collettiva ma diventano vere e proprie forme di predicativizzazione dell'affettività. Secondo la teoria di Geninasca le valorizzazioni predicative sono “disinnestate’ rispetto all’esperienza immediata e [...] direttamente trasmissibili perché il loro contenuto è verbalizzabile. Dipendono da un sapere assunto che si basa sulla relazione giusta ed efficace con il mondo. [...]” (ibidem: 47).

In altre parole, lo spazio *pasta sfoglia* di Predappio diventa per i soggetti una forma di “fissazione dell'affettività” (Sedda 2006: 345) che permette alla nostalgia di non essere bollata come passione negativa ma come motore e collante emotivo che turbinata e salda specifici modelli di comportamento e visioni del mondo. Continuando e prendendo in prestito le parole di Geninasca, la pratica che contribuisce alla definizione di Predappio come spazio della nostalgia può essere interpretata come “un messaggio che un attore collettivo si auto-indirizzerebbe e contemporaneamente è, per questo attore, l’occasione di costituirsi in Soggetto, proprio nell’atto in cui egli propone a se stesso un’immagine della propria ‘visione del mondo’, un’elaborazione spettacolare del suo sistema di valori, della sua ideologia, della sua assiologia” (Geninasca 1997: 158).

Inoltre, va precisato come la nostalgia praticata negli spazi del paese romagnolo si configura come una “fuga”, come un meccanismo di difesa e protezione da una quotidianità e un’opinione pubblica antifascista. Predappio diventa per i nostalgici uno spazio “sicuro”, in cui poter perseguire una sorta di *conservazione* collettiva e identitaria, sotto il minimo comune multiplo del rimpianto del passato euforizzato.

Sembra che a spingere questo “nostalgismo” sia la paura di perdere la propria identità di italiani “veri” nel mare magnum di libertà e democrazia alimentato dagli italiani *altri* e da chi non rispetta i criteri di machismo imposti da una ben nota tradizione fascista. La nostalgia, quindi, stabilisce un legame stretto tra l’io nel presente che si sente minacciato e ingiustamente messo alla prova e che nel gruppo di *rimpiangenti* trova la forza per il mantenimento delle sue certezze e dei suoi valori. Ed è forse questo, come ha sottolineato la ricercatrice Vita Fortunati (2008), la differenza che sta alla base dell’atteggiamento malinconico e di quello nostalgico: “il primo è essenzialmente individualistico, perché tutto incentrato sul mood dell’individuo

melanconico, il secondo si può configurare come un sentimento che lega la sfera privata con quella pubblica, la memoria personale con quella collettiva”. La nostalgia si impone quindi come passione modello in quanto permette a un gruppo di riconoscersi e coalizzarsi “sotto il suo nome”, sbilanciando i rapporti tra le componenti emotivo–timiche e coscenziali–predicative del credere. Inoltre, il gruppo, appropriandosi di questa passione mette in atto precisi processi di scissione, ponendosi in opposizione a tutti quegli altri gruppi che non perpetuano quella forma di vita memoriale che loro invece condividono e ossigenano. La nostalgia a Predappio, attraverso le pratiche, diventa un *filtro* capace di modellare una cultura che interpreta fenomeni culturali e sociali inserendoli in quadri di credenza enciclopedica resi accessibili solo a chi è passionalizzato nostalgicamente in quello spazio (cfr. Lorusso 2019b).

### **3.3. Villa Carpena. L’esaltazione domestica del dittatore**

Qualche chilometro più a nord dal cimitero di Predappio, nella località di Meldola, c’è un altro spazio che si inserisce di diritto nel *circuito della nostalgia* di cui ci stiamo occupando. Ci riferiamo a Villa Carpena (Figura 15), vecchia residenza della famiglia di Benito Mussolini, dal 2001 trasformata in una casa-museo dall’imprenditore Domenico Morosini che ha acquistato lo stabile dagli eredi dell’ex duce.

“Casa Ricordi”, così come si chiama oggi lo spazio museale privato, si presenta come una *wunderkammer* fascista, in cui oggetti della vita quotidiana della famiglia Mussolini sono esposti in maniera confusa, senza un coerente criterio museologico, con il solo obiettivo di manifestare attraverso l’accumulazione la *quantitatività indessicale* della nostalgia. In altre parole, la missione di questo spazio non è quella di proporre al visitatore/la visitatrice un “viaggio nel tempo” che lo catapulti in un preciso passato, quanto quello di esaltare il sistema di valori che ruota intorno al campo semantico della “casa”, declinando “domesticamente”, la stereotipica frase “Quando c’era lui” in un criterio espositivo. Il racconto dell’uomo domestico Benito Mussolini, del suo essere padre, marito ma allo stesso tempo “eroe d’Italia” viene indirizzato dalla guida attraverso un doppio canale isotopico: quello del racconto storico alternativo a quello proposto dalle scuole (tacciate di essere di sinistra e di aver occultato per motivi

ideologici gran parte delle buone opere fatte da Benito Mussolini<sup>118</sup>) e quello legato alla costruzione della familiarità. Man a mano che si procede nelle stanze, infatti, vengono tratteggiati i profili domestici e intimi dei componenti della famiglia Mussolini. Vengono raccontate storie sui loro gusti culinari, piuttosto che le abitudini di vita quotidiana, i vizi e i difetti (proposti come inevitabile imperfezione umana non certo come caratterizzazione negativa) di chi abitava quegli spazi.

Oltre a questo aspetto, la casa–museo si viene a configurare come *Heimat*, concetto tedesco che nella lingua italiana si “perde nella traduzione” ma che si può connettere generalmente al “desiderio di ritorno in patria”, “distanza dalla casa”, “nostalgia della casa materiale”. L’*Heimat* in questo museo viene declinato su almeno due livelli, (i) uno micro e (ii) uno macro. Lo spazio domestico (i) della casa di Mussolini rappresenta metonomicamente la patria lontana (ii), in questo caso l’Italia fascista.

---

<sup>118</sup> Ci riferiamo dello stereotipo “Mussolini ha fatto anche cose buone”, diffusissimo in ambiente neofascista. Questa costruzione, che rappresenta una delle espressioni più palesi di come la nostalgia riesca a condizionare e filtrare la narrazione del passato, è stata *smascherata* storicamente in un lavoro condotto dallo studioso Francesco Filippi (2019). Nel suo libro, *Mussolini ha fatto anche cose buone. Le idiozie che continuano a circolare intorno al fascismo*, viene dimostrato come ogni credenza su possibili bonifiche della pianura padana, sulla fondazione del fondo pensionistico, ecc... siano il risultato di narrazioni inventate consolidate e diventati credibili nella ripetizione. Come abbiamo già visto, quando la nostalgia diventa strumento politico per il consolidamento delle identità collettive, produce sì un ritaglio ideologico della realtà, ma ancora più problematicamente porta all’esaltazione di false credenze, eliminando o lasciando in ombra quelle “versioni dei fatti” che potrebbero indebolire o contraddire il desiderio nostalgico. È in questa nicchia delle interazioni culturali che si alimenta secondo noi il rapporto tra memoria nostalgica e trasmissione del trauma. Se, come abbiamo visto, il desiderio del passato è brama di qualcosa che ontologicamente non esiste più, la pratica nostalgica permette a chi l’attiva di inventare letteralmente mondi possibili in cui non solo il passato è migliorato, ma gli aspetti traumatici vengono rimossi o “alleggeriti”, alimentando false verità e negazionismo (cfr. Pisanty 2001). Nel caso di “Mussolini ha fatto anche cose buone” è palese anche a livello dell’enunciazione. Si pensi a come la congiunzione “anche” non solo rafforza il rapporto copulativo con la parte precedente della frase ma esprime un punto in cui si mette in atto una forma di ridimensionamento del racconto traumatico. Questa “versione dei fatti” nostalgica oltre a riabilitare la figura politica di Benito Mussolini attraverso la parziale banalizzazione del trauma erige una memoria basata sull’immaginazione e il racconto menzognero, avvalorando una memoria falsa che non basta a renderla non credibile.



Figura 15 – Esterno di Villa Carpena (foto dell'autore)

Ci siamo dedicati all'analisi di "Villa Carpena, Casa Ricordi" (da questo momento VCCR) come si fa con un testo sincretico, il cui significato è frutto di una combinazione di diversi linguaggi che insieme, in maniera non sempre coerente, contribuiscono a definire le modalità di interazione tra "cose e persone" all'interno del testo stesso. All'analisi degli spazi, delle strategie di enunciazione all'interno delle stanze e della disposizione degli oggetti, sommiamo il percorso del visitatore/della visitatrice e le modalità con cui il *ritmo del museo* gli/le permette di conquistare una forma di conoscenza che è alterata dalla nostalgia e dal rimpianto della figura di Mussolini.

Nella nostra analisi del museo "Casa Ricordi" diamo particolare importanza anche al discorso proposto dalla guida che accompagna tutti i visitatori/le visitatrici, che propone un racconto indirizzato verso una "agiografia" di Benito Mussolini e di sua moglie Rachele, insistendo sulla euforizzazione della dimensione privata della loro esistenza. Una "privatezza" che si semiotizza nello spazio domestico, con l'obiettivo di fare della casa un punto sensibile per il rimpianto di Benito Mussolini, non tanto del politico o del fascista ma dell'"uomo semplice", che in quegli spazi ha concepito i valori

e le tradizioni che oggi – stando a quanto espresso dalla guida del museo – sarebbero andati perduti.

### 3.3.1. Composizione degli spazi

Dopo aver pagato il biglietto di circa 12 euro, quindi dopo che il visitatore/la visitatrice si è modalizzato/a come acquirente di una esperienza, la guida (solitamente si tratta del signor Morosini o di sua moglie) invita i convenuti a visitare liberamente il giardino del museo, non prima di aver suggerito di adottare un fare “contemplativo” perché *proprio lì*, dicono, erano soliti passeggiare Mussolini e gli altri componenti della sua famiglia. Già da questo primo dettaglio si percepisce la manipolazione cognitiva che la guida impone al visitatore/alla visitatrice. Il suggerimento, per niente disinteressato, serve infatti a predisporre e impostare una lettura specifica che vedremo amplificarsi nelle stanze della casa.

Il giardino anticipa l'idea di accumulazione incontrollata che sarà l'isotopia centrale all'interno delle varie stanze del museo: alle statue e busti di Rachele Mussolini, Benito Mussolini, dei figli e delle figlie del dittatore, sono accostate grandi statue di cavalieri medievali a cavallo, una pietra sacrale che, stando a quanto scritto sul cartello posto vicino ad essa, sarebbe stata donata dall'imperatore giapponese Hirohito. Ancora più straniante, la presenza di una grande statua di Babbo Natale vestito di nero e non di rosso, di grandezza umana, posto tra gli alberi. Il percorso viene predisposto da alcune lapidi che ricordano gli eventi ritenuti importanti nella memoria fascista che formano come una via crucis che permette di attraversare tutto il giardino seguendo una sola direzione. In particolare, lungo il percorso tracciato si possono leggere targhe in memoria dei “Martiri della RSI a Piazzale Loreto”, citazioni affibbate a Mussolini, come “Giuro di servire e difendere la RSI nelle sue istituzioni e nelle sue leggi, nel suo onore e nel suo territorio. In pace e in guerra, fino al sacrificio supremo!... Lo giuro davanti a Dio e ai caduti per l'unità, l'indipendenza e l'avvenire della patria”, scritte a lettere cubitali nere su dei supporti in legno colorati di grigio (Figure 16, 17, 18, 19).



Figure 16, 17, 18, 19 – Dettagli del giardino di Villa Carpena (foto dell'autore)

Terminato il giro del giardino, la guida aspetta i visitatori davanti alla porta d'ingresso della casa.

La casa-museo è costituita su tre piani. Il piano terra, dove si trova la “zona giorno”, quindi la cucina, la sala da pranzo, la sala d'attesa e lo studio di Benito Mussolini; il primo piano dove si trovano le camere da letto di tutti i componenti della famiglia; l'ultimo piano, adibito a “centro studi” *apertamente* fascista sulla storia del fascismo, dedicato al fratello di Mussolini, Romano.

Una volta iniziato il tour, il visitatore/la visitatrice non sarà mai lasciato/a solo/a, non sarà mai libero/a di attraversare le stanze del museo senza che non sia accompagnato/a dalla guida. È lei infatti ad indirizzare il percorso della visita, a

scegliere le modalità di attraversamento, su quali oggetti focalizzare l'attenzione e su quali invece procedere velocemente. Il visitatore/la visitatrice viene quindi “forzato/a” ad una singola lettura. Questa scelta non è causale: basta attraversare le prime stanze per rendersi conto come l'enunciazione proposta dalla guida si declini su una serie di aneddoti storicamente non dimostrabili che mettono in evidenza discutibile la bontà e la generosità di Benito Mussolini. “Questa è la casa di un uomo buono, che durante la seconda guerra mondiale ha salvato molti ebrei”: è solo una delle frasi emblematiche che la guida propina al visitatore/alla visitatrice che, nel caso non fosse d'accordo e dimostrasse il suo dissenso, può vedere reciso il “contratto di visita” stipulato attraverso l'acquisto del biglietto, essendo invitato/a ad abbandonare il museo<sup>119</sup>.



---

<sup>119</sup> È necessario precisare che il visitatore/la visitatrice modello di questi spazi simpatizza con i contenuti che vengono proposti nel museo. Non si tratta, infatti, di uno spazio museale “aperto a tutti”, ma di un luogo in cui poter vedere confermate le proprie convinzioni fasciste, in cui viene posta in essere una sorta di prova-provata “che la storia di Mussolini – come tiene a precisare la guida – quella che si insegna nelle scuole, è frutto di una operazione di revisionismo comunista”.



Figure 20, 21, 22 – Stanze di Villa Carpena (foto dell'autore)

### 3.3.2. La dimensione domestica

Una delle dimensioni sulla quale insiste maggiormente VCCR è certamente quella domestica. Si tratta infatti di un “museo del personale”, nel senso che i visitatori vengono fatti “navigare” tra oggetti e altre “prove” materiali della vita di una famiglia che è *passata di lì*. Il visitatore/ la visitatrice si trova quindi ad assumere una posizione voyeurista che “invade con permesso” uno spazio che, diventando museo, ha perso la sua privatezza, trasformando in un fatto pubblico le vite che hanno animato quelle stanze.

Come è facile immaginare, il vastissimo campo semantico della “casa” tocca in molte occasioni le corde della nostalgia. Come ha scritto Sharon Macdonald occupandosi del valore simbolico delle case–museo, “the sensory and affective density of domestic homes, coupled with the fact these are often locations of life intimacies and developments over more or less lengthy periods of time, shapes the particular emotive and symbolic resonance of ‘home’ [...] highlighting the salience of the idea that the home and home possessions act as carriers of personal identity and memory” (2013: 96). Sfruttando la dimensione domestica, infatti, VCCR incanala un racconto legato al Mussolini padre, marito e uomo di casa, con l’obiettivo di completare il puzzle identitario del dittatore, focalizzando l’attenzione non solo sul suo passato politico, ma

soprattutto sul suo “essere umano”, sulla semplicità delle attività condotte nello spazio domestico come un uomo comune.

VCCR si caratterizza proprio in questi termini come spazio emozionale, provando a seminare l’idea che la nostalgia di Mussolini sia da giustificare guardando “dietro le quinte” della vita pubblica del capo del partito fascista italiano.

Inoltre, i racconti delle vite passate vengono “nostalgizzati” attraverso una delega materiale, cioè resi euforici attraverso una interdipendenza che il museo crea tra gli oggetti di vita quotidiana e i loro vecchi proprietari. In VCCR sono presenti delle *quasi-reliquie*, diverse da quella che abbiamo considerato a proposito della cripta della famiglia Mussolini. Esse sono “quasi” perché non alimentano primariamente una dimensione religiosa, non c’è una correlazione tra corpo morto e tracce del corpo morto. Quello che azionano è più una materializzazione immobile dello scorrere inesorabile del tempo, pur esaltando e glorificando sia il passato in cui venivano utilizzati che i soggetti utilizzatori. Questi oggetti, così esposti, vengono *patrimonializzati*<sup>120</sup> non certo per il loro valore estetico ma per il loro valore documentale.

L’antropologa Janet Hoskins ha parlato a tal proposito di “biographical objects”, in relazione alle storie personali che vengono architettate intorno agli oggetti e che contribuiscono a generare una forma inedita di introspezione identitaria, che comporta sempre una disforica percezione del presente, in favore di una nostalgia del passato. Inoltre “biographical objects provide a point of orientation and an ‘anchor’ for storytelling [...], a reflection on the self deflected through the medium of the object. The object may provide a unity of self that is not given in the narrative, just as it may ‘stand in’ for the person in ritual contexts when the person himself (or herself) cannot attend” (Hoskins 1998: 5). Ed è proprio la produzione del racconto ad effetto nostalgico, legato alle biografie dei loro proprietari, che attesta “lo stato originale di un sistema o di una situazione, valendo insomma come certificazione di una certa verità”

---

<sup>120</sup> Per un approccio semiotico al concetto di “patrimonializzazione”, cioè di investimento di valore culturale e istituzionale di un bene materiale o immateriale, si veda Tramontana (2007) e Galofaro, Gasperi, Proni e Ragonese, a cura di (2013).

(Fontanille, 2004: 335). Sembra che i vari arredi della casa di Benito Mussolini abbiano la capacità di condensare in essi non solo la vita quotidiana che hanno arredato ma anche le persone che li hanno usati: “come la scatola nera dell’aereo ripercorre le modalità dell’incidente aereo, così l’oggetto testimone condensa un evento di cui può fare il racconto” (Beyaert-Geslin, 2015: 81).

La *consecutio* concettuale che segue la guida (e il visitatore/la visitatrice subisce) ha una struttura fissa che viene riproposta a seconda della stanza e dell’oggetto sul quale essa posa la sua attenzione. I passaggi associativi che si susseguono sono sempre gli stessi: (i) esaltazione della “povertà” e della “normalità” del manufatto che diventa *prova provata* dell’“umiltà” di Benito Mussolini che a sua volta si lega in maniera associativa al macro-tema del fascismo come unica forma politica capace di non usare la politica per scopi personali. A questo punto, avviene una sorta di interruzione dell’enunciazione<sup>121</sup>: il processo viene quasi sospeso, ma non per fermarsi ma per arrivare con più slancio al vero obiettivo che è quello di manifestare la terminatività di quei “momenti” di gloria e quindi il desiderio di restaurarli come *escalation* nostalgica di tutta la costruzione narrativa proposta. Questi passaggi vanno considerati come consequenziali, legati indissolubilmente uno all’altro. Nessun passaggio viene mai saltato, pena il malfunzionamento del sistema logico-sintattico emotivo che insieme formano. Si tratta quindi di una sorta di “climax ascendente della nostalgia” in cui i termini dell’enunciazione sono distribuiti secondo un preciso ordine di intensità semiotica, in modo da dare coerenza argomentativa alla nostalgia che diventa passione legittima e legittimata, non bisogno emotivo dettato da un anacronistico desiderio di ritorno.

---

<sup>121</sup> Nella figura 23 abbiamo deciso di rappresentare questo momento “sospensivo” che genera la nostalgia con una linea tratteggiata, ad indicare l’interruzione momentanea del crescente appassionamento.

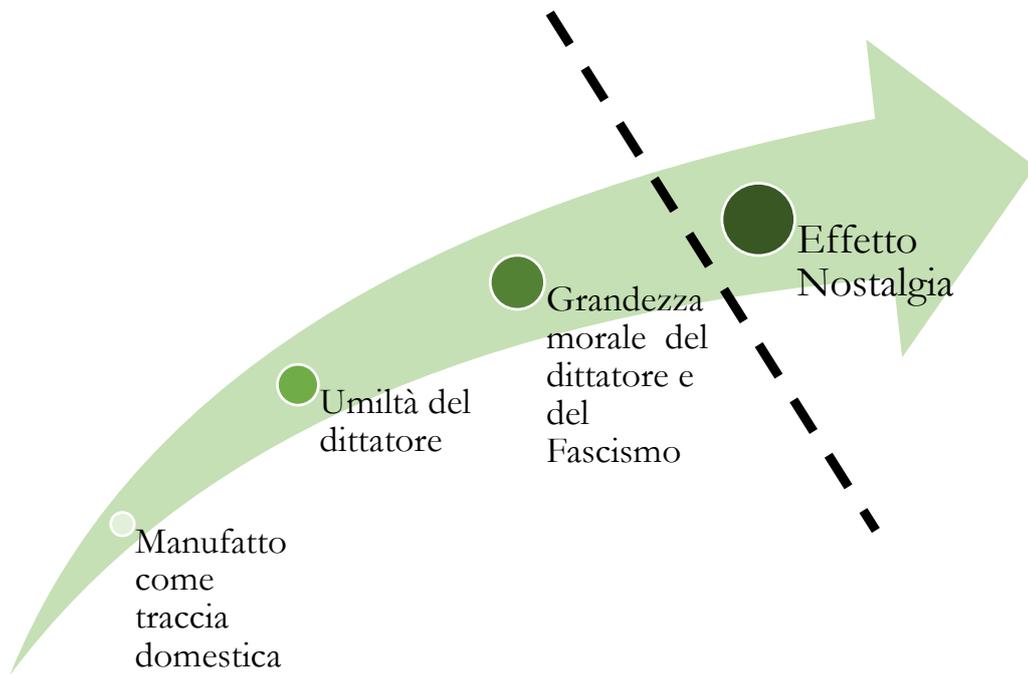


Figura 23 – La *consecutio* concettuale della guida del VCCR

In quello che è presentato come l'ufficio privato di Benito Mussolini, ad esempio, la guida si dedica a una minuziosa descrizione della semplicità e della modesta fattura degli arredi. La sedia su quale Mussolini “ha preso delle decisioni importanti per il nostro amato Paese” è il trampolino di lancio per un lungo discorso circa la corruzione dei politici contemporanei, interessati solo al potere personale. Il meccanismo discorsivo che articola la patemizzazione nostalgica parte quindi da un diniego e un'indignazione nei confronti del presente politico, che alimenta un vuoto emotivo riempito dal ricordo falsato e “domestico” del capo del fascismo. L'enunciazione, sempre uguale a se stesse, produce nella ripetizione una nostalgia “chiusa” (Jankélévitch 1974), cioè una forma di rimpianto circolare, un periplo interessato solo al rimpianto “immobile” e al compiacimento identitario che deriva da questa attività.

### 3.3.3. *Wunderkammer* della nostalgia

VCCR si presenta come uno spazio dell'accumulazione, dell'incremento *ad infinitum*, che data l'ingordigia di tracce dei suoi enunciatori e dei suoi visitatori modello si presenta come una disperata e spasmodica "caccia al segno", in cui ogni singolo oggetto esposto conferma la natura *quantitativa* della nostalgia restaurativa. La ricerca del passato, il desiderio di (di)mostrare la materialità testimoniale di un tempo che non c'è più, spinge i destinanti di questo spazio ad accatastare oggetti di diversa natura senza un particolare criterio espositivo. Il tutto perché non è l'oggetto in sé ad essere posto sotto un regime di visibilità, ma il suo rapporto con gli altri. Questo per alzare l'asticella del rimpianto, secondo una logica che suona più o meno come: "più oggetti – più tracce del passato – più nostalgia". Davanti agli occhi del visitatore/della visitatrice si presenta una *wunderkammer* della nostalgia, uno spazio cioè in cui gli oggetti *appartenenti a regni diversi*, cioè essendo di diverso tipo e di diversa fattura, assumono prestigio semiotico e passionale solamente in relazione all'ammassamento, alla "vertigine nostalgica" che crea il loro affastellamento.

La forma di collezionismo, in questo caso, "oltre a controllare un piccolo mondo inanimato che è al di fuori del tempo" (Leonini 1991: 57) si configura come forma dell'episteme tassonomica della nostalgia. La metafora delle *wunderkammer* rinascimentali, ci sembra congeniale anche per un altro aspetto: gli enunciatori di VCCR credono che gli oggetti siano *degni* di essere conservati ed esposti. La differenza sta nel fatto che per i nostalgici l'effetto meraviglia non consiste tanto nella singolarità dell'oggetto ma nella sua capacità consolatrice e mediatrice. Attraverso la loro tesaurizzazione gli oggetti si configurano come *check point* memoriali ai quali viene attribuito soprattutto un potere di mediazione mnestica e passionale (che spesso sfiora l'ossessione hauntologica (Derrida 1993) tra mondo presente dell'esperienza e quello del passato. Non è esposto, quindi, tutto quello che serve alla conoscenza, ma tutto quello che è necessario a provare nostalgia di Mussolini. Una nostalgia che, data anche l'Enciclopedia Locale<sup>122</sup> degli enunciatori e degli enunciatari, si modella su un

---

<sup>122</sup> Partendo dal concetto elaborato da Umberto Eco, in un saggio del 1992, Patrizia Violi propone una tipologia delle diverse "porzioni enciclopediche". Insieme a (i) un'enciclopedia globale, intesa come l'insieme di tutti i saperi e di tutte le interpretazioni possibili, ne individua

“arroccamento memoriale” (cfr. Pirazzoli: 2010), che trasforma i visitatori di Predappio in dei San Tommaso della memoria, che più vedono segni “autentici” più hanno nostalgia.

### 3.3.4. L'autenticità: in compagnia di Eco, Prieto e Violi

A questo punto una serie di domande teoriche si fanno strada legittimamente.

Che vuol dire che un oggetto è autentico? Che autenticamente crea una connessione con il passato che rappresenta? In cosa consiste la capacità di questi oggetti–testimoni di condensare un evento (Beyaert-Geslin 2015: 81)? È possibile avere a che fare con oggetti più autentici di altri? In che modo? Come dice Fontanille, l'autenticità attesta “lo stato originale di un sistema o di una situazione, vale insomma come certificazione di una certa verità” (Fontanille 2004: 355). A che tipo di verità ci stiamo riferendo?

Se ci interroghiamo sull'autenticità in senso semiotico, non si può non partire considerando l'esempio del veliero di Vasa proposto da Umberto Eco nel 1997 in *Kant e l'ornitorinco* (1997: 281):

Ora immaginiamo che il Vasa non sia affondato il giorno del suo varo, ma abbia felicemente navigato per molti mari. Come accade alle navi, specie dopo avere affrontato maremoti e tempeste, nel corso del tempo varie sue parti saranno state sostituite, una volta una parte del fasciame, una volta una parte dell'alberatura, una volta alcuni infissi, spesso i cannoni, sino al momento in cui il Vasa che fosse ora esposto nel Museo Vasa di Stoccolma non avesse più alcun elemento del Vasa originale. Diremmo che si tratta dello stesso Vasa, ovvero designeremmo rigidamente come Vasa quello che non possiede più alcuna parte materiale dell'oggetto che era stato battezzato come tale?

Le domande di Eco sono le stesse che ci poniamo nel momento in cui proviamo ad analizzare e a comprendere la natura semiotica degli oggetti che animano VCCR. La conclusione a cui giunge Eco è che il gradiente di autenticità è strettamente

---

una locale, intesa come “repertorio aperto di saperi ma non certo illimitato che caratterizzano una data cultura e la differenziano da tutte le altre [...] un sotto-universo relativamente coerente e delimitato” (Violi 1992: 104). Inoltre, sempre nello stesso saggio, la semiologa spiega come con il termine enciclopedia si possa anche intendere il sapere medio di una cultura.

correlato e dipendente dai criteri di giudizio che di volta in volta vengono proposti: (i) la continuità graduale, (ii) il riconoscimento legale interrotto, (iii) la forma (ibidem).

Ovviamente questi tre criteri si ridefiniscono, si contrattano e si negoziano anche in base a chi decide quando è possibile definire un oggetto come autentico.

I diversi gradi di autenticità sono, inoltre, frutto dei discorsi prodotti intorno a un dato oggetto. Questa idea è stata ben dimostrata dal semiologo argentino Luis Jorge Prieto che nel suo saggio “Il mito dell’originale: l’originale come oggetto d’arte e come oggetto di collezione” del 1991 racconta un aneddoto esemplare per la riflessione che stiamo portando avanti. Il semiologo argentino racconta che, durante una visita in un museo di Berlino ha visto esposto, ben custodito sotto una teca, una macchina da scrivere Erika, di quelle che andavano di moda negli anni Trenta in Europa. In più, il cartellino esplicativo spiegava come quell’oggetto fosse stato usato dalla resistenza partigiana tedesca per scrivere messaggi clandestini contro i nazisti. Ironia della sorte, qualche giorno dopo, Prieto vede la stessa tipologia di macchina da scrivere a un mercato dell’usato, in una delle vie di Berlino. Quello su cui il semiologo pone l’attenzione è che nel primo “incontro” con l’oggetto ha provato una forte emozione, nel secondo invece no. Eppure, ci chiediamo, come si chiede Prieto: non si tratta dello “stesso” oggetto? Perché uno è possibile intenderlo come più autentico dell’altro?

Tecnicamente, seguendo anche quello che Eco dice sulla forma, sono entrambe autentiche, cioè entrambe hanno delle caratteristiche materiali e delle proprietà specifiche. Ma questa autenticità si trova a un livello “inferiore”, all’autenticità come *effetto* semiotico. Il museo, il curatore, il visitatore stesso, contribuiscono tutti alla costruzione di una narrazione che ospita e alimenta, tra le sue pieghe, l’autenticità. Concludiamo questa parte usando le parole di Patrizia Violi (2015: 273), che in relazione ai siti del trauma ha scritto:

Leggere l’autenticità [...] come esito di un processo di attribuzione di senso, significa pensarla come il punto di incontro e convergenza di due complementari strategie: strategie enunciazionali di costruzione dell’oggetto come autentico, e strategie interpretative di condivisione di tale attribuzione. Gli effetti di autenticità si prestano così ad essere interrogati secondo un doppio sguardo: da un lato come una retorica dell’autenticità iscritta nel sito; dall’altro come una attribuzione di credenze da parte del visitatore. In primo

luogo, infatti, il museo costruisce effetti di autenticità mediante una serie di differenti strategie d'enunciazione che vanno dalle scelte espositive – ad esempio gli oggetti personali appartenuti alle vittime assunti come prove di autenticità – fino al percorso previsto per la visita, spesso costruito seguendo un crescendo passionale che intende enfatizzarne l'effetto di autenticità.

Tornando a Predappio, forti di queste considerazioni, il punto centrale è che questi oggetti possono essere ritenuti “autentici” perché attivano delle credenze. Nel caso di VCCR, che quella esposta sia davvero la “prima, umile e arrugginita” bicicletta appartenuta a Mussolini diventa quasi irrilevante. Quello che importa, quello che dà senso alla nostra analisi, è l'ecosistema passionale che viene architettato intorno a quella specifica bicicletta. Quello che importa, ancor di più, è come tutta questa autenticità semioticamente costruita produca un moto passionale passatista, produca solo guardi retrospettivi. Nostalgici, appunto.

### 3.3.5. Le fotografie come *false* tracce di appassionamento nostalgico

La trama nostalgica del museo è enfatizzata anche dalle fotografie che vengono esposte nelle varie stanze. Ad essere ritratti sono Benito Mussolini e la sua famiglia in momenti di divertimento e spensieratezza, lontano dai riflettori della politica. Questo stimola una riflessione interessante quanto problematica sul rapporto tra nostalgia e indessicalità fotografica.

La fotografia ha sempre intrattenuto un rapporto romantico con la memoria, essendo capace di catturare per sempre una temporalità. Per questo, riteniamo, che la fotografia abbia, tra le altre cose, un alto gradiente di nostalgicità legato al momento o alla scena che viene rappresentata. Azzeccata è la metafora che usa WJT Mitchell (1992: 24) quando parla della fotografia come “fossilized light” considerando il legame indessicale che lega “figurative reality and permanent image that is formed at the instant of exposure”. Mitchell parla inoltre della fotografia come “direct physical imprint like a fingerprint left at the scene” (ibidem). Anche nell'ambito dei *Memory Studies*, molte ricercatrici e molti ricercatori hanno messo a punto la natura “testimoniale” della fotografia. La studiosa americana, Marianne Hirsch, per esempio, ha discusso la natura indessicale delle fotografie lavorando sulle memorie delle seconde

generazioni, sui ricordi immaginari delle figlie e dei figli di coloro i quali sono sopravvissuti all'Olocausto. Citando il lavoro di Peirce, Hirsch dice che la fotografia è “the index par excellence, pointing to the presence, the having-been-there, of the past” (Hirsch 2001:14). Un “having-been-there” che, secondo noi, genera un “not-being-there-anymore”, che dà contezza della temporalità differente che separa un soggetto osservatore che riconosce – nell'atto di guardare – il suo posizionamento nel presente e il soggetto rappresentato nella fotografia, “immobilizzato” in un altro tempo e in un altro spazio ora solo osservabili e non più esperibili. D'altro canto, questo concede alla fotografia un forte potere documentale, capace di “provare” che qualcosa è realmente accaduto. Molto citato, a tal proposito, è quel passaggio di Roland Barthes in cui scrive che “la fotografia non rimemora il passato [...]. L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato” (Barthes 1980: 83).

Tutto ciò riecheggia la posizione di Sontag (1977) che ha più volte enfatizzato che l'unico regime di rappresentazione proposto dalla fotografia sia definibile nella relazione tra quello che noi riconosciamo come “passato”, guardando la fotografia, e la relazione che essa stessa intrattiene con il presente della visione. Per lei “questo nuovo ordine di temporalità che emerge all'interno di una superficie fotografica è la de-creazione cumulativa del passato (nell'atto di conservarlo), la fabbricazione di una nuova, parallela ri-alleanza che rende il passato immediato, sottolineando la sua comica e tragica inefficacia, che investe la specificità del passato con un'ironia senza limiti, che trasforma il presente in passato e il passato in *pastness*” (Sontag 1977: 77).

Si nota, inoltre, come l'esposizione delle fotografie in bianco e nero della famiglia Mussolini, a metà strada tra fotografia *referenziale* e fotografia *mitica* (cfr. Floch 1986), produca una narrazione che mira, da un lato, ad allestire un racconto normalizzato di Benito Mussolini, ripreso in maniera inedita, in posizioni non statuarie come quelle adottate durante i suoi studiati discorsi da balcone, bensì in una nuova veste, rilassata, domestica, a-politica; dall'altro si pongono come attestazione di un racconto benevolo, con l'obiettivo di creare una inconsistenza storica con la sua figura di dittatore. Va notato che questo ovviamente fallisce se lo spettatore/la spettatrice appartiene a una semiosfera antifascista o comunque possiede un bagaglio

enciclopedico tale per cui non prova tenerezza o empatia con il racconto familiare che riguarda uno dei più pericolosi dittatori della storia del Novecento.

Come ha scritto Alessandra Antola, Mussolini è stato sempre rappresentato pubblicamente con uno stile impeccabile, anche quando fotografato insieme ai contadini o a lavorare a torso nudo nei campi. “His image came to act as a living reminder of what was possible: the representation of his body summed up in visual terms his achievements, his genius, his heroism and his intellectual prowess” (Antola 2013: 181). Nelle stanze di VCCR si inverte questo aspetto perché all’uomo politico viene anteposto il marito e il padre di famiglia.

A questo segue il secondo livello che è legato alla fotografia come “citazione della morte”. La guida, infatti, quasi proponendo delle didascalie verbali alle fotografie che commenta, insiste molto sulla impossibile replicabilità della vita di Mussolini. In particolare, viene data particolare attenzione al fatto che con la morte del dittatore, abbia rappresentato la fine di ogni tipo di speranza nei confronti del futuro politico.

La nostalgia, quindi, prende forma e si espande, occupando lo spazio vuoto che la morte di Mussolini ha generato. Le fotografie all’interno del museo vengono usate come supporto a questo tipo di argomentazione, in quanto rendono visibile la “positività” del dittatore, presentificando e rendendo palese la sua assenza fisica. In conclusione, se per Barthes il noema semplice – e banale, aggiunge lo stesso semiologo – della fotografia corrisponde a “è stato”, in VCCR, a questo, aggiungiamo il profumo nostalgico del “non c’è più e mai più tornerà”.

Il terzo aspetto che vogliamo considerare è relativo alle modalità enunciative corredate alla fotografia, che le permettono di essere pensata come traccia storica falsificata. Uno degli aspetti che certamente caratterizza il racconto fotografico di Mussolini proposto dalla guida è quello dedicato all’“umiltà” del dittatore. “Pur essendo il capo del partito fascista” Mussolini che nelle fotografie sorride con le figlie, i figli e la moglie, viene dipinto come una figura umile, un uomo che viveva con poco e che amava la sua famiglia. Dal nostro punto di vista è interessante riflettere su come le fotografie, che vengono assunte come tracce, possano mentire o possano essere usate per mentire (Violi 2015: 270) su due livelli. Il primo riguarda il fatto stesso che vengano assunte come tracce quando non lo sono. Nel caso della fotografia di famiglia di

Mussolini non si tratta assolutamente di un documento che giustifica o cancella quello che il fascismo ha causato. Si tratta di un livello diverso che non è certamente comparabile. In secondo luogo, quando questi testi diventano tracce si pone il problema di come, nel flusso di una degenerazione immaginativa tipica del nostalgico restaurativo, vengano utilizzate per mentire. La guida del museo, facendo assumere al visitatore/alla visitatrice che la fotografia “di famiglia” sia traccia di qualcosa “di politico”, costruisce un nesso causale falso che il segno fotografico si presta ad accogliere, vista la sua natura indessicale. Come abbiamo detto nel paragrafo § 1.5.3., anche in questa occasione la relazione di causalità non è già data ma si genera negli universi semiotici che l’enunciazione della guida e del museo strutturano.

### 3.3.6. Finzione e post–produzione memoriale

Quello che risulta evidente in questa parte della nostra analisi è che nella vecchia villa della famiglia Mussolini viene programmato un contratto di veridizione tra guida turistica e visitatore/visitatrice che si discosta molto da quello che potremmo definire come verità storica.

Salvo qualche teoria negazionista pronta a dimostrare il contrario, Benito Mussolini è stato un dittatore che ha traghettato l’Italia verso il secondo conflitto mondiale, facendola anche diventare parte attiva del processo di sterminio di milioni di ebrei, omosessuali, dissidenti politici, zingari, rom e disabili. Questa è la verità storica dei fatti, totalmente diversa dal racconto memoriale preso in considerazione all’interno dello spazio museale di cui ci stiamo occupando.

Questo, ad un occhio semiotico, pone in essere la problematica questione della veridizione enunciativa e della finzionalità, cioè la capacità di arredare nuovi mondi possibili in cui avviene una “mescolanza naturale di verosimile e inverosimile” (Panosetti 2015b: 67). Dire, come fa in maniera ripetuta la guida, “Mussolini ha anche salvato molti ebrei” potrebbe essere considerato vero a livello storico solo se ci fosse una diretta corrispondenza nel mondo dell’esperienza, cioè se questo fosse realmente accaduto, meglio se ci fossero prove a favore di questa tesi. Dal punto di vista di chi si occupa di traduzione della memoria, il problema, però, si fa più complesso e più interessante perché quello a cui bisogna prestare attenzione non è tanto la verità

referenziale dell'enunciato, ma la sua modalità veridittiva, cioè il mondo possibile arredato in cui queste enunciazioni poste come vere “indipendentemente che il loro contenuto corrisponda o meno alla realtà” (ibidem).

In VCCR viene generato in maniera laboratoriale una memoria che traghetta il più lontano possibile le verità referenziali. Non si tratta solo di una forma di banalizzazione o di revisionismo, ma di un vero e proprio lavoro di *post-produzione memoriale*. La guida attraverso il museo si fa autrice di un nuovo racconto, usando a suo piacimento tracce dalla (altamente) possibile capacità documentale, inventa aneddoti e avvenimenti storici, introducendo il visitatore/la visitatrice a un *lessico familiare* che dovrebbe generare in lui/lei una sorta di tenerezza dolce amara alla quale far seguire un appassionamento nostalgico. “Questo sembrerebbe possibile solo nella misura in cui il passato risulti come un prelievo, una creazione contemporanea che non ha nulla a che fare con la Storia, sia essa una storia personale, familiare o nazionale. In questo senso la nostalgia coincide con un *processo di abbellimento*, ovvero con quell'atteggiamento della memoria che la mette al riparo, quasi il suo sistema immunitario, una sorta di cura, che sterilizza il passato e neutralizza il peso della rielaborazione, consentendo la continuità stessa della vita” (Affuso 2012: 116, 117).

Legate a questo argomento sono le parole del filosofo israeliano Avishai Margalit che nel 2009, durante una conferenza, ha precisato che la nostalgia

può distorcere la realtà in modo moralmente sgradevole. È vero che esistono forme blande di distorsione causate dalla nostalgia. Da questo punto di vista, distorcere la realtà, ritoccando una fotografia da cui si tolgono le rughe della persona ritratta è una forma blanda di distorsione: è un modo innocuo per far apparire qualcuno un po' più giovane. Tuttavia, esistono forme gravi di distorsione causata dalla nostalgia, in cui non si tratta di togliere delle rughe, ma di rimuovere il marcio di un mondo tramontato (in Affuso 2012: 117).

A VCCR, il messaggio sta in piedi (quando sta in piedi) solo per cooperazione interpretativa tra Enunciatore e Enuciario. Usando ancora le parole di Panosetti (2015b: 68):

La realtà (o l'irrealtà), in questo modo, non va più intesa come una qualità intrinseca al discorso, ma come un effetto dello stesso: è il concetto di illusione referenziale. Stesso principio vale per la verità

(o falsità) degli eventi narrati, che finiscono per dipendere esclusivamente dalla modalità veridittiva adottata nella costruzione del discorso, ovvero dalla variabile combinazione dei termini “essere” e “apparire”, per cui ad esempio “vero” non è semplicemente “ciò che è”, ma “ciò che appare come effettivamente è”, menzognero “ciò che appare ma non è”, e così via.

In conclusione, i giudizi, le prospettive storiche e le riflessioni che vengono proposte al visitatore/alla visitatrice (che si trova in una posizione di completa passività perché non può parlare, non può chiedere spiegazioni, non può toccare, deve solo seguire il percorso che la guida impone pena un atteggiamento ostile da parte della stessa), sono “vere” nella misura in cui vengono enunciate come tali all’interno di uno specifico contesto.

### **3.4. Calendari, portachiavi e magliette: i negozi di souvenir fascisti<sup>123</sup>**

A Predappio trovate i resti morti del mio corpo vivo di allora ma trovate, naturalmente, anche tanti gadget: spille, anelli e portachiavi col fascio littorio, trovate bronzi, busti, tazze, santini e quadretti magnetici con la mia faccia, quadretti magnetici... quelli che si attaccano al frigo. Trovate il manganello “Me ne frego”: 35 centimetri, legno nero con impugnatura marrone chiaro, scritta primo lato, appunto, “Me ne frego”, scritta secondo lato “dux Mussolini”, euro 12,50 + Iva. Trovate anche il vino del duce “Barcollo ma non mollo”, la birra del duce e il liquore del duce disponibile nella sua confezione mignon da sei pezzi.

A parlare è Benito Mussolini. Morto.

Queste parole non fanno parte di un messaggio dall’oltretomba consegnato a qualche veggente, ma appartengono alla parte iniziale del monologo immaginario del regista teatrale Daniele Timpano, che nel 2005 ha messo in scena in tutti i teatri d’Italia lo spettacolo *Dux in scatola*.

Il regista e attore nella pièce teatrale interpreta Benito Mussolini, o meglio, quel

---

<sup>123</sup> Alcune parti di questo paragrafo sono degli approfondimenti di una ricerca condotta sul corpo di Mussolini a partire dal concetto di “simbolo” in Juri Lorman (1987). Quindi alcuni paragrafi di questa sezione saranno pubblicati da chi scrive con il titolo “Benito Mussolini after Benito Mussolini. The Semiotic Resurrection of an Icon in Contemporary Italy” sulla rivista di semiotica *Ocula*, numero 20, a cura di Andrea Bernardelli e Eduardo Grillo (in via di pubblicazione).

che resta di Benito Mussolini che, dopo piazzale Loreto, è stato chiuso in un baule di legno, diventando, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, oggetto di contesa politica fino al 1957. Dopo circa un minuto e mezzo dall'inizio della performance, Timpano/Mussolini–morto, spiega allo spettatore l'evoluzione della “nostalgia da supermarket” che anima Predappio da quando le spoglie dell'ex duce di Italia sono ritornate nel suo paese natale.

Lasciando per un attimo il teatro e tornando nella provincia romagnola, dagli anni Settanta, nella città natale di Benito Mussolini, che si estende da capo a capo per solo sei chilometri, lungo il corso principale Giacomo Matteotti<sup>124</sup> sono presenti tre negozi di souvenir fascisti: “Predappio Tricolore”, “Ultima Bandiera” e “Ferlandia”, che vendono diversi tipi di oggetti. Se pur osteggiati da molti fronti, questi esercizi commerciali che vendono cimeli “autentici”, paccottiglia di plastica e prodotti alimentari che rimandano all'immagine di Mussolini o all'immaginario fascista, fatturano e anche molto<sup>125</sup>. In effetti, non è bastata la legge Scelba del 1957, la legge Mancino del 1993 (e il disegno di legge Fiano, naufragato del 2017) a interrompere la vendita di questi oggetti esplicitamente fascisti<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Troviamo molto interessante la riflessione posta su questo aspetto ossimorico offerta da WuMing in uno speciale su Predappio pubblicato sul loro sito: “Viale Matteotti. Chiamarlo così doveva essere un contrappasso, o almeno un contrappeso al fatto che qui tutto essudava Ventennio. E invece il contrappasso lo subisce Matteotti, poveretto, come lo subisce Gramsci, del cui nome si fregia una traversa. ‘Viale Matteotti’ sulle borse di tela coi loghi dei negozi di ciarpame fascista, ‘Viale Matteotti’ sui biglietti da visita, sulla carta intestata... Matteotti oltraggiato ogni istante di ogni ora d'ogni giorno”.

<sup>125</sup> Il riferimento è una ricerca condotta sul turismo in Emilia–Romagna dalla geografa Alessia Mariotti (consultabile sul sito [www.predappiopproject.it](http://www.predappiopproject.it)) che presenta una serie di dati quantitativi sui flussi turistici nella città di Predappio. Quello che risulta interessante è la conferma quantitativa a quanto immaginato. Nelle tre date fasciste, a Predappio, l'affluenza di turisti incrementa in maniera esponenziale.

<sup>126</sup> L'ordinamento giuridico italiano presenta da tempo più di una norma che sanziona l'apologia del fascismo. Si tratta della legge numero 645 del 1952, detta anche legge Scelba, che riconosce l'impossibilità di “riorganizzare il disciolto partito fascista”, nella misura in cui “una associazione o un movimento persegue finalità antidemocratiche proprie del partito fascista, esaltando, minacciando o usando la violenza quale metodo di lotta politica o propugnando la soppressione delle libertà garantite dalla Costituzione”. Oltre alla legge Scelba la fattispecie è regolata anche da una legge del 1993, la Legge Mancino, che punisce “chiunque, in pubbliche riunioni, compia manifestazioni esteriori od ostenti emblemi o simboli propri o usuali [...] aventi tra i propri scopi l'incitamento alla discriminazione o alla violenza per motivi razziali, etnici, nazionali o religiosi”. Entrambe queste leggi devono però contemplare il diritto

Daniele Timpano non esagera. In questi negozi si possono comprare davvero calendari con il viso severo di Mussolini, portachiavi con il fascio littorio, occhiali da sole firmati “Benito Mussolini”, portafogli “Boia chi molla”, album musicali di band neonaziste, capsule per il caffè con il volto del duce e magliette con le più svariate scritte e citazioni: da “Me ne frego” a “Memento Audere Semper”<sup>127</sup>.

Prima di dedicarci alla “feticizzazione” che contribuisce alla “deriva consumista” delle manifestazioni di Predappio, è necessario far precedere a queste una breve riflessione di tipo economico.

Il reddito annuale generato dalla vendita di questo “merchandising nero” impatta enormemente sull’economia di tutto il piccolo paese. Predappio, dal 1957, ha creato intorno alla figura di Mussolini un mercato che in diverse occasioni ha difeso con forza<sup>128</sup>. Il visitatore/la visitatrice della tomba e del museo, quindi, si trasforma in

---

costituzionalmente garantito della libertà di pensiero, che può essere compresso solo in nome di un’urgenza che la corte costituzionale nella sentenza 74 del 1958 ha definito “concreto pericolo all’ordinamento democratico”. La “pericolosità” è ovviamente un fattore puramente discrezionale. L’ultimo sviluppo giuridico rispetto a questa materia risale al 2017, quando il deputato del Partito Democratico, Emanuele Fiano, ha proposto un disegno di legge (naufragato e tacciato di essere “sostanzialmente liberticida” dai colleghi parlamentari di opposizione) volto a punire “il reato di propaganda del regime fascista e nazifascista” anche attraverso la “diffusione o vendita di beni di beni raffiguranti persone, immagini o simboli a essi chiaramente riferiti, ovvero ne richiami pubblicamente la simbologia e la gestualità”.

<sup>127</sup> Questa industria della nostalgia comprende diversi tipi di oggetti che possono contribuire alla diffusione del mito di Benito Mussolini, ma soprattutto al suo riadattamento alla cultura contemporanea. Il Mussolini che viene venduto in questi negozi va bene per ogni contesto: tutti i tipi di nostalgici possono essere i clienti modello di questo spazio perché la vendita di oggetti spazia da: (i) oggetti autentici appartenuti a Benito Mussolini, oppure oggetti di antiquariato legati alla figura di Mussolini; (ii) oggetti militari come manganelli, divise da camerata fascista, stivali fascisti; (iii) oggetti fashion, come magliette, occhiali da sole, cappellini, bavette per bambini, cravatte; (iv) libri sulla cultura fascista underground, skinhead e musica nazi-punk; (v) paraphernalia, come portachiavi, tazze, accendini, magneti per il frigo con le frasi di Mussolini (o con frasi che almeno sono stati affibbiati a lui); (vi) cibo, come la grappa del duce, le birre “Credere obbedire comandare”, “Dio patria famiglia” e “DVX”, il vino “Benito Mussolini” e “Non ho tradito”, lo spumante “Nuovo ordine” e “Dux Pro”.

<sup>128</sup> Negli anni ’70, quando i pellegrinaggi fascisti erano sempre più frequenti anche lontano dalle date “sacre”, un gruppo di antifascisti fece esplodere un ordigno davanti la porta d’ingresso della cripta della famiglia Mussolini. Questo danneggiò enormemente la cripta stessa, tanto che il comune ne chiese la chiusura. Negli anni successivi i pellegrinaggi divennero sempre minori, fino a quasi scomparire. Ristoratori, albergatori e oste, viste le loro casse svuotate, chiesero all’amministrazione di porre rimedio a quanto accaduto pressando affinché

una fonte di guadagno per gli albergatori, i ristoratori e i proprietari dei negozi di souvenir. Questa sovrapposizione attoriale, visitatore e fonte economica, ha alimentato una tematizzazione generale di tutto il paese in ottica fascista. Nella gelateria del paese, il gusto cioccolato fondente, dato il suo colore nero, diventa il gusto “Duce”, da provare – come consiglia il gelataio forse non fascista *in senso stretto* ma sicuramente devoto alla logica di mercato che a Predappio si alimenta attraverso il fascismo – con il gusto “Gioinezza”, una vaniglia chiara.

Intervistato per il documentario *La Duce Vita*, lo stesso ex-sindaco Frassinetti non fa fatica a precisare che Mussolini per Predappio è un introito economico importante, tanto che molti in città parlano di un vero e proprio “business nostalgico”<sup>129</sup>.

Oltre a questo, quello che ci interessa maggiormente è che nei tre negozi di souvenir, nei tre “bazar della nostalgia”, viene esposta tra gli scaffali l’ennesima declinazione dell’ossessione corporale per “il corpo del duce” (cfr. Luzzato 1998), completando il “percorso urbano della nostalgia” che stiamo tracciando, occupandoci dei diversi spazi “mussoliniani” di Predappio.

La replicabilità della figura di Benito Mussolini, su oggetti di bassa fattura, in questi negozi si va caratterizzando come una forma sui generis di “mitopoiesi”, che non è tanto legata alla creazione di un nuovo mito, ma al ringiovanimento e allo svecchiamento di uno che già si conosce. Le immagini e i messaggi “venduti” tramite gli oggetti si rifanno, infatti, si rifanno alla virile mascolinità che ha reso il duce famoso a livello internazionale. In questi oggetti non è preso in considerazione il Mussolini “morto” della cripta, o quello “uomo e padre” di VCCR. Nei negozi di souvenir è venduta la sua immagine più conosciuta: quella dell’uomo delle masse, con un corpo statuario, “solido” e ancora “vivo”.

---

la cripta venisse riaperta. Dopo non poche insistenze, il comune decise di investire un milione di euro per il restauro e la riapertura della cripta. La notizia fu felicemente accolta dai gruppi nostalgici che negli anni successivi ricominciarono a rifrequentare Predappio, portando quindi una stabilizzazione dell’economia del paese. Come ha scritto dalla storica Serenelli (2013b), in un suo contributo sul valore economico dell’immagine di Mussolini nel comune di Predappio.

<sup>129</sup> Ci riferiamo al documentario *La Duce Vita* (2012) diretto dai due giornalisti francesi Cyril Bérard e Samuel Picas in collaborazione con il giornale *Le Monde*. I due registi raccontano in tre atti la vita di Predappio nei giorni dedicati alle commemorazioni fasciste.

Ne sono un esempio i calendari con le foto di Benito Mussolini (Figura 24), così popolari negli ultimi anni che le loro vendite hanno superato quelle di equivalenti con santi famosi, come San Padre Pio<sup>130</sup>, o il grembiule da cucina con l'immagine del duce disponibile per €12,50 (Figura 25).



Figura 24 – Esempi di calendari 2019 di Benito Mussolini



Figura 25 – Grembiule da cucina con B. Mussolini

---

<sup>130</sup> Su questo si vedano due articoli del giornale inglese *The Guardian*: “Benito Mussolini: a dictator for all seasons in Italy?” (reperibile qui <https://www.theguardian.com/world/2013/jan/01/benito-mussolini-rehabilitation-italy>) e “Gifts for fascist friends: Mussolini’s calendar comeback” (reperibile qui <https://www.theguardian.com/world/2018/dec/27/gifts-for-fascist-friends-mussolinis-calendar-comeback>)

### 3.4.1. Il terzo corpo del duce

Questa continua convocazione di Mussolini ci spinge a proporre un “terzo corpo” alla classificazione binaria proposta da Ernst Kantorowicz (1957).

L’idea dei “due corpi del re” di Kantorowicz riprende le fila da quanto sostenuto, intorno al 1562, dal giurista elisabettiano Edmund Plowden che, per proteggere i diritti e i confini della corona britannica, sostiene una stravagante quanto fortunata teorizzazione sulla persona del re. Secondo Plowden, il sovrano dispone sia di un “corpo mortale”, che segue le leggi della natura e del tempo, che di un “corpo politico”, che non ha materialità e che quindi non invecchia. Non potendosi ammalare, questo secondo corpo non può morire.

Il re ha in sé due corpi, cioè il corpo naturale e il corpo politico. Il corpo naturale è un corpo mortale, soggetto a tutte le infermità naturali e accidentali, alla debolezza dell’infanzia e della vecchiaia e a tutti i consimili inconvenienti cui vanno incontro i corpi naturali delle altre persone. Ma il suo corpo politico è un corpo che non può essere visto o toccato, consistente di condotta politica e di governo e costituito per la direzione del popolo e la conservazione del bene pubblico, e questo corpo è palesemente privo di infanzia e di vecchiaia e di tutti gli altri difetti e debolezze cui è soggetto il corpo naturale (Kantorowicz 1957: 7).

Al binario “corpo naturale” (mortale, vittima del tempo che scorre) / “corpo politico” (che sopravvive al primo diventando rappresentazione del potere perpetuo) nel caso di Benito Mussolini a Predappio, sembra aggiungersi un terzo corpo *riprodotto*.

Corpo “semiotico” costantemente debrayato negli oggetti. Come ha scritto Pozzato (2010b: 98): “Il corpo insomma è una formidabile *strumento e luogo di traducibilità*: non solo i ruoli narrativi possono capovolgersi coinvolgendo specifiche azioni *sul* corpo, ma le figure stesse del corpo, le sue iscrizioni possono [...] costruire dei chiasmi simbolici potentissimi”. Mussolini viene quindi convertito in una icona pop (Spaziante 2016) continuamente debrayato nei vari oggetti, permettendo alla sua immagine statuaria, braccio teso e sguardo fiero, di vivere in altri universi che sono quelli del consumo e non solo della (memoria della) politica. Come abbiamo tenuto a precisare, le varie “pose plastiche” di Benito Mussolini non vengono modificate, ma

riposizionate in dei supporti che solo apparentemente hanno poco a che fare con le agende politiche neofasciste.

Come ad esempio la maglietta “Hello Kamerata” (Figura 26) venduta nel negozio Ferlandia. Il caso di questa maglietta, sulla quale è stampata l’immagine della famosa gattina giapponese “Hello Kitty” vestita da gerarca fascista (non uno qualunque ma proprio da Benito Mussolini perché sul suo petto si può riconoscere la M maiuscola scritta con lo stesso lettering di quella che si trova appesa sulle reliquie nella cripta), con il cappellino con il fascio littorio, intenta a fare il saluto romano. Il tutto accompagnato da una scritta in stampatello “Hello Kamerata”, con la “K” in quanto ricalca lo slogan “Hello Kitty!” che solitamente segue l’immagine “non fascista” della gattina. Quello che colpisce è come in un solo oggetto siano stratificati sincreticamente differenti immaginari che ci permettono di riflettere sulla ennesima declinazione nostalgica della figura di Mussolini. Questa volta votata a logiche capitaliste.

Mussolini, diventano corpo vendibile, a Predappio è soggetto a continue “metamorfosi” esplosive. La rimediazione continua, la quasi naturale propensione a essere svecchiato e attualizzato, nel senso di reso coerente rispetto a un immaginario contemporaneo, riesce a trasportare il corpo di Mussolini in contesti che sono parecchio lontani da quelli della “commemorazione” propriamente intesa, come abbiamo visto nella sezione dedicata alle pratiche che portano al cimitero.

Il fascista Mussolini “carnevalizzato” si presenta come una variazione del flusso assiologico, come un’interruzione dei simulacri modali regolati da un ricordare sacro precisamente codificato.

Mussolini che diventa gatto e gatto che diventa Mussolini produce un cortocircuito semiotico che allo stesso tempo mette in moto un allargamento di pubblico. Giocando sull’ironia, “Hello Kamerata” apre uno squarcio nell’enciclopedia che però non è interpretato come disforico o offensivo (anche se potrebbe essere pensato come una desacralizzazione o un oltraggio simbolico). Paradossalmente, i frequentatori di Predappio decidono di comprare questi gadgets per esprimere il loro essere “al passo coi tempi”. “Hello Kamerata” non è interpretata come uno sbeffeggiamento ma, al contrario, come uno svecchiamento dell’immaginario.



Figura 26 – Maglietta “Hello Kamerata” in vendita a Predappio

L’immagine dell’ex dittatore subisce una “resurrezione materiale e semiotica” diventando corpo “artefatto” vendibile, marchio di fabbrica di una tendenza consumista. A quanto scritto Isnenghi – “il corpo del Duce – vivo, effigiato, parlato e scritto – incombeva visibile, invadente e ubiquitario. Niente di discreto, di misterioso e riposto, in questo moderno re di masse: niente che rimanga in ombra, semmai il rischio della sovraesposizione [...] Il Duce sa, vede *tutto*. A tutto provvede personalmente. Ed è in ogni luogo” – aggiungiamo: che è in ogni oggetto, diventando corpo-supporto alla stregua di logiche di mercato.

Mussolini, capo del fascismo italiano, che ha impostato la sua carriera politica su una precisa narrazione corporale attraverso il cinema e la fotografia (Gundle, Duggan e Pieri 2013) nella sua “vita oltre la vita”, nel suo essere Mussolini *dopo* Mussolini continua ad essere *corpo-ovunque*, cioè corpo che, votato alla multimedialità e alla riproducibilità tecnica, supera i confini che dividono il mondo del sacro da quello del profano. Corpo mediatico durante il Ventennio, icona *totale* come l’ha chiamato lo storico Nicola Porro, Mussolini evolve nei negozi di Predappio diventando ancora *corpo replica*, o meglio, *corpo replicato*, proposto su oggetti in maniera seriale e compulsiva.

Replicato talmente tanto da diventa segno di se stesso. Per questo crediamo che, al carisma corporale intorno al quale ha costruito la sua carriera politica, viene a

sostituirsi una feticizzazione che asseconda e anestetizza la nostalgia del dittatore attraverso oggetti desiderabili, acquistabili e consumabili.



Figura 27 – Dettaglio di uno scaffale di un negozio di souvenir a Predappio

### 3.4.2. Feticizzazione e normalizzazione

Così facendo, il “sistema di segni del corpo del Duce” come lo ha definito Italo Calvino (1995) nel suo articolo “I ritratti del duce”, si complessifica sempre di più, aggiungendo alla riflessione un corpo che diventa “merce”.

Quando parliamo di merce rimandiamo alla tradizione semiotico-marxista che vede in Ferruccio Rossi Landi (1968: 108–109) uno dei suoi esponenti più autorevoli.

Per il semiologo “la merce è merce, anziché mero prodotto, in quanto è *messaggio*” (corsivo nostro). Il corpo di Mussolini diventa economicamente significativo certo perché viene caricato di valori che ne permettono lo scambio economico ma soprattutto perché tende, attraverso la sua oggettificazione (nel senso più letterale, la trasposizione della sua immagine in un oggetto), a diventare una pratica di comunicazione tra i soggetti che con/attraverso di essa si costituiscono come “pellegrini di Predappio”. Come ha scritto l’antropologo Di Giovine (2009) lavorando sulla commercializzazione dell’immagine di Padre Pio a Pietralcina: “doni, reliquie o

immagini circolano tra diversi gruppi di devoti, creando un ricco tessuto di strette reti sociali che collegano le varie comunità all'interno del culto" (traduzione nostra). Con meccanismi che fanno eco a quanto accade a Pietralcina, a Predappio gli oggetti mediano una forma di relazione umana, ponendo in essere, attraverso un consumo devozionale<sup>131</sup>, un legame identitario, personale collettivo e "missionario". In questo ultimo caso, ci riferiamo a quando i pellegrini decidono di comprare oggetti per i loro parenti creando una sorta di coesione sociale che *esporta* la nostalgia fuori dai confini del piccolo comune romagnolo, trasformando l'oggetto "Mussolini" in un dono.

In tutti questi processi però, il valore d'uso dell'accendino con il volto di Mussolini passa in secondo piano, diventa corollario di un *messaggio* più complesso fatto di feticismo e nostalgia del corpo. Gli oggetti dei negozi di souvenir fascisti sono infatti sostituibili e commutabili, l'uno vale l'altro, spesso il discrimine che porta all'acquisto è solo la convenienza economica. Essi non vengono scambiati perché posseggono una specifica utilità, si tratta infatti di oggetti "futili" che diventano acquistabili principalmente per due motivi. Il primo, forse il più banale ma non per questo trascurabile, corrisponde al fatto che pur essendo oggetti "normali" hanno su di essi impressi il volto di Mussolini, o comunque un simbolo che rimanda all'immaginario fascista. Il secondo motivo, più culturalmente interessante, è che attraverso di essi i pellegrini di Predappio "consumano l'intero sistema" (cfr. Vaccaro 2015: 105) di valori, si definiscono come tali e portano a casa<sup>132</sup> un "segno" dell'esperienza fatta.

Entra a questo punto in gioco il "paradigma della possessione", cioè il desiderio di possedere *talismano* di quel corpo che nella tomba è solo suggerito. Il riferimento è quanto scritto da David Freedberg (2009: 193): "Tali immagini [e oggetti] finiscono

---

<sup>131</sup> Non si sta certo paragonando "nelle intenzioni" i pellegrini di Pietralcina a quelli di Predappio. Crediamo, però, che il processo di commercializzazione dell'aura sacra risponda a delle logiche assolutamente assimilabili.

<sup>132</sup> Non ci concentreremo molto sull'oggetto-souvenir "portato a casa" (lo faremo invece per un altro tipo di souvenir nel prossimo capitolo, si veda § 4.13.4.). Riteniamo, in ogni modo, che sia interessante come questi oggetti quando arrivino in una dimensione privata e quotidiana, venendo magari esposti in bella vista in uno degli angoli più frequentati della casa. Essi assumono una proprietà transitiva diventando "rappresentazioni frammentarie" (Di Giovine 2009: 487) del mito di Mussolini, "*object place-related*" (ibidem, corsivo nostro) che "incarnano" simbolicamente le qualità di un sito, oggetti-testimoni dell'esperienza fatta a Predappio, oltre che *tracce* dell'appartenenza alla semiosfera nostalgica di chi li espone.

allora col diventare dei memento surrettizi, ma insistenti, di poteri e meriti che trascendono di molto il misero rispetto che accordiamo loro, e poi d'improvviso, senza farsi notare, come per un atto furtivo, ecco che sono dei feticci e diventano talismani".

Gli oggetti che vengono venduti nei negozi di souvenir diventano quelli che lo studioso francese Jean Baudrillard ha chiamato "oggetto-segno", cioè segni che non significano tanto quello che possono fare quanto quello che una data collettività decide di sintetizzare attraverso di essi.

Se a una prima vista sempre generarsi una spaccatura tra la "religiosità" che caratterizza la visita alla cripta e la commercializzazione del corpo di Mussolini, in realtà questi negozi si pongono in una posizione di connessione intermedia, contribuendo a creare una sorta di "cripta espansa", in cui non esiste una netta divisione tra gli spazi.

L'altra faccia di questo fenomeno, legato alla produzione a scopo di lucro di oggetti adatti al mercato di massa che richiamano a un periodo storico problematico, è la "normalizzazione" del periodo stesso. La nostalgia del fascismo, che diventa ora causa, ora effetto della riproducibilità tecnica del corpo di Mussolini finisce con l'essere una passione normalizzata, diviene cioè una occorrenza che determina una nuova regolarità che, data la sua ciclicità ripetitiva, viene assorbita e diventa dominio semiotico all'interno del sistema in cui è inserito, rendendo inusuale, nel nostro caso specifico, il fatto che non si vendano quegli oggetti o che qualcuno/a faccia notare la problematicità di quel tipo di compravendita. Il nostro ragionamento ci conduce a definire i negozi di souvenir a Predappio come spazi del consumo capaci di avere successo grazie alla produzione di una assuefazione memoriale in nome di una deriva pop che banalizza e rende habitus una forma di dimenticanza oltre a, sic et simpliciter, falsificare e trasmettere erroneamente alle generazioni successive gli eventi del passato.

Il rischio più altro che il "carico del passato" (cfr. Lorusso 2010) venga assimilato in maniera riduttiva, plasmando una sorta di *reductio ad spectaculum*, in cui la deriva economica contribuisce alla standardizzazione dell'immagine di Benito Mussolini che, svuotandosi di significato, lascia sempre più nell'ombra i significati politici che hanno caratterizzato la sua vita *vivente*, in favore di un puro "elogio dell'espressione", in cui Mussolini riflette se stesso in quanto corpo che si presenta e si

mostra, non in quanto corpo politico ma come corpo “noto”. Di conseguenza, questa commercializzazione, “nutrendosi di contraddizioni e semplificazioni”, come ha scritto Tim Cole (2000) riferendosi alla commercializzazione dell’immaginario dell’Olocausto, alimenta nuove “norme della rimembranza” (Lorusso 2010: 95), nuovi habitus della memoria che permettono la creazione, a effetto domino, di nuove comunità memoriali che si rafforzano nella condivisione e nella diffusione di un immaginario che pur non esistendo più in senso strettamente politico, attraverso la sua vendita sul mercato, viene costantemente riattualizzato.

### 3.4.3. *Travelling memory* e la riproducibilità tecnica della nostalgia

Per comprendere a pieno questo lavoro di “ricostruzione di significati di circostanza” (cfr. Recchia Luciani, Vercelli 2016) dell’immagine di Mussolini torniamo un attimo alle teorie proposte da uno dei pensatori che oggi i *Memory Studies* hanno eletto come uno dei fondatori della disciplina. Mi riferisco a Aby Warburg che, lavorando sui processi transculturali della memoria e degli oggetti artistici già negli anni Venti, ha molto indagato i concetti di “movimento”, “migrazione” e “viaggio” per parlare dei cambiamenti significativi che subiscono gli oggetti della memoria quando vengono catapultati in altri contesti culturali e politici.

Astrid Erll, partendo da questa idea di Warburg, ha parlato metaforicamente di “travelling memory”, riferendosi alla capacità costante e continua che subiscono gli eventi storici nell’epoca digitale in cui viviamo. Scrive la studiosa tedesca (Erll 2011b: 11):

The current age of accelerated globalization has brought forth global media cultures, in which historical novels are quickly translated, movies dealing with the past are screened simultaneously in different corners of the globe, and worldwide TV-audiences can have mass-mediated experience in real time (as, for example, in the case of “9/11” or the inauguration of the American president Obama). But as Warburg’s work reminds us, it is actually since ancient times that memory lives in and through its movements, and that mnemonic forms and contents are filled with new life and new meaning in changing social, temporal and local contexts.

Il motore che dà vita a questi “viaggi della memoria”, che nel nostro caso sono trasmissioni itineranti della nostalgia, con l’obiettivo quasi utopistico di rivendicare radici identitarie o politiche, è sicuramente la riproducibilità. Come abbiamo visto nelle pratiche di pellegrinaggio, ma anche nella produzione seriale di oggetti fascisti, il ritmo è dettato sempre da una sorta di ripetizione seriale delle proprie strutture. Si tratta di ripetizioni ovviamente diverse: nel caso della pratica del pellegrinaggio si ha una sorta di *ricalco*, una sempre coerente trama narrativa viene riproposta a seconda che si tratti dell’anniversario della nascita o della morte del dittatore, nel caso degli oggetti invece abbiamo quello che si può definire *processo di replica* (Eco 1984b), in un rapporto di type/token che vedremo meglio quando parleremo degli oggetti serializzati ed esposti nel museo della DDR di Berlino.

In *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Dean MacCannell fa della ripetizione il fattore principale della costruzione identitaria attraverso l’oggetto turistico, invertendo la marcia proposta da Walter Benjamin sull’aura dell’opera d’arte originale. Secondo l’antropologo americano, è proprio la serialità di questi oggetti, il loro essere espressamente copie di altre copie a rappresentare il valore per chi le acquista. Il meccanismo di identificazione è permesso dal fatto che il turista possiede lo stesso oggetto di un altro. Nella perdita dell’unicità e nella creazione di una forma di omologazione, si genera l’appeal per dell’acquisto di questi tipi di oggetti. Scrive infatti l’antropologo: “Reproductions are the aura, and the ritual, far from being a point of origin, derives from the relationship between the original object and its socially constructed importance” (1976: 47, 48).

Inoltre, l’identità del turista di Predappio si definisce anche tramite la forma di vita che questi oggetti provano a diffondere, attraverso una forma di “presentazione del sé” ma anche attraverso una esperienza di acquisto e di possessione che precede e incoraggia la formazione di una data identità collettiva.

Questo significa che i gruppi necessitano anche degli oggetti materiali per confermare la loro identità sociale. Una identità che si modella intorno a “possedimenti materiali del mondo”. Seguendo le parole del sociologo Slater (1997: 199) “l’identità viene assicurata *solo* attraverso il segno della merce piuttosto che attraverso la nostra posizione di referenti nella struttura sociale”. Il valore semiotico di questi oggetti è

dettato quindi dalla loro capacità aggregativa, dalla capacità che hanno di unire un gruppo che nell'acquisto, solidifica la credenza di appartenerci.

Russel Belk (1995: 72), nel suo libro *Collecting in a Consumer Society* ha scritto che “certi beni” possono essere pensati come “estensioni del sé”, utili a un processo di autorappresentazione che non si limita a riguardare il luogo in cui viene la pratica dell'acquisto, nel nostro caso Predappio, ma si diffonde a macchia d'olio nella vita privata. Per riprendere l'idea di “travelling memory” da cui siamo partiti, è in questo senso che consideriamo la nostalgia “viaggiatrice”: questi oggetti si accumulano nelle case, vengono esibiti alle manifestazioni neofasciste in giro per varie città italiane e europee. Il souvenir acquistato a Predappio, quindi, racconta del sì possessore – come ha scritto la studiosa Stewart (1993) precisando che il souvenir crea una “connessione con la biografia del suo proprietario” – ma inoltre si fa inoltre *ambasciatore enciclopedico*, capace di rappresentare fuori dalla semiosfera un intero sistema di credenze.



## Capitolo 4

---

### Come la nostalgia è *enunciata* negli spazi

“Devo ammetterlo, ormai il gioco mi aveva preso la mano.  
La Repubblica Democratica che stavo creando per mia madre,  
assomigliava sempre più a quella che avrei potuto desiderare io”.  
dal film *Goodbye Lenin!* (2003)

Come anticipato nella tipologia proposta nel capitolo 2 (§ 2.2.4.) gli spazi della nostalgia possono essere spazi risemantizzati, cioè praticati “nostalgicamente”, oppure spazi costruiti *ex-novo*, che presentano specifiche forme di appassionamento nostalgico a livello dell’enunciazione spaziale di progettazione.

Dopo aver indagato Predappio, che certamente si incasella nella prima categoria, in questo capitolo ci concentreremo sull’analisi del DDR Museum di Berlino, appartenente alla seconda tipologia, con l’obiettivo di dimostrare in che modo la nostalgia possa essere enunciazione dominante all’interno di uno spazio museale.

Ci chiederemo in particolare quali strategie enunciative vengono messe in atto per creare un effetto patemico tale che il visitatore/la visitatrice possa concedere al “mondo che non esiste più” una tonalità euforica.

La Semiotica, negli ultimi anni, si è molto occupata dello studio dei musei, intendendoli come spazi di gerarchizzazione e di *messa in spazio* delle memorie e dei

valori di una data comunità. Isabella Pezzini nel 2011, dopo aver definito il museo come la “metafora della cultura”, richiama alla nota definizione di semiosfera data da Juri Lotman, in cui lo spazio del museo viene evocato esplicitamente:

Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera (Lotman 1985: 64).

Nelle prossime pagine, pur considerando le varie scuole del pensiero semiotico che si sono interessate in maniera più analitica o più teorica allo studio dei musei<sup>133</sup>, ci faremo guidare nelle nostre riflessioni principalmente da queste righe di Lotman. Oltre a far giustizia alla natura complessa degli spazi museali, intendere il museo come una

---

<sup>133</sup> La semiotica dei musei è diventata negli anni una vera e propria branca della semiotica della cultura. Tra le autrici e gli autori che hanno dato un maggiore contributo allo sviluppo di questo campo del sapere semiotico è necessario considerare Zunzunegui 2003, Hammad 2006, Pezzini 2011, Violi 2014b, ma anche Calabrese 2006, Eco 2001, Cervelli e Pezzini, a cura di, 2006. Il minimo comune multiplo di tutti questi studi è che il senso del museo è dato da una serie di manifestazioni sincretiche che mettono in mostra non solo il suo significato ma anche le possibilità di fruizione che in esso sono inscritte. Un lavoro pionieristico di semiotica dei musei è stato quello condotto nel 2003 dallo studioso spagnolo Santos Zunzunegui, *Metamorfosi dello sguardo*. Scritto in occasione dell'inaugurazione del Guggenheim di Bilbao, il lavoro del semiologo si concentra principalmente sulle trasformazioni che hanno investito lo spazio del museo a partire dal XVIII secolo fino ai giorni nostri, tenendo sempre ben a mente come al classico desiderio di conoscenza, che *modalizza* il visitatore/la visitatrice secondo il “Sapere”, sia stato sostituito nel tempo a un approccio più ibrido e sincretico, votato ad altri obiettivi tipici della società dei consumi. Questo, ha comportato l'abbandono di alcune categorie e strumenti di lavoro classici, pensando il museo come un “fare collettivo, una delle tante manifestazioni dell'immaginario sociale: un particolare tipo di testo, costituito di diversi strati significanti, risultato della congiunzione almeno di uno *spazio architettonico*, una *collezione di opere* e una *proposta di visione*” (Pezzini 2011: 15) e, aggiungiamo noi, una *proposta di azione*. Altro lavoro importante per la semiotica dei musei è quello di Manar Hammad che nel suo libro *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura* (2003) ha proposto tre elementi che nella loro combinazione danno conto delle strategie enunciazionali che determinano il significato dello spazio: architettura, oggetti esposti e allestimento. Tenendo ben presenti queste premesse metodologiche, precisiamo come, in linea generale, il presupposto dal quale partiamo per la nostra analisi è che il museo sia uno spazio della memoria attraverso il quale le culture mettono in scena loro stesse, le loro ideologie e vedono confermate o confutate le loro credenze, azionando – a seconda dei casi – un processo di autorappresentazione o di riscrittura identitaria.

semiosfera significa considerare le dinamiche culturali che al suo interno “ribollono come il sole” (cfr. Lotman 1990 in Sedda 2006a: 25) e che permettono di considerarlo come spazio della passione.

Dal prossimo paragrafo, infatti, vedremo in che modo il museo possa diventare spazio della passione rappresentata (cfr. Polidoro 2016), in cui le enunciazioni polifoniche che lo compongono interagiscono con “i mondi semiotici” di chi attraversa lo spazio, facendosi appassionare, quindi condizionare cognitivamente ed emotivamente, da ciò che viene raccontato.

#### 4.1. Il DDR Museum di Berlino<sup>134</sup>

Il museo che analizzeremo in queste pagine può essere considerato come la spazializzazione in 400mq di un flashback che incornicia il quarantennio della Repubblica Democratica Tedesca (anche RDT, in tedesco Deutsche Demokratische Republik, DDR)<sup>135</sup>. È il museo privato<sup>136</sup> dell'*ostalgie*<sup>137</sup>: il neologismo che, con una crasi tra *ost* (est in tedesco) e *nostalgia*, definisce il sentimento di mancanza e rimpianto della vita quotidiana della Berlino orientale.

Inaugurato nel 2006, il DDR Museum si trova di fronte il duomo neobarocco di Berlino<sup>138</sup>, diviso da quest'ultimo dal fiume Sprea. Il museo è una delle attrazioni del

---

<sup>134</sup> Come abbiamo precisato nel capitolo 2 (§ 2.2.7.1.), l'analisi proposta in queste pagine è il risultato di un lavoro sul campo condotto al DDR Museum di Berlino nei mesi di Giugno e Luglio 2016 e Luglio e Agosto 2017. Quindi, non saranno presi in considerazione eventuali cambiamenti espositivi successivi alla nostra ultima visita (28 agosto 2017).

<sup>135</sup> Per approfondimenti storici sulla Repubblica Democratica Tedesca e il fenomeno dell'*ostalgie* si vedano in particolare Bach (2017) e Sierp (2009).

<sup>136</sup> L'ideatore del Museo DDR è il tedesco Peter Kenzelmann, un etnologo di Friburgo (cresciuto in Germania orientale). In un'intervista rilasciata nel 2009 al *Der Spiegel* ha spiegato che il progetto del museo è nato a seguito di un suo viaggio a Berlino in cui aveva notato che in città non esisteva un museo prettamente dedicato alla vita sotto la RDT. L'attuale direttore del museo è Gordon Freiherr von Godin, in carica dal 2016. Il direttore scientifico è invece lo storico tedesco Stefan Wolle.

<sup>137</sup> In italiano “ostalgie”. Questa parola è stata inserita per la prima volta nel vocabolario della lingua italiana Zanichelli nel 2008.

<sup>138</sup> Precisamente il museo si trova in Karl-Liebknecht-Strasse 1.

quartiere *Museumsinsel*, nel quale sono concentrate le maggiori istituzioni museali della capitale tedesca. La sua posizione strategica e la massiccia attività di promozione l'hanno trasformato in poco più di 10 anni in uno dei siti più frequentati dell'intera città. Tanto famoso che nel 2008 e nel 2012 è stato nominato (senza mai vincere) per l'“European Museum of the Year Award”.

Il museo presenta un'esposizione permanente divisa in diciassette aree tematiche: Confini; Berlino; Traffico; Giovinezza; Educazione; Lavoro; Consumi; Sicurezza di Stato; Architettura; Vita quotidiana; Famiglia; Media; Moda; Tempo libero; Vacanze; Cultura; Stato e Potere. Caratteristica comune di tutte queste sezioni è l'interattività: il visitatore/la visitatrice infatti è invitato/a a interagire attivamente con gli spazi, toccando, ascoltando e odorando<sup>139</sup> gli oggetti e le installazioni che sono presenti.

In questo spazio museale viene data grande importanza all'azione del soggetto, con l'obiettivo di coinvolgerlo non solo a livello cognitivo, accrescendo la sua conoscenza rispetto a un dato argomento o evento storico, ma anche a livello patemico e estetico, *rievocando* determinate emozioni attraverso il corpo.

Come ha scritto Patrizia Violi, in questi nuovi musei<sup>140</sup> il visitatore/la visitatrice diventa “an *experientialist visitor*, i.e. a visitor that will, first and foremost, ‘have an experience’ during his visit, *rather than being informed*, by acquiring more knowledge of past events, which was the principal underlying idea behind traditional museums” (Violi 2014a: 53, corsivo nostro). Questa nuova tipologia di museo, semioticamente più complessa dei musei tradizionali che “decapitano” il visitatore/la visitatrice,

---

<sup>139</sup> Ad esempio, nella sezione dedicata all'automobile Trabant il museo “invita” il visitatore/la visitatrice a “smell the Trabi” (cfr. Arnold–de Simine 2013: 179).

<sup>140</sup> Con l'espressione “nuovi musei” si intende quegli spazi che, sia dal punto di vista architettonico che espositivo, ribattono e sfidano le classiche tecniche museali adottate dai musei tradizionali. Vere e proprie icone metropolitane, questi spazi non sono solo contenitori di oggetti ma si impongono nella scena urbana come punti di riferimento culturale e mondano. Anche l'attenzione nei confronti dell'esperienza del visitatore/della visitatrice cambia all'interno di questi musei: viene infatti data maggiore attenzione all'uso dell'interattività e del coinvolgimento corporeo di chi visita e attraversa gli spazi. Per approfondimenti si vedano Vergo, a cura di (1989), Macdonald, a cura di (2006) Marstine (2006). Inoltre, per un approccio semiotico ai nuovi musei si considerino Pezzini (2011) e Violi (2014b).

eleggendo solo la vista a senso privilegiato per la ricezione di informazioni, nel caso del DDR Museum presenta molte questioni problematiche e discutibili. In particolare, ci riferiamo alle modalità di trasmissione *spettacolarizzata* del passato (cfr. ad esempio Prentice 2001).

Il museo berlinese pur occupandosi di memorie divise<sup>141</sup>, sulle quali ancora oggi si dibatte in maniera conflittuale, tende a sbilanciare quasi sempre la narrazione verso una forma *ludicizzata* del passato, con lo scopo finale di indurre un *appassionamento nostalgico* nel visitatore/nella visitatrice, facendo leva su un “effetto di realismo” generato dalla ricostruzione di un immaginario divertente. Un immaginario che, a sua volta, è risultato di un ritaglio fortemente condizionato dagli stereotipi mediali e consumistici che negli anni hanno iniziato a gravitare intorno alla memoria della Germania orientale. La narrazione proposta dal museo – edulcorata e slegata dal ricordo traumatico della dittatura – si carica quindi di un sapore nostalgico attraverso la *messa in spazio* di “modi di enunciare” teatrali, a-politici e giocosi, in un processo che potremmo chiamare di *sospensione del giudizio memoriale*.

#### **4.2. La struttura del museo**

Le diciassette aree tematiche di cui abbiamo detto precedentemente sono a loro volta divise in tre sezioni: la prima dedicata alla vita quotidiana sotto la RDT, la seconda incentrata sulla sfera politica comunista, la terza invece corrisponde alla ricostruzione in scala 1:1 di un appartamento tipico della Berlino orientale.

La prima sezione in cui si imbatte il visitatore/la visitatrice dopo aver pagato il biglietto è quella dedicata alla vita quotidiana. Questa parte si struttura come se fosse un complesso residenziale comunista, stilizzato e in miniatura. Quelle che dovrebbero essere le facciate dei palazzi corrispondono agli scaffali in cui sono esposti i pannelli touch screen, le finestre invece sono delle teche che al loro interno contengono gli oggetti della vita quotidiana (Figura 28). In questa prima parte del museo al visitatore/alla visitatrice viene proposto un percorso che lo porta a interagire con spazi

---

<sup>141</sup> Sulla memoria divisa della Germania post-1989 si consideri Grüning (2010).

che raccontano del tempo libero, della moda, dello sport e di altre forme di intrattenimento nella Germania orientale.



Figura 28 – Interno del DDR Museum di Berlino (foto dell'autore)

La seconda sezione invece ha una conformazione spaziale diversa. Lo spazio è a forma di semicerchio e il punto focale è occupato da un grande tavolo (che rappresenta la scrivania dei generali della RDT) sul quale è presente un pannello touch screen che invita i visitatori a rispondere a delle domande relative alle politiche sociali del partito. Il tutto interagendo direttamente con il pannello oppure usando un piccolo busto di Lenin come joystick (Figura 29). Questa zona, dedicata alla politica comunista, non presenta pareti divisorie, quindi il visitatore/la visitatrice si trova in uno spazio libero e aperto, in cui viene predisposta l'interazione tra i soggetti. Spesso i visitatori si trovano a interagire in gruppo con i pannelli e con gli oggetti, generando una sorta di visita collettiva (Figura 30).



Figura 29 – Dettaglio della “sezione politica” del DDR Museum di Berlino



Figura 30 – Visitatori nella “sezione politica” del DDR Museum di Berlino

L'ultimo spazio, sul quale ci concentreremo maggiormente nei prossimi paragrafi (in particolare in § 4.9), è la ricostruzione di un tipico appartamento comunista del quartiere periferico Marzahn (composto da palazzi prefabbricati costruiti negli anni '70 per volere del Partito di Unità Socialista, per dare abitazione alle famiglie dei lavoratori delle fabbriche tedesche). In questo spazio, tutti gli oggetti

esposti (che possono essere toccati, usati e spostati come se si fosse in una vera casa) sono la ricostruzione “giocattolo” di quelli “autentici” disposti nelle teche della prima sezione dedicata alla vita quotidiana e alla cultura popolare.

### 4.3. Una questione di Destinanza

La “proposta di visione” di un museo, come l’ha definita Zunzunegui (2003), prevede sempre un Destinante (figura attanziale astratta che spesso – ma non in tutti i casi – coincide con la figura dell’Enunciatore) che attraverso delle precise forme di manipolazione *indirizza* e *trasmette* messaggi e valori all’interno dello spazio. Questo ruolo può essere ricoperto di volta in volta da diversi Enunciatori: gli architetti, i curatori del museo, chi si occupa dell’allestimento e dell’esposizione di oggetti e delle installazioni...

Un esempio classico di questo funzionamento sono i pannelli esplicativi che troviamo nei musei. Il loro compito è quello di “parlarci” del quadro, della scultura o dell’oggetto di memoria che accompagnano. La loro funzione, in realtà, è meno ingenua di così. Essi infatti “non descrivono l’oggetto. Illustrano ciò che il curatore della mostra pensa riguardo all’oggetto” (Baxandall 1995: 21).

Indagare le forme di manipolazione significa occuparsi delle “attestazioni di verità” che vengono indirizzate dal museo a un Destinatario (che seguendo il ragionamento di prima può essere un Enunciatario) che con il suo fare interpretativo può decidere di opporsi o no a quello persuasivo del Destinante.

Crediamo sia fondamentale partire da una riflessione su questo ruolo attanziale per diverse ragioni. Anzitutto, per dar conto delle dinamiche culturali, politiche ed economiche che “sottostanno” la *messa in spazio* di determinati schemi di valorizzazione e *ritagli* del ricordo. In secondo luogo, per orientarci nei sistemi ideologici ed enciclopedici prescelti, che rendono più chiari i meccanismi di produzione dei testi stessi e, contemporaneamente, dicono qualcosa in più sui soggetti collettivi che sono chiamati in causa nel testo museale.

Nel nostro caso, la domanda “chi parla?”, seguita da “di cosa ci parla? E come?”, è più interessante da approfondire in quanto il DDR Museum è uno spazio della memoria finanziato con soldi privati. Questo ci dà un’idea preliminare degli

obiettivi, oltre che della forma di Manipolazione semiotica che viene messa in atto nelle stanze. Questo museo, quindi, non è solo votato alla costruzione di un modello autorappresentativo dello Stato o di una comunità. Infatti, si tratta anche di un'attività imprenditoriale, che mira – tra le altre cose – a fatturare.

Il racconto del passato deve essere quindi anche *vendibile*, nel senso che deve essere confezionato in una maniera tale da rendere la memoria consumabile e, prima ancora, desiderabile. Infatti (vedremo meglio nel dettaglio in che modalità) il racconto del passato proposto dal DDR Museum serve ad alimentare una commercializzazione della memoria nostalgica, una *nostalgia industry*, direbbero i sociologi (cfr. ad esempio Nadkarni e Shevchenko 2015: 64) che fa staccare molti biglietti.

La nostalgia in questo caso, differentemente da quanto abbiamo visto per Predappio, non è solo una passione *riaccesa* attraverso la pratica nello spazio, quanto un'esperienza da innestare, da indurre nel soggetto *predisposto*: uno stato emotivo che il museo quasi *garantisce e promette* al Visitatore Modello nell'atto di vendita del biglietto<sup>142</sup>.

#### **4.4. Altre modalità (non nostalgiche) di musealizzazione pubblica della DDR**

Il DDR Museum non è l'unico spazio della memoria dedicato alla narrazione della Repubblica Democratica Tedesca. Il sito, infatti, si inserisce in un circuito (composto da siti sia pubblici che privati) di cui fanno parte per esempio il Museo della Guerra Fredda, il Museo Checkpoint Charlie, il Museo della Stasi e il Centro di Documentazione del Muro di Berlino.

Pur occupandosi dello stesso “pezzo di storia”, tra le enunciazioni proposte da questi musei esiste una netta differenza. In particolare, quelli pubblici hanno optato per un trend narrativo dal “basso tasso di nostalgia”, insistendo

---

<sup>142</sup> Pagando il biglietto e varcando l'entrata del museo, il visitatore/la visitatrice firma idealmente un contratto di fiducia con il Destinante, attraverso il quale decide di credere a quello che il museo racconta. Inoltre, durante il tempo della visita, il museo modella più forme di fruitori ai quali, a seconda del bagaglio enciclopedico che posseggono, viene concessa la possibilità delle proprie competenze pragmatiche, cognitive ed estetiche. Il visitatore/la visitatrice, quindi, adottando un comportamento che è di per sé inscritto nello spazio (cioè nella disposizione delle stanze e degli oggetti oltre che nel rapporto che instaura con gli altri visitatori) viene spinto ad agire in un determinato modo, partendo dal presupposto che il suo obiettivo principale è quello di comprendere a pieno la narrazione museale.

principalmente su tre modelli: (i) modello del superamento; (ii) modello del recupero; (iii) modello della sospensione (Grüning 2010: 77) del trauma della dittatura.

- (i) Il modello del superamento si rifà a un approccio più storiografico, che si focalizza sulle attività delle organizzazioni statali della RDT, sullo spionaggio e sulle politiche di restrizione che erano presenti a quei tempi. Questa narrazione ha la caratteristica di imporre il passato come *passato*, nel senso di un racconto che “è stato” e che “non deve essere più”, producendo una narrazione legata all’elaborazione. “Ciò consente – ha scritto sempre Grüning (ibidem) – di definire una nuova identità collettiva della Germania riunificata orientata al futuro che ha però come riferimento le strutture politiche, sociali, culturali ed economiche della Germania occidentale. La storia della DDR serve da ‘lezione storica’”. L’aspetto educativo, quindi, risulta essere centrale nel dibattito museale che caratterizza il racconto *pubblico* del passato comunista tedesco. Un approccio che quindi focalizza l’attenzione sulla componente *cognitiva*, cioè sull’accrescimento delle conoscenze e delle competenze storiche del visitatore/della visitatrice, instillando precisi giudizi di valore che deprecano quanto accaduto. In questi spazi museali ciò che è accaduto nel passato viene ricostruito in maniera cronologica, attraverso una critica e una precisa “divisione delle colpe”, tra perpetratori e collaborazionisti. Questi tipi di spazi della memoria assurgono a modelli educativi di *magistrae vitae*. Questo tipo di meccanismo sembra essere in rima con quanto attuato dopo la fine della Seconda guerra mondiale con il trauma dell’Olocausto, di cui la Germania, tra gli altri paesi coinvolti, ha dovuto dare più risposte.
- (ii) Il modello del recupero si fonda, invece, sulla ri-semantizzazione di ciò che è andato perso. Questo avviene attraverso l’esibizione di oggetti della vita quotidiana che in alcuni musei giocano un ruolo ambivalente sia in quanto tracce del passato che come segni che alimentano una riflessione sull’arretratezza di quegli anni. Questo doppio binario della significazione promuove la rimozione dell’“aura nostalgica” che la cultura popolare e la

cultura consumistica ha imposto negli anni. La sfera intima, quindi, non viene caricata di significati pop, non viene replicata con l'obiettivo che diventi riconoscibile e iconica. La vita "come era" è resa asettica, misera e non desiderabile, svuotata di qualsiasi connotazione nostalgica.

- (iii) Il terzo e ultimo modello, detto della sospensione, riguarda quei musei pubblici che si focalizzano sulle esperienze testimoniali di chi ha vissuto nella Germania orientale. In questi spazi, un duplice valore viene dato alle testimonianze: da un lato servono a sottolineare che un lavoro di elaborazione del passato recente deve essere ancora prodotto, dall'altro invece, si punta a "rendere consapevole la collettività del debito nei confronti di coloro che hanno sofferto o di coloro che si sono esposti per cambiare nella DDR lo stato di cose" (ibidem).

Abbiamo ritenuto necessaria questa breve digressione sulle modalità di produzione del ricordo all'interno dei musei pubblici per un duplice motivo: anzitutto per anticipare che il museo di cui ci occuperemo inverte tutte queste strategie enunciative. Infatti, il DDR Museum non pone affatto l'accento sull'elaborazione del passato, gli oggetti della vita privata sono euforizzati e presentati come reliquie di un passato desiderabile e, a conferma della sua "diversità", nessuno spazio viene concesso alle testimonianze traumatiche delle vittime. Il secondo motivo è legato al fatto che questo museo ha acquistato una certa credibilità "come se fosse" un museo pubblico grazie alla sua posizione. Il DDR Museum, come abbiamo visto, è un museo privato situato tra musei pubblici, quindi la sua attendibilità la immagazzina per rapporti paradigmatici con gli spazi che gli sta intorno e che ad esso richiamano tematicamente.

In altre parole, l'essere collocato nell'Isola dei musei, quartiere in cui sono presenti le istituzioni museali pubbliche più importanti di Berlino, *fa sembrare* ufficiali le installazioni e le mostre allestite nel museo (cfr. Atkinson 2016: 242).

A questo punto, due domande tengono insieme i prossimi paragrafi: cosa accade quando la nostalgia, isotopia del DDR Museum, viene istituzionalizzata? A che tipo di racconto si finisce col dare credibilità?

#### 4.5. Né vittime né perpetratori

La riflessione sulla Destinanza di questo museo torna utile per comprendere come *l'effetto nostalgia* non venga fuori in maniera esplicita (il museo non tematizza alcuna forma dichiarata di rimpianto, non dice cioè “si stava meglio allora”) ma sia il risultato di un lavoro di contrattazione enunciativa tra la *banalizzazione* dell'evento storico e la *semplificazione della vita quotidiana* nella RDT. La nostalgia, quindi, si spazializza nel museo come una forma di rimozione del dolore. Un classico modo di esistenza della nostalgia che, come ricorda il sociologo americano Davis “is infused with imputations of past beauty, pleasure, joy, satisfaction, goodness, happiness, love... Nostalgic feeling is almost never infused with those sentiments we commonly think of as negative – for example, un-happiness, frustration, despair, hate, shame, abuse” (Davis 1979: 14).

Non a caso, dall'anno della sua apertura il DDR Museum è stato molto criticato per ricalcare una serie di stereotipi sulla cultura tedesca orientale, oltre che edulcorare e banalizzare l'operato del regime e della Stasi, la principale organizzazione di spionaggio della Repubblica Democratica Tedesca. Infatti, sebbene nel 1989 la Stasi contasse circa 100 mila dipendenti e a tempo pieno e oltre 260 mila collaboratori e informatori, all'interno delle stanze del DDR Museum non c'è alcun tipo di condanna esplicita all'operato di questa organizzazione<sup>143</sup>.

Solo tre piccoli spazi nella sezione dedicata alla politica sono riservati al racconto della Stasi. Uno di questi, il primo che è stato costruito, consiste in una piccola stanza allestita per dar conto al visitatore/alla visitatrice delle attività della Stasi. Su di una scrivania sono poste delle finte apparecchiature di sorveglianza che i visitatori possono toccare e “usare”. Sopra la scrivania, sul muro coperto da carta da parati è appesa una fotografia (senza didascalia) di Eric Honecker (leader della DDR che ha contribuito alla crescita massiccia della Stasi), che i più non conoscono (Figura 31).

---

<sup>143</sup> I testi presenti nelle stanze che raccontano le azioni della Stasi propongono solo un “racconto numerico” che sottolinea la pervasività *quantitativa* della Stasi senza affrontare esplicitamente le loro attività di controllo pervasive e le ripercussioni *qualitative* sulla vita delle persone.



Figura 31 – Piccola stanza dedicata alle attività della Stasi (foto dell'autore)

Questo spazio, teoricamente deputato al racconto delle attività di spionaggio della Stasi, viene convertito dal museo in una delle tante stanze in cui poter fare esperienze ludiche. Infatti, in questo spazio i visitatori possono indossare delle cuffie e ascoltare le conversazioni degli altri (inconsapevoli) visitatori che si trovano nello spazio adiacente, quello cioè dove è ricostruito un tipico appartamento della Berlino orientale. Il tutto, ovviamente, genera una dimensione di divertimento che non attualizza in maniera chiara la problematica del controllo che la Stasi aveva sulle “vite degli altri”. Oltre a questo, per riferirsi al sistema di spionaggio il museo usa solo la generica metafora orwelliana del Grande Fratello (cfr. Hwang 2009: 80). La polizia segreta, quindi, si viene a configurare come un attore anonimo che osserva, certo spia, ma che non ha delle reali ripercussioni sulla vita delle persone. Questa banalizzazione è stata molto criticata<sup>144</sup>, tanto che nel 2014 il museo ha deciso di allestire nuovi spazi dedicati alla pervasività della Stasi. In particolare, è stata allestita una “stanza dell’interrogatorio”: uno spazio poco illuminato<sup>145</sup>, arredato solo con un falso specchio

---

<sup>144</sup> Si veda la recensione al museo di Brock (2008) sulla rivista accademica *German History*.

<sup>145</sup> Il buio contribuisce semisimbolicamente a creare l’atmosfera di angoscia che dovrebbe condizionare tipicamente il soggetto.

appeso alla parete (una riproduzione di quelli usati dagli investigatori per osservare l'interrogato senza che quest'ultimo se ne accorga), una scrivania e sedia.

Dietro la scrivania è stata installata una sagoma nera, senza volto e senza identità che dovrebbe rappresentare l'interrogatore della Stasi (ricalcando l'isotopia dell'anonimato di questa istituzione). Una volta entrati in questa stanza il visitatore/la visitatrice può sedersi sulla sedia, fronteggiare la sagoma e seguire le istruzioni scritte sul tavolo: porre i gomiti su due piccole fossette che sono inserite sulla superficie piano, portare le mani sulle orecchie, creando una piccola cassa di risonanza. A quel punto “dal tavolo” parte la registrazione di un interrogatorio “autentico” condotto da un uomo della Stasi (*senza nome*) a un dissidente (*senza nome*) (Figura 32). Tutto completamente in tedesco, *senza* traduzione. Il soggetto si trova quindi a esperire – in maniera kitsch – la posizione dell'interrogato. Non abbiamo dubbi nel considerarla una forma di spettacolarizzazione, che non mira tanto alla comprensione metaforica di quanto accaduto ma alla sua didascalica rappresentazione teatrale. In più, attraverso l'uso delle tecnologie si propone una forma di *immedesimazione forzata* che insiste più sull'“effetto meraviglia” generato dall'innovativo sistema acustico creato *usando solo* il corpo, che sull'esperienza del dissidente, della quale un visitatore/una visitatrice che non conosce il tedesco non ne può cogliere la tragicità.



Figura 32 – Stanza “dell'interrogatorio”

Uscendo dalla stanza dell'interrogatorio e continuando il percorso, il visitatore/la visitatrice entra in una piccola stanza rettangolare con le pareti grigie. Si tratta della ricostruzione di una cella in cui erano imprigionati coloro i quali si opponevano al partito (Figura 33). In un angolo si trovano un piccolo letto e una piccola cassetta di legno in cui è conservata una lettera di un dissidente, anche questa scritta in tedesco e non tradotta.

La scelta di non tradurre gli aspetti legati alle attività della Stasi, di “non fare vedere il detto” (Eco 2003: 332), in un museo in cui ogni piccola didascalia è tradotta in inglese e ogni scelta strizza l'occhio a un pubblico internazionale, sembra voler volutamente lasciare in ombra tutti quegli aspetti che potrebbero, data la loro tragicità, compromettere il racconto nostalgico legato più alla sfera dei consumi.

La traduzione, in questo caso, si configura come uno strumento di gerarchizzazione ideologica: ciò che non viene tradotto è escluso dalla narrazione per i più. Questa strategia che sembra creare una doppia Destinanza, in cui una (quella per chi non conosce la lingua tedesca) è meno traumatica dell'altra, conferma l'obiettivo del museo: non offrire un racconto storico attendibile, accrescendo la conoscenza del visitatore/della visitatrice circa un momento complesso e diviso della storia tedesca, quanto intrattenere e stimolare emotivamente senza che il trauma si intrometta “rumorosamente” nella narrazione, lasciandolo come sfondo per alcuni *inudibile*.



Figura 33 – Ricostruzione della cella di un dissidente

Questa breve carrellata sugli spazi dedicati alla Stasi ci fa comprendere come il museo preferisca non strutturare una precisa relazione tra vittime e perpetratori, persistendo in un racconto non chiaro e approssimativo. Come abbiamo già accennato, nel DDR Museum non c'è spazio per le testimonianze dei dissidenti<sup>146</sup>, né per il racconto dei crimini commessi dal partito ai danni della popolazione. Non una parola viene spesa sul rapporto tra RDT e Unione Sovietica. A dimostrazione di ciò, basti pensare che la figura di Stalin non è mai esposta<sup>147</sup>. L'immagine di Lenin invece fa la sua comparsa solo vicino ai profili di Marx e Engels o come piccolo busto su un tavolo nella sezione "politica", in cui i visitatori possono *impersonare* un politico della RDT.

Evitando i temi centrali degli altri musei pubblici presenti nella città, il DDR Museum sceglie di allontanare qualsiasi forma di *conflitto narrativo*, creando i presupposti per una narrazione senza antagonisti e senza trauma che, al contrario, metterebbe a rischio le mire nostalgiche dello spazio.

Come detto precedentemente, il museo non propone una forma di narrazione testimoniale, quanto una fotografia stereotipata, dai colori saturati, dal passato, posta su uno sfondo enciclopedico assai influenzato dall'industria culturale. Quello che viene presentato è un racconto che asseconda le credenze sulla DDR alimentate da specifiche narrazioni mediali incentrate su un rimpianto nostalgico e sulla rivitalizzazione dei miti del passato dell'est. Questa dialettica tra rimozione acritica e nostalgia giustifica "pastiche, surrogate reconstructions of history. In its radical expression, it can justify iconoclastic attitudes. It can also serve to idealize a past that has lost its ideological meaning, implying a longing for an everyday that used to be better valued" (Ghyka 2012: 36). Il visitatore/la visitatrice che entra all'interno del museo con l'obiettivo di conoscere, quindi di incrementare una forma del sapere legato a un preciso momento della storia tedesca, rimarrà sicuramente deluso. Forse saprà con precisione come è stato divertente giocare a pallavolo in una spiaggia nudisti allestita lungo la Sprea, ma

---

<sup>146</sup> Aspetto che invece viene molto rinforzato in altri siti pubblici della città che raccontano la storia della RDT. In particolare, ci riferiamo al centro di documentazione del Berlin Memorial Wall, all'interno del quale un ruolo centrale è affidato alle video testimonianze dei dissidenti che raccontano come la divisione della città abbia condizionato traumaticamente la vita quotidiana dei berlinesi.

<sup>147</sup> Eppure, il processo di destalinizzazione inizia nel 1956, mentre la Repubblica Democratica Tedesca nasce nel 1949.

di certo non avrà idea del numero delle vittime di spionaggio morte per mano della Stasi.

Il museo, quindi, preferisce focalizzarsi solo sugli aspetti folkloristici, legati a una sfera quotidiana idealizzata, rendendo sempre più miope la narrazione politica del contesto. La “felicità dei tempi andati” è per esempio rappresentata dalle sezioni dedicate alla moda, al lavoro<sup>148</sup>, alle libertà sessuali e di costume. Tutto quello che resta è un mondo congelato nel suo finto ottimismo. In linea con quanto ha scritto Arnold–de Simine, circa il rapporto tra musei e nostalgia: “it seems nostalgia can only be evoked through a deliberate misreading, an evasion, a seduction and beguilement in which both sides (curators and visitors) collude in an idealized narrative” (Arnold–de Simine 2013: 54).

#### 4.6. Il Nostalgico Modello

Nel 2014 Patrizia Violi, rifacendosi al concetto di Lettore Modello<sup>149</sup> proposto da Umberto Eco, scrive della possibilità di definire un Visitatore Modello in relazione allo spazio museale. Si tratta di una figura testuale, inscritta nei testi stessi, che non solo si avvicina alla “lettura” degli spazi, ma che anche li percorre, mettendo in atto un attraversamento che è allo stesso tempo ri–enunciazione e coinvolgimento *embodied*.

Scrive a tal proposito Violi:

Come il Lettore Modello è una strategia di interpretazione iscritta nel testo, così il Visitatore Modello può essere considerato una strategia interpretativa prevista e prefigurata all’interno del museo stesso. Ogni museo iscrive al suo interno un determinato percorso, un modo di essere visto e attraversato, un insieme di istruzioni per l’uso” (Violi 2014b: 122).

---

<sup>148</sup> Nel libro–guida ufficiale del museo, ad esempio, in relazione all’occupazione lavorativa nella DDR un articolo titola: “Workers’ rights in the workers’ paradise” (Rückel 2012: 106).

<sup>149</sup> Nel corso di questa tesi, ci siamo già imbattuti in questo argomento. In particolare, abbiamo considerato la declinazione dell’idea di “Lettore Modello” e chiano in ambito spaziale nel paragrafo § 2.1.4.

Il Visitatore Modello “non è solo una strategia che si realizza in un fuori testo teoricamente non pertinente, ma diviene parte stessa del museo, vera e propria sostanza espressiva al pari dello spazio di esposizione e delle opere messe in mostra” (Violi 2014b: 123). Inoltre, in quanto entità concreta e non astratta, quindi con una capacità di intendere e volere, il visitatore/la visitatrice può anche decidere, adottando un atteggiamento diverso, di non seguire il percorso suggerito, diventando – seguendo sempre la teoria echiana – Visitatore Empirico.

Il soggetto che si trova a passeggiare per le stanze del DDR museum può certamente decidere di non attraversare tutte le stanze, di selezionare parti del percorso, ritagliando secondo una propria esigenza il racconto che viene prodotto<sup>150</sup>.

Queste nozioni di Visitatore Modello e Visitatore Empirico ci permettono di comprendere come il pubblico di un museo possa variare a seconda delle competenze enciclopediche, delle attitudini e dei punti di vista che si palesano nel momento della visita. In un’analisi semiotica si tratta di comprendere quali sono le soggettività che vengono intercettate nella progettazione del museo, quali vengono elette a rappresentanti delle visite modello e quali invece, spesso solo per discriminare enciclopedico, sono destinate a non coglierne il pieno significato.

Consideriamo per esempio la visita che può fare un turista americano che conosce poco la storia della Germania divisa ma ha visto e amato il film *Goodbye Lenin!* (2003) e che decide di comprare il biglietto per entrare al museo nella speranza di vedere assecondata la sua idea di comunismo patinato e edulcorato. La sua “lettura” sarà certamente diversa da chi ha vissuto davvero nella Berlino murata. Quest’ultimo, a differenza del nostro visitatore americano, con buona probabilità riuscirebbe a

---

<sup>150</sup> Un interessante contributo, di stampo etnografico, sui diversi tipi di percorsi che tipologizzano il visitatore all’interno del museo è stato proposto nel 1983 da due studiosi Veron e Levasseur. In particolare, i due etnografi hanno definito:

- (i) il visitatore formica, che segue il percorso proposto dal museo in maniera precisa e pedissequa, senza lasciare nessun angolo inesplorato;
- (ii) il visitatore pesce, che osserva le opere esposte nella stanza rimanendo al centro, avendo una visione rapida e generale dello spazio intorno a sé;
- (iii) il visitatore farfalla, che esplora la stanza del museo senza un percorso regolare andando da sinistra a destra. Si concentra su molti oggetti ma con attenzione diversa a seconda dei suoi interessi;
- (iv) il visitatore cavalletta, che ritaglia selettivamente gli oggetti che vuole contemplare e osservare, lasciando completamente inesplorati alcuni angoli del museo.

riconoscere le omissioni dell'enunciazione museale, criticando le narrazioni *alleggerite* e riediate. D'altro canto, partendo da un approccio riflessivo alla nostalgia (cfr. Boym 2001), farà certamente attenzione anche a tutti quegli oggetti e dettagli che evocano momenti della sua vita personale passata, apprezzando quelli che rimandano alla vita privata, all'infanzia, all'ambito semantico della "casa" ormai lontana.

È possibile allora dire chi è il Visitatore Modello del DDR Museum? L'unico per cui il museo è davvero uno spazio della nostalgia?

Guardando alle modalità con cui la storia viene enunciata nello spazio, alla brevità e alla vaghezza con cui gli avvenimenti storici vengono proposti; all'uso di un linguaggio colloquiale e divertente per parlare delle abitudini sessuali e alcoliche degli abitanti della DDR; all'uso massiccio di tecnologia e di "effetti di realtà", potremmo assurgere a Visitatori Modello dei soggetti "senza memoria" comunicativa<sup>151</sup> ma solo con memoria culturale<sup>152</sup>. Si tratta di quelli che Arjun Appadurai ha definito i "nostalgici immaginati" o "nostalgici da tavolino".

Creando il sentimento di perdite che non sono mai avvenute, [...] crea quel che si potrebbe chiamare "nostalgia immaginata", nostalgia per cose mai accadute. Questa nostalgia immaginata inverte così la logica temporale della fantasia (che istruisce il soggetto a immaginare quel che potrebbe accadere in futuro) e crea desideri più profondi di quelli che potrebbero suscitare la semplice invidia, l'imitazione o la cupidigia (Appadurai 1996: 106, 107).

E ancora:

---

<sup>151</sup> Per memoria comunicativa intendiamo, seguendo i lavori di Jan e Aleida Assmann, a quel ricordo che si basa sulle forme di interazione quotidiana, spesso formale e linguistica. Dicendo che si tratta di soggetti senza memoria comunicativa, stiamo assertendo che i Visitatori Modello del DDR Museum non hanno avuto modo, se non attraverso i testi, di interfacciarsi con la storia della Repubblica Democratica Tedesca.

<sup>152</sup> Appadurai, prendendo in esempio l'interesse dei filippini per la musica pop americana ha scritto: "i filippini guardano indietro ad un mondo che non hanno mai perduto. Questo è uno dei paradossi centrali della politica dei flussi culturali globali, soprattutto nei settori dell'intrattenimento e del tempo libero, e getta lo scompiglio nell'egemonia dell'eurocronologia. La nostalgia americana nutre il desiderio filippino raffigurato come riproduzione ipercompetente: in questo caso siamo di fronte a nostalgia senza memoria" (Appadurai 1996: 102).

Questo sentimento trapiantato, studiato per intensificare il ritmo degli acquisti giocando con la versione pubblicitaria della fine della storia, è l'ultima svolta del sistema nostalgia-fantasia realizzata dalla commercializzazione. Piuttosto che aspettarsi il rifornimento di ricordi da parte del consumatore (con il pubblicitario a fornire solo il lubrificante della nostalgia), oggi gli spettatori si limitano semplicemente a far aderire la loro disposizione per la nostalgia ad un'immagine che fornirà il ricordo di una perdita che essi non hanno mai subito. Possiamo chiamare questa relazione "nostalgia da tavolino", nostalgia senza esperienza vissuta o memoria collettiva storica (ivi: 108).

Questi soggetti *soffrono* di una nostalgia che non riguarda il "classico" rimpianto, quindi lo scoramento per qualcosa che si è perso e che per di più è irrecuperabile, quanto di un desiderio di consumarlo temporaneamente; di farne parte attraverso una messa in scena teatrale; di sentirsi un/una *ossi*, per il semplice obiettivo di averne esperienza, non per una reale mancanza o un impellente bisogno.

Per questi soggetti il museo non è il *ritorno a casa*, non materializza la connessione con uno spazio di cui si possono riconoscere le sfaccettature. Usando le parole di Gianfranco Marrone (2019: 7):

La nostalgie n'est nullement le mal du pays: c'est *en fait le sentiment de l'irréversibilité du temps*. Le nostalgique vit un décalage entre le présent (où apparaît un manque indéterminé) et le passé (où la présence d'un objet aimé était seulement probable), ce qui le conduit à une autre mise en rapport temporelle — à la comparaison entre un passé imaginé et un futur encore à vivre. La nostalgie se définit alors comme une passion du futur (corsivo nostro).

In altre parole, il museo propone al Visitatore Modello un momento di ricongiungimento, di realizzazione del "come sarebbe stato" vivere in quel mondo così divertente e colorato, con il frigorifero rosso laccato, in un appartamento vista torre della televisione di Berlino, con un armadio pieno di camicie anni '70 e una libreria piena di libri sul marxismo. Il passato in questo museo si semiotizza nostalgicamente per *osmosi testuale*: non tanto perché apre una breccia nella storia personale dei Visitatori Modello ma perché è influenzato da un certo trend contemporaneo che ha fatto

dell'ostalgia uno stile di vita, un fenomeno di consumo e un brand riconoscibile (cfr. Panosetti 2015a) mediato anche attraverso i media<sup>153</sup>.

#### 4.7. Enciclopedia Locale Emotiva

Questa predisposizione al consumo di nostalgia, quella che viene chiamata “nostalgia proneness” (cfr. Holbrook 1993: 247), si staglia un preciso sfondo enciclopedico emotivo. Riprendendo alcune delle considerazioni teoriche poste in essere nelle pagine precedenti, vorremmo provare a chiarire in che senso parliamo di enciclopedia locale Emotiva quando ci riferiamo al Visitatore Modello del DDR Museum.

Per far sì che lo spazio museale *funzioni*, o meglio ancora che funzioni nostalgicamente, è necessario che il “soggetto della decifrazione museale” (cfr. Hammad 2003) possieda un bagaglio culturale specifico, in modo da interpretare e riconoscere “correttamente” l'enunciato nostalgico. Il Visitatore Modello deve possedere cioè i riferimenti giusti che, mixati con le informazioni enunciate all'interno del museo, possano far sì che l'obiettivo di rimpianto e di turismo venga portato a termine. Non si tratta di possedere conoscenze specialistiche, cioè il visitatore/la visitatrice non deve avere quella che Eco ha chiamato enciclopedia specializzata (Eco 2007), né tanto meno una Enciclopedia Massimale (anche perché è impossibile possederla essendo solo una un'idea regolativa) sulla DDR, ma una enciclopedia locale

---

<sup>153</sup> A Berlino, come in altre molte città della Germania, non è difficile infatti imbattersi in negozi di souvenir che vendono magliette sulle quali è stampata la bandiera della RDT o con l'immagine di una Trabant, oppure completi sportivi “identici” a quelli della nazionale di calcio della RDT degli anni '70. Non è difficile, ancora, comprare prodotti alimentari che un tempo si vendevano in tutti i supermercati della zona orientale e che oggi sono diventati dei veri e propri centri di attrazione turistica. Il più famoso è “Ostprodukte”, che si trova corridoi della fermata della metropolitana di Alexanderplatz. È possibile, inoltre, prenotare una “Stasi Suit” all'ostello “Ostel” nel quartiere sud di Friedrichshain. Anche gli eventi culturali spesso scelgono il tema ostalgie, proponendo feste in cui è imposto un dresscode “comunista” e stabilizzano prezzi differenti a seconda se si è stati cittadini della RDT oppure no. E poi, l'arte, il cinema e le trasmissioni televisive. Quest'ultime sono un vero e proprio fenomeno commerciale nella Germania contemporanea. Ci riferiamo a programmi come *Ostalgie-Show*, *Ultimative Ost Show* o *Die DDR Show* che spesso sono condotti da personaggi dello sport e del mondo dello spettacolo che erano famosi nella RDT. Per approfondimenti su questi aspetti della cultura popolare e mediale si vedano Bach (2015, 2017), Capuzzo (2004) e Grüning (2010).

o mediana (cfr. Violi 1992 e § 3.3.3. in questa tesi), che sia però *mainstream*, costellata di abiti interpretativi, credenze e aspettative condivisi.

Il Visitatore Modello deve essere enciclopedicamente appassionato alla RDT e allo stesso tempo deve far parte di una comunità che condivide gli stessi “testi di attivazione patemica”. Questo perché questi soggetti non sono mai da considerare come se fossero statici e singoli, al contrario loro sono inseriti in una collettività e in una cultura che modifica il loro agire e il loro percepire. Infatti “percepire è sempre percepire a partire da un qualche programma d’azione all’interno di un mondo che è già fortemente intriso di valore per chi lo abita” (ivi: 313). Per Umberto Eco (1984a, 2007), l’Enciclopedia globale è l’insieme dei “già detti”. Essa è uno spazio in cui vengono registrati tutti gli interpretanti, cioè tutte le conoscenze precedenti, varie e contraddittorie che la cultura ha generato. Per dirlo con le famose parole di Eco: “l’Enciclopedia è un postulato semiotico, non nel senso che non sia anche una realtà semiotica: essa è l’insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l’informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche” (Eco 1984a: 109).

Per lo studio degli spazi della memoria in generale e per l’analisi di ciò che il museo della DDR, nello specifico, vuole comunicare e filtrare è necessario rifarsi alle “passioni già provate”, cioè alle passioni “in qualche modo registrate” negli “enunciati già enunciati” che sono nell’enciclopedia ma che noi consideriamo in un ritaglio locale.

Questo “già provato” a cui facciamo riferimento non è solo legato all’esperienza corporea ma può anche riguardare delle *competenze emotive* che i soggetti hanno acquisito nell’interazione con una passione che vive e si alimenta nei testi.

In altre parole, per essere coinvolti nell’esperienza nostalgica che il museo propone non è necessario essere stati abitanti della Berlino est. È sufficiente avere una competenza emotiva dettata dai testi, cioè delle conoscenze pregresse che possono fare leva anche su processi di tipo immaginativo. Questa enciclopedia locale emotiva non va pensata come uno spazio imperturbabile. Essa non è mai stabile, non è monolitica ma suscettibile a dei continui ritagli e rinenunciazioni dovuti agli “usi”, in senso hjelmsleviano. Infatti, le stesse conoscenze circa la nostalgia durano fintanto che dura il contesto in cui si alimentano.

In questo senso la nostalgia, come ogni altro elemento della cultura, può essere suscettibile di qualsiasi investimento assiologico e diventare “il desiderio di non si sa che cosa” (Greimas 1986), perché il suo senso è determinato di volta in volta nelle ridefinizioni enciclopediche. Il valore culturale di questa passione è determinato da trame semiotiche che permettono la rimediazione all’interno di una *località* che è il riferimento contestuale utile all’analisi, oltre che terreno fertile per il suo senso.

#### **4.8. Il nostalgico pragmatico**

Come abbiamo detto più volte, la ricezione dei testi da parte di un operatore dell’interpretazione che è il Lettore Modello, non avviene solo tramite la convocazione di competenze enciclopediche, ma anche attraverso l’esperienza percettiva e corporea.

Isabella Pezzini a tal proposito ha scritto: “Non di solo ‘sapere’ – prodotto e distillato dalla visione, dalla lettura, dall’ascolto ecc., e neppure dalle eventuali manipolazioni di oggetti o da suggerite performance – è infatti intessuta l’interpretazione del museo, ma anche di una dimensione più diretta della percezione: il ‘sentire’, l’estesia” (Pezzini 2009: 4). Questo sentire è strettamente connesso con la produzione attraverso il corpo di un’esperienza che trasforma il soggetto in “visitatore pragmatico” (cfr. Hammad 2006) e percipiente che per completare la sua esperienza deve *praticare* lo spazio, *aggiustando* (cfr. Landowski 2003: 123) la propria visita in relazione anche agli altri corpi che animano lo spazio museale.

#### **4.9. L’appartamento ricostruito**

Una volta superata la soglia che divide la sezione della politica da quella della vita quotidiana (creando un debole confine simbolica tra pubblico/privato) il visitatore/la visitatrice si ritrova all’interno della ricostruzione in scala 1:1 di un *tipico* appartamento della Berlino est degli anni Ottanta, arredato con oggetti che riproducono quelli originali esposti nelle teche/finestre presenti nelle altre sale del museo.

In questo spazio eterotopico che tematizza e esalta la vita quotidiana, il visitatore/la visitatrice non deve seguire un percorso prestabilito. È lui/lei stesso/a a disegnare il tracciato del suo attraversamento. Inoltre, può utilizzare gli utensili della

cucina, sedersi a tavola come se fosse ora di cena, accomodarsi sul divano del salotto, cambiare canale tv usando il telecomando o decidere di guardare dal televisore a tubo catodico programmi che venivano realmente trasmessi nella Germania orientale<sup>154</sup> (Figure 34, 35, 36, 37, 38, 39).



<sup>154</sup> Il televisore che si trova nel salotto ricostruito trasmette registrazioni di trasmissioni come “Prisma”, programma politico ed economico, il telegiornale di partito *Der Augenzeuge* o il programma serale per bambini *Under Sandmännchen* (la versione tedesca del Carosello italiano) sulle avventure di un pupazzetto di nome Sand Man e dei suoi amici.

Figure 34, 35, 36, 37, 38, 39– Interno dell'appartamento ricostruito (foto dell'autore)

Abbiamo definito “eterotopica” questa zona del museo per diversi motivi.

Anzitutto perché si tratta di uno spazio *altro* all'interno di uno spazio topico – che è il museo – che lo ingloba ma allo stesso tempo se ne separa affermando la sua “diversità spaziale”. Inoltre, l'appartamento ricostruito, “contenuto” (nel senso di essere inserito in) e contemporaneamente “sottratto” al museo, contribuisce anche al cambiamento “attoriale” dei visitatori che attraverso una operazione di *mimesi* e *simulazione* vengono posti in una condizione simultanea di *abitante* e *visitatore* dello spazio in cui si trovano immersi.

In altri termini, i visitatori per essere appagati dalla loro esperienza di visita, assecondano questa dimensione di *finzionalità* che viene proposta dal museo, toccando, spostando gli oggetti, mimando azioni come mangiare, cucinare, dormire...

Questo *fare* richiama quella che, usando le parole dello studioso Raphael Samuel, potremmo definire una “teatralizzazione dell'esperienza della memoria” (cfr. Samuel 2012), cioè una disneyficazione del racconto storico che rende sempre meno rilevante la memoria in sé, in favore di una replica pastizzata (cfr. Eco 1976), mera resa teatrale e ludica di quello che è *stato*. La corsa verso l'*estrema mimesi* nel museo della DDR si trasforma inevitabilmente in una resa spettacolare del passato, in cui tempo del racconto e tempo della storia si mescolano, confondendo i confini tra rievocazione storica e intrattenimento consumista. In più, come già detto, questa ricostruzione implica che il soggetto visitatore diventi, al tempo stesso, (i) *copia incarnata* di un/una *ossi*<sup>155</sup> e (ii) *visitatore voyeurista* che può arrivare a soddisfare il suo desiderio (pagato nel biglietto) di “reale esperienza” solo attraverso l'immersione fisica nella dimensione privata altrui.

Dal nostro punto di vista, il primo caso risulta più interessante del secondo.

Infatti, seguendo ancora la metafora del teatro, potremmo dire che in questa sezione viene allestito e arredato una sorta di palcoscenico in cui il visitatore/la

---

<sup>155</sup> “Ossi” è la parola che viene usata informalmente per riferirsi agli abitanti della Germania orientale.

visitatrice viene tematizzato/a e attualizzato/a non più come *semplice* turista ma anche come attore/attrice, performer che simula attraverso il suo corpo un mondo che esiste più, interagendo con oggetti e arredi che appartengono *iconicamente* al passato. In altre parole, la credenza enciclopedica viene messa in atto attraverso una azione di *reenactment*<sup>156</sup> che è connessa al corpo, che è ri-locato in un contesto “incantato”<sup>157</sup>. In questo caso la performance implica la creazione di una nuova forma di memoria che si riferisce (considerando il verbo latino *reffero* che significa anche “portare indietro”) a ciò che si *fa* è in realtà un fatto *precedentemente agito*, cioè si riferisce alle forme dell’esperienza di un passato. Questo permette ai visitatori di ristabilire un’esperienza temporale di appartenenza, reale o inventata. Infatti, questo spazio del museo è usato per recuperare attivamente un senso di ri-incanto nei confronti del passato.

L’attenzione ai dettagli finisce col corrompere la missione pedagogica della narrazione della memoria, imponendo una trivializzazione e una semplificazione del passato. A questo proposito, è congeniale partire da una riflessione proposta da Valentina Pisanty che, nella sua analisi della miniserie *Holocaust* (1978) e sulla sua conseguente diffusione nella cultura occidentale, ha precisato come la trivializzazione in ambito “memoriale” sia da considerare come il “price to be paid for the memory of trauma to transcend the restrictive confinements of the victimised community and find its place in the centre of the Encyclopedia, gradually stylising itself as pulsating

---

<sup>156</sup> Quando usiamo questo termine, ci riferiamo alla definizione data dalla studiosa Rebecca Schneider che ha considerato le variabili emotive connesse alle forme di rivisitazione storica nei musei: “Reenactment is [...] the practice of re-playing or re-doing a precedent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and “living history” in various history museums, theme parks, and preservation societies. In many ways, reenactment has become the popular and practice-based wing of what has been called the twentieth-century academic ‘memory industry’” (Schneider 2011: 2). Il *reenactment* in questo senso è inteso come una forma vivida di riscrittura, che richiama al teatro della vita quotidiana come forma di comunicazione (cfr. ad esempio, Goffman 1956). Un ringraziamento a Marta Caravà e Claudia Mazzuca per i suggerimenti di lettura.

<sup>157</sup> Ann Rigney, a questo proposito, fa notare come attraverso le rievocazioni di scenari precedenti, si possono mettere in mostra le identità del mondo contemporaneo. Il gioco di ruoli storici, spiega la studiosa irlandese, permettono agli esseri umani ad orientarsi e a comprendere con più facilità e leggerezza calviniana le crisi e i processi complessi della storia (cfr. Rigney 2012: 107).

individual remembrances crystallise in narrative themes and wide-ranging concepts. (Pisanty 2013: 21).

Infatti, basta attraversare le stanze dell'appartamento *fake* per notare come le scelte di progettazione siano indirizzate verso un racconto edulcorato e positivo della vita durante la RDT. Tutto è estremamente saturato, i colori sono accesi e ogni stanza è ben illuminata, creando un effetto da “casa delle bambole”, nel senso che viene presentato uno spazio che è simile a un prototipo reale, che per essere usato *correttamente* deve essere inteso come uno spazio di accettata finzionalità. A questa trivializzazione si aggiunge una semplificazione, cioè una de-complessificazione della storia, trasformata in semplici e lineari collegamenti temporali che non prevedono alcun tipo di “esplosione”, con l'obiettivo di raggiungere il centro di più enciclopedie possibili, generando un appiattimento dell'evento storico tale da poter appassionare le soggettività più diverse, con le credenze emotive più disparate.

Questo meccanismo di filtraggio edulcorato crea un particolare caso di “estetica della ripetizione” che, come l'esempio proposto da Deleuze e Guattari (1980) del bambino che canta ancora e ancora il ritornello di una canzone, serve a assicurare precise forme del racconto memoriale. Serve, inoltre, a solidificare forme stereotipiche della memoria che non si occupano tanto di fare chiarezza su quanto accaduto, quanto di solidificarle enciclopedicamente.

Il “tutto vero” ripetuto che, come ha scritto Umberto Eco in un lavoro dedicato all'iperrealtà, corrisponde nel museo al “tutto falso”, nel senso che “l'irrealtà assoluta si offre come presenta reale” (Eco 1976: 16, 17), gridando “ai quattro venti la propria finzione” (ivi: 15). Questo crea un livellamento della relazione temporale tra passato e presente, servendosi degli elementi che sono riconoscibili in quanto stereotipi dell'ostalgia, lasciando fuori – qui come per il racconto sulla Stasi – ogni tipo di aspetto legato alle privazioni quotidiane, ai bagni in comune, all'acqua calda assente durante l'inverno, ecc...

L'appartamento ricostruito insiste quindi sulla *semplificazione discorsiva*, sulla *iconizzazione*<sup>158</sup> e sulla *edulcorazione fantasticata* di ogni tratto materiale della vita sotto la RDT. Questo museo può essere pensato alla stregua delle “fortezze della solitudine” di cui parla Umberto Eco nel 1976 in *Dalla periferia dell'impero*. In questi spazi, assimilabili a camere delle meraviglie, tutto è volutamente finto. “Il passato deve essere conservato in forma di copia assoluta, formato reale” (ivi: 16), perseguendo una precisa “filosofia della immortalità e della duplicazione” (ibidem). Scrive a tal proposito il professore:

Costruire un modello uno a uno dell'ufficio della Casa Bianca (usando gli stessi materiali, gli stessi colori, ma tutto ovviamente più laccato, più squillante, sottratto al deperimento) significa che perché l'informazione storica passi essa deve assumere l'aspetto di una *reincarnazione*. Per parlare di cose che si vogliono connotare come vere, queste cose debbono *sembrare vere* (ivi: 16, 17, corsivo nostro).

Quello che conta non è la “prova archeologica”, la verità espressa nella materialità quanto “la stupefacente notizia che trasmette” (ivi: 25). Il *falso* appartamento, in una logica *apparire/sembrare* (cfr. Greimas, Courtés 1979), esibisce oggetti che sembrano tracce, quindi indici *veri* perché in continuità materiale con il passato, ma che in realtà sono copie *che giocano a* essere gli originali. Si tratta, quindi, di una *rievocazione che somiglia* allo spazio a cui rimanda, con l'obiettivo di corroborare l'aura nostalgica della vita quotidiana attraverso un fare “come se” che sia il più possibile fedele alla realtà (cfr. Leone 2019).

#### 4.10. Finestre, ipotiposi ed effetti di realtà

Uno dei temi ricorrenti all'interno del museo (oltre che nei testi che lo sponsorizzano, quali pubblicità cartacee e online, guide turistiche e siti web) è “il

---

<sup>158</sup> “Perché una rievocazione sia credibile, deve essere assolutamente iconica, copia rassomigliante, illusionisticamente “vera”, della realtà rappresentata” (Eco 1976: 14).

viaggio nel tempo”, il “journey back to the DDR”<sup>159</sup>. Questa isotopia, oltre a richiamare una classica fantasia letteraria e cinematografica, si presta a un discorso più complesso sui meccanismi di localizzazione temporale che, strutturando un effetto di realismo, producono nel soggetto lo scarto tra il tempo enunciato nel museo e il tempo dell’esperienza di visita. Soprattutto nell’appartamento ricostruito, *l’immersione* spaziale e temporale in un contesto passato avviene attraverso l’uso di particolari strategie di temporalizzazione (§ 2.2.4.). In particolare, il passato che viene messo “in scena” all’interno dell’appartamento ricostruito usa una serie di marche enunciazionali che rimandano *vividamente* al passato storico della Berlino murata. Una di queste è la proiezione digitale, all’interno di alcune stanze dell’appartamento, di un panorama che dà su dei palazzi di periferia, con sullo sfondo la torre della televisione di Berlino. Il tutto incorniciato da una *vera finestra*<sup>160</sup> (Figure 40, 41). Questa localizzazione temporale “Berlino Est” è costruita alternando opacità e trasparenza, creando una sorta di straniamento temporale di cui i visitatori sono, allo stesso tempo, *consapevoli* e *complici*.

---

<sup>159</sup> Questo è, per esempio, lo slogan che il museo mette in evidenza sulla home page del suo sito web <https://www.ddr-museum.de/en/collection/exhibition>. Ultima consultazione il 13 marzo 2019.

<sup>160</sup> Interessante notare come quello che viene proiettato oltre l’“inquadratura” della finestra faccia sembrare l’appartamento situato al quinto o sesto di un palazzo nella periferia della capitale, quando in realtà il visitatore/la visitatrice si trova a piano terra, in pieno centro a Berlino.



Figura 40 – Finestra con affaccio “computerizzato” (foto dell’autore)



Figura 41 – Interno dell’appartamento ricostruito (foto dell’autore)

La finestra<sup>161</sup>, cerniera tra due mondi, dialogo e mediazione tra interno ricostruito ed esterno irreali, si presenta come una vivida ipotiposi che catapulta il

---

<sup>161</sup> In semiotica molte studiose e molti studiosi si sono occupati del potere simbolico e metaforico della finestra, intesa sia come cornice che separa il mondo del reale da quello dell’arte, sia come spazio e soglia che crea un preciso confine tra interno ed esterno. Per approfondimenti su cornice e finestra si vedano, in particolare, Stoichita (1998) e Marin (2001).

visitatore/la visitatrice nell'universo narrativo della vecchia Berlino, stressando molto sull'“effetto di realtà”<sup>162</sup>.

La realtà o l'irrealtà non sono più da considerare come una “qualità intrinseca del discorso, ma come un effetto dello stesso [...]. Stesso principio vale per la verità (o falsità) degli eventi narrati, che finiscono per dipendere esclusivamente dalla modalità veridittiva adottata nella costruzione del discorso” (Panosetti 2015b: 68). Quindi le modalità veridittive subiscono uno sfasamento, per cui ad essere considerato “vero” non è “ciò che è” ma quello che appare come “effettivamente è”.

La finestra nell'appartamento ricostruito risponde esattamente a questa logica: generando un'illusione di realtà, fa sembrare vero, o comunque reale, il contesto che narrativizza intorno al museo. Il “trucco” digitale, pur essendo riconoscibile da ogni visitatore/visitatrice, lascia che il soggetto ricettore si faccia “ingannare” consensualmente per cooperazione interpretativa, fingendo di alterare il suo posizionamento temporale e spaziale. Come ha scritto Pezzini ne *Il testo galeotto*:

Il fruitore avrà l'impressione, ad esempio, che il senso di realtà provato durante la visione di un film, come nell'irripetibile caso degli spettatori terrorizzati all'*Arrivée du train* dei fratelli Lumière, o durante la lettura di un romanzo o la pratica di un videogioco, sia prodotto dall'“immersione” nel mondo cosiddetto naturale anziché in quello del testo filmico o letterario. O semplicemente “dimenticherà” o relegherà sullo sfondo la consapevolezza e la pertinenza di questa distinzione. Operazione, quest'ultima, detta anche *suspension dell'incredulità*, quando se ne enfatizza l'aspetto di disposizione di ricezione prevista da uno specifico contratto di comunicazione, che è d'altra parte necessaria per poter sperimentare appieno il versante *efficace* dell'effetto, in sostanza la sua capacità e la sua forza trasformatrici (Pezzini 2007: 169, 170).

---

<sup>162</sup> Uno dei primi ad occuparsi di questo tema in ottica semiotica è stato Roland Barthes, specificamente in suo lavoro del 1968 intitolato *Effet de réel*. Lo studioso francese si chiede come l'analisi strutturale possa considerare la descrizione dettagliata di quelli che fino a quel momento erano stati considerati “dettagli superflui”, cioè non necessari alla comprensione della trama storica ma che si posizionano nello sfondo della narrazione, quasi come arredo. Dopo essersi posto questa domanda, Barthes pone la sua attenzione proprio su questi elementi, in particolare su un barometro descritto in una pagina di Flaubert, o del “bussare dolcemente” alla piccola porta della cella di Charlotte Corday di cui parla Michelet, che sembra non abbiano alcuna funzione importante nella narrazione ma che in realtà permettono al lettore di posizionarsi (metaforicamente) nello spazio del soggetto della narrazione.

#### 4.11. Nostalgia e turismo

A tutte queste riflessioni va aggiunto il fatto che il DDR Museum è anche uno spazio turistico, in cui intrattenimento e memoria si mixano e contaminano, trasformando la nostalgia in una “passione del tempo libero”. Questo a dimostrazione di come il rimpianto non sia tanto legato al *temps perdu*, quando alla ricerca di un’esperienza che lo colmi. Spazi museali come quello che stiamo analizzando in queste pagine, contribuiscono alla teorizzazione della nostalgia come *passione impeto*, cioè come competenza emotiva che “spinge” il turista a visitare certi posti, con l’obiettivo di ridurre la distanza temporale che separa (e lega) il suo *hic et nunc* da quello che rimpiange. La nostalgia nelle stanze del DDR Museum si tramuta in una passione da *soddisfare* (cfr. Finocchi, a cura di, 2006 e Finocchi 2013) attraverso l’interazione con un mondo dall’alta densità simbolica. In altre parole, è la nostalgia stessa ad essere l’oggetto di valore del Visitatore Modello del DDR Museum di Berlino che, declinando la passione in ottica prettamente consumistica e turistica<sup>163</sup>, la trasforma in un prodotto consumato. Sul piano semiotico, il *fare turistico* va inteso come una valorizzazione sociale che viene generata e alimentata dalle diverse narrazioni, dalle pluralità dei testi e discorsi che si stratificano (cfr. Bruccolieri 2009: 19,20) su un dato sito. Questo soggetto nostalgico, oltre ad agire, investe passione, spende tempo e denaro per un’azione turistica che lo porta a conquistare una “presa esperienziale” (*ibidem*) della memoria. Il sistema di consumo turistico che riguarda il DDR Museum segue una tendenza generale della società contemporanea: “consumare sempre meno i prodotti e sempre più il loro valore simbolico, tanto che si può parlare di una generale smaterializzazione dei prodotti” (Finocchi 2006: 44). Il turista nostalgico non nega affatto il presente ma lo sospende temporaneamente per concedersi totalmente alla *sua*

---

<sup>163</sup> Questo tipo di “turismo della nostalgia” (cfr. Holak & Havlena, 1992; Holbrook & Schindler, 1991) è molto diffuso nell’Europa orientale. La relazione tra turismo ed eredità comunista è stata per la prima volta esplorata da Light (2000), che si è concentrato sul valore culturale delle architetture comuniste in Romania, notando come, insieme a una grande insofferenza rispetto a questi monumenti, altre frange della società hanno permesso che vengano trasformati in beni di consumo. Molte città hanno capitalizzato la propria eredità comunista tanto da aver creato dei veri e propri siti in cui potersi immergere nell’atmosfera che ha preceduto la caduta del Muro di Berlino.

idea di passato<sup>164</sup>. Si registra una voglia di asincronia (cfr. Panosetti, Pozzato 2013; Leone 2014b) che non è la stessa dei riti nostalgici di Predappio: in questo caso la nostalgia assomiglia più al *vintage mood*, al desiderio di riappropriarsi di oggetti e spazi del passato per adattarli al presente, senza necessariamente desiderare un restauro *à l'identique* del passato. “Si tratta di una trasformazione nella percezione collettiva del passato in una vasta collezione di immagini inerti [...], superfici lucide spettacolari, in cui la storia si ripropone come una creazione contemporanea che ha più a che fare con le emozioni che con il passato” (Morreale 2009: 26). Il posizionamento del turista nostalgico è frutto di una “dislocazione” (cfr. Panosetti 2013: 29) che permette al soggetto di essere sospeso tra presente e passato, approfittando di entrambi i contesti spazio-temporali. Esperire il “realismo di superficie” (Sprengler 2011: 237) evocato dal DDR Museum nell'appartamento, ad esempio, non significa abbandonare il presente, ma “vivere contemporaneamente qui e là” (Jankélévitch 1974 in Prete 1992: 126), contemporaneamente nel presente e nel passato. Con la differenza che il passato si spazializza “a tempo determinato”. In questo senso, i visitatori sono consapevoli che prima o poi la “messa in scena” terminerà e si dovrà tornare al presente, forse più nostalgici di prima, in attesa della nuova esperienza.

#### 4.12. *Gamification*

In questo museo la costruzione del barthesiano “effetto di realtà”, che permette al soggetto di connettersi con la sua nostalgia, è alimentata dall'uso massiccio di tecnologie di realtà aumentata. Questo crea una sorta di *gamification*<sup>165</sup> del passato, in cui il soggetto può ricoprire il ruolo (inteso proprio come role-play, cioè come ruolo attoriale) di un abitante della Berlino Est. Un meccanismo questo, studiato anche

---

<sup>164</sup> La gente ha bisogno di riconquistare la propria conoscenza enciclopedia della “mitica età dell'oro”. Spesso per farlo usa a proprio piacimento i testi del passato, “in modo da collegare un tempo mai vissuto con la propria esperienza del presente”. L'autore precisa però che commercializzare la nostalgia ha poco a che fare con il “mondo così come era”, ma rappresenta piuttosto una distorsione del passato secondo quello che i turisti avrebbero voluto che fosse o credono che sia stato.

<sup>165</sup> Per *gamification* si intende l'utilizzo di elementi di gioco in contesti in cui tipicamente non sono applicati, come musei, città, posti di lavoro, scuole... Per approfondimenti semiotici su questo argomento si veda in particolare Thibault, a cura di (2016).

dal”antropologo Roger Caillois che, in relazione al rapporto tra *gamification* e musei, ha parlato di *game-mimicry*, specificando che “there are games where players assume the roles of other, more interesting, spectacular, or simply fictional characters. It happens in children’s play, acting, or during carnival. And the same is true for gamers playing simulation games. Like children, actors, or carnival-revelers, these persons, although absorbed into the sphere of play, where reality is suspended, are well aware of the fact that they are neither pilots nor generals” (Caillois 2001: 49). In particolare, al visitatore/alla visitatrice del DDR Museum viene proposto di “giocare con la memoria”, formato 3D, sotto il tacito accordo di imparare qualcosa facendo un’esperienza. Questo *viaggio nel tempo* non solo combina due temporalità diverse, sospendendo la linearità del tempo, ma attraverso la tecnologia genera anche dei veri e propri mondi possibili alternativi, in cui il visitatore/la visitatrice (pur essendo cosciente di essere parte di una finzione) rispetta le regole che vengono dettate, riuscendo a portare a termine correttamente l’esperienza proposta, venendo esso/a stesso/a timicamente trasformato (Greimas, Fontanille 1991: 11).

In questa occasione egli è sia enunciato che enunciatore del gioco<sup>166</sup>, oltre che attore, che deve impersonare (e incarnare) un personaggio per riuscire allo scopo del gioco. A tal proposito, tornano utili le parole di Juri Lotman che, pur non approfondendo mai davvero la questione del gioco nella cultura, sulla condizione polifonica del soggetto-giocatore ha scritto che: “The player must simultaneously remember that he is participating in a conventional (not real) situation (a child knows that the tiger in front of him is a toy and is not afraid of it), and not remember it (when playing, the child considers the toy tiger to be a real one)” (Lotman 2011 [1967]: 254).

Un esempio chiarificatore di questo meccanismo è lo spazio dedicato alla Trabant P601, l’automobile che dopo il 1989 è diventata metonimia nostalgica della Germania comunista.

In particolare, dal 2013 al visitatore/alla visitatrice del DDR Museum è concesso di simulare la guida di un modello bianco di questa utilitaria (in scala uno a uno). Attraverso l’uso della realtà aumentata, sul parabrezza dell’auto viene ricostruito

---

<sup>166</sup> Un lavoro interessante sul gioco interattivo come forma di enunciazione in atto e enunciazione incarnata è stato condotto da Meneghelli (2011, 2013).

in 3D il complesso residenziale di Marzahn, composto da appartamenti prefabbricati.

A quel punto, il visitatore/la visitatrice, salito/a sull'auto, acceso il motore girando una chiave che si trova già inserita sullo sterzo dell'auto, "guida" il veicolo per le strade di questo quartiere di Berlino (Figura 42), famoso per essere stato il primo quartiere berlinese occupato dall'Armata Rossa nel 1945.



Figura 42 – Visitatore che "guida" una Trabant (foto dell'autore)

L'obiettivo è quella di offrire un vero e proprio ambiente ipertestuale (Eugeni 2010) in cui il gioco riesca ad "avvolgere" i visitatori con immagini e suoni, con il fine ultimo di provocare e suscitare in loro delle reazioni emotive. Reazioni emotive che si sono *prefabbricate* sulla base di una nostalgia consumata, cioè alimentante in una enciclopedia emotiva in cui l'oggetto con cui si interagisce e che permette l'immersione è oggetto di consumo.

In particolare, giocare con quell'oggetto, guidare *come se* fossimo nella Berlino est permette, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, una operazione di *reenactment* nostalgico che appassiona euforicamente il soggetto che riconosce sia il divertimento dovuto all'interazione "reale" con l'oggetto feticizzato, oltre a percepire il congiungimento con la *nostalgia impeto* da cui è mosso.

## 4.13. Nostalgia e Oggetti

### 4.13.1. Il valore degli oggetti

Il sociologo francese Emile Durkheim, in un lavoro sulle culture totemiche australiane, ha scritto che “i sentimenti collettivi diventano consapevoli solo depositandosi su oggetti esterni” (Durkheim 1912: 421), con seguente attitudine sociale a “consacrare le cose” (ivi: 215), trasformandole in icone di una data cultura (Arnold–de Simine 2013: 80, 86).

Gli oggetti materiali, quindi, “trasportano” storie che indirettamente forniscono una “riflessione sul significato della vita delle persone e della cultura che li hanno toccati e usati” (Hoskins 1998: 2, in Macdonald 2013: 148). In più, quando sono socialmente riconosciuti e stabilizzati in un’Enciclopedia, finiscono col diventare metonimia di un evento, di un valore nazionale, di un periodo storico, proponendo una forma di racconto sintetizzata. Basti pensare, per proporre un esempio tra tanti, al potere evocativo e iconico delle scarpe per quanto riguarda la narrativizzazione del trauma dell’Olocausto<sup>167</sup>.

Questo “carico di emotività” veicolato dagli oggetti non è da pensare in relazione a una qualità fisica o pragmatica dell’oggetto. Al contrario, esso è il risultato complesso di transazioni e investimenti culturali (Williams 2007). A tal proposito, Ariun Appadurai nel libro *The Social Life of Things* ha spiegato che ridurre il significato degli oggetti alle proprietà intrinseche della loro materialità senza considerare la “traiettorie” che i loro significati tracciano nella cultura corrisponde a una inevitabile analisi miope della cultura:

It is only through the analysis of these trajectories that we can interpret the human transactions and calculations that enliven things. Thus, even though from a theoretical point of view human actors encode things with significance, from a methodological

---

<sup>167</sup> Per approfondimenti su questo argomento si veda il progetto “Ordinary Things? Discovering the Holocaust through historical artefacts” di Paul Salmons (2009) per *The Holocaust and the United Nations Outreach Programme*. Per ulteriori dettagli si veda [http://www.unis.unvienna.org/pdf/2015/Holocaust\\_Teaching/Footprints\\_en.pdf](http://www.unis.unvienna.org/pdf/2015/Holocaust_Teaching/Footprints_en.pdf).

point of view it is the *things-in-motion* that illuminate their human and social context (Appadurai, a cura di, 1986: 5, corsivo nostro).

In altri termini, l'oggetto diventa segno risignificato per condurre a un sistema più generale, in modo da perdere la sua singolarità e diventare un elemento di decifrazione culturale (cfr. Baudrillard 1968).

Questo “movimento” prodotto dagli oggetti porta alla costituzione di quelli che lo studioso indiano ha chiamato “regimi di valore” (ivi: 15) che vengono definiti di volta in volta a seconda del contesto in cui l'oggetto si trova ad essere significato. Questa idea rimanda agli “investimenti valoriali” di cui parla Greimas riferendosi agli oggetti della vita quotidiana:

Nella società di oggi quando qualcuno vuole comprare un'automobile, forse non vuole tanto un oggetto quanto un mezzo di spostamento rapido, un sostituto moderno del tappeto magico delle fiabe. Oppure ciò che acquista è po' di prestigio sociale o un senso intimo di potenza. L'oggetto automobile non è altro allora che un pretesto, un luogo *di investimento di valori* (Greimas 1983: 19, in Marrone 2002: 15, corsivo nostro).

Stando a quanto proposto dal semiologo, ogni oggetto non è significativo in sé ma per il fatto che qualcuno lo desidera, tramutandolo in oggetto *di valore*, cioè in un oggetto desiderabile sul quale poter investire anche emozioni.

Come hanno scritto le tre antropologhe Stephanie Downes, Sally Holloway, and Sarah Randles: “An object which does not materially change may undergo drastic changes to its emotional value in response to shifting emotional contexts. The emotional value of the wedding ring might change sharply from positive to negative after a divorce, for example, as might the statues of saints after the Reformation” (Downes, Holloway e Randles 2018: 13).

Dalla nostra prospettiva, quindi, il contenuto semantico del valore di un oggetto quasi mai è “una caratteristica intrinseca dell'oggetto cercato; è piuttosto un valore per il soggetto, un qualcosa che serve alla realizzazione di quest'ultimo, alla costituzione e al riconoscimento della sua identità” (Marrone 2002: 16).

#### 4.13.2. Creare valore attraverso l'esposizione

Tornando al nostro caso di studio, vediamo come l'esposizione museale di oggetti di una vita quotidiana passata genera una serie di valorizzazioni emotive che compromettono l'usabilità di questi oggetti, in favore della costituzione di un significato sociale. Infatti, una volta inseriti all'interno di un museo, essi subiscono una trasformazione semiotica che li traghetta in altre semiosfere, creando un collegamento tra l'esperienza quotidiana delle persone e i cambiamenti sociali e politici più ampi.

Gli oggetti, una volta sottratti alla loro privatezza quotidiana per essere esposti in uno spazio notoriamente pubblico come un museo, non sono più solo veicolo di significati *pragmatici* legati alla loro funzione ma si trasformano in “rappresentanti di una cultura, di una storia, di una città. Gli oggetti nel museo non sono più guardati per loro stessi, ma sono anche diventanti portatori di un senso che si aggiunge al loro primo senso” (Hammad 2006: 204). Agli oggetti esposti nel DDR Museum di Berlino viene aggiunta un'*aura testimoniale* che non parla tanto del loro significato d'uso quanto del contesto storico in cui essi erano utilizzabili. Come ha scritto Macdonald (2013: 147): “This prior existence is a key aspect of their specific ‘aura’ [...] the aura of an object is an ineffable quality gathered during its history. [...] it is their very ‘ordinariness’ that allows them to be special in this specific context”.

È attraverso questa *rilocalizzazione* (cfr. Violi 2014b) che avviene la trasformazione di senso di cui detto precedentemente. Il valore espositivo dell'oggetto di vita quotidiana non corrisponde al suo valore artistico (che è oltretutto inesistente), ma alla sua “usabilità passata” che è connessa alle vite dei proprietari di quegli oggetti e più in generale alla cultura della Germania orientale. Un tubetto di schiuma da barba, un flacone di detergente per la cucina, una bottiglia di Vita-Cola o ancora una piccola bambola di pezza usurata dal tempo acquisiscono un valore estetico proprio in relazione alla loro funzione pragmatica “cristallizzata”, resa immobile e imperturbabile nell'esposizione. Come ha scritto Violi:

La loro esposizione museale inverte il rapporto tra pubblico/privato che li caratterizzava nella loro funzione originaria, rilocandoli all'interno di una sfera pubblica per eccellenza, quella

museale, e sottraendoli al regime di non visibilità legato al loro uso. Oggetti privati divenuti pubblici proprio *in quanto* oggetti privati: è questo slittamento di senso che è alla base della capacità evocativa delle cose povere (ivi: 132).

Con l'esposizione degli oggetti della vita quotidiana si passa quindi da una valorizzazione pratica (il detergente è un prodotto usato per pulire la casa) a una valorizzazione estetico-culturale (il detergente è esponibile perché connesso al tempo passato in cui veniva usato). È proprio la connessione di queste due modalità che genera l'effetto nostalgia nel visitatore/osservatore. Esse infatti contribuiscono a creare la comparazione tra tempo presente della visita museale (in cui l'oggetto esposto può essere solo osservato vista la terminatività del suo tempo *pragmatico*) e il tempo del passato in cui l'oggetto (valorizzato come bene desiderabile dal museo) è stato *agito*.



Figura 43 – Oggetti quotidiani in vetrina nel DDR Museum

#### 4.13.3. Oggetti introvabili e vecchi

I due temi centrali che guidano la “nostalgizzazione” degli oggetti nel museo della DDR sono la rarità e l'usura. Entrambi insistono sulla sostanza dell'espressione degli oggetti, modificandone le caratteristiche in modo da farli sembrare in maniera più vivida “oggetti del passato”.

Attraverso l'invenzione moderata<sup>168</sup> (Eco 1975) di queste qualità il museo mette in atto, infatti, una sorta di *ingegneria della nostalgia* attraverso la creazione di una correlazione tra l'espressione *nuova* (dell'oggetto la nostalgia) che contribuisce alla formazione di nuovi codici "emotivi" a livello del contenuto.

Il primo si riferisce alla costruzione all'interno del museo dell'"introvabilità" di questi oggetti. Infatti, questi oggetti vengono presentati al visitatore/alla visitatrice come rari, conferendo ad essi lo statuto di *reperiti archeologici* e affidando per osmosi al museo una forma di autorevolezza circa il racconto storico che attraverso loro propone. Questa rarità esplicitata, inoltre, fa gioco alla missione nostalgica del museo perché carica di *irripetibilità*<sup>169</sup> l'immaginario che questi oggetti evocano. Non essendo più possibile possederli (se non come souvenir) questi oggetti manifestano in maniera durativa la terminatività del momento storico del quale si fanno portatori, ponendo in essere il rimpianto del tempo passato, reso euforico nella sua narrazione "esotica" e dalla tematizzazione della perdita. Come detto precedentemente, questi oggetti (che non corrispondono alle copie che il visitatore/la visitatrice può *usare* all'interno dell'appartamento ricostruito) sono conservati in delle teche di vetro, sono cioè oggetti "in mostra", esposti solo per essere guardati. Quella dedicata all'esposizione degli "autentici" oggetti della vita quotidiana è l'unica parte del museo che non insiste sul

---

<sup>168</sup> Nella seconda parte del *Trattato di Semiotica Generale* (1975) Umberto Eco si concentra sulla questione della istituzione dei codici, producendo un'ampia riflessione sul potere dell'invenzione, inteso come un modo di produzione segnica. Scrive Eco: "Definiamo come INVENZIONE un modo di produzione in cui il produttore della funzione segnica sceglie un nuovo continuum materiale non ancora segmentato ai fini che si propone, e suggerisce una nuova maniera di dargli forma per TRASFORMARE in esso gli elementi pertinenti di un tipo di contenuto (ivi: 309). Bisogna inoltre distinguere due procedimenti differenti di invenzione: uno moderato e uno radicale. Il primo si ha "quando si proietta direttamente da una rappresentazione percettiva in un continuum espressivo, realizzando una forma dell'espressione che detta le regole di produzione dell'unità di contenuto equivalente" (ivi: 316). Nel secondo caso invece "la trasformazione, l'espressione realizzata, appare come un artificio 'steneografico' attraverso cui il mittente fissa i risultati del suo lavoro percettivo. Ed è solo dopo aver realizzato l'espressione fisica che anche la percezione assume una forma e dal modello percettivo si può passare alla rappresentazione sememica" (ivi: 318).

<sup>169</sup> È interessante notare come il museo insista molto sul binomio ripetibilità – riconquista, irripetibilità – perdita. Se nell'appartamento ricostruito la ripetibilità serve ad attivare le credenze del Visitatore Modello, trasformando la nostalgia in un'esperienza da consumare, qui il museo invece attiva i "canali della nostalgia" insistendo sulla "vecchiezza" e sulla perdita di quel mondo testimoniato dagli oggetti.

*fare* quanto solo sul *guardare*. In questo caso, l'effetto nostalgia sembra essere innescato nella manifestazione esplicita del divario temporale che esiste tra gli oggetti e chi li guarda esposti. Divario che si ripropone anche fisicamente attraverso l'utilizzo di una strategia espositiva tipica dei musei tradizionali: gli oggetti sono lì per essere visti, per essere contemplati come "pezzi di passato". Detto altrimenti, questi oggetti vengono proposti al visitatore/alla visitatrice come se fossero – nello stesso momento – conduttori di memoria (nel senso che *conducono*, trasportano verso una temporalità passata) e oggetti inaccessibili che non possono essere più posseduti pur essendo lì, insistendo sul senso di perdita che alimenta il desiderio nostalgico nel "cuore" del visitatore/visitatrice predisposto/a enciclopedicamente.

Altra caratteristica è quella dell'"usura" di questi oggetti. Questo elemento contribuisce a creare un distacco "anagrafico", una *pastness*, tra oggetto esposto e chi guarda. Potremmo parlare, in senso metaforico, di patina, tenendo a mente quanto scritto da Fontanille: "[la patina] è sia un'espressione del tempo che passa e dell'uso, iscritti sulla superficie esterna degli oggetti, sia l'espressione del tempo che dura, testimoniato dalla solidità e dalla permanenza della materia e della struttura interna degli oggetti". Sempre secondo il semiologo francese, oltre ad essere il segno delle tante *vite* dell'oggetto "la patina è una vera e propria superficie d'iscrizione semiotica che agisce per ritenzione e protensione: la patina infatti testimonia di usi anteriori dell'oggetto [...] ma per questa stessa ragione invita anche a nuovi usi, prefigurando il luogo e la forma di ulteriori contatti" (Fontanille 2002: 72).

Non è lo stesso tipo di patina degli oggetti di antiquariato, ma di una che sedimenta l'illusione di aver perso qualcosa che non si è mai posseduto "È una nostalgia – scrive Paolo Capuzzo (2004: 160) riferendosi alla cultura materiale ostalgica – che non ha bisogno di avere alle spalle né un'esperienza vissuta, né dei 'quadri di memoria collettiva', viene artificialmente suscitata da un sentimento di perdita e dallo struggimento per l'assenza dei quali i sogni legati al consumo prospettano il risarcimento, un parziale lenitivo per una immaginazione immalinconita".

#### 4.13.4. Un vasetto di cetrioli nell'Enciclopedia Emotiva

Tra gli oggetti esposti nel museo, non tutti hanno lo stesso grado di riconoscibilità all'interno della enciclopedia emotiva del Visitatore Modello. Alcuni di questi, essendo stati replicati e testualizzati più di altri, sono diventati, usando le parole di Gian Piero Piretto (2014: 229), veri e propri “frammenti di ostalgia”.

In particolare, a questa logica che lega la ripetizione al meta-lavoro semiotico del riconoscimento<sup>170</sup> è connessa anche una diversa modalità di esposizione degli oggetti. Infatti, il vasetto di cetrioli Spreewald; il giocattolo Sandmann; la confezione di detersivo per lavatrici Spee; il caffè Mocca Fix o la crema per le mani Florena, nel museo sono esposti singolarmente proprio perché possiedono una vita passionale autonoma, dettata dalla posizione centrale che ricoprono nell'immaginario<sup>171</sup> che il museo richiama. A differenza degli oggetti “accumulati” nelle teche, che si caricano di senso nostalgico solo attraverso un rapporto paradigmatico con quelli che li stanno intorno, questi segni si configurano come vere e proprie “figure della memoria” (Assmann 1992, 2007).

Il movimento che ha permesso a questi oggetti di diventare questo tipo figure è un movimento di ripetizione. In altre parole, il segno/oggetto ripetuto e riconosciuto è stato usato come matrice e unità di misura per generare nuovi ritagli enciclopedici che sono ispirati (ma non dipendenti) al contesto originario da cui il segno proviene.

In questo bricolage mnemonico che assembla insieme ricordi e valori sempre diversi, le caratteristiche dominanti di un type producono delle occorrenze, dei tokens, che nel tempo loop della ripetizione in cui sono inserite svuotano di significato l'oggetto in sé trasformandolo in un “tropo della nostalgia”. In questa occasione, quello che ci interessa della ratio type/token sono le modifiche di senso apportate ad uno specifico type, a quello che Lévi-Struass (1958) chiamerebbe il “mito di base” o “testo–matrice”.

---

<sup>170</sup> In questo caso il riconoscimento è inteso alla stregua di quello che Eco scrive nel *Trattato*: “Il RICONOSCIMENTO ha luogo quando un dato oggetto o evento, [...] esistente come un fatto in un mondo di fatti, viene inteso dal destinatario come espressione di un dato contenuto” (Eco 1975: 289).

<sup>171</sup> Qui per immaginario intendiamo una enciclopedia locale “per immagini” come l'ha definita Ugo Volli (2011: 34).

Per rendere più chiaro questo passaggio ci serviremo di un oggetto in particolare che è esposto nel DDR Museum di Berlino: il vasetto di cetrioli Spreewald.

I famosi “Spreewald-Gurken”, cetrioli sottaceto originari della regione dello Spreewald (a circa un’ora a sud est di Berlino), sono esposti nel DDR Museum di Berlino come se fossero un’opera d’arte, con un sistema di illuminazione che ne satura i colori, venendo simbolicamente assurti allo status di prelibatezza culinaria (Figura 44).



Figura 44 – Barattoli di cetrioli esposti nel DDR Museum di Berlino

Il testo che ha generato l’effetto domino nostalgico dando popolarità a questo oggetto, facendolo diventare un’icona, è il film tedesco *Goodbye Lenin!*, diretto nel 2003 dal regista (tedesco dell’ovest) Wolfgang Becker.

La pellicola racconta di Christiane, fedele sostenitrice della RDT che nel novembre del 1989, alla vigilia della caduta del muro di Berlino, a seguito di un attacco cardiaco finisce in coma per otto mesi. Al suo risveglio Berlino non è più una città murata, la Germania è riunita in un’unica nazione. Lei però non deve saperlo: il medico ha consigliato ai figli, Alex e Ariane, di preservare la donna da qualsiasi altro trauma.

Non volendo dare l’ennesimo dispiacere alla madre, con la paura che questa volta le possa essere fatale, Alex decide di farle credere “spazialmente” che la RDT sia

ancora in piedi e goda di buona salute. Approfittando del fatto che Christiane deve rimanere a letto a riposo, come su consiglio del medico, Alex decide di preservare la normalità della DDR all'interno della sua stanza di 79mq. Lo fa raccattando per la strada cimeli e giornali della Germania orientale, registrando credibili telegiornali della televisione orientale, nella speranza (che sarà presto spenta) che la donna non venga mai a sapere della riunificazione.

Data brevemente la trama del film, la scena che ci interessa considerare in relazione al nostro lavoro è quella in cui la donna, appena risvegliata dal coma, chiede ai figli un piatto di cetrioli sottaceto Spreewald. La richiesta mette tutti in panico, perché il prodotto, tra i più venduti in Germania orientale, dopo la caduta del muro di Berlino è stato sostituito con altri cetrioli importati dall'estero. Per soddisfare questo desiderio Alex si reca comunque in un supermarket, si avvicina a una commessa che sta attaccando i prezzi a delle lattine di Pepsi Cola e chiede:

Alex: "Scusi dove posso trovare Mocca-Fix?"

Commessa: "Fuori commercio"

Alex: "Cracker Fillinchen?"

Commessa: "Non la vendiamo più quella roba".

Alex: "Cetrioli Spreewald?"

Commessa: "Ma dove diavolo vivi, sulle nuvole? Moneta nuova, vita nuova, non mi dire che hai ancora lo stomaco di mangiare quelle porcherie!"

A quel punto ad Alex viene un'idea: decide comunque di acquistare una confezione di cetrioli importati dai Paesi Bassi e di sostituire il barattolo con uno di quelli della Spreewald trovato in dei cassonetti della spazzatura vicino casa (Figura 45).

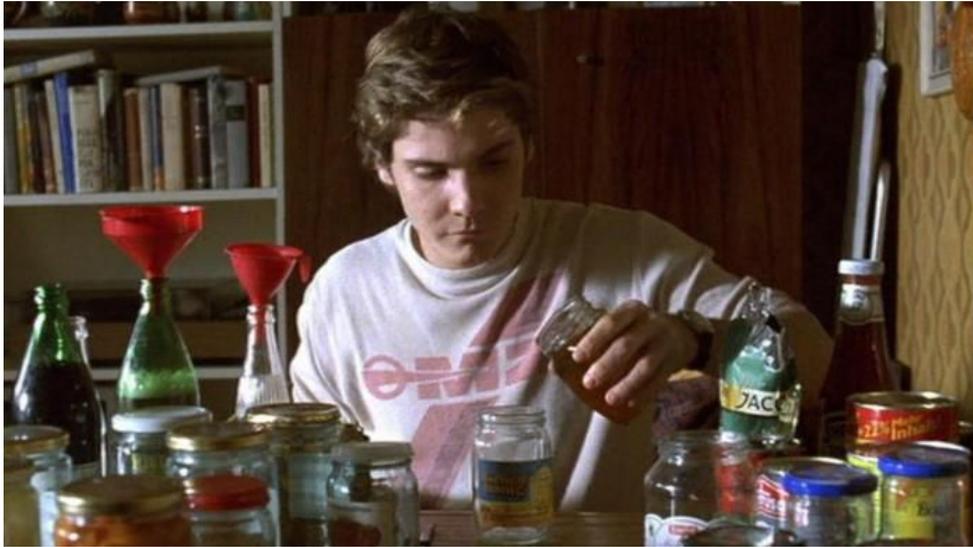


Figura 45 – Screenshot del film *Goodbye Lenin!* (2003)

Con questa scena, il film di Wolfgang Becker mette bene in mostra come le versioni del passato siano il risultato di un artificio creativo che più che recuperare il passato lo declina a seconda delle esigenze emotive del presente.

La cosa importante, come accade anche nel DDR Museum di Berlino, è che questi oggetti *sembrino* autentici. A dimostrazione di ciò, basti ricordare che alla madre di Alex basterà guardare la confezione “originale” per accettare volentieri di mangiare i cetrioli olandesi importati, senza coglierne la differenza o accorgersi dell’inganno.

Si attiva, in termini semiotici, il confronto tra le dimensioni dell’essere e del sembrare così come proposte da Greimas (cfr. 1983). Alex inserisce i cetrioli importati nel vasetto di quelli Spreewald, ne ricrea il packaging per farli *sembrare* come quelli originali. Ammettere che lo siano però è un’assunzione che richiede una certa predisposizione nel soggetto ricevente, che sia condizionato da una credenza, che nel caso della mamma di Alex è un inganno a “fin di bene”, nel caso del visitatore/della visitatrice del DDR Museum è pura cooperazione interpretativa mirata al soddisfacimento di un’esperienza.

Tutte le riproduzioni di questo oggetto, nel museo come nei negozi di souvenir, non sono da intendersi come occorrenze del *type* “barattolo di cetriolo”, ma come occorrenze del *type* specifico “barattolo di cetriolo del film *Goodbye Lenin!*”, così come si è reso riconoscibile ai più. Quello che viene replicato è un modello che non esisteva

nell'enciclopedia prima del film del 2003 o che per lo meno con le sue pertinenze non si era imposto come codice culturale. Il punto è che il film attraverso la sua popolarità ha aggiunto un nuovo tassello all'interno dei codici iconici già esistenti nella semiosfera: ha creato, quindi, una nuova funzione segnica legata “passionalmente” alle forme del ricordo che legano l'oggetto alla rappresentazione mitica che ne fa il film. I “nuovi” cetriolini vengono quindi così *inventati* (come Alex li ri-inventa per la madre ignara) dalle testualizzazioni, inventati nel senso che vengono registrati (e stabilizzati) nell'enciclopedia in questa nuova veste che li vede connessi al “codice” della passione ostalgica.

#### 4.13.5. Cetrioli che diventano *souvenir*: il ritorno al privato di un oggetto pubblico

Il tragitto semiotico di questi cetrioli continua poi nel souvenir shop del museo, dove il visitatore/la visitatrice può comprare un barattolo Spreewald al prezzo di 2.50 euro (Figura 46). Al soggetto-visitatore viene quindi concesso di *impossessarsi* di un “pezzo di museo”.



Figura 46 – Barattoli di cetrioli venduti nel souvenir shop del DDR Museum (foto dell'autore)

In antropologia e sociologia, molti autori e molte autrici (cfr. ad esempio Jansen–Verbeke 1998; Westwood 2004; Morgan e Pritchard 2005) si sono occupati di come l’acquisto di souvenir permetta agli oggetti venduti di diventare *segni* utili alla costruzione di identità che sono allo stesso tempo individuali (il soggetto si legittima come turista perché porta con sé una *traccia* della sua esperienza) e culturali (tutti quelli che hanno acquistato gli stessi oggetti appartengono alla comunità di turisti che ha avuto la stessa esperienza). Attraverso uno scambio di merci, di oggetti con un forte potenziale iconico che li lega al posto in cui sono venduti, si enfatizza una forma culturale e identitaria che nel nostro caso è connessa anche a una forma di patemizzazione del passato e riconoscimento del simbolismo che l’oggetto stesso veicola. Nel souvenir shop del DDR Museum di Berlino, il barattolo di cetrioli non è ovviamente venduto/acquistato in quanto ortaggio sott’aceto. La sua appetibilità consumistica è data dal fatto che viene messo nella posizione di essere interpretato dal turista come un *marker* (cfr. Gordon 1986) mnestico: una “prova” della memoria che, una volta tornati a casa, significherà sia l’esperienza fatta a Berlino che i messaggi nostalgici che nel museo vengono proposti, diffondendo e estendendo oltre i confini la semiosfera museale l’euforizzazione del passato della DDR.

John Frow (1991) nel suo articolo “Tourism and the Semiotics of Nostalgia”, sottolinea come il souvenir “transfers distance into proximit” nel senso che riesce ad annullare la distanza, di cui abbiamo detto diverse volte nelle pagine precedenti, tra lo spazio della rappresentazione del passato e lo spazio dell’esperienza presente. Il souvenir di uno spazio della nostalgia materializza la possibilità di portare nel presente una traccia che nel passato è stato di più di questo.

Ciò che si genera, quando un oggetto viene acquistato come souvenir, è una sorta di “ritorno alla privatezza”. Il nostro caso studio è emblematico sotto questo punto di vista. Gli oggetti che nel museo vengono esposti, dopo essere stati sottratti alla loro invisibilità quotidiana e dopo esser diventati centrali nell’Enciclopedia emotiva di una data cultura, tornano ad essere oggetti privati nel momento dello scambio economico, con conseguenti modifiche a livello semantico che non possono essere trascurate. Infatti, quelli che rientrano nello spazio domestico non sono ovviamente

gli stessi oggetti esposti<sup>172</sup>, ma delle riproduzioni, delle repliche omomateriche (Eco 1975: 211) che diventano metonimia passionale delle narrazioni del museo. La questione centrale non è solo il movimento di ritorno al privato, quanto il fatto che pur rientrando nello spazio domestico, non saranno più (nella maggior parte dei casi) ricondotti in una dimensione di anonimato, ma saranno esposti in un angolo della casa, ben in vista, come un trofeo del viaggio (cfr. Canestrini 2001) e della memoria.

L'oggetto ostalgico, esposto in casa, declina, con una sfumatura diversa, l'idea di oggetto come *ambasciatore enciclopedico*, come abbiamo proposto per i souvenir di Predappio. Nel contesto di Berlino, esso intermedia nello spazio privato tra il ricordo dell'esperienza e l'enciclopedia emotiva di cui si fregia il museo. In questo modo i souvenir diventano materializzazioni di una forma dell'esperienza, ma anche riduzioni esternalizzate di quadri sociali (cfr. Halbwachs 1925) di una nostalgia collettiva, capaci di estendere, solidificare e stereotipare questa credenza emotiva anche fuori dal museo.

---

<sup>172</sup> Come nell'esempio di Stewart (1993: 136): "The plastic replica of the Eiffel Tower does not define and delimit the Eiffel Tower for us in the way that an architect's model would define and delimit a building. The souvenir replica is an allusion and not a model; it comes after the fact and remains both partial to and more expansive than the fact. It will not function without the supplementary narrative discourse that both attaches it to its origins and creates a myth with regard to those origins. It is not a narrative of the object; it is a narrative of the possessor".

## Per (non) concludere

---

### Note sulla perdita

Le conclusioni, in lavori come il nostro, servono a tirare le somme e rilanciare coraggiosamente, più che chiudere definitivamente un'argomentazione. Se l'obiettivo principale delle pagine precedenti è stato quello di proporre, nel contesto scientifico della semiotica della cultura e dei *Memory Studies*, una definizione di “spazio della nostalgia”, ci chiediamo, a questo punto, cosa sia rimasto, per economia del discorso, inevitabilmente escluso dalla nostra *conversazione*.

Prima, però, riprendiamo brevemente le fila del nostro ragionamento.

Nella prima parte della tesi abbiamo proposto un percorso a imbuto rovesciato.

Partiti dalla definizione seicentesca di nostalgia (§ 1.2.), abbiamo via via allargato il nostro raggio d'osservazione, passando per una breve dissertazione sulla nostalgia come passione semiotica, concentrandoci sulla sua “vita sociale” e sulle modalità di “diffusione” all'interno di testi (si veda, ad esempio il modello Polidoro § 1.5.2.4.). Successivamente abbiamo inteso la nostalgia come una passione-filtro, stressando l'attenzione sulla sua capacità traduttiva e migliorativa dei ricordi. Questo ci ha portati a produrre una riflessione sulla “falsificazione nostalgica”, cioè sulla corruzione passionale che vizia i ricordi (§ 1.5.2.5.). Ci siamo concentrati poi sulla “indessicalità” della nostalgia (§ 1.5.3.), intesa come la capacità che questa passione concede ai soggetti e alle culture di creare delle corrispondenze di continuità e delle connessioni con il passato, legando il ricordo a delle “esternalizzazioni della memoria” (§ 2.1.2.), “trasformate” in tracce autentiche di ciò che viene rimpianto. A questo è seguita una definizione dello spazio della nostalgia, in cui non è il ritorno geografico ad essere centrale, come accade nello spazio nostalgico (§ 2.2.2. e § 2.2.4.), quanto la creazione di una temporalità, ormai svanita. Da qui, concetti come “spazializzazione temporale” (§ 2.2.5.), “ripetizione”, “passioni *loop*” (§ 2.2.5.), sono stati poi messi al vaglio per una tipologia degli spazi appassionati.

Da questa riflessione generale ha preso le mosse la seconda parte della nostra tesi, nella quale abbiamo deciso di biforcare la riflessione proponendo l'analisi di due

casi di studio, Predappio (Capitolo 3) e il DDR Museum di Berlino (Capitolo 4).

Questi spazi *esemplari* ci hanno permesso di dar conto concretamente di aspetti legati alle modalità di riappropriazione del tempo passato attraverso lo spazio. In particolare, se nel primo caso italiano ci siamo preoccupati di come la nostalgia, intesa come desiderio restaurativo (cfr. Boym 2001), fosse “messa in pratica” (§ 3.2.), “esibita” (§ 3.3.) e “venduta” (§ 3.4.) come effetto di senso generalizzante capace di creare coesione identitaria e far riconoscere, in nome di un comune anacronismo, un gruppo di persone; nel caso di studio tedesco la nostalgia è stata studiata come enunciazione museale (§ 4.5.), proponendo l’idea di una competenza enciclopedica emotiva (§ 4.7.) che si dirama negli oggetti e negli spazi del museo. In altre parole, un insieme del “già provato” appartenente ai cosiddetti Visitatori Modello.

Detto questo, più che una vera conclusione ci sembra sensato dedicare queste pagine a una riflessione (rimasta in sordina in tutto il nostro lavoro): la nostalgia come forma di perdita culturale e nascondimento del trauma che genera forme di produzione egemonica non solo del ricordo passato ma anche dei futuri.

Una perdita che, a seconda dei casi, diventa può essere “della memoria”, cioè un taglio ideologico che viene prodotto su un dato evento del passato, facendo in modo da allontanare qualsiasi forma di conflitto e di trauma. Oppure, può riferirsi, abbozzando a una tipologia, alla “perdita della temporalità”, legata all’idea che il buon (*nuovo*) vecchio passato, sfolto delle sue ombre, non tornerà più.

Lungo tutta la tesi abbiamo proposto la possibilità di intendere la nostalgia come “passione-filtro”, cioè come una sorta di lente che altera, in bene o in male, la percezione culturale del presente e/o del passato.

Una percezione che abbiamo visto avere a che fare più con una ricostruzione semiotica, in cui “i tratti spiacevoli sono cancellati o attenuati” (Halbwachs 1925: 11).

Questo “*editing* della memoria”, che mette in moto dei processi di *abbellimento* e/o *aggiustamento* più o meno invasivi, si attiva attraverso un meccanismo del ricordo che vede sempre la sua controparte in uno di dimenticanza, capace di tradurre, per differenza, la “Storia” in nuove narrazioni, che possono essere potenzialmente adottate da delle enciclopedie locali come nuovi racconti ufficiali del passato.

Questo significa che la “nuova informazione” si caratterizza anche come un *dover dimenticare il conflitto narrativo*, permettendo poi a una nuova narrazione *limpida* di essere rimpiaanta.

Nel DDR Museum di Berlino si “parla” in modo velato e tentennante del trauma della dittatura, nello stesso modo in cui a Predappio non si parla dei campi di concentramento se non minimizzando o peggio, ridendoci su<sup>173</sup>. Così, tutto quello che non viene enunciato (così da non generare un racconto meno “vendibile” o meno “coalizzante” che porterebbe a una riflessione più complessa legata al senso di colpa culturale) finisce lentamente nel dimenticatoio. E allora “Mussolini ha salvato tanti ebrei” diventa la giustificazione della nostalgia che fa *perdere* nella pratica la verità traumatica opposta.

Trasformare il passato in un racconto spazializzato significa inevitabilmente “editare”, raccontarlo in maniera nostalgica *in più* significa, come a Berlino, creare una solida coerenza tra “ciò che è stato” e ciò che è meglio non dire, performando quindi una dimenticanza strategica capace di produrre un nuovo senso della storia. O come a Predappio, in cui la tensione tra il “mai più” (generata dalla presenza del corpo morto del dittatore) e lo “speriamo che torni”, mette in pratica tra religiosità e feticismo l’immaginario fascista, manovrando lo spazio come traccia inventata di una qualche grandezza politica.

La dimenticanza strategica e la conseguente euforizzazione si configurano anche come modalità semiotiche di costruzione di futuri, con usi e interessi diversi, a seconda dei casi. La perdita di memoria, per dirla con Lotman, può essere un meccanismo di sopravvivenza della cultura, evitando il rischio di una fine ingloriosa *à la Funes*. Oppure, può essere fatta funzionare per gli scopi per la quale è stata costruita, quindi avere un potere strumentale capace di diventare agenda politica quanto consumistica.

Per questo, crediamo che uno dei punti da cui si potrebbe ripartire è intendere lo spazio della nostalgia come spazio della dimenticanza e della *riserva semiotica*. Così

---

<sup>173</sup> Ci riferiamo al caso della donna che durante una manifestazione in onore di Mussolini il 28 ottobre 2018, a Predappio, ha vestito una maglietta con su scritto “Auschwitzland”, una crasi infelice tra il nome del campo di concentramento polacco e Disneyland.

facendo non ci si focalizzerebbe solo sulle strategie di invenzione del ricordo, ma anche su cosa, in questo processo di selezione, viene rimosso. In altri termini, significa, seguendo una immagine proposta da Eco (2007), “mettere nel microonde” quelle informazioni che pericolosamente sono considerate eccedenti, rimaste escluse e furbamente “congelate”.

È innegabile che a Berlino, l’ostalgia, connessa con il trauma che silenzia, sia un “bene da preservare” in quanto ogni anno porta numerosi turisti nella capitale tedesca. Irresponsabile, invece, è pensare che Predappio sia solo un piccolo paesino vittima di una torsione nostalgica isolata. Predappio è in Italia e dice qualcosa in più sul sistema della memoria dell’Italia. Come in Italia sono le varie Giorgia Meloni che candidano pronipoti *famosi* alle elezioni europee, i proprietari delle spiagge venete che “arredano” incontrollati i propri lidi con le immagini dell’ex–duce, i ben noti ultrà della Lazio, in trasferta a Milano, che “commemorano” la liberazione dal nazifascismo esponendo striscioni di lodi a Mussolini<sup>174</sup>.

Solo per fare alcuni esempi di una tendenza nostalgica che nasconde le colpe, “congela” e minimizza il passato difficile, rimandando insistentemente una sua matura elaborazione. Una tendenza, inoltre, che crediamo sia urgente affrontare, decostruire e forse, in parte e lentamente, disinnescare con il fare perlustrativo e *laico* (cfr. Lorusso 2013) tipico dell’approccio semiotico.

---

<sup>174</sup> Il primo caso corrisponde alla candidatura alle elezioni europee del pronipote di Benito Mussolini, Caio Giulio Cesare Mussolini, presentata nel 2019 dalla leader Giorgia Meloni, del partito di destra “Fratelli d’Italia”. Non riteniamo problematica la candidatura in sé, quanto i rimandi espliciti all’immaginario fascista scelti per la campagna elettorale. Ad esempio, il candidato è stato pubblicamente presentato in un video diffuso sulle piattaforme web, in cui sia la Meloni che il candidato fanno il loro discorso avendo alle spalle il Colosseo quadrato (ora sede centrale del brand di moda Fendi), monumento voluto dall’ex-dittatore d’Italia e oggi al centro di una serie di controverse questioni legate alla patrimonializzazione difficile dell’heritage fascista. Oltre a questo, riteniamo discutibile la scelta del lettering (che rimanda a quello usato dalla propaganda fascista) nella campagna a stampa diffusa nella capitale italiana. Il secondo caso, salito agli onori della cronaca nell’estate del 2017, si riferisce al proprietario dello stabilimento balneare “Punta Cana”, della provincia veneta di Chioggia, che ha definito la sua spiaggia “zona antidemocratica e a regime”, esponendo all’ingresso immagini di Mussolini e frasi a lui attribuite. Il terzo caso, risalente all’aprile 2019, riguarda un gruppo di ultrà laziali in trasferta a Milano per seguire una partita che, alla vigilia della commemorazione della liberazione italiana dal nazifascismo, hanno esposto in corso Buenos Aires, vicino a piazzale Loreto, uno striscione con su scritto “onore a Benito Mussolini”.

## Bibliografia

---

Nella tesi, l'anno che segue i riferimenti bibliografici corrisponde a quello dell'edizione in lingua originale (tranne per Lotman 1992, per il quale ci riferiamo a una traduzione spagnola), mentre le pagine si riferiscono all'edizione italiana dello stesso testo. Questo solo quando la traduzione italiana è presente in questa bibliografia.

### **Abeyta, A., J. Juhl e C. Routledge**

2015 "Looking Back to Move Forward: Nostalgia as a Psychological Resource for Promoting Relationship Goals and Overcoming Relationship Challenges", in *Journal of Personality and Social Psychology*, 109 (6), pp. 1029–1044.

### **Affuso, O.**

2012 "Nostalgia: un atteggiamento ambivalente", in *Sociologia italiana - AIS Journal of Sociology*, 1 (0), 105–124.

### **Agazzi, E. e V. Fortunati (a cura di)**

2007 *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma.

### **Alaimo, S. e S. Hekman (a cura di)**

2008 *Material Feminism*, Indiana University Press, Indianapolis.

### **Alexander, J.**

2006 *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford University Press, Oxford.

### **Anderson, B.**

1983 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London–New York (trad. it. *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 1996).

### **Andrews, E.**

2003 *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature, and Cognition*, University of Toronto Press, Toronto.

### **Angé, O. e D. Berliner (a cura di)**

2015 *Anthropology and Nostalgia*, Berghahn Books, New York.

### **Ankersmit, F. R.**

2001 *Historical Representation*, Stanford University Press, Stanford, CA.

### **Antola, A.**

2013 "Photographing Mussolini", in Gundle S., C. Duggan e G. Pieri (a cura di), *The Cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester University Press, Manchester, pp. 178–192.

**Appadurai, A.**

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis (trad. it. *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2001).

**Appadurai, A.** (a cura di)

1986 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Arnold-de Simine, S.**

2013 *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, Palgrave Macmillan, Houndmills.

**Assmann, A.**

1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Oskar Beck, München (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002).

**Assmann, J.**

1992 *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck, München (trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997).

2007 “Memoria e mitologia politica”, in Agazzi, E. e V. Fortunati (a cura di) *Memoria e Saperi. Percorsi interdisciplinari*, Meltemi, Roma, pp. 695–712.

**Atkinson, D. e D. Cosgrove**

1998 “Urban Rhetoric and Embodied Identities: City, Nation and Empire at the Vittorio Emanuele II Monument in Rome 1870–1945”, in *Annals of the Association of American Geographers*, 88 (1), pp. 28–49.

**Atkinson, J.**

2016 “Hiding Hedonism in Plain Sight: Acoustic Participatory Camouflage at the DDR Museum in Berlin”, in *Javnost. The Public Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 23 (3), pp. 237–254.

**Augé, M.**

2019 *Chi è dunque l'altro?*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

**Bach, J.**

2015 “Consuming Communism: Material Cultures of Nostalgia in Former East Germany” in Augé, O. e D. Berliner (a cura di) *Anthropology and Nostalgia*, Berghahn Books, New York, pp. 123–138.

2017 *What Remains: Everyday Encounters With The Socialist Past In Germany*, Columbia University Press, New York.

**Baker, S.M. e P.F. Kennedy**

1994 “Death by Nostalgia: a Diagnosis of Context–Specific Cases” in *NA – Advances in Consumer Research*, 21, pp. 169–174.

**Bal, M.**

2002 *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto.

**Barthes, R.**

1967 *Sémiologie et urbanisme*, ora in *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, pp. 261–271.

1968 “L'Effet de Réel”, in *Communications*, 11, pp. 84–89.

1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980).

**Bartholeyns, G.**

2014 “The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography” in Niemeyer, K. (a cura di) *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, Houndsmill: Palgrave Macmillan, pp. 51–69.

**Bassano, G. e P. Polidoro**

2019 “Introduzione”, in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–5.

**Batcho, K.I.**

1998 “Personal Nostalgia, World View, Memory and Emotionality”, in *Perceptual Motor Skills*, 87, pp. 411–432.

2007 “Nostalgia and the Emotional Tone and Content of Song Lyrics”, in *American Journal of Psychology*, 120, pp. 361–381.

2013 “Nostalgia: The Bittersweet History of a Psychological Concept”, in *History of Psychology*, 16, pp. 165–176.

**Battaglia, D.**

1995 “On Practical Nostalgia: Self-Prospecting among Urban Trobrianders”, in Battaglia, D. (a cura di), *Rhetoric of Self-Making*, University of California Press, Berkeley, pp. 76–96.

**Battaglia, S.** (a cura di)

1992 *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XVI, UTET, Torino.

**Baudrillard, J.**

1968 *Le Système des objets*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972).

**Bauman, Z.**

2017 *Retrotopia*, Laterza, Roma–Bari.

**Baxandall, M.**

1995 “Intento espositivo”, in Karp, I. e S.D. Lavine (a cura di) *Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna, pp. 15–26.

**Bellentani, F. e M. Panico**

2016 “The Meaning of Monument and Memorials: Toward a Semiotic Approach” in *Punctum. International Journal of Semiotics*, 2 (1), pp. 28–46.

**Belk, R.W.**

1990 “The Role of Possessions in Constructing and Maintaining a Sense of Past”, in *Advances in Consumer Research*, 17, pp. 669–676.

1995 *Collecting in a Consumer Society*, Routledge, London.

**Belting, H.**

2001 *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma.

**Bennett, T. e P. Joyce** (a cura di)

2010 *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*, Routledge, London.

**Benton-Short, L.**

2006 “Politics, Public Space and Memorials: The Brawl on the Mall”, in *Urban Geography*, 27 (4), pp. 297–329.

**Benveniste, È.**

1966 *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris (trad. it. *Problemi di linguistica generale I*, Il saggiatore, Milano, 1971).

1974 *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris (trad. it. *Problemi di linguistica generale II*, Il saggiatore, Milano, 1985).

**Bergson, H.**

1896 *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Materia e memoria*, Laterza, Roma–Bari, 1996).

**Bertrand, D.**

2000 *Precis de semiotique littéraire*, Nathan, Paris (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002).

**Beyaert-Geslin, A.**

2015 *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Presses Universitaires de Liège, collection “Sigilla”, Liège.

**Bissel, W.**

2005 “Engaging Colonial Nostalgia”, in *Cultural Anthropology* 20 (2), pp. 215–248.

**Borgna, E.**

2002 *L’arcipelago delle emozioni*, Feltrinelli, Milano.

2018 *La nostalgia ferita*, Einaudi, Torino.

**Bornemark, J., M. Martinson e J. Svenungsson** (a cura di)

2015 *Monument and Memory*, Lit Verlag, Zurich.

**Bouma, A.**

2019 *German Post-Socialist Memory Culture. Epistemic Nostalgia*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

**Boym, S.**

2001 *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.

2003 “Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria”, in Boym, S., F. Lubonja, et al., *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Milano, Bruno Mondadori, pp.1–88.

2007 “Nostalgia and its Discontents”, in *The Hedgehog Review*, Summer, pp. 7–18.

**Brock, A.**

2008 “Review of DDR-Museum Berlin”, in *German History*, 26 (1), pp. 109–11.

**Bruccolieri, M.C.**

2009 *Semiotica per il turismo*, Carocci, Roma.

**Caillois, R.**

2001 *Man, Play, and Games*, University of Illinois Press, Urbana IL.

**Calabrese, O.**

2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori Università, Milano.

**Calvino, I.**

1972 *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.

1995 *Saggi 1945-1958*, Mondadori.

**Cammelli, M.G.**

2015 *Fascisti del terzo millennio: per un'antropologia di CasaPound*, Ombre Corte, Verona.

**Canestrini, D.**

2001 *Trofei di viaggio. Per un'antropologia del souvenir*, Bollati Boringhieri Editore, Torino.

**Capuzzo, P.**

2004 “Good bye Lenin?. La nostalgia del comunismo nella Germania riunificata”, in *Studi Culturali*, 1, pp. 151–165.

**Cati, A.**

2016 *Gli strumenti del ricordo. I media e la memoria*, La Scuola, Brescia.

**Cavicchioli, S.**

2002 *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano.

**Cervelli, P.**

2014 “Il ruolo dello spazio urbano nella strutturazione dell'identità culturale. Note sul pensiero di J. M. Lotman”, in Tani, I. (a cura di) *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi*, Quodlibet, Macerata.

**Cervelli, P. e I. Pezzini** (a cura di)

2006 *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma.

**Cole, T.**

2000 *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler: How History is Bought Packaged, and Sold*, Routledge, London e New York.

**Connerton, P.**

2008 “Seven Types of Forgetting”, in *Memory Studies*, 1 (1), pp. 59–71.

**Coppock, P.**

2008 “Genius Loci nello spazio terzo. La sacralità come processo culturale” in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–38.

**Corrain, L. e P. Fabbri**

2004 “La vita profonda delle nature morte”, in Corrain, L. (a cura di) *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*. Meltemi, Roma, pp. 153–168.

**Cosenza, M. e C. Guerriera**

2004 “Il rimpianto: analisi del campo semantico”, in *Psychofenia*, VII (10), pp. 41–60.

**Csikszentmihalyi, M. e E. Rochberg-Halton**

1981 *The Meaning of Things Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Davis, F.**

1979 *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, Collier Macmillan, New York.

**De Certeau, M.**

1980 *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni del Lavoro, Roma, 2001).

**Dekel, I.**

2013 *Mediation at the Holocaust memorial in Berlin*, Palgrave Macmillan, London.

**Del Ninno, M.**

2007 *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Meltemi, Roma.

**Deleuze, G. e F. Guattari**

1980 *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Minuit, Paris (trad. it. *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987).

**Demaria, C.**

- 2006 *Semiotica e Memoria. Analisi del post-conflitto*, Carocci, Roma.
- 2012 *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del "reale"*, Bononia University Press, Bologna.
- 2019 "Tradurre la semiotica? Strumenti per la ricerca di una transdisciplinarietà" in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–8.

**Demaria, C. e M.P. Pozzato**

- 2006 "Etnografia urbana: modi d'uso e pratiche dello spazio", in Marrone, G. e I. Pezzini (a cura di) *Senso e metropoli. Per una semiotica post-urbana*, Meltemi, Roma, pp. 193–210.

**Demuru, P.**

- 2012 "La semiotica, il corpo, la cultura", in *Passioni collettive, Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 348–377.

**Deni, M.**

- 2003 *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Franco Angeli, Milano.

**Derrida, J.**

- 1993 *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris.

**Di Giovine, M.A.**

- 2009 "Re-presenting St. Padre Pio of Pietrelcina: Contested Ways of Seeing a Contemporary Saint", in *Critical Inquiry*, 35 (3), pp. 481–492.

**Dolphijn, R. e I. van der Tuin** (a cura di)

- 2012 *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, Ann Arbor.

**Dondero, M. G.**

- 2007 *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Meltemi, Roma.

**Downes, S., S. Holloway e S. Randles** (a cura di)

- 2018 *Feeling Things. Objects and Emotions through History*, Oxford University Press, Oxford.

**Durkheim, È.**

- 1912 *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Alean, Paris (trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Comunità, Milano, 1961).

**Dusi, N.M.**

- 2004 "Sociosemiotica", in Cometa, M. (a cura di) *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma.

**Dusi, N.M. e S. Nergaard**

- 2000 “Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”, in *V.S. Quaderni di Studi Semiotici*, 85-86-87, pp. 3–54.

**Eco, U.**

- 1968 *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano.  
1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milano.  
1976 *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano.  
1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.  
1984a *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Bompiani, Milano.  
1984b “Tipologia della ripetizione”, in Casetti, F. (a cura di) *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia, 1984, pp. 19–36, oltre che in Eco, U., *Sugli specchi e altri saggi*, 1985, pp. 125–146.  
1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano.  
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.  
2001 “Il museo nel terzo millennio”, Conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001.  
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.  
2006 *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Bompiani, Milano.  
2007 *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano.  
2011 *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano.

**Erl, A.**

- 2011a *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London.  
2011b “Travelling Memory”, in *Parallax*, 17 (4), pp. 4–18.

**Erl, A. e A. Nünning** (a cura di)

- 2008 *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, de Gruyter, Berlin-New York.

**Eugeni, R.**

- 2010 *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.

**Fabbri, P.**

- 1998 *La svolta semiotica*, Laterza, Roma–Bari.

**Fabbri, P. e G. Marrone**

- 2000 *Semiotica in nuce. Volume I*, Meltemi, Roma.  
2001 *Semiotica in nuce. Volume II*, Meltemi, Roma.

**Fabbri, P. e I. Pezzini** (a cura di)

- 1987 “Affettività e sistemi semiotici. Le passioni del discorso”, in *V.S. Quaderni di Studi Semiotici*, 47–48.

**Fabbri, P. e M. Sbisà**

- 1985 “Passioni. Rileggendo l'Encyclopédie”, in *Aut–Aut*, 208, pp. 101–108.

**Filippi, F.**

2019 *Mussolini ha fatto anche cose buone. Le idiozie che continuano a circolare sul fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino.

**Finocchi, R.**

2013 “Passioni turistiche. Semiotica ed estetica del fare turistico”, in *RIFL/SFL Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 7 (1), pp. 40–57.

**Finocchi, R.** (a cura di)

2006 *Il commercio del senso. Linguaggi e forme della pubblicità*, Meltemi, Roma.

**Floch, J. M.**

1986 *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Fanlac (trad. it. *Forme dell’impronta*, Meltemi, Roma, 2003).

**Foley, M. e J.J. Lennon**

1996 “JFK and Dark Tourism: A Fascination with Assassination”, in *International Journal of Heritage Studies*, 2 (4), pp. 198–211.

**Fontanille, J.**

1993 “Le schéma des passions”, in *Protée*, 21 (1) pp. 33-41 (trad. it. “Lo schema passionale canonico”, in Fabbri, P. e G. Marrone (a cura di) *Semiotica in nuce. Volume II*, Meltemi, Roma, 2001, pp. 250–263.

2002 “La patina e la connivenza”, in Landowski, E. e G. Marrone (a cura di) *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma, pp. 71–95.

2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*, Meltemi, Roma.

2008 *Pratiques sémiotiques*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa, 2010).

2012 “Vent’anni dopo”, in Pezzini, I. e V. Del Marco (a cura di) *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp.257–265.

**Fontanille, J. e C. Zilberberg**

1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

**Foot, J.**

2009 *Italy’s Divided Memory*, Palgrave Macmillan, New York.

**Fortunati, V.**

2008 “Nostalgia, Identità e senso del tempo”, in *Revista de cultura y Literaturas Comparadas*, 2, pp. 23–39.

**Francis, D., L. Kellaher e G. Neophytou**

2005 *The Secret Cemetery*, Berg, Oxford.

**François, E. e H. Schulze H.** (a cura di)

2001 *Deutsche Erinnerungsorte*, C.H. Beck, München, 3. Voll.

**Freedberg, D.**

2009 *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino.

**Freeman, L. A., B. Nienass e R. Daniell**

2016 “Memory | Materiality | Sensuality”, in *Memory Studies*, 9 (1), pp. 3–12.

**Frow, J.**

1991 “Tourism and the Semiotics of Nostalgia”, in *October*, 57, pp. 123–151.

**Galison, P.**

1997 *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics*, University of Chicago Press, Chicago.

**Galofaro, F., D. Gasperi, G. Proni, e R. Ragonese (a cura di)**

2013 *Semiotica e ICT per i Beni Culturali*, Franco Angeli, Milano.

**Garrido S. e J.W. Davidson (a cura di)**

2019 *Music, Nostalgia and Memory: Historical and Psychological Perspectives*, Palgrave Macmillan, London.

**Geertz, C.**

1973 *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna.

**Geninasca, J.**

1991 “Dialogismo e passionalità. Su un frammento del Rosso e il Nero di Stendhal”, in Pezzini, I. (a cura di) *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna, pp. 73–78.

1997 *La parole littéraire*, PUF, Paris (trad. it. *La parola letteraria*, Bompiani, Milano, 2000).

**Genette, G.**

1987 *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.

**Ghyka, C.**

2012 “Berlin. (N)Ostalgic Landscapes”, in *Colloquia. Journal of Central European History*, XIX, pp. 19–39.

**Giampaoli, M.**

2010 *Il cimitero di Jim Morrison*, Stampa Alternativa, Tarquinia.

**Giannitrapani, A.**

2013 *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma.

2017 *Spazi, passioni, società: problemi teorici e studi di caso*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

**Goffman, E.**

1956 *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor, New York.

**Gordon, B.**

1986 “The Souvenir: Messenger of the Extraordinary”, *The Journal of Popular Culture*, 20, pp. 135–146.

**Grayson, K.E. e D. Shulman**

2000 “Indexicality and the Verification Function of Irreplaceable Possessions: A Semiotic Analysis”, in *Journal of Consumer Research*, 27, pp. 17–30.

**Greimas, A.J.**

1966 *Sémantique structurale*, Larousse, Paris (trad. it. *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1968 e Meltemi, Roma, 2000).

1970 *Du sens*, Editions de Seuil, Paris (trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974).

1976a “Pour une sémiotique topologique”, in *Sémiotique et sciences sociales*, Editions du Seuil, Paris, pp. 129-157 (trad. it. “Per una semiotica topologica”, *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1991, pp. 125–153).

1976b *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris (trad. it. *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1995 e Bompiani, Milano, 2019).

1983 *Du Sens II*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso 2*, Bompiani, Milano, 1985).

1986 “De la nostalgie. Essai de sémantique lexicale”, in *Actes sémiotiques – Bulletin*, XI (39) pp. 5–11 (trad. it. “Della nostalgia”, in Pezzini, I., a cura di, *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna, 1991, pp. 19–25).

1987 *De L'imperfection*, Fanlac, Paris (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1988).

**Greimas A.J. e J. Courtés**

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2007).

**Greimas A.J. e J. Fontanille**

1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, 1996).

**Griffero, A.**

2005 “Non dentro ma fuori: le atmosfere come spazi emozionali”, in *Oltreconfine (Società Filosofica Feronia)*, pp. 12–17.

2010 *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma–Bari.

**Grüning, B.**

2010 *Luoghi della memoria e identità collettive. La rielaborazione del passato tedesco orientale*, Carocci, Roma.

**Gundle, S., C. Duggan e G. Pieri (a cura di)**

2013 *The Cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester University Press, Manchester.

**Halbwachs, M.**

- 1925 *Les cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris (trad. it. *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli–Los Angeles, 1996).  
1950 *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Jedlowski, P., a cura di, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987).

**Hall, E. T.**

- 1966 *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York (trad. it. *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 1968).

**Hammad, M.**

- 2003 *Leggere lo spazio. Comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.  
2006 “Il museo della centrale Montemartini a Roma. Un’analisi semiotica”, in Cervelli, P. e I. Pezzini (a cura di) *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma, pp. 203–279.

**Hartog, F.**

- 2007 *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio Editore Palermo.

**Hebel, H.J.** (a cura di)

- 2003 *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Carl Winter, Heidelberg.

**Hershkovitz, L.**

- 1993 “Tiananmen Square and the Politics of Place”, in *Political Geography*, 12, pp. 395–420.

**Herzfeld, M.**

- 2004 *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, Routledge, London.

**Hirsch, M.**

- 2001 “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, in *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1), pp. 5–37.

**Hjelmslev, L.T.**

- 1954 “La stratification du langage”, in *Word*, 10, pp. 163–188 (trad. it. “La stratificazione del linguaggio” in Hjelmslev, L. T., *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche, pp. 35–72).

**Hobsbawn, E.J. e T. Ranger**

- 1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *L’invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987).

**Hofer, J.**

- 1688 “Dissertazione medica sulla nostalgia ovvero *heimweh*” in Prete, A. (a cura di) *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano, 1992.

**Holak, S.L. e W. J. Havlena**

- 1992 “Nostalgia: An Exploratory Study of Themes and Emotions in the Nostalgic Experience”, in *NA – Advances in Consumer Research*, 19, pp. 380–387.  
1998 “Feelings, Fantasies, and Memories: An Examination of the Emotional Components of Nostalgia”, *Journal of Business Research*, 42 (3), pp. 217–226.

**Holbrook, M. B.**

- 1993 “Nostalgia and Consumption Preferences: Some Emerging Patterns of Consumer Tastes”, in *Journal of Consumer Research*, 20 (2), pp. 245–256.

**Holbrook, M.B. e R.M. Schindler**

- 1991 “Echoes of the Dear Departed Past: Some Work in Progress on Nostalgia” in *NA – Advances in Consumer Research*, 18, pp. 330–333.

**Horowitz, S.**

- 2010 “Nostalgia and the Holocaust”, in Clifton Spargo, R. e R.M. Ehrenreich (a cura di) *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, pp. 41–58.

**Hoskins, J.**

- 1998 *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*, Routledge, New York.

**Huysen, A.**

- 2000 “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia” in *Public Culture*, 12 (1), pp. 21–38.

**Hwang, B.**

- 2009 *Constructing the Communist Other: A Comparative Study of Museum Representations of Communism*, tesi di Laurea Magistrale, Central European University.

**Ingold, T.**

- 1993 “The Temporality of the Landscape”, in *World Archaeology*, 25 (2), pp. 152–174.

**Isnenghi, M. (a cura di)**

- 1996 *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma–Bari.  
1997a *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Laterza, Roma–Bari.  
1997b *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma–Bari.

**Jankélévitch, V.**

- 1974 *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris (trad. it. parziale, “La nostalgia” in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di Prete, A., Raffaello Cortina, Milano, 1992, pp. 119–176).

**Jansen-Verbeke, M.**

- 1998 “The Synergism between Shopping and Tourism”, in Theobald, W. (a cura di) *Global Tourism*, Butterworth–Heinemann, Oxford, pp. 428–446.

**Jedlowski, P.**

- 2013 “Memorie del futuro. Una ricognizione” in *Studi Culturali*, 2, pp. 171–188.  
2017 *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, Carocci, Roma.

**Johnson, N.**

- 1995 “Cast in Stone: Monuments, Geography and Nationalism”, in *Environment and Planning D: Society and Space*, 13, pp. 51–65.

**Kant, I.**

- 1798 *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst*, Felix Meiner, Hamburg (trad. it. *Antropologia del punto di vista pragmatico*, TEA, Milano, 1995).

**Kantorowicz, E.H.**

- 1957 *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino).

**Keightley E. e M. Pickering**

- 2006 “The Modalities of Nostalgia” in *Current Sociology*, 54 (6), pp. 919–941.  
2015 *Photography, Music and Memory*, Palgrave Macmillan, London.

**Kundera, M.**

- 2001 *L'ignoranza*, Adelphi, Milano.

**LaCapra, D.**

- 1998 *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

**Lancioni, T.**

- 2012 “Tra passione e narrazione”, in *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, pp.1–7.

**Landowski, E.**

- 1989 *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Éditions du Seuil, Paris, 1989 (trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999).  
2002 “Dalla parte delle cose” in Landowski, E. e G. Marrone (a cura di) *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma, pp. 39–44.  
2003 *Passions sans noms: Essais de socio-sémiotique III*, Presses Universitaires de France, Paris.

**Landowski, E. e G. Marrone (a cura di)**

- 2002 *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma.

**Latour, B.**

- 2000 “The Berlin Key or How to do Words with Things”, in Graves-Brow, P. (a cura di) *Matter, Materiality, and Modern Culture*, Routledge, London, pp. 10–21.

**Leone, M.**

- 2014a “Reliquie e reliquiari: note di economia simbolica”, in *Religione popolare nella società post-secolare. Nuovi approcci teorici e nuovi campi di ricerca*, Edizioni Messaggero, Padova, pp. 133–156.
- 2014b “Longing for the Past: a Semiotic Reading of the Role of Nostalgia in Present-Day Consumption Trends”, in *Social Semiotics*, 25 (1), pp. 1–15,
- 2015 *Signatim: Profili di semiotica della cultura*, Aracne, Roma.
- 2017 “Semiotica della fuga”, in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–7.
- 2019 “City of Nostalgia: The Semiotics of Urban Retrotopias”, in *Chinese Semiotic Studies*, 15 (1), pp. 77–94.

**Leone, M. e I. Pezzini** (a cura di)

- 2013 *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, Aracne, Roma.

**Leonini, L.**

- 1991 “Gli oggetti del ricordo, il ricordo degli oggetti”, in Jedlowski, P. e M. Rampazi, (a cura di) *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Franco Angeli, Milano, pp. 51–67.

**Leroi-Gourhan, A.**

- 1964 *Le geste et la parole I. Technique et langage II. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris (trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 2 voll., 1977).

**Lévi-Strauss, C.**

- 1958 *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. it. *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano, 1990).

**Light, D.**

- 2000 “Gazing on Communism: Heritage, Tourism and Post-Communist Identities in Germany, Hungary and Romania”, in *Tourism Geographies*, 2 (2), pp. 157–176.

**Lorusso, A.**

- 2010 *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma–Bari.
- 2013 “Introduzione”, *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, 116, pp. 3–12.
- 2019a “Jurij Lotman”, in *Oxford Bibliographies*, Oxford University Press, Oxford, pp. 1–13.
- 2019b “Per una semiotica delle soggettività collettive”, in *Rivista Italiana di Filosofia di Linguaggio*, 1/2019, pp. 89–100.

**Lorusso, A.M. e M.P. Violi** (a cura di)

- 2011 *Effetto Med. Immagini, discorsi, luoghi*, Fausto Lupetti Editore, Bologna.

**Lotman, J.M.**

- 1970 *Struktura chudozestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva (trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972).

- 1971 “Sul meccanismo semiotico della cultura”, in Lotman, J.M. e B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 1975, pp. 39–68.
- 1973 “Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo”, in Lotman, J.M. e B.A. Uspenskij (a cura di) *Ricerche semiotiche*, Einaudi, Torino, pp. 40–61.
- 1975 “I concetti di vergogna e paura” in Lotman, J.M. e B.A. Uspenskij (a cura di) *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, pp. 271–275.
- 1984 “O semiosfere”, in *Trudy po znakovym sistemam*, 17, pp. 5–23 (trad. it. “La semiosfera”, in Id., *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia, 1985).
- 1985 *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- 1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris, London–New York.
- 1992 “Tekst i poliglotizm kul’tury” in *Izbrannye stat’i*, I, Aleksandra, Tallin (trad. sp. “El texto y el poliglotismo de la cultura”, in *Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 83–90).
- 1993 *Kul’tura i vzryv*, Moskva, Gnosis (trad. it. *La cultura e l’esplosione*, Feltrinelli, Milano, 1993).
- 1994 *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia.
- 1998 *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti e Vitali, Bergamo.
- 2001 *Non-memorie*, Interlinea, Novara.
- 2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma.
- 2008 “La caccia alle streghe. Semiotica della paura”, in *E/C. Rivista on-line dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–14.
- 2011 [1967] “The Place of Art among Other Modelling Systems”, in *Sign Systems Studies*, 39 (2/4), pp. 251–270.
- 2017 *Conversazioni sulla Cultura Russa*, a cura di S. Burini, Bompiani, Milano.
- 2019 *Culture, Memory and History. Essays in Cultural Semiotics*, a cura di M. Tamm, Palgrave Macmillan, London.

#### **Lotman, J.M. e B.A. Uspenskij**

- 1975 *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.

#### **Luzzato, S.**

- 1998 *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino.

#### **MacCannell, D.**

- 1976 *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books, New York (trad. it. *Il turista. Una nuova teoria della classe agiata*, UTET, Torino, 2005).

#### **Macdonald, S.**

- 2008 *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London–New York.
- 2013 *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, London.

#### **Macdonald, S. (a cura di)**

- 2006 *A Companion to Museum Studies*, Wiley–Blackwell, Oxford.

**Manetti, G.**

- 1998 *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon, Siena.  
2008 *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori, Milano.

**Margry, P.J.**

- 2008 *Shrines and Pilgrimage in the Modern World. New Itineraries into the Sacred*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

**Marin, L.**

- 2001 *Della rappresentazione*, a cura di Corrain, L., Meltemi, Roma.

**Marrone, G.**

- 2001 *Corpi Sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.  
2002 “Dal design all’interoggettività: questioni introduttive”, in Landowski, E. e G. Marrone (a cura di) *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma pp. 9–38.  
2005 *La cura Ludovico: sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Einaudi, Torino.  
2009 “Dieci tesi per uno studio semiotica sulla città”, in *V.S. Quaderni di Studi Semiotici*, 109–111, pp. 11–46.  
2013 *Figure di città*, Mimesis, Udine–Milano.  
2016 “Gastronomie et nostalgie”, in Migliore, T. (a cura di) *Rimediazioni – Tomo 1*, Aracne Editore, Roma, pp. 299–316.  
2018 *Storia di Montalbano*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.  
2019 “Saisies gastronomiques ou la nostalgie au futur”, in *Actes Semiotiques*, 122, pp. 1–12.

**Marrone, G.** (a cura di)

- 2005 *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma.  
2010 *Palermo, Ipotesi di semiotica urbana*, Carocci, Roma.

**Marrone, G. e I. Pezzini** (a cura di)

- 2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica post-urbana*, Meltemi, Roma.  
2007 *Linguaggi della città. Senso e metropoli II. Modelli e proposte d'analisi*, Meltemi, Roma.

**Marsciani, F.**

- 2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Franco Angeli, Milano.  
2012 “Lo scenario semiotico dopo il big bang passionale”, *Passioni collettive, Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 266–273.

**Marstine, J.** (a cura di)

- 2006 *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford.

**Mazzucchelli, F.**

- 2010 *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna.

- 2012a “Vintage Ideologies. Attorno al fenomeno della jugonostalgija nel Web”, in *E/C. Rivista on-line dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*, VI (11/12), pp. 105–111.
- 2012b “What Remains of Yugoslavia? From the Geopolitical Space of Yugoslavia to the Virtual Space of the Web Yugosphere”, in *Social Science Information*, 51 (4), pp. 631–648.
- 2017 “From the ‘Era of the Witness’ to an Era of Traces. Memorialisation as a Process of Iconisation?”, in Dziuban, Z. (a cura di) *Mapping the “Forensic Turn”. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, New Academic Press, Vienna, pp. 169–191.

**Mazzucchelli, F., R. Van der Laarse e C. Reijnen**

- 2014 “Introduction. Traces of Terror, Signs of Trauma”, in *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, 119, pp. 3–19.

**McKevitt, C.**

- 1991 “San Giovanni Rotondo and the Shrine of Padre Pio”, in Eade, J. e M. Sallow (a cura di) *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*, Routledge, London, pp. 77–97.

**Meneghelli, A.**

- 2011 *Il risveglio dei sensi. Verso un'esperienza di gioco corporea*, Unicopli, Milano.
- 2013 *Time Out. Come i videogiochi distorcono il tempo*, Libreriauniversitaria (online).

**Merleau-Ponty, M.**

- 1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.

**Miller, D.**

- 1987 *Material Culture and Mass Consumption*, Blackwell Publishing, Oxford.

**Misztal, B.**

- 2005 “Memory and the Construction of Temporality, Meaning and Attachment”, in *Polish Sociological Review*, 145, pp. 31–48.

**Mitchell, W.J.**

- 1992 *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, MIT Press, Cambridge, MA.

**Mondino, M.**

- 2016 *Street art, spazi, media: pratiche di riscrittura urbana*, tesi di dottorato in Studi Culturali Europei, Università di Palermo, XXVI ciclo.

**Montanari, F.**

- 2018 “Navigating Maps of Memories”, in Pozzato, M.P. (a cura di) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, Springer, Cham.

**Morgan, N. e A. Pritchard**

2005 “On Souvenirs and Metonymy: Narratives of Memory, Metaphor and Materiality”, in *Tourist Studies*, 5 (1), pp. 29–53.

**Morreale, E.**

2009 *L'invenzione della nostalgia: il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma.

**Nadkarni, M. e O. Shevchenko**

2015 “The Politics of Nostalgia in the Aftermath of Socialism’s Collapse: A Case for Comparative Analysis”, in Angé, O. e D. Berliner (a cura di) *Anthropology and Nostalgia*, Berghahn Books, New York, pp. 61–95.

**Nelson, R.S. e M. Olin** (a cura di)

2003 *Monuments and Memory, Made and Unmade*, The University of Chicago Press, Chicago.

**Newbiggin, E.**

2017 “Brexit, Nostalgia and the Great British Fantasy”, in *Open Democracy*, (online).

**Niemeyer, K.** (a cura di)

2014 *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave Macmillan, London.

**Nora, P.**

1989 “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, in *Representations*, 26, Special Issue: “Memory and Counter-Memory”, pp. 7–24.

**Nora, P.** (a cura di)

1984–1992 *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris.

**Nussbaum, M.**

2004 *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.

**Osimo, B.**

2017 *Manuale di Traduzione di Jurij Lotman*, Blonk, Pavia.

**Pallister, K.** (a cura di)

2019 *Netflix Nostalgia. Streaming the Past on Demand*, Lexington Books, Washington.

**Pamuk, O.**

2009 *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino.

**Panico, M.**

2017 “Esplosione di icone. Iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale”, in *Ocula*, 18, pp. 43–56.

- 2018 “Il significato fluttuante dei monumenti. Il caso del monumento bulgaro all’Armata Rossa tra pratiche quotidiane e afflitti nostalgici”, *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, 1, pp. 107–124.
- 2019 “Un’infelice sineddoche. Pensieri intorno a un possibile museo della storia del Fascismo a Predappio”, in *Roots/Routes. Research on Visual Cultures*, 30 (online).

**Panosetti, D.**

- 2013 “Vintage mood. Esperienze medialità al passato”, in Panosetti, D. e M.P. Pozzato (a cura di) *Passioni Vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, pp. 13–59.
- 2015a *Vintage. Forme e stili di una mania collettiva*, Doppiozero, Milano.
- 2015b *Semiotica del testo letterario: teoria e analisi*, Carocci, Roma.

**Panosetti, D. e M.P. Pozzato** (a cura di)

- 2013 *Passioni Vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Carocci, Roma.

**Paolucci, C., M.P. Violi, A. Lorusso, M. Seghini, P. Odoardi, T. Granelli, A. Meneghelli, D. Razzoli, F. Mazzucchelli, D. Salerno e E. Codeluppi**

- 2008 “Memoria culturale e processi interpretativi. Uno sguardo semiotico”, in *CHORA*, 16, pp. 7–29.

**Paolucci, C. e M.P. Violi** (a cura di)

- 2007 “I piani della semiotica. Espressione e Contenuto tra analisi e interpretazione”, in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 105-105.

**Peirce, C.S.**

- 2003 *Opere*, a cura di Bonfantini M. A., Bompiani, Milano.

**Pernau, M.**

- 2015 “Mapping Emotions, Constructing Feelings”, in *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 58 (5), pp. 634–667.

**Pethes, N. e J. Rüchatz**

- 2001 *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck (trad. it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Paravia, Milano, 2002).

**Pezzini, I.**

- 1998 *Le passioni del lettore*, Bompiani, Milano.
- 2003 “Passione”, in Abruzzese, A. e V. Giordano (a cura di) *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, pp. 429–433.
- 2004 “Un approccio semiotico allo studio dello spazio nella città” in Martinelli, F. (a cura di) *Città e Scienze umane*, Liguori, Napoli, pp. 257–264.
- 2006 “Visioni di città e monumenti logo”, in Marrone, G. e I. Pezzini (a cura di) *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, pp. 39–48.
- 2007 *Il testo galeotto*, Meltemi, Roma.

- 2008 “Passioni, segni e valori nei modelli della cultura”, in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–15 (oltre che in Migliore, T. a cura di, *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas, J.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma, pp. 171–190).
- 2009 “Architetture sensibili. Il Museo Ebraico e il Monumento alle Vittime dell'Olocausto a Berlino”, in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–19.
- 2011 *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma–Bari.
- 2012 “Dagli stati di cose agli stati d'animo” in Fabbri, P. e D. Mangano (a cura di) *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Carocci, Roma, pp. 353–371.

**Pezzini, I.** (a cura di)

- 1991 *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna.

**Pezzini, I. e V. Del Marco** (a cura di)

- 2012 *Passioni collettive, Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

**Piot, C.**

- 2010 *Nostalgia for the Future: West Africa after the Cold War*, Chicago University Press, Chicago.

**Pirazzoli, E**

- 2010 *Appartire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia.

**Piretto, G.P.**

- 2014 “Cetrioli, Sabbiolino e le Trabant: frammenti di Ostalgia” in Carioti, A., P. Rastelli (a cura di) *1989. Il crollo del muro di Berlino e la nascita della nuova Europa*, RCS Media Group, Milano, pp. 229–239.

**Pisanty, V.**

- 1998 *L'irritante questione delle camere a gas. Logica del negazionismo*, Bompiani, Milano.
- 2001 “Come si nega un fatto. Le strategie interpretative dei negazionisti”, in Flores M. (a cura di) *Storia, verità, giustizia. I crimini del XX secolo*, Mondadori, Milano.
- 2012 *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Bompiani, Milano.
- 2013 “Uses and Abuses of Memory: the Holocaust case (1978)”, in *VS. quaderni di studi semiotici*, 116, pp. 15–29.

**Polidoro, P.**

- 2016 “Serial Sacrifices: a Semiotic Analysis of *Downton Abbey* ideology”, in *Between*, VI (11), pp. 1–27.
- 2017 “Tre modi della nostalgia nelle serie televisive” in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–9.

**Pomian, K.**

- 1999 *Sur l'histoire*, Gallimard, Paris (trad. it. *Che cos'è la storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001).

**Pozzato, M.P.**

- 2001 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma.
- 2006 “Memoria e cultura del postconflitto: quale futuro?”, in Demaria, C., *Semiotica e memoria*, Carocci, Roma, pp. 199–206.
- 2009 “Spazi e bricolages esperienziali. La chiesa di Gesù Redentore a Modena”, in *V.S. Quaderni di Studi Semiotici*, 109–111, pp. 185–206.
- 2010a “Introduzione”, in Pozzato, M.P. (a cura di) *I testi e la memoria. La costruzione politica dei fatti*, Il Mulino, Bologna, pp. 7–12.
- 2010b “Il corpo del leader carismatico: una prospettiva semiotica”, in Pozzato, M.P. (a cura di) *I testi e la memoria. La costruzione politica dei fatti*, Il Mulino, Bologna, pp. 87–113.
- 2012a *Foto di matrimonio e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- 2012b “Teoria delle passioni: quali apporti da modelli extrasemiotici?”, in Pezzini, I., e V. Del Marco, *Passioni collettive. Cultura, politica, società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 274–296.
- 2013 “La dinamica caso/generalizzazione in sociosemiotica”, in De Oliveira, A. C. (a cura di) *As Interações Sensíveis - Ensaios de Sociosemiótica a Partir da Obra de Eric Landowski*, Estação das Letras e Cores, Ipiranga, pp. 171–178.
- 2018 “Genres of Maps of Places of Origin: A Semiotic Survey”, in Pozzato, M.P. (a cura di) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, Springer, Cham.

**Pozzato, M.P. (a cura di)**

- 2010 *Testi e memoria. Semiotica e costruzione politica dei fatti*, Il Mulino, Bologna.
- 2018 *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, Springer, Cham.

**Prentice, R.**

- 2001 “Experiential Cultural Tourism: Museums & the Marketing of the New Romanticism of Evoked Authenticity”, in *Museum Management and Curatorship*, 19 (1), pp. 5–26.

**Prete, A. (a cura di)**

- 1992 *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano.

**Prieto, L.**

- 1991 “Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte o come oggetto di collezione”, in Id., *Saggi di Semiotica. Volume II. Sull'arte e sul soggetto*, Pratiche Editore, Parma, pp. 23–47.

**Propp, V.J.**

- 1928 *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad (trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966).

- Recchia Luciani, F. e C. Vercelli** (a cura di)  
2016 *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Il Melangolo, Genova.
- Reynolds, S.**  
2010 *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, London.
- Ricœur, P.**  
2004 *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna.
- Rigney, A.**  
2012 *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*, Oxford University Press, Oxford.
- Rosaldo, R.**  
1989 "Imperialist Nostalgia", in *Representations*, 26, pp. 107–122.
- Rosati, E.**  
2018 *Casapound Italia: fascisti del terzo millennio*, Mimesis, Udine–Milano.
- Rossi Landi, F.**  
1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano.
- Routledge, C.**  
2016 *Nostalgia: A psychological resource*, Routledge, New York.
- Routledge, C., J. Arndt, C. Sedikides e T. Wildschut**  
2008 "A Blast from the Past: The Terror Management Function of Nostalgia", in *Journal of Experimental Social Psychology*, 44, pp. 132–140.
- Routledge, C., T. Wildschut, C. Sedikides e J. Juhl**  
2013 "Nostalgia as a Resource for Psychological Health and Well-being", in *Social and Personality Psychology Compass*, 7 (11), pp. 808–818.
- Rückel, R.** (a cura di)  
2012 *GDR–Guide. The Book Accompanying the Permanent Exhibition*, DDR Museum Verlag GmbH, Berlin.
- Rugg, J.**  
2000 "Defining the Place of Burial: What Makes a Cemetery a Cemetery?", in *Mortality*, 5 (3), pp. 259–275.
- Ruin, H.**  
2015 "Housing Spirits: The Grave as an Exemplary Site of Memory", in Tota, A. e T. Hagen (a cura di) *Routledge International Handbook of Memory Studies*, Routledge, London, pp. 131–140.

**Salerno, D.**

2018 “Per una semiotica degli eventi” in *Ocula. Occhio semiotico sui media*, pp. 1–24.

**Saloul, I.**

2007 “The Identification of the Nostalgic”, in Pollok, G. G. e M. Bal (a cura di) *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis*, I.B. Tauris, London, pp. 120–138.

2008 “‘Performative Narrativity’: Palestinian Identity and the Performance of Catastrophe”, in *Cultural Analysis*, 7, pp. 5–39.

**Samuel, R.**

2012 *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Verso, London–New York.

**Saussure, F. de**

1916 *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris [1922] (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma–Bari, 2008).

**Sauter, P.**

2010 “Lenin vive ancora?” in Boym, S., F. Lubonja, et al., (a cura di) *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 142–150.

**Schneider, R.**

2011 *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London–New York.

**Schönle, A.** (a cura di)

2006 *Lotman and Cultural Studies: A Case for Cross-fertilization*, University of Wisconsin Press, Madison.

**Sedda, F.**

2002 *Tracce di memoria*, Edizioni Fondazione Sardinia, Cagliari.

2003 *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Meltemi, Roma.

2006a “Introduzione”, in Lotman, J. M., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi.

2006b “La memoria e i suoi eventi”, in *E/C. Rivista on-line dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–6.

2008 “Intersezione di linguaggi, esplosione di mondi. Una rima fondativa fra l’ultimo Lotman e il primo Greimas”, in Migliori, T. (a cura di) *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas, J.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma, pp. 191–218.

2012a “Passioni situate” in Pezzini, I. e V. Del Marco (a cura di) *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 338–351.

2012b *Imperfette Traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

2019 “Introduzione”, in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–2.

**Segre, C.**

1996 “L'ultimo Lotman”, in *Slavica Tergestina*, 4, pp. 43–51.

**Semprini, A.**

1996 *L'oggetto come processo e come azione. Per una sociosemiotica della vita quotidiana*, Esculapio, Bologna.

**Serenelli, S.**

2013a “A Town for the Cult of the Duce: Predappio as a Site of Pilgrimage”, in Gundle S., C. Duggan e G. Pieri (a cura di) *The Cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester University Press, Manchester, pp. 93–109.

2013b “‘It was like something that you have at home which becomes so familiar that you don't even pay attention to it': Memories of Mussolini and Fascism in Predappio, 1922–2010”, in *Modern Italy*, 18 (2), pp. 157–175.

**Sierp, A.**

2009 “Nostalgia for Times Past. On the Uses and Abuses of the Ostalgic Phenomenon in Eastern Germany”, in *Contemporary European Studies*, 4 (2), pp. 47–60.

**Slater, D.**

1997 *Consumer Culture and Modernity*, Polity, Cambridge.

**Sodaro, A.**

2018 *Exhibiting Atrocity. Memorial Museum and the Politics of Past Violence*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.

**Sontag, S.**

1977 *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York (trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004).

**Sozzi, P.**

2012 “Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del Sacrario Monumentale di Cima Grappa”, in *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, pp. 1–23.

2017 *Per una teoria dell'enunciazione nella semiotica degli spazi. Teorie e analisi confronto*, tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, XXIX ciclo.

**Spaziante, L.**

2012 “Ritorno al presente: passioni del tempo, nostalgie vintage e memorie mediali, da *Far from Heaven* a *Mad Men*”, in Mangano, D. e B. Terraciano (a cura di) *Passioni collettive: Cultura, politica, società*, atti di convegno, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 35–41.

2016 *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Pearson Italia SpA, Milano.

**Sprengler, C.**

- 2009 *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, Berghahn Books, New York–Oxford.
- 2011 “Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism”, in Stoddart, S.F. (a cura di) *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, Mc Farland, Jefferson NC, pp. 234–252.

**Starobinski, J.**

- 1966 “Le Concept de nostalgie”, *Diogenè* aprile-giugno (trad. it. in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di Prete, A., Raffaello Cortina, Milano, 1992, pp. 85–117).

**Stern, B.B.**

- 1992 “Historical and Personal Nostalgia in Advertising Text: The Fin de siècle Effect”, in *Journal of Advertising*, 21 (4), pp. 11–22.

**Stewart, K.**

- 1988 ‘Nostalgia – A Polemic’, in *Cultural Anthropology*, 3 (3), pp. 227–241.

**Stewart, S.**

- 1993 *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham, NC.

**Stoichita, V.I.**

- 1998 *L’invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano.

**Strathern, M.**

- 1995 “Nostalgia and the New Genetics”, in Battaglia, D. (a cura di) *Rhetorics of Self making*. University of California Press, Berkeley, pp. 97–120.

**Sudjic, D.**

- 2005 *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*, Allen Lane, London (trad. it. *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Laterza, Roma–Bari, 2011).

**Tamm, M.**

- 2008 “History as Cultural Memory: Mnemohistory and the Construction of the Estonian Nation”, in *Journal of Baltic Studies*, 39 (4), pp. 499–516.
- 2015 “Semiotic Theory of Cultural: In the Company of Juri Lotman”, in Kattago, S. (a cura di) *The Ashgate Research. Companion to Memory Studies*, pp. 127–141.

**Thibault, M.** (a cura di)

- 2016 *Gamification Urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini*, Aracne, Roma.

**Tota, A. e T. Hagen** (a cura di)

- 2015 *Routledge International Handbook of Memory Studies*, Routledge, London–New York.

**Tramontana, A.**

2007 *Il Patrimonio dell'umanità dell'UNESCO. Un'analisi di semiotica della cultura*, tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, XIX ciclo.

**Tramontana, A.** (a cura di)

2009 “Il senso dei luoghi. Riflessioni e analisi semiotiche”, in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 109-110-111.

**Turri, M.G.**

2014 “La logica delle emozioni: una teoria che percorre le scoperte neuroscientifiche”, in *RIFL / SFL Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, pp. 215–232.

**Vaccaro, G.B.**

2015 “Metamorfosi della merce e struttura del segno in Jean Baudrillard”, in *Filosofî(e)Semiotiche*, 2 (2), pp. 103–112.

**Velinkonja, M.**

2008 *Titonostalgia. A Study of Nostalgia for Josip Broz*, Peace Institute, Ljubljana.

**Vergo, P.** (a cura di)

1989 *New Museology*, Reaktion Books, London.

**Véron, E. e M. Levasseur**

1983 *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps, le sens*, Bibliothèque publique d'information/Centre G. Pompidou, Paris.

**Violi, M.P.**

1992 “Le molte enciclopedie”, in Magli P., G. Manetti e M.P. Violi (a cura di) *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Bompiani, Milano, pp. 99–112.

2005 “Il corpo, le pratiche” in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–6.

2008 “Il senso del luogo. Qualche riflessione di metodo a partire da un caso specifico”, in Leone M. (a cura di) *La città come testo: scritture e riscritture urbane*, Aracne, Roma, pp. 105–120.

2014a “Spectacularising Trauma: The Experientialist Visitor of Memory Museums”, in *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, 119, pp. 51–70.

2014b *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Bologna.

2014c “Smart City between Mythology, Power Control and Participation”, in *E/C. Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, pp. 1–7.

2015 “Luoghi della memoria: dalla traccia al senso” in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 2015, pp. 262–275.

2017 “Identità e memoria nell'epoca di Google”, in Pezzini, I e V. Del Marco (a cura di) *Nella rete di Google. Pratiche, strategie e dispositivi del motore di ricerca che ha cambiato la nostra vita*, Franco Angeli, Milano, pp. 195–216.

**Volli, U.**

1997 *Fascino. Feticismo e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano.

2005 *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Roma–Bari.

2009 “Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane”, in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 109-110-111, pp. 47–57.

**Wagner-Pacifici, R.**

2017 *What Is an Event?*, Chicago University Press, Chicago.

**Westwood, S.**

2004 *Narratives of Tourism Experiences: An Interpretative Approach to Understanding Tourist–Brand Relationships*, tesi di dottorato, Cardiff Metropolitan University.

**Williams, P.**

2007 *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg, Oxford.

**Xue, H.**

2017 “On Design and Nostalgia: From the Perspectives of Culture, Experience and Design Strategy”, tesi di dottorato, Aalto University.

**Yates, F.**

1966 *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, London (trad. it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1975).

**Young, J.E.**

1993 *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven.

**Zunzunegui, S.**

2003 *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiotica*, Madrid, Catédra (trad. it. *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Nuova Cultura, Roma, 2011).