
Dietro la maschera. Verità in semiotica*

Tarcisio Lancioniⁱ

Abstract: L'articolo propone una riflessione, condotta con gli strumenti della semiotica, sulla verità e sui suoi travisamenti (maschere, segreti), attraverso l'analisi di un racconto: Doppio sogno (Traumnovelle, 1926) di Arthur Schnitzler. Dopo un excursus su alcune concezioni della verità, derivate sia dal discorso filosofico che dalla prassi quotidiana, l'analisi testuale è volta a mostrare come i processi discorsivi, quali sono messi in scena dal racconto, presentano un ampio intreccio di pratiche "veritative" diverse, quali la constatazione, la confessione, l'inchiesta, la messa alla prova, lo smascheramento, la simulazione e la dissimulazione. Pratiche che sono a loro volta correlate a concezioni e valorizzazioni diverse della verità. Infine, l'articolo si concentra sul ruolo della "maschera", nei processi di tematizzazione e di attorializzazione, come mezzo di nascondimento e rivelazione.

Parole chiave: veridizione; menzogna; maschera; Schnitzler; Semiotica.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2022.194353>.

ⁱ Professor de Filosofia e Teoria da Linguagem na Universidade de Siena e diretor do Centro de Semiótica e Teoria da Imagem "Oscar Calabrese". E-mail: tarcisio.lancioni@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7382-5511>.

“Che dobbiamo fare Albertine?”. Lei sorrise, e dopo una breve esitazione rispose: “Ringraziare il destino, credo, di essere usciti incolumi da tutte le nostre avventure ... da quelle vere e da quelle sognate”. “Ne sei proprio sicura?” chiese Fridolin. “Tanto sicura da presumere che la realtà di una notte, e anzi neppure quella di un’intera vita umana, non significano, al tempo stesso, anche la loro più profonda verità”. “E nessun sogno” disse egli con un leggero sospiro “è interamente sogno”.

Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*.

1. Quale verità?

Corrispondenza fra rappresentazione e realtà; coerenza fra enunciati; adeguamento alle conoscenze acquisite che sorreggono le nostre pratiche; o, al contrario, radicale problematizzazione dell’ovvio (HEIDEGGER, 1976); adeguamento a idee innate, o divine (DETIENNE; VERNANT, 1967); svelamento del volto di Iside; messa a nudo delle menzogne della civiltà denunciate da Nietzsche (2015 [1873]) o dell’ideologia borghese studiata da Barthes (1957); valore associato a classi di discorso particolari (GREIMAS, 1983) ... Di cosa parliamo quando parliamo di verità?

Affrontare tale questione, da qualsiasi punto di vista, appare un compito improbo, abissale (“pochi cenni sull’universo”, avrebbe chiosato Eco): come dire qualcosa sulla verità se non sappiamo ancora, e già, che cosa la verità è? (DERRIDA, 1978). Abisso che si amplifica nella constatazione della vastità del già detto, dei discorsi più o meno veritieri già tenuti sulla verità, che, come ci ricordano gli esercizi archeologici di Michel Foucault¹ o di Jacques Derrida,² risalgono fino agli albori della riflessione filosofica e allo stesso tempo si dipanano nella quotidianità “pratica”, alimentando il nostro “senso comune”.

Un primo sguardo su tale abisso porta a notare, con scarsa originalità, che (in verità?) della “verità”, almeno nei discorsi quotidiani, ci si interessa solo se motivati dal dubbio, e cioè quando la verità stessa sembra dileguarsi (quando ci chiediamo “sarà vero?”). È infatti solo nei discorsi “tecnici” (come quelli filosofici) che la questione della verità viene considerata “in sé” e non solo nel timore della sua scomparsa. La verità viene in questo caso sottratta al flusso discorsivo (occorrenze sintagmatiche) e collocata entro sistemi concettuali (organizzazioni paradigmatiche, più meno arbitrarie), in cui il confronto con i suoi contrari torna nuovamente a imporsi.

¹ La bibliografia di Foucault sulla verità e sulla confessione è molto ampia e occupa tutta la riflessione dei suoi ultimi anni di lavoro. Ricordiamo in particolare Foucault 2005 e 2012 (trascrizioni di corsi tenuti nel 1983 e nel 1981), oltre ai corsi al College de France tenuti dal 1980 al 1984.

² Derrida (1978, 2005).

Succede così, come succederà anche al nostro discorso, che il tema della verità venga presto intrecciato con (o sostituito da) quello della menzogna. Inevitabile, poiché la menzogna, anche se non certo l'unica, è sicuramente la più temuta "avversaria" della verità: a differenza dell'errore, e più del segreto, altre forme di travisamento della verità, essa appare infatti in grado di minare la fiducia reciproca e con essa la stessa condizione sociale dell'uomo. Possibilità raccontata, esemplarmente, nel film *Rashomon* (1950), di Akira Kurosawa, quando, in apertura, uno dei personaggi annuncia di aver assistito alla peggior catastrofe che l'uomo possa immaginare, al di là di guerre, epidemie e carestie: la catastrofe della menzogna diffusa, in cui non appare più possibile prestare fede all'altro, a nessun Altro: alle presunte vittime come ai presunti aggressori, ai vivi come ai morti, ognuno pronto a dare una propria versione degli eventi, contrastante con le altre.³

La menzogna appare, da sempre, intimamente intrecciata alle nostre pratiche quotidiane, inerente al linguaggio, alla segnicità, come ben sottolineava Eco, e come ci ricorda Alexander Koyre in un breve scritto sulla menzogna politica:

Certainly, man is defined by his faculty of speech, inherent in which is the possibility of the lie; and - with apologies to Porphyry - it is the lie, much more than the laugh, that characterizes man [...].

That man has always lied, to himself and to others, is indisputable. He has lied for the sheer fun of it - the fun of exercising this astounding gift of being able to "say what is not so," creating by his word a world for which he alone is responsible. Also, he has lied in self-defense: the lie is a weapon. It is the preferred weapon of the underdog and the weakling (KOYRE, 1943, p. 290).

L'uomo mente, aggira la verità per difendersi, specie se non ha altri mezzi, come ci ricorda Koyre, ma anche per provare a ottenere posizioni di vantaggio sociale, per imporsi, per millanteria, o perché non ha il coraggio di ri-conoscersi per ciò che è. Oppure, sempre con Koyre, egli mente per il divertimento di esercitare la sbalorditiva capacità di creare mondi con le parole, con i segni.

In tempi recenti, forse a causa delle comunicazioni di massa e delle loro evoluzioni social, come gli stessi mezzi di comunicazione ci ricordano allarmati, il dilagare della menzogna sembra farsi pervasivo e inarrestabile, il *fake* si sostituisce al *true*, i simulacri si sostituiscono al reale prendendo il posto delle vecchie, oneste, rappresentazioni (ARENDDT, 2018), tanto che da una socialità fondata sulla verità si sarebbe transitati ad una condizione di post-verità.⁴

Tale situazione (in verità?) sembra però già essersi profilata da tempo, come testimoniano, ancora, le parole di Koyre:

³ Visione "terribile" in completa consonanza con quella espressa da Kant 1956 [1797] in polemica con Benjamin Constant sulla presunta utilità di alcune menzogne.

⁴ Sul tema della post-verità e sulle sue criticità, si veda Lorusso (2018).

We maintain that there has never been so much lying as in our time, that lying has never had so massive, so total a character as it has today.

The written and spoken word, the press, the radio, all technical progress is put to the service of the lie. Modern man - *genus totalitarian* - bathes in the lie, breathes the lie, is in thrall to the lie every moment of his existence.

Moreover, the intellectual quality of the modern lie has deteriorated as the volume has increased. The distinctive feature of the modern lie is its mass output for mass consumption. And all production destined for the masses, especially all intellectual production, is bound to yield to lower standards. Thus, for all its subtlety of technique, the content of modern propaganda is of the grossest, manifesting an absolute and total contempt for truth, or even for verisimilitude, a contempt equalled only by the contempt which it implies for the intellectual capacities of those to whom this propaganda is addressed (KOYRE, 1945, p. 291).

L'urlo di Koyre, che ci giunge dal mezzo della Seconda guerra mondiale⁵ per denunciare le macchine di propaganda dei regimi totalitari, appare pressoché indistinguibile dagli appelli odierni, e la post verità si profila così come una condizione di lunga data. Ma cosa intendiamo con post verità? non certo che l'attuale condizione succede ad una precedente in cui regnava la verità! Più probabilmente intendiamo dire che sembra cambiato l'atteggiamento verso la verità o, più in termini semiotici, che il valore attribuito alla verità e alla veridicità nella scena sociale è mutato. Ovvero, ad essere cambiata non sarebbe l'abitudine a mentire ma il modo in cui il mentire, il sottrarsi alla verità, si riverbera sul mentitore. Il mentire, cioè, non sarebbe più soggetto a una stigmatizzazione, a una moralizzazione negativa, ma apparirebbe anzi come un fare discorsivo giustificato o giustificabile, un mezzo legittimo nella costruzione dello spazio sociale. Il ricorso alla menzogna come mezzo nella competizione politica, o economica, apparirebbe cioè sempre più "normale". Potremmo dire che lo spazio della prospettiva kantiana sopra ricordata, della *parresia* tematizzata da Foucault nelle sue ultime ricerche, intesa come sacrificio di sé in nome della verità, ha progressivamente ceduto terreno rispetto alle legittimazioni di Constant: se dire la verità è "un dovere verso chi ha un diritto alla verità" (KANT, 1956, p. 360), che ne è quando tale diritto non è più riconosciuto?

Koyre sottolinea però anche un altro aspetto, che credo continui a valere per le menzogne contemporanee, specie quelle della "propaganda" politica, quando evidenzia la bassa qualità, la "grossezza", delle menzogne "di massa". Da un lato, ciò suggerisce certo un atteggiamento impudente: l'indifferenza verso la verosimiglianza di ciò che si afferma come vero, il che ci rimanda all'osservazione precedente circa la scomparsa di uno stigma sociale verso il mentitore smascherato; ma, d'altro lato, potrebbe anche indicare l'affermarsi della

⁵ La prima versione del testo è stata pubblicata nel 1943.

menzogna pubblica ed evidente come strumento strategico che non serve più tanto a ingannare l'altro, anzi, data la "grossezza", dunque l'evidenza, della menzogna, tale fare persuasivo appare in realtà irrilevante, tanto da far sospettare l'emergenza di un diverso Programma narrativo: quello di far riconoscere la menzogna stessa come "ammiccamento" volto a compattare una determinata collettività, un "noi" che riconosce, nella menzogna verso "l'altro" un richiamo "segreto", una parola/figura d'ordine (LANCIONI, 2021).

L'ovvietà della menzogna, ad esempio della menzogna "trumpiana", appare così del tutto indifferente ad ogni esercizio di *fact checking*, reso in realtà fin troppo facile, poiché la sua veridicità non è mai stata in gioco, l'avversario non viene danneggiato con l'inganno ma con la beffa. Ed è la menzogna-beffa stessa, indefinitamente rilanciabile attraverso media e social, nei contenuti e nei modi (disseminazione di menzogne-beffa) a costituirsi come figura identitaria, intorno a cui una collettività può riconoscersi. Non si tratterebbe dunque, semplicemente, di una menzogna ma di una menzogna menzognera, di una menzogna di secondo livello, come può addirsi a un regime di post verità.

Tornano utili, a questo proposito, le osservazioni di Greimas riguardo alle due strategie discorsive utilizzate nella nostra cultura per generare effetti di verità, per far apparire vero un discorso, che egli chiama *mascheramento oggettivante* e *mascheramento soggettivante*. La prima strategia, tipica ad esempio del discorso scientifico, tende a far apparire il discorso come completamente trasparente, cancellando la presenza (e la responsabilità discorsiva) del Soggetto dell'enunciazione (le cose stanno così, nulla dipende da me che parlo); la seconda, il mascheramento soggettivante, ha a che fare invece con un discorso "che deve apparire 'segreto' per sembrare 'vero'" (GREIMAS, 1983, p. 108), tipico del discorso mitico, religioso o poetico. Tale prospettiva sembra però valere anche per le visioni che diciamo "complotte", pronte a rovesciare le logiche del discorso pratico e scientifico, e a riconoscere in ogni menzogna palese il segno di una verità "altra e segreta" e nel discorso apparentemente veritiero, il segno, altrettanto evidente, di un inganno rivolto sempre verso loro.

Anche in questo caso, la logica del *fact checking*, basata su un modello oggettivante, non appare in grado di fare nessuna presa sugli "adepti" dell'altra prospettiva, in quanto apparirà anch'esso come l'estensione di una menzogna.

Le tante e ricorrenti denunce della menzogna, non dovrebbero però farci dimenticare che anch'esse, come ogni interazione discorsiva, non possono non essere radicate in un fondamento condiviso di verità e di fiducia verso il dire-vero dell'altro (un fondamento che Greimas chiama *contratto di veridizione*),⁶ poiché solo sulla base di tale patto la socialità, una qualsiasi forma di socialità, è possibile.

⁶ "Il discorso è il luogo fragile in cui si inscrivono e si leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto; questi modi della veridizione risultano dal duplice contributo dell'enunciatore e dell'enunciario. Le sue

La menzogna, per quanto diffusa, non può essere praticata che su questo fondo di verità, pena l'inefficacia della menzogna stessa: l'inganno presuppone la fiducia, il falso la possibilità del vero.⁷

2. Verità e menzogna. Qualche idea rubata

Per provare a uscire dal labirinto di queste riflessioni sulla verità della verità, mi limiterò a proporre un piccolo esercizio di analisi testuale: "classica" via di fuga empirica della semiotica per sottrarsi alla malia ipnotica dei "concetti puri".

L'analisi testuale ci permette infatti di osservare i concetti (qui, la verità) "in opera", senza sottrarli al flusso dei discorsi e delle pratiche, che è invece il modo di procedere tipico della riflessione filosofica, in cerca di verità generali, benché al costo, ovviamente, di limitare il campo delle "verità" osservabili.

Ci limiteremo, di fatto, a considerare le avventure di qualche "piccola" verità e dei relativi perturbamenti, senza pretendere di dire "tutta la verità", compito impossibile, benché qualche formulazione giuridica pretenda di imporlo, come se fosse possibile per un discorso, per quanto dotto e informato esso sia, "dire tutto": ciò che si dice non può mai essere "tutto" in quanto non potrà che rispondere a pertinenze, necessariamente parziali che si definiscono sempre in una situazione "dialogica". Ecco la verità sulla verità che vorrei sostenere: una concezione che non sia "relativista", né "realista" (o "fondamentalista") ma *dialogica*: la verità è possibile, e dovuta, certo, solo che non può essere definita in termini "assoluti" perché dipende sempre dalla domanda a cui essa risponde: a domande diverse, verità diverse, e, aggiungeremo, a forme semiotiche diverse, con cui ci si accinge a presentare e rappresentare il vero, verità diverse, non per questo più o meno vere, non per questo inconciliabili.

All'analisi testuale vorrei però premettere ancora un po' di abisso, ovvero qualche altra considerazione generale sulla verità (qualche altra idea rubata), che ci sarà utile nel corso dell'analisi stessa.

Vorrei innanzitutto riprendere alcune osservazioni di Derrida (1978) da un testo dedicato alla rappresentazione pittorica.

A partire da una affermazione di Cézanne: "lo ti devo la verità in pittura e te la darò" e nel contesto di una riflessione sulle condizioni della rappresentazione pittorica, Derrida distingue fra un'accezione *pratica* della verità (che corrisponde,

diverse posizioni si fissano solo sotto forma di un equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di *contratto di veridizione*" (GREIMAS, 1983, p. 103).

⁷ La menzogna extra-morale, di cui parla Nietzsche (2015 [1873]), e di cui Derrida (2005) nega la possibilità, e come le "menzogne" delle ideologie diffuse di cui parla Barthes, minerebbero in realtà proprio la verità di questo "fondo comune" di verità condivise, senza però minare il patto fiduciario che su di esse si fonda. È eventualmente il discorso critico, volto a svelare questo inganno che mira a rompere il contratto fiduciario che lega coloro che aderiscono a quelle "false" verità.

direi, ad esempio, a quella discussa dai logici) e un'accezione *mitica* (a cui possiamo ricondurre, ad esempio, l'idea di verità ricostruita da Detienne e Vernant (1967), o quella oggetto della riflessione di Heidegger (1976). Due accezioni che si correlano a due operazioni semiotiche: *l'adeguamento*, per la prima, e lo *svelamento*, per la seconda.

La prima operazione è evidentemente costruita secondo il modo del confronto, della comparazione, fra due fenomeni: fra una "rappresentazione" e un "referente" o fra più rappresentazioni, uno dei cui termini è già conosciuto o appare comunque descrivibile sotto determinate condizioni. È l'accezione di verità che il dizionario italiano Zingarelli (2018) sintetizza come "ciò che corrisponde esattamente a una determinata realtà" e che guida gran parte dei discorsi sociali sulla verità, o pratiche come il *fact checking*, e che presuppone un'idea di realtà come già data, di più o meno immediato accesso.

Anche per l'accezione mitica il discorso è una rappresentazione, ma ciò che esso "rappresenta", la scena, l'evento, è secondario, nient'altro che il mascheramento di una verità di ordine diverso, una verità "segreta", riservata agli iniziati che ne conoscono "i segni" e sanno discernarli. La verità non può qui essere constatata ma solo svelata o di-svelata, al di sotto del velo o della maschera della rappresentazione.

Entrambe le operazioni, l'adeguamento (o la constatazione) e lo svelamento, mettono in tensione ciò che appare e ciò che è, o si presume essere, ma in modo opposto, tematizzando l'una il contrasto fra il carattere veridico o menzognero di una attestazione, l'altra quello fra il segreto e la verità che esso cela,⁸ e che possiamo ricondurre, mi sembra, alla distinzione greimasiana sopra ricordata fra un regime discorsivo a *mascheramento oggettivante*, che fa sembrare che siano le cose stesse a parlare, e uno a *mascheramento soggettivante*, in cui la verità si cela fra le pieghe del discorso stesso e "appartiene" all'istanza enunciante, sia questa identificabile con il locutore o con la voce "altra" che si esprime attraverso esso, come nel discorso religioso, e che si rivela attraverso riorganizzazioni particolari del discorso stesso (GREIMAS, 1983).

Come vedremo, nel nostro caso testuale i due percorsi dell'adeguamento/constatazione e dello svelamento non si presentano come modi epistemici opposti, ma si intrecciano invece continuamente, rideterminandosi a vicenda, come quando si tratta di dire, nascondere, confessare o constatare la verità della propria identità "anagrafica" (ovvero la propria collocazione entro un sistema codificato di identità ... un nome, una residenza, una professione, uno stato civile), e la propria natura più intima, chi "davvero" si

⁸ Ricordiamo che per Greimas, nel noto "quadrato della veridizione", la menzogna si caratterizza come la combinazione di apparire e non-essere, mentre il segreto si caratterizza come la combinazione di essere e non-sembrare, nel primo caso avremmo una verità negata, nel secondo una verità nascosta, dissimulata.

è. Pratiche della verità, della menzogna, del segreto, che richiedono appunto “operazioni” diverse: al constatare e al verificare subentra la “messa alla prova” di sé e dell’altro, che potrà essere di tipo pragmatico: si pretenderà allora di scoprire la verità dalla condotta o esito della prova stessa; oppure di tipo strettamente discorsivo e dialogico, nella forma dell’inchiesta o della confessione, in cui però a essere rilevante non sarà ciò che vi si afferma esplicitamente ma ciò che vi si può nascondere: indizi, tracce, di una verità altra da ricomporre, una verità modalizzata come “vera” proprio perché nascosta, e su cui si definiscono le disponibilità, sempre mutevoli, contrattate, ad aderire a quanto l’altro dice, a credergli, ad avere fiducia.⁹

Le “verità”, cercate o nascoste, si costituiscono così come Oggetto di valore rispetto a una serie di percorsi narrativi e tematici distinti: verità che si dicono, si rivelano, si nascondono, si cercano, si provano, in un gioco che non è semplicemente quello del vero e del falso ma soprattutto, come già suggeriva Greimas, del segreto e della menzogna, del sapere e del credere.

La verità non si articola però solo rispetto alla menzogna, o al segreto, ma anche all’errore. Il “falso” non è necessariamente menzogna o segreto (dire ciò che non è, non dire completamente ciò che è) ma può anche dipendere da semplice “ignoranza”. La menzogna e il segreto non riguardano la rappresentazione dei fatti, non solo, ma riguardano innanzitutto la loro presentazione e le relative “intenzioni”, cioè un determinato voler-fare “ingannatore” dell’istanza enunciante. Il *fact checking* non può rivelare menzogne ma solo falsi. È un punto questo su cui insiste Derrida (2005) facendo appello alla necessità di definire un concetto “franco” di menzogna, secondo il quale chi mente sa sempre di mentire e lo fa con l’intenzione di procurare vantaggi o danni, escludendo dunque la possibilità di una menzogna in senso extra-morale, con esplicito riferimento al noto testo di Nietzsche, in quanto essa non sarebbe invece che errore, inganno collettivo. Una convinzione su cui si era già espresso anche Rousseau: “Mentire a vantaggio proprio, è impostura; mentire a vantaggio altrui, è frode; mentire per nuocere, è calunnia: la sorte peggiore di menzogna. Mentire senza vantaggio né pregiudizio proprio o d’altri, non si ritiene mentire; non è menzogna, ma finzione” (ROUSSEAU, 1989 [1778], p. 1340).

In termini semiotici, questa menzogna “franca” appare definibile in termini di grammatica narrativa, e richiede di distinguere due operazioni diverse: da un lato, la costruzione di una scena “verosimile”, che per quanto pretenda di essere adeguata alla realtà non potrà che esserlo solo rispetto alle potenzialità espressive della semiotica utilizzata, e sarà dunque in ogni caso l’esito di un lavoro di “costruzione”, che non è certo esclusivo del discorso mendace, come notava Rousseau, ma è anzi necessario anche per far credere vero ciò che è vero, direbbe

⁹ Per Greimas si vedano ancora “Il contratto di veridizione” e “Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo”, entrambi in Greimas (1983). Per il rapporto fra credenza e fiducia Fontanille e Zilberberg (1998).

Pessoa (1979, p. 165): “Il poeta è un fingitore ...”. Dall’altro lato, seconda operazione, è necessaria una strategia enunciazionale in cui ci si propone di far credere all’altro qualcosa che si sa non essere vero, ma non per “gioco”, bensì per determinare un vantaggio o un danneggiamento: il falso eroe mente se indossa la propria maschera per ottenere vantaggi e danneggiare l’eroe; se invece lo scambio avviene “per errore”, e a sua insaputa, egli non mente. Se facciamo riferimento allo schema narrativo canonico,¹⁰ il carattere di “menzogna” non è dunque da attribuire all’enunciato quanto invece all’atto di enunciazione, che deve essere modalizzato secondo un voler-fare. Mentire e creare “false rappresentazioni” sono operazioni semioticamente distinte, e nel mentire la motivazione, il voler-fare, ha sicuramente un peso superiore alla “competenza”, al saper-fare, che appare invece fondamentale nell’operazione di elaborazione della scena verosimile e al poter-fare che definisce le condizioni in cui il fare veritativo o menzognero si inquadra.¹¹

Per inciso, una tale caratterizzazione modale ci permette anche una rilettura di uno dei grandi classici sulla menzogna, l’*Ippia Minore* di Platone. Testo in cui Socrate e il “sapiente” Ippia discutono sulla superiorità, a partire da come Omero li presenta, di Ulisse o di Achille. Mentre Ippia sostiene la superiorità dell’onesto e (ingenuamente) trasparente Achille rispetto al mentitore Ulisse, Socrate, questa volta nel ruolo del “sofista” per burlarsi di Ippia, argomenta che chi “è capace”, in qualsiasi campo, è certo migliore di chi non è capace, e dunque chi sa mentire (Ulisse) non può che essere superiore di chi non lo è (Achille). Il ragionamento confonde completamente Ippia mentre lo stesso Socrate, ironicamente, ci informa di non esserne a sua volta convinto, anzi ci convince proprio di aver condotto il gioco al solo scopo di confondere il vanitoso Ippia, spostando il giudizio di superiorità (il migliore) dalla motivazione alla competenza (dal voler mentire al saper mentire), contrariamente a ciò che lo stesso Socrate sostiene “abituamente” (es. il *Gorgia*) in cui alla pura competenza non è mai attribuito un valore positivo se non è sostenuta dalla motivazione a far bene (le intenzioni morali).

Ma è giunto il momento di affrontare il nostro “testo”.

¹⁰ Molti semiotici considerano tale modello obsoleto e inadeguato, per motivi di relatività culturale e di inadeguatezza a descrivere tutte le “pratiche” in termini di programma orientato di azione e di concatenamento, sempre orientato, di modalizzazioni. Io continuo a considerarlo uno strumento euristico importante e adeguato a gran parte delle narrazioni e delle rappresentazioni della nostra cultura. Per cui, più che di abbandonarlo si tratterebbe di rivederlo e ridiscuterlo quando mostra la sua inadeguatezza. Certo, ci sono, ad esempio, pratiche “routinarie” che sembrano prescindere da Programmi Narrativi, e forse è solo una visione “romantica” della vita che ci induce a immaginarla come successione di prove da parte di un Soggetto con il pieno controllo di mezzi e competenze; certo ci sono strategie di interazione non manipolatorie, come quelle magistralmente descritte da Eric Landowski (2005); certo, possono emergere problemi con i modi di acquisizione e di sedimentazione (potenzializzazione) della competenza rispetto al programma di azione. Ma mi sembra che in realtà, lo schema narrativo sia utile anche in queste situazioni proprio perché è la sua messa in crisi a guidare le nostre osservazioni in vista di un “miglioramento” teorico dei nostri modelli.

¹¹ Ciò non esclude ovviamente che anche il fare enunciazionale richieda un saper-fare, per apparire credibili, così come anche il fare rappresentativo implica un voler-fare. Ciò che vogliamo sottolineare è semplicemente la relativa indipendenza dei due programmi implicati.

3. Traumnovelle

L'esempio scelto è il racconto *Doppio sogno* (*Traumnovelle*), del 1926, del narratore e medico viennese Arthur Schnitzler, da cui Stanley Kubrick ha derivato la trama del suo ultimo film, *Eyes wide shut* (1999). Le verità di cui vi si tratta sono le "piccole" verità quotidiane, e i loro travisamenti (errori, menzogne, segreti, mezze verità, allusioni equivoche, simulazioni e dissimulazioni), su cui si regge un rapporto di coppia, e attraverso cui i partner costruiscono la propria fiducia, sull'altro e su di sé. Temi che si annunciano fin dalle prime battute. Albertine e Fridolin, giovani coniugi della buona società, si ritrovano presi in una schermaglia in cui si raccontano reciprocamente le "avventure" vissute, o meglio le avventure che avrebbero potuto vivere, nel corso di una festa a cui hanno partecipato la sera precedente. Lui con due ragazze mascherate da "domino", che prima lo hanno avvicinato poi abbandonano, lei con un misterioso cavaliere, fattosi via via più insistente e provocante, tanto da mettere in fuga Albertine.

I fatti narrati sono "veri", certo: è la voce scontatamente imparziale dell'istanza enunciante che lo attesta, assumendo il ruolo di garante dell'oggettività. Posizione da cui può mostrare o suggerire la verità (identità della scena allestita dall'istanza enunciante con il racconto soggettivo degli attori partecipanti), ma anche le "mezze verità", generate soprattutto da coloriture enfatiche e reticenza sugli effettivi ruoli narrativi assunti dai personaggi. Tutte tattiche discorsive di simulazione e dissimulazione volte a far credere qualcosa che va al di là dei semplici fatti, e che mirano ad un effetto patemico, ad accentuare la propria desiderabilità da parte di Soggetti altri e a provocare con ciò la gelosia reciproca:

Si scambiarono domande ingenue eppure insidiose e risposte maliziose e ambigue; a nessuno dei due sfuggì che l'altro non era in fondo sincero e si sentirono così, inclini a una moderata vendetta [...]. Si beffarono, negandoli, dei moti di gelosia che lasciavano vicendevolmente trapelare (SCHNITZLER, 1988, p. 695).

Alimentata proprio dalla gelosia emergere nei coniugi l'urgenza di conoscere i desideri "veri" dell'altro, dunque di liberare il discorso dai veli e dalle maschere che lasciano intravedere la verità, non dei fatti particolari ma dell'identità "vera", intima e segreta, dei due attori, tanto da essere forse, almeno in parte, ignota a loro stessi: dalla schermaglia, in cui le mezze verità sono ammesse, e sono anzi parte accettata del gioco, si scivola verso generi discorsivi diversi, quali l'inchiesta e la testimonianza, in cui la veridicità del discorso diviene essenziale, perché la posta in gioco è cambiata, non più uno stato passionale momentaneo dell'altro quanto il sapere chi l'altro "è":

Dalla leggera conversazione sulle futili avventure della notte scorsa finirono col passare a un discorso più serio su quei desideri nascosti, appena presentiti, che possono originare torbidi e pericolosi vortici anche nell'anima più limpida e pura, e parlarono di quelle regioni segrete che ora li attraevano appena, ma verso cui avrebbe potuto una volta o l'altra spingerli, anche se solo in sogno, l'inafferrabile vento del destino (SCHNITZLER, 1988, p. 695).

Albertine, prendendo per prima la parola, racconta un'antica possibile avventura, non realizzatasi solo per intervento del destino, benché ella, confessa, non vi si sarebbe sottratta. Albertine racconta "tutto", i fatti e il desiderio suscitato in lei da un giovane ufficiale, e chiede con ciò di chiudere, per sempre, l'argomento: in fondo, non è "successo" nulla. Allo stesso tempo rivolge però una richiesta di confessione a Fridolin: "Non farmi altre domande, Fridolin, ti ho detto tutta la verità. E poi anche tu hai avuto qualche avventura su quella spiaggia – lo so" (SCHNITZLER, 1988, p. 697). E anche Fridolin racconta del proprio desiderio verso una ragazza incontrata durante le passeggiate, che però, anche in questo caso, non ha avuto alcun esito ulteriore, e anche Fridolin, chiede di chiudere l'argomento: "Neanch'io so cosa sarebbe avvenuto in circostanze diverse. Evita anche tu di fare altre domande, Albertine" (SCHNITZLER, 1988, p. 698).

Entrambi i partner si aprono così ad una confessione "definitiva", in cui deve essere detta "tutta la verità" e si chiedono reciprocamente di chiudere la porta su quei fatti ormai remoti, ricostituendo una posizione, almeno apparente, di parità, in cui i fatti accaduti non siano più oggetto di sospetti né di ulteriori schermaglie.

Come abbiamo già detto, ogni dire che voglia attestare qualcosa, implica due operazioni: la costruzione discorsiva di una scena, dunque un atto di "creazione", e la sua enunciazione. Nei termini proposti da Louis Marin, potremmo cioè distinguere un momento di "rappresentazione" e uno di "presentazione della rappresentazione".¹² Con il passaggio dalla fase di schermaglia a quella di confessione, ciò che cambia in primo luogo è proprio la modalità di presentazione delle rappresentazioni, il suo "tono", che a sua volta suggerisce la condivisione da parte degli attori di medesime regole di "genere", le quali, a loro volta, ridefiniscono le condizioni di accettabilità delle rappresentazioni stesse, che nel primo caso possono essere "approssimative", figurativamente e narrativamente, mentre nel secondo devono essere "esatte", soprattutto narrativamente, riguardo ai ruoli attanziali assunti dai diversi attori (chi ha fatto cosa, a che scopo) e alle

¹² Si veda, ad esempio, Marin (1994). Il carattere complesso delle strategie veridittive, oltre alle "rappresentazioni e alle "presentazioni di rappresentazioni", come suggerisce Derrida (1978), può comportare anche "rappresentazioni di rappresentazioni", ovvero rappresentazioni di secondo ordine (che abbiamo, ad esempio con il ricorso a "cornici" interne alla scena rappresentata), e "presentazioni di presentazioni", che occorrono ad esempio quando l'istanza enunciante non si limita a esporre (presentare) la scena enunciata ma lavora alla qualificazione di questa stessa rappresentazione. Ad esempio, giurare di dire la verità non è un semplice presentare la rappresentazione secondo una certa luce, ma anche un esercizio di qualificazione della presentazione stessa.

relative modalizzazioni (il volere, il sapere, il potere degli attanti stessi), da cui può emergere la loro disponibilità a cedere alle pressioni del desiderio, o la capacità di opporgli resistenza.

Il cambio di genere dalla fase di schermaglia a quella di confessione, oltre che regole diverse di accettabilità della verosimiglianza della scena, comporta anche una diversa accezione e una diversa valorizzazione della verità stessa, benché in entrambe le fasi si tratti di “rappresentazioni di fatti”, e in entrambi i casi di fatti poco consistenti, si potrebbe dire di non-fatti: sia alla festa, oggetto della schermaglia, sia nella “estate danese”, oggetto delle confessioni, per nessuno dei due coniugi l'emergenza del desiderio ha avuto conseguenze “pratiche”. Entrambi ne sono usciti “indenni”.

Sono dunque “fatti” che possono, forse, davvero essere lasciati al passato, come i due interlocutori si chiedono reciprocamente. Dall'altro lato emerge però un'altra verità, quella del desiderio stesso e dei sentimenti connessi, le cui tracce, inscritte proprio nel racconto di quei fatti da dimenticare, sembrano lasciar trasparire qualcosa di permanente: una verità che una volta intravista non può più essere nascosta, non può essere relegata nel passato, poiché nulla impedisce che la forza che vi si è rivelata, come dice Schnitzler, non permanga, sotterranea, sempre pronta ad erompere e a guidare il Soggetto verso nuove “avventure”, o semplicemente a mantenerne vivo il desiderio, senza che esso, questa volta, sia in grado di sottrarvisi. In fondo, per reciproca confessione, nessuno dei due attori ha mostrato le competenze per resisterle: solo l'intervento di un diverso attante, il destino, ha fatto sì che i due non fossero travolti. Se i fatti possono essere abbandonati al passato, così non è per le forze nascoste che essi rivelano.

Le due verità quella dei fatti rappresentati e quella delle “forze” che essi rivelano, vengono dunque valorizzate diversamente: le prime ritenute poco rilevanti (schermaglia), o solo maschere (confessione), rispetto alle seconde, che appaiono invece fondamentali, in quanto capaci di far emergere l'identità vera, soprattutto per Fridolin, il cui percorso narrativo sarà dominato ossessivamente da questa convinzione. Una modalizzazione cognitiva (credere) che genera effetti patemici, come il risentimento verso i desideri segreti, passati ma sempre possibili, di Albertine, a cui si associano progetti di azione, come voglia di rivalse e vendetta, accompagnate dal desiderio di “provare” il proprio valore, per dimostrare o scoprire chi davvero egli è, e di trovare prove dell'identità vera dell'altro, di Albertine, e di chi egli, Fridolin, è davvero per Albertine.¹³

In termini di grammatica narrativa, si potrebbero definire i due tipi di verità, degli eventi e dell'identità, come verità del *fare* e verità dell'*essere*. Le prime, relative allo svolgimento dei programmi narrativi in cui gli attori sono stati coinvolti, cioè ai ruoli attanziali che essi vi hanno effettivamente assunto

¹³ Per lo studio delle dinamiche passionali, in particolare legate alla gelosia rinviamo al “classico” Greimas e Fontanille (1991).

(Soggetti o Oggetti di valore, Destinanti o destinatari nei giochi di manipolazione) e alle relative determinazioni modali (il loro volere o dovere, potere o saper fare); la seconda, relativa invece ai sistemi di valore con cui i Soggetti sono più stabilmente congiunti, una verità, dunque, dell'*essere*, inteso strettamente come stato di giunzione (dunque, non nel senso filosofico di "verità dell'Essere"), definibile come struttura semantica del rapporto del Soggetto con il desiderio (il voler-essere di determinati stati giuntivi) o con la morale (il dover-essere di altri determinati stati).

Tale opposizione mi sembra inoltre omologabile alla distinzione, che abbiamo ripreso da Derrida, fra verità *pratiche* e verità *mitiche*, le prime correlate a operazioni di adeguamento, in cui, ad esempio, si possono confrontare versioni diverse dei "fatti", alla ricerca di un piano di coerenza, le seconde correlate invece a pratiche di svelamento, legate, almeno nel nostro caso, a due operazioni distinte: la "confessione" che lascia emergere qualcosa che era stato tenuto nascosto, sepolto, ma comunque noto al Soggetto, che può decidere se e in quale misura dire o non dire, e, come abbiamo già anticipato, la "prova", la messa alla prova di sé o dell'altro, per far emergere ciò che i Soggetti stessi potrebbero non sapere o non voler-sapere.

In questo caso l'*essere* del Soggetto, la sua condizione di giunzione con un sistema di valori, assume un ruolo narrativo di Destinante in quanto generatore di passioni, capace non solo di orientare l'agire del Soggetto ma anche di controllarne le modalità relative al desiderio e quelle che sono responsabili di mantenerne il controllo, il voler-fare e il dover-fare. Un Destinante che nel suo agire manipolatore lascia traccia di sé, che appunto emergerebbero nel corso delle prove. In tal senso l'agire degli attori, presente o passato, ma anche l'agire immaginato o sognato, possono rivelare tracce di questa "identità" del Destinante "interiore"¹⁴, la cui "verità" non può essere dunque semplicemente "verificata" ma richiede un lavoro ermeneutico di *svelamento*.

Nei termini proposti da Jacques Fontanille (2004), a partire da una rivisitazione del lavoro di Didier Anzieu, potremmo identificare questo Destinante "interiore" con il *Me-Carne*, quell'istanza della soggettività più radicata e permanente che permette la continuità della soggettività stessa, resistendo alle conformazioni del *Se-Idem* e alle spinte trasformatrici del *Se-Ipse*, salvo il fatto che, secondo Fontanille, il *Me-Carne* sarebbe la "zona" della soggettività in cui il rapporto fra Soggetto e Valore si fa più labile, permettendo le variazioni indotte delle altre due istanze. L'istanza "profonda" che il racconto tematizza sembra essere invece una zona resistente, sì, come il *Me-Carne* ma capace di persistere proprio perché "governata" dalla giunzione stabile, radicata, con un dato sistema

¹⁴ Ovviamente, in quanto Destinante, sul piano della grammatica narrativa, esso emerge solo come ruolo attanziale, per la sua capacità di manipolare il Soggetto. È solo a livello discorsivo, in seguito alle procedure di attorializzazione, che tale ruolo può essere figurato come "interiore".

di valori, capace di determinare tutti gli orientamenti modali del Soggetto, e di guidare, da un lato, le possibilità di apertura del *Sé-Ipse* o di resistere alle pressioni di conformazione del *Se-Idem* (il Fridolin “borghese” e il Fridolin “avventuriero”).

L’inizio della fase di “confessione”, pur se marcato da un cambiamento del clima discorsivo, si presenta come semplice prosecuzione della pratica narrativa iniziata con la schermaglia (cosa è successo ieri sera, cosa è successo allora). Di fatto, l’emergenza in questa fase di una verità dell’*essere*, che sta “dietro” gli eventi, inaugura, come abbiamo anticipato, un nuovo percorso narrativo in cui si sviluppano pratiche diverse che possiamo denominare semplicemente “prove”. In esse, gli eventi vissuti, narrati o sognati, vengono intesi come “prova” di qualcosa e occasione per cercare tracce di questa verità “profonda”. Un percorso lungo il quale Fridolin (e con lui l’enunciatario del racconto), viene impegnato non solo nella ricerca di “tracce rivelatrici”, di indizi della verità, su di sé e sull’altro, ma nel provocare, o nell’immaginare di provocare eventi che lascino emergere tali tracce da interpretare. La prova, la messa alla prova, forma moderna di “prova glorificante”, è cioè il modo, lo strumento, per superare l’ignoranza verso il proprio *essere* o quello altrui (che la propria identità possa essere segreta anche a se stessi, nella Vienna di Freud, che intrattiene con Schnitzler rapporti di stima, appare quantomeno legittimo). In gioco, però, ci sono anche l’apertura, la disponibilità, la reticenza, i pregiudizi che possono guidare questo percorso di ricerca, rendendo sfumate tutte le differenze fra ignoranza e menzogna. C’è cioè in gioco la possibilità di mentire a se stessi, che apre ulteriori questioni.

Nella definizione “franca” di menzogna proposta da Derrida, che abbiamo ricordato, tale possibilità è interdetta: per mentire è infatti necessario conoscere la verità e nasconderla, altrimenti è solo ignoranza. Per mentire a se stessi sarebbe invece necessario contemporaneamente sapere e non sapere: ciò che la psicanalisi, ad esempio, mostrerebbe è proprio questa ignoranza di sé, non il mentire a se stessi. Eppure, nella storia della confessione delineata da Foucault (1981), con l’affermarsi della cultura monastica medievale, la menzogna verso se stessi viene esplicitamente tematizzata, ad esempio quando si compie qualcosa giustificandolo, anche a se stessi, come determinato da buone intenzioni, mentre intimamente “si sa”, e si finge di ignorare, che a guidarlo è ben altro: si è davvero eroi disinteressati o è l’immagine vanitosa di sé che si sta perseguendo? La verità si troverebbe cioè nella condizione di finto segreto, da preservare per non dover fare i conti con la propria coscienza. Di nuovo, la verità sembra sfumare in semi-segreti e semi-menzogne, nelle cui nebbie Fridolin, novello dottor Jekyll, cerca di conciliare il *Se-Idem* di rispettabile medico e padre di famiglia e il *Se-Ipse* di aspirante avventuriero, rigurgitante di rancori e desideri, e che si contendono il dominio della vita diurna e notturna. Mentre la verità “vera” sembra restare inaccessibile e continuamente travisata.

Al volgere della discussione, è già notte, Fridolin riceve una chiamata urgente e deve recarsi a visitare un paziente. L'uscita di casa, e il desiderio rancoroso di rivalsa nei confronti di Albertine, lo guidano verso una sequenza notturna di "avventure erotiche": con la figlia del paziente, già deceduto all'arrivo di Fridolin, che gli confessa un amore di lunga data; con la figlia insana di un commerciante di costumi, che allo stesso tempo egli desidera e vorrebbe proteggere; con una prostituta, con cui si limiterà a parlare; fino all'episodio "centrale" con una misteriosa donna mascherata. Tutte "avventure" solo abbozzate, solo possibili, senza esiti ulteriori, come quelle già oggetto della schermaglia e della confessione.

Dopo la visita al capezzale del paziente, e il confronto con la figlia, l'incontro fortuito con un vecchio amico, oggi pianista, apre a Fridolin la possibilità di recarsi ad una "festa" segreta. Procuratosi una maschera ecclesiastica, necessaria per partecipare, e ottenuta la parola d'ordine, seguendo la carrozza dell'amico, Fridolin raggiunge il misterioso luogo della festa e riesce a farsi ammettere, dissimulandosi fra altre maschere simili a quella che indossa, finché una donna, anch'essa mascherata, lo avvicina e gli raccomanda di andarsene, se non vuole incorrere nelle conseguenze che possono toccare agli "estranei". Affascinato dalla donna, e pensando a uno scherzo, o a una messa alla prova, Fridolin decide di restare e, come già nella festa oggetto della schermaglia, inizia ad aggirarsi per le stanze alla ricerca della donna, che si è nel frattempo allontanata. Altri occhi lo osservano, ma Fridolin non se ne interessa, sicuro del proprio incognito garantito dalla maschera, finché, improvvisamente, in un'esplosione di luci e colori, l'atmosfera, da cupa e salmodiante, si fa festosa e sfrenata, le donne si denudano e tutti gli uomini presenti, tranne Fridolin, sfoggiano nuovi costumi sfarzosi.

Abbagliato, Fridolin continua la sua ricerca e incontra nuovamente la donna misteriosa, che con tono implorante lo invita nuovamente ad andarsene. Ancora una volta Fridolin resiste, deciso a conquistarla, e si convince che le sue esortazioni siano solo un gioco per metterlo alla prova, affinché lui mostri chi "davvero egli è", ovvero che è meritevole di restare. Per rispondere a questa "sfida", Fridolin medita di smascherarsi volontariamente, facendosi "cavallerescamente" riconoscere, mostrando con ciò il proprio "valore": chi egli davvero è, o che in questo momento presume di essere, o che vuol far credere di essere, in palese contrasto con l'eroe mancato di tutte le avventure incompiute che continuano, sotteraneamente, a inebriarlo e frustrarlo.

La situazione precipita, Fridolin viene isolato e accerchiato da alcuni uomini che gli impongono di togliere la maschera e rivelare la propria identità. Rovesciando i pensieri da poco espressi, Fridolin rifiuta decisamente, sentendo che senza maschera sarebbe "come nudo". Resta però ancora indeciso se interpretare la situazione come minaccia o come prova, indecisione che non viene superata neanche dal sacrificio della donna misteriosa che offre se stessa per

salvarlo. Anche in questo caso, Fridolin oppone un rifiuto, e offre il proprio sacrificio per salvare la donna, pretendendo con ciò di rimarcare la propria differenza da tutti gli altri (con cui aveva fin ora cercato di confondersi): a differenza di tutti gli altri presenti, a cui la maschera garantisce una doppia vita, Fridolin dichiara di avere una sola identità, e, mutando nuovamente pensiero, medita di togliersi la maschera, senza però farlo.

Nonostante le proteste di Fridolin, l'offerta della donna viene accolta ed egli viene cacciato con l'intimazione a non indagare, e a non divulgare in alcun modo il "segreto", di cui Fridolin in realtà sa ben poco: non sa bene dove né fra chi si trova, né che cosa accade, se non vagamente: si tratta solo di "trasgressioni erotiche" dell'alta società? Di una società segreta con altri scopi? Di riti misteriosi? Sa solo che accade qualcosa che non deve essere rivelato, che una donna misteriosa, forse per gioco, lo ha "salvato" anche se non sa bene da cosa. Solo a questo ultimo proposito, egli crede, forse qualcuno gli ha mentito, con finte minacce, per il resto la verità appare solo nascosta, segreta, ancora aperta alla sua curiosità, e al desiderio: chi era la misteriosa donna? Come rincontrarla?

Ancora mascherato, Fridolin viene messo su una carrozza e fatto scendere in campagna, non troppo lontano dalla città, che deve raggiungere a piedi. Una lunga passeggiata in cui i pensieri si accumulano e in cui Fridolin si immagina finalmente capace di dar seguito a tutti i suoi desideri, e realizzare finalmente tutte le avventure mancate. Fin dall'inizio del racconto, infatti, da quando è stato abbandonato dalle due "domino" che non riesce a ritrovare, le competenze di Fridolin sono continuamente messe in crisi, quelle di medico (il suo paziente è già morto) come quelle di potenziale amante e, sempre più, di marito. Fridolin è un Soggetto che non-può fare, continuamente preso in Programmi Narrativi abortiti, abbandonati, in cui sono continuamente in tensione due diverse immagini di sé che Fridolin intreccia in modo confuso, due verità alternative: il Fridolin che salva e il Fridolin che trasgredisce, il salvatore e l'avventuriero. È il medico che davanti al letto di morte è tentato dalla seduzione della figlia; è il cliente di prostitute in rapporti che non consuma, e che non accettano il suo denaro, e che vorrebbe però "proteggere"; è mancato salvatore e mancato amante della "pierrette" del negozio di costumi; è, e sarà, incapace di ritrovare la donna misteriosa, che vorrebbe, anche in questo caso, possedere e salvare. Tutte avventure, notturne, che continuano a riemergere nei suoi pensieri e il cui fallimento egli giustifica incolpandone la sua identità diurna, di marito e medico dedito esclusivamente a "prenderci cura". Nella camminata notturna verso casa, Fridolin si confronta invece apertamente con la sua identità notturna, e alla possibilità di una vita dedita a consumare tutte le avventure immaginate, nascostamente, fino al giorno in cui potrà finalmente gettare la maschera e rivelarsi ad Albertine, per vendicarsi dei desideri segreti di lei verso il mancato amante danese.

I desideri di Fridolin restano però duplici e quelli notturni non sembrano in grado di resistere all'identità diurna, in cui Fridolin sogna la pace della corsia d'ospedale, la possibile carriera da rilanciare, la quieta conformità del benestante borghese. Anch'esse però "avventure mancate", al pari di quelle notturne, e l'identità complessa di Fridolin non può che restare parziale, egli non può essere che l'uno o l'altro e i fallimenti gli appaiono dovuti all'impossibilità di realizzare completamente una delle due vie, mentre di fatto, nella propria immagine di sé, egli avrebbe le competenze per svilupparle entrambe. Ma per questo dovrebbe davvero adottare una maschera, che gli permettesse di condurre due vite distinte. Una doppia vita che poco prima egli rimproverava ai misteriosi cavalieri mascherati, di fronte ai quali avrebbe, forse, voluto smascherarsi, proprio per mostrare la propria "indivisibilità".

Giunto a casa, nascosto il costume e salutata silenziosamente la bambina che dorme, da buon padre di famiglia, Fridolin sveglia Albertine, di cui ha osservato il sonno tormentato. Ella racconta un lungo sogno complesso, in cui, in sintesi, ella sacrifica Fridolin, o assiste indifferente al suo sacrificio, mentre continuamente riemerge la figura dell'ufficiale danese, la sua avventura mancata di gioventù. Racconto nel quale Fridolin crede di trovare conferme dell'identità "vera" di sua moglie: ostile, e pronta a tradirlo, poiché il suo desiderio sembra condurla lontano da lui.

Il mattino seguente, Fridolin cerca di riprendere la sua routine di medico borghese, che è però ora disseminata di conseguenze della notte precedente: deve riconsegnare il costume, e scopre che la ragazza viene prostituita dal padre; cerca di ritrovare l'amico pianista, che scopre essere stato portato via dall'albergo da due figure misteriose; cerca di ritrovare la prostituta per portarle dei regali, per scoprire che è stata ricoverata per una malattia venerea; si reca infine alla casa misteriosa, teatro della "festa", dove, alla luce del giorno e a volto scoperto, Fridolin decide di farsi ricevere. Al suo scampanello ripetuto risponde però solo un domestico che, al cancello, gli consegna una busta con il suo nome: l'anonimato di Fridolin non è mai stato tale. Di nuovo, tutte le sue competenze sembrano inutili e inadeguate per entrambi i ruoli, il soccorritore e l'avventuriero, nuovamente intrecciati.

Mancanza di competenze che trova il suo apice nel tentativo di scoprire chi fosse la donna misteriosa, a cui non riesce a non pensare, sempre indeciso sul senso possibile del sacrificio di lei e su quello del suo atteggiamento, sempre in tensione fra desiderio di protezione e di seduzione. Non ne trova però le tracce, finché un trafiletto su un giornale, in cui si parla della misteriosa morte di una giovane nobile, non lo fa sospettare che si tratti proprio di lei. Un sospetto che porta con sé il timore che i pericoli evocati fossero reali. Recatosi all'obitorio non riesce però a riconoscerla nel cadavere che gli viene scoperto. Nuovo fallimento che riaccende tutti i suoi dubbi, sugli eventi e sui propri "veri" desideri.

È nuovamente notte quando rientra a casa, deciso infine a raccontare ad Albertine gli eventi accaduti, ma “come fossero un sogno”, dunque mentendo sul loro vero “statuto”, finché non nota sul cuscino, accanto ad Albertine addormentata, la maschera della notte precedente. Di nuovo, Albertine sa già, almeno qualcosa, sa che lui ha segreti. Fridolin, scoperto (smascherato), racconta dunque ad Albertine “tutta la verità” della notte precedente, in attesa di una sanzione, o di comprensione.

4. Dietro la maschera

Prima di chiudere vorrei dedicare qualche osservazione proprio a questa ultima “figura”, quella della maschera, che ritorna più volte nel racconto, come “oggetto” e come metafora proprio del nascondimento della verità, fin dall’inizio del racconto, con le due domino e, in fondo, col cavaliere, anch’esso misterioso e ingannatore, che cerca di sedurre Albertine, svelandosi solo progressivamente. Domino e cavaliere misterioso che sembrano anticipare la scena del raduno segreto, per partecipare al quale Fridolin deve procurarsi una maschera. Il suo valore (ciò che induce Fridolin a procurarsela) è dunque di tipo “identitario”, gli serve per farsi riconoscere come appartenente ad una data comunità, come ben esemplifica anche il fatto che al cambio di maschera Fridolin si ritrova “isolato”. La maschera serve a rendere uguali e, come la parola d’ordine, parte di una stessa collettività.

La maschera, dunque, in questa prima valorizzazione, non serve a nascondere ma ad affermare qualcosa, un’appartenenza. Hubert Damisch (1980) suggerisce, a questo proposito, un accostamento della maschera alla divisa, anche se la maschera appare più radicale in questa funzione, poiché mentre la divisa concilia l’identità di gruppo con l’identità individuale, che resta visibile sotto la divisa, la maschera annulla, almeno in parte, l’identità individuale permettendo di mettere in valore solo quella di “ruolo”. La maschera permette infatti di rendere incognito chi la indossa. Di fatto, Fridolin non scoprirà mai chi sono gli altri, così come non saprà chi fossero le due “domino” della prima festa.

L’incognito, dice ancora Damisch (1980), costituisce una sorta di grado zero della maschera, in quanto si limita a nascondere semplicemente l’identità di chi la indossa, lasciando trasparire alcuni tratti di identificabilità sociale.

Nel racconto, la maschera cumula evidentemente queste due funzioni e assume un duplice valore semiotico: nel processo di attorializzazione, essa garantisce (anche se in modo inefficace per quanto riguarda Fridolin) l’anonimato; contemporaneamente, essa ha però anche un valore tematico, in quanto permette di definire, o riconoscere, un ruolo, permette cioè di attribuire una determinata “identità sociale”. A questo proposito, Damisch ricorda come la

bautta nella Venezia del Settecento, fosse più importante nel rivelare lo status di chi la indossava che nel nascondere la sua identità individuale.

Entrambi queste funzioni semiotiche, nel racconto vengono perturbate, poiché Fridolin si trova in difficoltà con “entrambe”, come rivela il duplice “fallimento” in cui incorre: egli viene riconosciuto nella sua identità individuale, il suo *segreto* viene cioè scoperto e rivelato (negazione dell’incognito), come mostra il suo nome sulla busta ricevuta il giorno successivo; ma egli è anche “smascherato”, durante la festa (senza che la maschera gli sia tolta) in quanto estraneo, non appartenente alla comunità a cui vuol fingere di appartenere. In questo caso la maschera costituisce un segno non di segreto ma di “verità” (l’appartenenza ad un ruolo), rispetto a cui Fridolin, indossandola, mente.

La difficoltà con la gestione delle maschere emerge anche nel momento in cui, scoperto come estraneo, Fridolin è indeciso se togliere la maschera o conservarla. Indecisione che appare legata all’incapacità di distinguere le due funzioni. Fridolin pensa infatti di smascherarsi come atto di coraggio, mostrando con ciò di meritare quella compagnia, evidenziando con ciò l’inessenzialità della maschera rispetto al ruolo che egli pretende di occupare, come se il rituale, che costituisce di fatto tutta l’identità di ruolo in questa situazione, fosse superfluo rispetto, anche in questo caso, a una presunta “essenza” identitaria, rivelabile attraverso una “messa alla prova”. Fridolin pensa però di smascherarsi, poi, anche per dimostrare la propria differenza identitaria (dunque per il motivo opposto) e per mostrare che la maschera non significa, per lui, possedere due identità distinte. Egli è lì, fra persone mascherate, ma non per questo possiede un’identità doppia ed è anzi, o vuol mostrare di essere, come si dice “tutto di un pezzo”: solo un medico rispettabile. Ancora una volta, Fridolin vorrebbe mostrare la propria “essenza”, e ancora una volta abortisce la prova, uscirà di scena, cacciato, conservando la maschera pur avendone persi tutti i significati.

Rientrato a casa la notte successiva, Fridolin si trova letteralmente smascherato, da Albertine, che ha posto accanto a sé, sul cuscino, la maschera che Fridolin ha incautamente dimenticato. Una maschera con cui è chiamato a identificarsi? O con cui Albertine gli fa sapere che lo identifica, con “l’idea di mettere accanto a sé sul cuscino la mascherina scura, quasi a simboleggiare il volto del marito divenutole enigmatico” (SCHNITZLER, 1988, p. 778)? Un volto enigmatico di cui Fridolin decide di sbarazzarsi, raccontando senza sotterfugi la verità “vera” pretendendo con ciò di mettere, infine, a nudo la propria essenza: “[Ella] sentiva che egli non voleva, né poteva, nasconderle nulla” (SCHNITZLER, 1988, p. 778). Una confessione piena, dunque, che dovrebbe cancellare ogni segreto e dissolvere la maschera, ma, forse, anch’essa, inefficace poiché “la realtà di una notte, e anzi neppure quella di un’intera vita umana, non significano, al tempo stesso, anche la loro più profonda verità” (SCHNITZLER, 1988, p. 778) come commenta Albertine.

I loro principi ermeneutici restano profondamente diversi. Per Fridolin gli eventi, vissuti o anche solo sognati, sono capaci di rivelare la “verità” dell’*essere*. Per Albertine, nessun fatto, neanche quelli di un’intera vita, possono davvero dire la “verità” su chi si è. Tornando a Fontanille, la verità “vera” non è quella del *Me-Carne* ma quella del lavoro complesso di tutte le istanze di soggettività. Gli “impulsi profondi” non sussistono da soli, l’identità “vera” comprende anche la capacità, o la possibilità, di contenerli, indirizzarli, motivarli. E il vero dramma di Fridolin sembra essere invece proprio quello di credere alla verità delle “essenze” e che queste si rivelino nella realtà “dei fatti”. Albertine non può sanzionare il suo racconto, in fondo “non è successo nulla”, non è stato che sogno, ciò che importa è, pragmaticamente, uscirne salvi. Ma per questo è bene non togliere le maschere anche se si sa che ci sono sempre: è dunque necessario avere, con Kubrick, *Eyes wide shut* (1999). ●

Referimenti

ARENDETT, Anna. *Verità e politica*. Torino: Boringhieri, 1995.

ARENDETT, Anna. *La menzogna in politica*. Bologna: Marietti, 2018.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

DAMISCH, Hubert. Maschera. In: *ENCICLOPEDIA Einaudi*. v. 8. Torino: Einaudi, 1980.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Histoire du mensonge*. Paris: Editions de L’Herne, 2005.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean Pierre. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1967.

ECO, Umberto. *I limiti dell’interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.

EYES wide shut. Direção de Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros, 1999.

FONTANILLE, Jacques. *Figure del corpo*. Roma: Meltemi, 2004.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tension et signification*. Bruxelles: Mardaga, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Discorso e verità nella Grecia antica*. Corso tenuto a Berkeley nell’autunno del 1983. Bari: Donzelli, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Mal faire, dire vrai: fonction de l’aveu en justice*. Cours de Louvain, 1981. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2012.

GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Segnavia*. Tr. it. di *Wegmarken*, 1976. Milano: Adelphi, 1987.
- KANT, Immanuel. Sul presunto diritto di mentire per amore dell'umanità. In: *Scritti politici e di filosofia e storia del diritto*. Tr. it. di *Über ein vermeintes Recht aus Menschensliebe zu lügen*, 1797. Torino: UTET, 1956. p. 359-365.
- KOYRE, Alexander. The political function of the modern lie. *Contemporary Jewish Record*, vol. 8, p. 290-300, 1945 [1943].
- LANCIONI, Tarcisio. Us and its Body. In: PEZZINI, Isabella (ed.). *Paolo Fabbri. Unfolding Semiotics. Pour la sémiotique à venir*. Thessaloniki, Greece: Punctum. Semiotics Monographs. Hellenic Semiotic Society, 2021. p. 87-96.
- LANDOWSKI, Eric. *Les interactions risquées*. Limoges: Pulim, 2005.
- LORUSSO, Annamaria. *Postverità*. Bari-Roma: Laterza, 2018.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil/Gallimard, 1994.
- MARIN, Louis. *Masque et portrait*. Ed. a cura di Paolo Fabbri. Rimini: Guaraldi, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Verità e menzogna in senso extramurale*. Tr. it. di *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, 1873. Milano: Adelphi, 2015.
- PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: *Una sola moltitudine*. v. 1. Milano: Adelphi, 1979.
- RASHOMON. Directed by Akira Kurosawa. Japan: Daiei, 1950. 1 DVD (88 min).
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 3 vol. Paris: Seuil, 1983-1985.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Le passeggiate solitarie*. In: *Opere*. Vol. 2. Firenze: Sansoni, 1989 [1778].
- SCHNITZLER, Arthur. Doppio sogno. Tr. it. di *Traumnovelle*, 1926. In: *Opere*. Milano: Mondadori Meridiani, 1988.
- TAGLIANI, Giacomo. *Estetiche della verità*: Pasolini, Foucault, Petri. Cosenza: Pellegrini, 2020.
- VERITÀ. In: ZINGARELLI Dizionario della lingua italiana. Bologna: Zanichelli, 2018.

Behind the mask. Truth in semiotics

 LANCIONI, Tarcisio

Abstract: The article proposes a reflection, conducted with the tools of semiotics, on truth and its misrepresentations (masks, secrets), through the analysis of a story: Double Dream (Traumnovelle, 1926) by Arthur Schnitzler. After an excursus on some conceptions of truth, derived both from philosophical discourse and from everyday practice, the textual analysis is aimed at showing how discursive processes, as they are staged by the story, present a wide interweaving of different "truthful" practices, such as ascertainment, confession, investigation, testing, unmasking, simulation and dissimulation. Practices that are in turn related to different conceptions and valorizations of truth. Finally, the article focuses on the role of the "mask", in the processes of thematization and actorization, as a means of concealment and revelation.

Keywords: veridition; lie; mask; Schnitzler; semiotics.

Como citar este artigo

LANCIONI, Tarcisio. Dietro la maschera. Verità in semiotica. *Estudos Semióticos* [online], vol. 18, n. 2. São Paulo, agosto de 2022. p. 216-236. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

LANCIONI, Tarcisio. Da nostalgia. Dietro la maschera. Verità in semiotica.. *Estudos Semióticos* [online], vol. 18.2. São Paulo, August 2022. p. 216-236. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 21/21/2022.

Data de aprovação do artigo: 26/05/2022.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.
This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

