

Sim sala segno

Semiotica dello spettacolo magico fra sospensione dell'incredulità
e dispositivi della censura

BRUNO SURACE*

ENGLISH TITLE: *Bibbidi Bobbidi Sign. Semiotics of the Magic Show between Suspension of Disbelief and Censorship Devices*

ABSTRACT: The illusionist enunciates his texts on the basis of calibrated exercises in self-censorship. He is above all an actor performing a narrative plot and, as such, embodies a dual agency divided between what is concealed — that is, the action really executed for the realisation of the trick — and what is revealed — the moment of conjury effected through the staging of appearance disguised as being. On the level of cultural semiotics this scheme, fruitfully related to Greimas' square of veridiction, persists from semiosphere to semiosphere, in space and time. Whether it be prestidigitation, escapology, mentalism or card manipulation through sleight of hand, the magician conceals in order to reveal. The objective of this paper is to investigate the semiotic mechanisms underpinning this relationship of significant complementarity between self-censorship and *mise-en-scène* shared, what's more, by both the main currents of magic identified in the anthropology of magic: teleological sorcerers, those who give their magic a "pseudo-scientific" value designed to explain (or act upon) otherwise inexplicable cause-effect relationships, and the fairy-tale magicians who create textuality in order to entertain. This dichotomy is enriched by the presence of figures inserted in a domain of otherness, able to overturn the popular imaginary by means of extra-physical marvels, but which concern rather different semiospheres. In the present case the entertainment illusionists insert themselves in the semiosphere of show-business, in cultural topologies endowed with marked contexts of limelight and backstage, where they perpetrate their conjuring by collocating themselves in the liminal interstice which is the space of self-censorship, the place where the success of the trick is decided. Finally, but equally important, the magician is cathartically conceded the possibility of crossing the frontier towards areas of culture commonly associated with zones of censorship: he dialogues with death, penetrates minds, dissects bodies.

KEYWORDS: Semiotics of Magic; Self-Censorship; Suspension of Disbelief; Eschatology; Illusionist.

* Bruno Surace, Università degli Studi di Torino (bruno.surace@edu.unito.it).

Introduzione

Uno dei modi attraverso cui l'illusionismo solitamente spiega se stesso è quello, usando una terminologia semiotica, dello "slittamento di focalizzazione". Il prestigiatore cioè sarebbe colui che attraverso specifiche gestualità e prosodie indirizza il lettore verso determinati luoghi dell'esibizione così garantendosi uno spazio "sicuro" ove eseguire il nucleo del trucco al riparo da occhi indiscreti. Ciò è vero solo in parte, e anzi è prassi molto datata — legata alle specificità di uno spettacolo classico da palcoscenico — poiché se uno slittamento avviene, questo è quantomeno duplice. In altre parole la spiegazione fornita dalla sempre più ricca comunità degli illusionisti non è che un ulteriore "specchietto per le allodole", atto a nascondere i reali meccanismi sottesi al repertorio dello spettacolo di magia¹. A tutti gli effetti ciò non indigna più di tanto giacché l'atto comunicativo della performance "magica" è intrinsecamente improntato alla segretezza e in tal senso anomalo, poiché costituente una forma di narrazione ove il pubblico trae il suo godimento attraverso l'espletazione di un non-poter-sapere che collima con un non-voler-sapere². Al di fuori dei proverbiali scettici o dei guastafeste di professione (spesso in accordo con il mago stesso), chi assiste allo spettacolo di magia esprime il desiderio di esporsi a qualcosa di meraviglioso e di inspiegabile, e non vuole conoscere i meccanismi dell'esibizione, poiché questi distruggerebbero lo stupore. Tuttavia nemmeno può potenzialmente conoscere il funzionamento del trucco, dal momento che un ipotetico scenario per cui lo spettatore possa ravvisare ciò che fa il mago costituirebbe nuovamente *de facto* l'artificio dello sbalordimento, rovesciando il controllo dall'enunciatore all'enunciatario, ergo rivoltando l'equilibrio di potere necessario alla base del contesto comunicativo. Mancherebbe quello che nel mondo dei maghi è noto come "prestigio"³, una forma di fantasmagoria retorica che basa se stessa su due componenti: nascondimento e controllo. Oggetto di questo saggio è proprio quello di indagare il

1. Ne *Il prestigiatore* (1502), dipinto di Hieronymus Bosch, vi è una sagace rappresentazione della doppia struttura tipica di ogni numero di magia, coniugata con attività di natura delinquenziale: il prestigiatore intrattiene un folto numero di astanti focalizzando la loro attenzione su uno "spazio sicuro" mentre un complice provvede a derubarli di soppiatto. Chiaramente la struttura del dipinto è molto più complessa, e sul piano figurativo e su quello plastico, e la dicotomia illusionista-illuso è solo una delle possibili chiavi interpretative osservabili. Nel merito cfr. Fraenger 1950, 1969, 1977, 1989.

2. Al contrario uno dei maggiori modi di godimento legati alla comunicazione ha a che fare con la soddisfazione della ricostruzione e la percezione di un controllo totale sul messaggio. Cfr. Barthes 1973.

3. Al tema e alla fondamentale importanza attribuita dal mago al prestigio è dedicato il film *The Prestige* (Nolan 2006). Degna di nota peraltro è la diversa etimologia alla base di "prestigio" (*praestigia*, ovvero *prae+stringere* dal vocab. Facciolati, ovvero "raggiro che rende attoniti") e "prestidigitatore" (*presto+digitus*, come a dire "svelto di dita").

funzionamento semiotico dell'operazione di autocensura che sta alla base dello spettacolo magico, rilevandone gli aspetti puntuali dal punto di vista performativo ma soprattutto sottolineandone le conseguenze nei termini di una semiotica della cultura consapevole del fatto che "forme di testualità diffusa [...] non si contrappongono affatto alle pratiche (modalità di agire e di produzione) all'interno di un ambito culturale sociale" (Fabbri e Montanari 2008, 248). L'analisi conterà quindi in una crasi metodologica fra la semiotica più propriamente riferita allo spettacolo magico come testo visivo, cui si assiste in misura mediata o dal vivo, e una semiotica della cultura che a partire dal testo visivo possa esplicitare un discorso relativo all'importanza delle pratiche di autocensura effettuate fattualmente dal prestigiatore, che nasconde porzioni del suo agire, e cognitivamente (ermeneuticamente) dal lettore, che si nasconde di sapere che si tratta di trucchi, pena una mancanza di godimento⁴.

1. Autocensura maliarda: lo sforzo di credere

Ne consegue un naturale paragone fra lo spettacolo del prestigiatore e altre forme di esibizione più o meno performative, basate sul fecondo (eppure, come si vedrà in seguito, a volte controverso) concetto di "sospensione dell'incredulità". Tuttavia il parallelo non regge a pieno poiché l'operazione cognitiva che sta alla base della fruizione, ad esempio, di un film è suscettibile di una sfumatura significativamente diversa rispetto a quella che si compiva di fronte a uno spettacolo di Henry Houdini, o che si compie oggi di fronte agli illusionisti della postmodernità, da David Copperfield a Dynamo⁵. Quando ad esempio si guardano le avventure del maghetto inglese Harry Potter queste si prendono per valide poiché altrimenti cadrebbe il piacere estetico di fondo che sta alla base della visione di ogni film di fantasia. È necessario credere che Harry si muova davvero sotto un mantello magico che lo rende invisibile, seppur consapevoli che si tratti solo di un effetto computerizzato reso tramite *green screen*, sennò non v'è piacere. È

4. I lessemi "mago", "illusionista" o "prestigiatore" sono sottoponibili a un'analisi lessematica che ne individua sfumature significative a volte sensibilmente differenti l'una dall'altra. Tuttavia nel lessico comune si usa adoperare tali termini come sinonimi e così si farà nel corso di questo saggio che, pur rilevando qui il tema e convenendo circa il grande interesse relativo alla questione (cui sarebbe stimolante dedicarsi da un punto di vista sia diacronico, d'ordine etimologico, che sincronico, di linguistica del gergo), per ragioni di economia dello spazio non potrà soffermarsi sui socioletti magici e sulle loro specificità.

5. Nome d'arte di Steven Frayne (1982), illusionista britannico divenuto un fenomeno mediatico in seguito al suo programma televisivo *Dynamo: Magician Impossible*, che lo vede protagonista di numeri di magia più o meno estremi, eseguiti sia in contesti urbani nevralgici che in zone periferiche di svariate città del mondo.

la *fiction* di per sé ad essere denotata di “funzione affabulatoria che, con la “sospensione dell’incredulità”, genera il piacere della fruizione” (Abbiezzi 2013, 44). Parrebbe da pensare dunque che similmente è necessario, pena il decadere del godimento, credere che Dynamo sia veramente in grado di camminare sopra il Tamigi. Eppure esiste, come si diceva, una significativa differenza di fondo: che i sortilegi di Harry Potter siano frutto di effetti speciali si può dimostrare (e che lui sia frutto dell’immaginazione di J.K.Rowling anche), mentre che Dynamo utilizzi dei trucchi lo si può supporre, ma è notoriamente piuttosto difficile provarlo⁶. In altre parole i due attori semiotici ricoprono ruoli diegetici ubicati in posizioni significativamente differenti all’interno di una cultura di riferimento, e danno vita a manifestazioni testuali dotate di premesse estremamente diverse:

The reason that one can disbelieve in magic (in real life) while at the same time believing in it (in fictions) is that (as Wittgenstein helps us realize) belief is not an experience, event, or thing, although sometimes it seems to be one. In this way consumers of modern culture learn to accept one set of propositions in relation to the domain of fiction, and another in relation to the everyday world. (During 2002, 50)⁷

Il vero prestigio dell’odierno incantatore⁸ sta proprio nel collocarsi come “presenza a metà” (come joker starobinskiano)⁹ fra i due spazi eterotopici che le culture (forse tutte) riservano ossessivamente al meta–sistema oppositivo fittizio–reale. Tale sistema è intrinsecamente connesso al concetto espresso dal quadrato della veridizione di Greimas.

Il prestigiatore dunque, a prescindere dall’epoca in cui vive, confonde i piani, innesca cortocircuiti semiotici fra essere e sembrare. Nel suo magico operato sussistono contemporaneamente le quattro dimensioni del quadrato greimasiano, una dispiegata sull’altra a partire da un elementare esercizio di autocensura, e cioè di nascondimento dell’essere dell’illusione in favore di un sembrare prodigioso. Tale manovra dissimulatrice dialoga però con

6. È prassi consolidata quella di tentare di svelare il trucco di magia dopo avervi assistito. Con l’avvento della websfera sono nate comunità che sistematicamente dedicano il loro tempo nello sforzo di ricostruire gli artifici legati ai numeri di magia; se ne trovano numerosi esempi su Youtube, anche riferiti agli spettacoli di Dynamo.

7. «La ragione per cui si può non credere nella magia (nella vita reale) mentre allo stesso tempo le si crede (nella finzione) è che (come ci aiuta a capire Wittgenstein) l’atto del credere non è un’esperienza, un evento, o una cosa, sebbene qualche volta appaia in questi modi. E così i consumatori della cultura moderna imparano ad accettare un set di proposizioni in relazione al dominio della finzione, e un altro in relazione al mondo di tutti i giorni» (trad. it. dell’autore di questo saggio).

8. Cfr. ad esempio l’analisi semiotica delle pratiche di chiromanzia in Leone 2004 e 2011.

9. Cfr. Starobinski 1970.

un'ulteriore autocensura sul frangente spettatoriale: chi assiste sa¹⁰ che si troverà di fronte a un sembrare mascherato da essere e a un essere censurato onde mostrare il suo sembrare, ma — sospendendo l'incredulità e cioè ricercando il cosiddetto *sense of wonder* — nasconderà a se stesso tale consapevolezza.

Coerentemente con questo quadro paradossale si nota come la fascinazione legata al numero di magia sia proporzionale all'operazione di censura che è necessaria per fruirne dal punto di vista estetico. Celarsi d'essere di fronte alla finzione, e quindi creare un mondo possibile *ad hoc* ove il trucco cui si assiste è nel reale, è un'operazione che implica uno sforzo, spesso non indifferente, e che pure si compie in molti dei modi dell'agire quotidiano, come dimostra in sociologia la prospettiva drammaturgica di Goffman (1959). Si tratta di un'operazione (in una qualche misura pre-ermeneutica)¹¹ che il lettore compie ogni qualvolta è di fronte a un testo, e concerne il problema se valga o meno la pena "sutararcisi". Se anche dunque di fronte a David Copperfield il lettore può essere predisposto esteticamente alla fruizione delle testualità che il mago produrrà per via di "abiti interpretativi" sovrapposti a partire da influenze culturali sedimentate nel tempo nel suo immaginario (« Questo mago è bravo, mi meraviglierò! »), il prestigiatore statunitense dovrà mantenere la "parola culturale" che dalla sua immagine mediatica scaturisce cimentandosi in numeri sfarzosi e sempre più improbabili, che diano l'impressione di violare ogni legge fisica. Il lettore certo saprà che non si può far scomparire la Statua della Libertà (trucco, non fra i più brillanti, che Copperfield esegue nel 1983), eppure la gargantuesca ipotesi sottesa a tale programma narrativo lo spingerà a meravigliarsi molto di più che di fronte a un'ipotetica sparizione della moneta, altrettanto impossibile per via di Lavoisier, ma più possibile nel dominio dell'immaginario entro cui si è temporaneamente calato. Nonostante possa, in un così fatato regime, apparire una considerazione sterile, è tutta questione di un calcolo costo-beneficio eseguito dal lettore. Egli attiverà i propri apparati interpretativi se e solo se considererà esteticamente profittevole l'attività di autocensura cognitiva, e cioè se la somma algebrica fra fatica del nascondimento e conseguente meraviglia restituirà risultati positivi.

10. Tale asserzione va sottoposta alle dovute cautele poiché esistono spettacoli di magia esplicitamente costruiti per un pubblico di infanti che operano in maniera cognitivamente dissimile dagli adulti nella fruizione dello spettacolo d'illusionismo.

11. La questione se siano o meno rintracciabili degli automatismi semiosi, e cioè delle pratiche d'approccio ai testi e ai fatti sociali che si attivino in una qualche misura pre-ermeneutica o pre-semiotica, vale a dire senza un immediato coinvolgimento degli apparati meta-interpretativi del lettore, è di più che rilevante interesse e non si può qui far altro che fermarsi dopo avere segnalato l'esistenza e l'importanza che assume (o dovrebbe assumere) nell'attuale dibattito semiotico.

2. Fluttuazioni censorie: la crisi della *Suspension of Disbelief*

Ciò nondimeno non è solo su uno spettro bipolare — quello teso fra totale scetticismo e massima credulità — che muove l’atteggiamento del lettore. Se infatti il rapporto tra censura (e del mago, e dello spettatore) ed esibizione configura una delle dorsali principi su cui si snoda la *theatricality* del magico va considerato comunque come tali sfere non si escludano a vicenda ma piuttosto si modulino in un panorama stratificato, fatto di differenti strategie enunciative che ora nascondono totalmente, ora svelano parzialmente, ora ancora invitano all’esplorazione totale dello spazio scenico e narrativo il pubblico, come a rivelare l’autenticità della loro agentività. L’elusione si sostanzia nella mostrazione, la censura è per paradosso nella manifestazione, come nel caso in cui il pubblico venga evocato come attore che non solo goda dello spettacolo, ma anche e soprattutto ne comproui la non sofisticazione. Eppure si rileva come anche nelle modulazioni miste fra censura ed esibizione l’invito al *debuking* non sia altro che un costrutto retorico teso inevitabilmente verso uno dei due poli. La strategia del mago è cioè sostanzialmente centripeta, nella misura in cui pur attorializzando, temporalizzando e spazializzando lo show con “occhiolini” tesi a creare una relazione di complicità con il pubblico, strutturalmente tratta tali dissemine come suppellettili retorici, e strutturalmente spinge con forza verso uno dei due poli.

A tali movimenti retorici va altresì aggiunta una specificazione relativa all’atteggiamento del lettore. Egli invero non sempre autocensura se stesso interamente o di contro si pone in maniera del tutto proclive al dubbio, ma piuttosto adotta una pluralità di movenze interpretative, anche in base alle sanzioni che è intenzionato a ricevere. Non è detto in realtà che il suo interesse, più che verso il puro incanto, non si focalizzi proprio sulla possibilità di capire come funziona il trucco. Il fascino di spiegare l’apparentemente inspiegabile è *de facto* complementare (e non, come si potrebbe credere, antitetico) all’attrattiva relativa al “credere” ai poteri del prestigiatore, in una sorta di predisposizione ermeneutica schizofrenica. Di conseguenza il concetto stesso di sospensione dell’incredulità risulta cedevole se non sottoposto al vaglio dell’*intentio lectoris* di partenza. Non è detto poi che il lettore sia sempre predisposto a volersi meravigliare, e per di più spesso esso si meraviglia (o si stupisce, o si spaventa) senza aver operato alcuna *suspension of disbelief*, poiché portato a credere “per davvero” a ciò che assiste, e per via delle sue enciclopedie di riferimento (chi dà credito ai medium spiritisti lo fa per via di certi *script* culturali)¹², e per via della strutturazione stessa del testo che può in determinate circostanze – quelle in cui si verifica una sutura

12. Nel merito cfr. Lamont 2006.

“forte” — valicare la cognizione agendo nell’ordine di alcuni automatismi. Esempificando con il ricorso a un ulteriore paragone cinematografico si può piangere guardando *Ghost* (Zucker 1990) perché:

- a) si è un regime di “volontaria” sospensione d’incredulità, per cui si prende la storia per buona e ci si commuove nel fruirla;
- b) si crede nei fantasmi (motivazione enciclopedica), per cui ci si commuove come sopra, ma senza aver attivato sospensione di incredulità (o perlomeno avendone attivata una versione significativamente più blanda);
- c) per qualche pregressa ragione alcuni snodi della narrazione evocano ricordi, anche non strutturati, che inducono all’immedesimazione, per cui ci si commuove di riflesso (in una sorta di automatismo generante un cortocircuito fra realtà e finzione).

Si noti che le tre dimensioni sono sempre in misure diverse sovrapposte e mai isolate¹³, e solo nella prima si verifica una “volontaria” sospensione dell’incredulità, direttamente connessa al concetto di Coleridge di “fede poetica” (1881):

Coleridge introduced the idea of a “willing suspension of disbelief” to explain the power that unreal events and people can have to evoke real emotions; theater theory, performance analysis, and reviews rely on this metaphor to discuss the phenomenology of theater.¹⁴ (Cook 2009, p. 60)

E così analogamente in uno spettacolo di magia le dimensioni suddette, interpolate con le strategie della censura e della mostrazione del mago e con l’autocensura più o meno esercitata dallo spettatore, fluttuano tratteggiando diverse tipologie spettatoriali (spesso indossate in tempi diversi dal singolo lettore), che lo showman navigato sa manipolare con sapienza.

3. Questioni di Ricamo

Nell’introduzione del suo *Magic, Power, Language, Symbol: A Magician’s Exploration of Linguistics* Patrick Dunn scrive:

The theories of linguistics and semiotics shed light on the practice of magic in surprising ways. Here I introduce the idea of the semiotic web, and how to use it

13. Per approfondimenti nel merito cfr. Alovisio 2013.

14. « Coleridge ha introdotto l’idea di una “volontaria sospensione dell’incredulità” per spiegare il potere che eventi e persone non reali possono avere per evocare emozioni reali; la teoria del teatro, l’analisi delle performance, e le recensioni dipendono da questa metafora per parlare di fenomenologia del teatro » (trad. it. dell’autore di questo saggio).

for more effective magic. I also offer a theory of magic that involves re-creating our semiotic codes, by which we interpret reality, every time we do magic. (Dunn 2008, XIII)¹⁵

C'è dunque molto di semiotico nella magia (e forse anche qualcosa di magico nella semiotica), e il concetto di rete [tela] calza particolarmente bene. Esulando dunque dal discorso puramente mediatico-occidentale (quello di Houdini, Copperfield e così via) i maghi di ogni cultura si configurano come abili tessitori simbolici in grado di creare discrasie ermeneutiche di lettura della realtà e saper districarvisi. Invero al valore antropologico del concetto di magia è dedicata una sterminata bibliografia¹⁶, poiché esso di cultura in cultura occupa gli spazi dell'incompreso trovandovi una collocazione in qualche maniera "teleologica": « Secondo alcuni la magia troverebbe il suo fondamento in una sorta di pensiero pseudo-causalistico. Questi aspetti della magia sono documentati fin dalla preistoria » (La Vecchia 2002, 18). Ciò nondimeno quel che in questa sede interessa è il numero magico inteso come performance denotata da un'agentività estetica volta in primis all'intrattenimento.

Tale disambiguazione è dovuta giacché il fruttifero concetto di tela semiotica attecchisce in entrambe le semiosfere vista la loro vicinanza semantica. Nell'ambito della magia antropologicamente intesa come *pseudo-science* (Frazer 1928), quella per esempio della tensesgrità sciamanica messicana (Castaneda 1997), della lettura dei tarocchi, o della chiromanzia (Leone 2004, 2011), tale rete è intessuta a partire da una serie di simbologie che afferiscono a un dominio teleologico, mirano a istituire rapporti di causa-effetto a partire da un destinante che compie un magico "evento", un « effetto che retrocede [surdetermina] la sua causa » (Žižek 2014). Sul frangente della magia favolistica dello show d'intrattenimento (spesso intersecata con quella teleologica) la tela semiotica è invece parassitaria, cannibalizza a partire dalle enciclopedie di riferimento, risulta estremamente adattiva¹⁷. Lo spettacolo televisivo di Dynamo è emblematico in tal senso poiché costruito a partire da una crasi fra l'esibizione magica del passato, nomadica poiché legata al contesto degli artisti ambulanti, ma temperata al luogo in cui viene espletata. Il giovane illusionista pur mantenendo alcune isotopie di fondo

15. « Le teorie della linguistica e della semiotica hanno fatto luce sulla pratica della magia in modi sorprendenti. Qui introduco l'idea di una rete semiotica, e su come usarla per magia più ad effetto. Inoltre offro una teoria della magia che implica il ri-creare i nostri codici semiotici con in quali interpretiamo la realtà ogni volta che facciamo magie » (trad. it. dell'autore di questo saggio).

16. Cfr. Mauss 1902-1903, Harrison 1966, Frazer 1965, Sicurelli 1990, Laternari 2006.

17. Esiste una bibliografia smisurata per quanto riguarda il tema della magia nella sua accezione propriamente antropologico-ritualistica. Ci si limita in questa sede a segnalare come non sia oggetto di questo saggio addentrarsi in tale corrente di studi, per quanto estremamente interessante, ma concentrarsi piuttosto sulla declinazione prettamente mediatica e spettacolare del magico.

(quella dei trucchi di prestidigitazione con le carte da gioco ad esempio) modula il suo spettacolo con l'unico intento di attraversare diverse culture meravigliandole alla stessa maniera. Il suo approccio stilistico è invariato ma l'essenza dei testi magici che performa è costantemente sottoposta a un processo di traduzione da una frontiera semiosferica all'altra. La tela simbolica del suo repertorio magico è strutturalmente permeabile a culture diverse e radicalmente consapevole del fatto che lo stupore sia il risultato di un costruito olistico-culturale.

4. Topologie liminali e censura incantata

Il prestigiatore dunque nei secoli si è modificato nell'abito (dal cilindro di Houdini al giubbotto di pelle di Dynamo), eppure, per dirla alla Bourdieu, nell'*habitus* ha mantenuto intatta quella schematicità operativa poc'anzi descritta: egli durante i suoi numeri cortocircuita la focalizzazione del pubblico celando l'essere in favore del sembrare. In tal senso egli, pur operando sul dominio di un prodigioso agire al di là della fisica, radicalizza il modello drammaturgico goffmaniano eludendo totalmente il retroscena in forza di una stupefacente ribalta. Strategicamente l'apparato scenico-semiotico costruito dal prestigiatore appare quindi dotato di un'aspettativa durativa riferita a una specifica pragmatica della comunicazione improntata sulla dialettica fra elusione e mostrazione.

Il mago standardizza un'esperienza della censura che opera un'interdizione immediata sul frangente prossemico e secondaria su quello specificamente culturale. Prossemicamente l'interstizio liminale su cui il mago opera la censura non può essere visto, ma nemmeno alle volte può essere immaginato giacché totalmente escluso dall'orizzonte di senso spettatoriale. Si pensi che «Houdini era per esempio capace di ingoiare piccoli oggetti, trattenerli nello stomaco e poi rigurgitarli a comando. Forse nascondeva delle piccole chiavi in una capsula che poi ingoiava... ma è solo una supposizione» (Polidoro 2014, 169).

Una supposizione appunto, in semiotica si direbbe un'ipotesi di senso, poiché allo spettatore non è dato sapere nulla sul luogo fisico censurato durante l'esibizione (che sia lo stomaco, la manica della giacca, o un telo apposto su una sezione della Grande Muraglia) né tanto meno conoscere se tale spazio esiste e in che misura. Egli può solo supporre, tutt'al più inferire con smodata veemenza, per spiegarsi ciò che gli appare inspiegabile, postulando che esista uno spazio invisibile ove risiede una chiave interpretativa che possa descrivere il numero alla luce di una decostruzione razionale. Il mago dal canto suo esercita però tramite le sue proficue autocensure un potere molto più grande di quello che sembra riferendosi al singolo trucco

giacché egli è topologicamente posto in una posizione di controllo della semiosfera, e può in una certa misura plasmarla rispetto al Noi spettatoriale sottoposto al suo giogo: “A noi, che vi siamo immersi, la semiosfera può apparire caoticamente priva di regole: un assortimento di elementi autonomi” (Lotman 1985, 69). Il prestigiatore è il catalizzatore centripeto della semiosfera poiché ne domina gli spazi interdetti agli altri, ne sposta il centro e anche veglia sull’entrata nella suddetta, e cioè sull’uscita dalla vita quotidiana per entrare in uno spazio di frontiera magico inscritto nella quotidianità stessa, ovvero secondo l’impianto binario di De Certeau (1980) “spazio di ambivalenza fondamentale, di una costante tensione fra familiarità e straniamento, automatismo e invenzione, ripetizione e differenza” (Lotman 2006, 118).

5. L’escapologo escatologo: autocensura oltre-censura

L’attraversamento — mediante la configurazioni di spazi visibili e spazi nascosti — della frontiera semiosferica da parte del prestigiatore e, per delega semiotica, del suo lettore, non è l’unico frangente attraverso il quale lo spettacolo magico espleta se stesso mediante una dialettica di mostrazione e censura. Esso costituisce invero, in ottica macrosemiotica, uno dei momenti sociali ove determinate porzioni di senso comunemente censurate possono manifestarsi poiché assoggettate al regime esibizionistico, ma controllato, dello spettacolo. Ciò è vero tanto in sincronia quanto in diacronia: al mago è consentito di attraversare le semiosfere dei tabù sociali, di palesare gli esiti del suo attraversamento, di alludere nel suo *show* agli estremi varchi dell’impensabile collettivo. Si tratta, chiaramente, sempre di inganni, eppure spesso così ben architettati da divertire finanche scuotendo le più intime credenze del lettore. Al mago-mentalista ad esempio viene concesso di addentrarsi nei meandri della psiche, ubicazione metaforica della censura per eccellenza poiché luogo che decide quali contenuti cognitivi rendere pubblici e quali invece nascondere al mondo (o, secondo le intuizioni di Freud, anche a se stessi). All’escapologo si accorda, con fare quasi catartico e facendone — ironia del caso — una sorta di escatologo, la possibilità di dialogare con la morte attraverso prove a tempo che prevedono, qualora qualcosa vada storto, dipartite più o meno cruento, dall’annegamento (si pensi alle “fughe impossibili” di Houdini che lo vedevano spesso immerso in cisterne o simili) all’ustione fatale o al congelamento, come nel caso del numero eseguito da David Blaine nel 2000, che lo vide imprigionato in un blocco di ghiaccio situato a Times Square, New York City, per circa 63 ore. All’illusionista, tanto moderno quanto antico, viene permesso di manipolare il corpo proprio o altrui: egli può, oltre al trito numero della donna segata

in due, sezionare e sezionarsi in libertà, e in tempi recenti farlo senza velo alcuno. Fra i numeri più famosi di *Dynamo* vi è ad esempio quello del filo ingurgitato e successivamente auto-estratto dal proprio addome.

Mente, morte, corpo, sono solo alcuni dei domini semiosici socialmente soggetti a censure più o meno restrittive che i maghi possono permettersi di infrangere. All'illusionista è delegato un passaporto semiosferico che gli consente, nei limiti della riuscita del trucco, la libera entrata e uscita in zone culturali usualmente interdette. Tale concessione è motivata dall'aura di "presenza a metà" starobinskiana di cui si fregia il prestigiatore che non esita a imbastire attorno alla proprio figura un sostrato misterico, anche attraverso la topicalizzazione dei propri spettacoli spesso isotopizzati mediante riferimenti enciclopedici a lessemi culturalmente associati a mondi possibili della transizione o simili¹⁸. Egli è colui che, esercitando la propria agentività tramite la manipolazione di semiosfere la cui aspettualità è socialmente censurata, può in qualche maniera catartica sopperire alla routine quotidiana dei lettori, intercedendo come Caronte nel luogo del passaggio che solitamente viene "anestetizzato" (Leone 2003) attraverso pratiche ritualistiche:

Il passaggio, attraverso la soglia dell'addormentarsi, dall'ambiente della coscienza in quello della sua assenza potrebbe ricordare una delle più drammatiche transizioni dell'esistenza umana, quella tra il regno della relativa appartenenza, vale a dire la vita, e quello della non-appartenenza assoluta, vale a dire la morte. Alcuni sono così terrificati da tale transizione che rifiutano più o meno consapevolmente di viverla. Molti "addomesticano" questa transizione attraverso routine: atti e parole eseguiti giorno dopo giorno prima di addormentarsi, dal porre un bicchiere d'acqua sul comodino allo scambiare alcune chiacchiere di rito con il proprio partner, costruiscono una narrazione quotidiana in cui la frontiera tra veglia-vita e sonno-morte, così come la distanza fra questi regni, si annulla. (Leone 2011, p. 6)

Il prestigiatore diviene così figura in grado di consentire un'evasione dalla quotidianità e in tal senso, pur essendo prosaicamente legato all'universo dello spettacolo o dell'avanspettacolo, il suo ruolo si avvicina a quello del mago "di professione" (il chiromante, il cartomante, lo sciamano), colui che come si diceva non crea testualità sociosemiotiche a scopo primario d'intrattenimento ma che, pur sfruttando certe dinamiche formali estremamente evocative, agisce con intento finalistico, e cioè si interpone come agente causale a giustificare un determinato effetto. Entrambe queste declinazioni del mestiere di mago condividono il carattere di una proposizione testuale ingenerante "espe-

18. D. COPPERFIELD, *Beyond Imagination* (1995–1996); D. COPPERFIELD, *Dreams and Nightmares* (1996–1998); D. COPPERFIELD, *Journey of a Lifetime* (1999–2000); D. COPPERFIELD, *Unknown Dimension* (2000–2001); D. COPPERFIELD, *Portal* (2001–2002); *Dynamo: Magician Impossible* (2011–2014); *Criss Angel Mindfreak* (2005–2010) etc.

rienza”, intesa come “emergenza del senso” (Landowski 2004, 2). Il lettore dello spettacolo dell’illusionista esperisce la magia poiché la vede compiersi e per transitività si “sutura” ad essa, e affinché tale operazione vada a buon fine è necessario che autocensuri (come si è visto in precedenza anche solo parzialmente, con modalità d’ordine tensivo) la sua consapevolezza, e cioè l’enciclopedia che detiene a supporto del suo apparato cognitivo–inferenziale che gli suggerisce a livello di euristiche di ibernare momentaneamente le più comuni conoscenze circa l’ordine fisico delle cose, se non la loro stessa intrinseca “cosità”, e cioè la loro *Dingheit*: « Die Dingheit wird zu einem wirklichen Ding, wenn sie auf eine bestimmte Art und Weise mit den sinnlich wahrgenommenen Qualitäten verbunden wird » (Cobben 1999, 59)¹⁹. I segni del prestigiatore in altri termini mancano della “cosità” del segno di Mukařovský (1971) e cioè di quella « funzione simbolica [che] è un ritorno verso la “materia significativa” » (Bernardi 1990, 157).

Conclusioni

Tirando le somme il prestigiatore si rivela pertanto una figura emblematica in termini semiotici poiché investita di poteri comunicativi esclusivi; a lui è demandata la possibilità di valicare le frontiere di semiosfere altrimenti soggette a massima severità censoria, come quelle della morte (Ariès 1980, Cattorini 1996, Bresciani 2009, 180–190), ma anche della mente e del corpo nella società occidentale, emblematizzate ad esempio da Eugenio Montale che in *Mediterraneo* nel VII movimento scrive: « M’occorreva il *coltello che recide*, / *la mente che decide e si determina* »²⁰. Tale coppia di versi (18–19), che pur si riferisce a ben più ampio quadro epistemico che non solamente riferito a un atteggiamento di nascondimento del sé a se stesso, è comunque semioticamente pregna di riflessione su “indecisione e mancante autocensura” (Ott 2006, 114)²¹. L’illusionista inoltre concepisce uno spettacolo che

19. « La “cosità” diventa una vera cosa quando è collegata in un determinato modo con le qualità sensorialmente percepite » (trad. it. dell’autore di questo saggio).

20. Corsivi aggiunti dell’autore di questo saggio.

21. L’operazione semiotica per la quale è possibile estrapolare da un testo poetico una coppia di versi e trarne considerazioni ermeneutiche d’ampio respiro anche avulse dal contesto originario ha a che fare con il “principio di carità” (Davidson 1984) ampliato come principio di apertura alle ragioni dell’altro (Dworkin 1989). A questi si aggiunge l’ampio dibattito relativo ai limiti dell’interpretazione (Eco 1990) e alla valenza di surdeterminazione dell’opera d’arte, particolarmente in voga nel campo delle semiotiche delle religioni, ma anche applicabile nel campo dell’analisi poetica o artistica in genere: « L’influenza di un’opera su di un’altra, come fattore stilistico, è assai più importante di quanto deriva direttamente dall’osservazione della natura » (Wölfflin 1984, 452). Ciò precisato il riferimento ai versi di Montale come emblematici di una diffusa concezione della mente e del corpo come di oggetti soggetti a una necessaria operazione censoria non appare comunque, in via definitiva, eccessivamente arida.

sospende doppiamente l'incredulità dei suoi lettori, poiché iscritto in una forma che — a differenza del film o del romanzo — dialoga direttamente con i circuiti del reale spettatoriale. In tale contesto la capacità di nascondere il suo fare in favore di un sembrare (che è scenico e corporeo) sta alla base del godimento legato alla ricezione dello *show*, ma in senso altrettanto attivo è il lettore stesso che deve “sforzarsi” di esentare le sue resistenze cognitive, autocensurarsi, e cioè collocarsi in un regime di *epoché* ermeneutica per fruire piacevolmente lo spettacolo. Nei termini di una semiotica della cultura e dello spettacolo la responsabilità dell'atto comunicativo è affidata quindi all'emittenza e ai riceventi nel contempo, e sottoposta a uno spietato calcolo economicistico: l'apparato cognitivo del lettore infatti accetterà di autocensurarsi se valuterà che lo sforzo necessario è algebricamente minore rispetto al guadagno estetico. Ne consegue che se il mago, durante un'operazione di *legerdemain* o classico *Dove Pan*, rivelerà per sbaglio i suoi *gimmik* (oggetti di cui si serve il prestigiatore per espletare alcuni numeri), in tale momento egli rovinerà inevitabilmente lo spettacolo e verrà catapultato (in un immediato passaggio da un regime di controllo a uno di prigionia) al di fuori dalle semiosfere che gli erano accordate. Questo perché in quel momento il rapporto costo/beneficio ermeneutico sarà invertito: per il lettore sarà molto più faticoso censurare il suo conoscere in favore di un impatto estetico meravigliato e stupito.

Fortunatamente l'ipotetico scenario appena tratteggiato si realizza di rado; eppure si realizza, producendo un immediato imbarazzo che ha in sé tanto di semiotico, poiché scaturito da un patto comunicativo infranto. Per il resto l'equilibrio magico resta intatto proprio perché basato su precisi ruoli che quasi mai vengono infranti. E quando avviene, allora è colpa dei guastafeste, che non fanno altro che sottolineare l'ovvio, ricostruire lo scontato, decostruire la magia. D'altronde lo sanno tutti, che i guastafeste non piacciono a nessuno.

Bibliografia

- ABBIEZZI P. (2013) *Mediazioni televisive tra memoria e contemporaneità*, Lampi di stampa, Vignate.
- ALOVISIO S. (2013) *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino.
- ARIÈS P. (1980) *La liturgie ancienne des funérailles*, “La maison-Dieu: Revue de pastorale liturgique”, 144: 49-57.
- BARTHES R. (1973) *Le Plaisir du texte*, Éd. du Seuil, Parigi.
- BERNARDI S. (1990) *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche Editrice, Parma.

- BLOOM H. (2009) *William Shakespeare's Hamlet*, Infobase Publishing, New York.
- BRESCIANI C. (2009) *L'accompagnamento del malato terminale con dignità umana e cristiana*, in G.L. Cetto (a cura di), *La dignità oltre la cura. Dalla palliazione dei sintomi alla dignità della persona*, FrancoAngeli, Milano, 180–90.
- CASTANEDA C. (1997) *Tensegrity. The Magical Passes of the Sorcerers of Ancient Mexico*, Cleargreen Incorporated, Culver City, CA.
- CATTORINI P. (1996) *La morte offesa: espropriazione del morire ed etica della resistenza al male*, EDB, Bologna.
- COBBEN P. (1999) *Das endliche Selbst. Identität (und Differenz) zwischen Hegels "Phänomenologie des Geistes" und Heideggers "Sein und Zeit"*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- DAVIDSON D. (1984) *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- DE CERTEAU M. (1974) *La culture au pluriel*, Éd. du Seuil, Parigi.
- DUNN P. (2008) *Magic, Power, Language, Symbol: A Magician's Exploration of Linguistics*, Llewellyn Worldwide, Woodbury.
- DURING S. (2002) *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*, Harvard University Press, Londra.
- DWORKIN R. (1986) *Law's Empire*, Fontana Press, Londra (trad. it. L. Caracciolo, *L'impero del diritto*, Il Saggiatore, Milano).
- ECO U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- FABBRI P. e MONTANARI F. (2008) *Le forme nuove del warfare e la circolazione di modelli fra semiotica, strategica e letteratura spionistica*, in V. Fortunati, D. Fortezza e M. Ascari (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Meltemi, Roma, 249–60.
- FORMENTI C. (2013) *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano–Udine.
- FRAENGER W. (1950) *Die Hochzeit zu Kana: ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch*, Gebr. Mann, Berlino.
- HARRISON G. (1966) *Cor inquietum: introduzione allo studio antropologico dell'inconcio nella religione, nel mito e nella magia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta–Roma.
- LA VECCHIA M.T. (2002) *Antropologia paranormale. Fenomeni fisici e psichici straordinari*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma.
- LAMONT P. (2006) *Magician as Conjuror: A Frame Analysis of Victorian Mediums*. "Early Popular Visual Culture" 4, 1, 21–33.

- LANDOWSKI E. (2004) *Introduction à Passions Sans Nom. Essais de Socio-Semiotique III*, online. E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Semiotica, 28 Maggio 2004, disponibile nel sito <http://www.ec-aiss.it> [Ultimo accesso il 29 Maggio 2015].
- LATERNARI V. (2006) *Religione magia e droga: studi antropologici*, Manni, San Cesario di Lecce.
- LEONE M. (2011) *Semiotica dell'attraversamento*, online. E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Semiotica, 16 Maggio 2011, disponibile nel sito <http://www.ec-aiss.it> [Ultimo accesso 29 Maggio 2015].
- (2011) *Sulla chiromanzia*, in G.M. De Maria (a cura di), *Ieri, oggi, domani: Saggi sulla previsione nelle scienze umane*, Aracne, Roma, 107–22.
- LOTMAN J. (1985) *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- (2006) *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma.
- MAUSS M. e HUBERT H. (1902) *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, "L'année sociologique", 1902–3, 1–146.
- MUKAŘOVSKÝ J. (1971) *Studie z estetiky*, Odeon, Praga.
- OTT C. (2003) *Torso Göttin Sprache: Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg (trad. it. C. Ott, *Montale e la parola riflessa*, FrancoAngeli, Milano 2006).
- POLIDORO M. (2014) *Rivelazioni. Il libro dei segreti e dei complotti*, Piemme, Segrate.
- SICURELLI R. (1990) *Magia e psicoterapia: materiali per un'antropologia dell'occulto*, GB, Padova.
- STAROBINSKI J. (1970) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Ginevra.
- ŽIŽEK S. (2014) *Event*, Penguin, Londra (trad. it. E. Accotto, *Evento*, Utet, Novara 2014).