

Capitolo secondo La resistenza del testo

2.1. *Preliminari*

L'évasion de Fabrice

Il attacha sa corde enfin débrouillée à une ouverture pratiquée dans le parapet pour l'écoulement des eaux, il monta sur ce même parapet et pria Dieu avec ferveur; puis, comme un héros des temps de chevalerie, il pensa un instant à Clélia. Combien je suis différent, se dit-il, du Fabrice léger et libertin qui entra ici il y a neuf mois! Enfin, il se mit à descendre cette étonnante hauteur. Il agissait mécaniquement, dit-il, et comme il eût fait en plein jour, descendant devant des amis, pour gagner un pari. Vers le milieu de la hauteur, il sentit tout à coup ses bras perdre leur force; il croit même qu'il lâcha la corde un instant; mais bientôt il la reprit; peut-être, dit-il, il se retint aux broussailles sur lesquelles il glissait et qui l'écorchaient. Il éprouvait de temps à autre une douleur atroce entre les épaules, elle allait jusqu'à lui ôter la respiration. Il y avait un mouvement d'ondulation fort incommode; il était renvoyé sans cesse de la corde aux broussailles. Il fut touché par plusieurs oiseaux assez gros qu'il réveillait et qui se jetaient sur lui en s'envolant. Les premières fois, il crut être atteint par des gens descendant de la citadelle par la même voie que lui pour le poursuivre, et il s'appêtait à se défendre. Enfin il arriva au bas de la grosse tour sans autre inconvénient que d'avoir les mains en sang.

L'evasione di Fabrizio

Attaccò la corda, districata che l'ebbe, a un'apertura nel parapetto per lo scarico delle acque, salì sul parapetto e pregò Dio con fervore; dopo, come un eroe dei tempi della cavalleria, pensò un istante a Clelia. "Come son cambiato – si disse – dal Fabrizio leggero e libertino che entrò qui nove mesi fa!". Si mise poi a scendere da quella straordinaria altezza. Agiva meccanicamente, disse, come avrebbe fatto in pieno giorno, innanzi ad amici, per guadagnare una scommessa. Verso la metà dell'altezza, sentì a un tratto che le sue braccia perdevano forza; credé anzi di aver lasciato la corda un momento, ma presto la riprese; forse, disse, si trattene intanto ai cespugli sui quali scivolava e che lo scorticavano. Sentiva di tanto in tanto un odore acuto tra le spalle, che gli toglieva perfino il respiro. C'era un movimento d'ondulazione incommolessimo, che lo respingeva senza posa dalla corda ai cespugli. Fu urtato da parecchi uccelli abbastanza grandi ch'egli svegliava e che si gettavano su di lui levandosi a volo. La prima volta credé di esser raggiunto da persone che scendevano per inseguirlo dalla citadella per la sua stessa via, e si preparava a difendersi. Finalmente, arrivò a pie' della gran torre senz'altro inconveniente che d'aver le mani insanguinate.

(Stendhal, 1964 [1839], *La Chartreuse de Parme*, Livre second, chap. xxii, Paris, Flammarion, p. 397; trad. it. 2002, *La Certosa di Parma*, trad. di Maria Ortiz, Libro secondo, cap. xxii, Milano, Rizzoli, p. 473).

Prima di mettere alla prova l'efficacia descrittiva degli strumenti semiotici su questo celebre testo, vorrei formulare due osservazioni: la prima concerne la critica del modello teorico, la seconda il problema posto dalle analisi concrete di testi.

In un articolo intitolato *E adesso?* (1994), il semiologo svizzero Jacques Geninasca s'interroga sull'eredità teorica di Greimas (scomparso nel 1992), e in particolare sul modello d'analisi che ho illustrato a grandi linee nel capitolo precedente. Augurandosi di poter presto disporre di una storia dei concetti della vulgata semiotica, Geninasca sottolinea le contraddizioni interne, i mutamenti di rotta e le inevitabili revisioni che hanno caratterizzato l'itinerario della ricerca sulla significazione. Respingendo l'idea di una teoria ormai compiuta, egli mette in luce il bricolage concettuale greimasiano¹, considerandolo un dispositivo creativo sempre aperto, i cui risultati sarebbero stati oggetto di una riorganizzazione successiva portata a termine nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (Greimas, Courtés 1979), al solo scopo di presentare, a un certo punto, la semiotica come una scienza dotata di una propria compiuta organizzazione. In particolare, Geninasca rimette in discussione i due modelli che costituiscono il nucleo della semiotica "standard": il percorso generativo e il quadrato semiotico. Da un lato, afferma che "il percorso generativo è un modello privo di qualunque valore operativo" (Geninasca 1994, p. 10); dall'altro sostiene che non è possibile far dipendere l'intelligibilità e la significazione degli oggetti testuali "da una struttura di significazione preesistente a qualsiasi manifestazione" (p. 12), facendo chiaramente allusione al quadrato semiotico. Tornerò a occuparmi di queste critiche di fondo: esse investono l'economia generale dell'analisi e i rapporti fra modelli descrittivi e la stessa attività enunciativa.

Più in particolare, comunque, una delle osservazioni di Geninasca verte sugli oggetti testuali che la semiotica sceglie come propri. Egli ritiene che la semiotica "deve poter dar conto delle molteplici classi di discorso e, all'interno di queste, della specificità dei singoli discorsi o quanto meno di quelli che, proprio perché non riproducono schemi già noti e assimilati, si sottraggono – come avviene per i discorsi letterari – all'ambito del senso comune" (ib.). In queste pagine intendo occuparmi di questo genere di testi, dato che il mio intento è sottoporre i modelli d'analisi – applicati nel capitolo precedente a un oggetto testuale che appartiene proprio all'ambito del senso comune, come lo stereotipo narrativo dell'evasione – a un oggetto differente che non fa più parte di quell'ambito, o almeno lo trasforma e lo sovverte.

Il lavoro di analisi che mi accingo a compiere può essere inizialmente paragonato alla tradizionale *explication du texte*², ma in realtà se ne differenzia parecchio. In un articolo dal titolo *Trasmisione e comunicazione* Greimas (1981) definiva come segue questo esercizio d'analisi: "Spiegazione parziale delle strutture profonde [...]; demitizzazione consistente nel ridurre il livello figurativo del testo al suo livello concettuale". Questa secca definizione, a dire il vero, solleva numerosi interrogativi: gli strati del percorso generativo corrispondono a un programma? E la "demitizzazione" induce a un cambiamento radicale nella forma di adesione del lettore a ciò che legge?

Il bricolage
concettuale

Il lavoro
d'analisi

Smontare un'illusione o una credenza erronea vuol forse dire ipotizzare l'esistenza di un altro ordine di credenze, più "vero" del precedente? E le "strutture profonde" possono essere intese come isotopie assiologiche? Se così fosse, è possibile si tratti – nel testo di Stendhal come nello stereotipo dell'evasione – dell'opposizione /impotenza *vs* libertà/? O siamo dinanzi all'opposizione /vita *vs* morte/?

Posti dinanzi a una realtà testuale molto più complessa, insomma, non siamo in grado di formulare a priori l'ipotesi che una (e una sola) struttura elementare ordini a livello profondo il gioco delle significazioni. Ridurre il testo a una struttura di questo tipo si rivela un'operazione inadeguata. In realtà, l'analisi deve dare la precedenza al discorso, il quale impone all'analista la propria voce. La formulazione di una problematica legata al testo deve seguire il percorso tracciato dal discorso. Ecco che allora, nel caso del testo di Stendhal, bisognerà prendere in esame la molteplicità di isotopie figurative che si intrecciano, nonché le posizioni e le funzioni variabili del soggetto del discorso. I problemi che emergono da questa realtà testuale faranno sì che, passo dopo passo, riusciremo a portare alla luce alcuni tratti caratteristici della poetica stendhaliana. Solo in seguito l'analisi potrà spaziare alla ricerca di uno "stile" di Stendhal. Con quest'ultima espressione non intendo soltanto una forma specifica di scrittura, ma una complessa catena di valori che si sprigionano dai differenti livelli e percorsi dell'analisi, tanto sul piano del ritmo temporale e dell'*aspettualità** quanto su quello dei valori semantici e dell'organizzazione sintattica. Ci si potrà chiedere pertanto, a titolo di ipotesi, se i percorsi della significazione che modellano l'immagine globale dell'attore "Fabrizio", individuati a partire da quest'unico brano, non siano l'espressione di una "forma di vita" basata sulla risoluzione dell'opposizione fra il "distacco" e l'"impegno".

Ma una simile prospettiva, espressa esattamente in questa forma, è troppo generale: il "testo" è sempre ciò che la lettura attualizza e l'analisi costruisce. Per rendersi conto di come l'idea di una spiegazione in grado di esaurire le significazioni – presente nella prassi istituzionale francese dell'*explication du texte* – sia del tutto illusoria, basterà notare che l'analisi seleziona le proprie isotopie di lettura tenendo conto soltanto di ciò che è in grado di garantirne la pertinenza. In tal modo, essa mette da parte le dimensioni considerate non pertinenti per la descrizione che ci si propone di realizzare (Greimas 1966, pp. 200-201; Greimas, Courtés 1979, p. 253). Perciò, mi limiterò soltanto ad analizzare in che modo si costruisce la figura complessa dell'attore "Fabrizio" attraverso il percorso semantico dell'evasione.

2.2. La dimensione enunciativa: il soggetto pluralizzato

Dopo aver letto il passo tratto da *La Certosa di Parma*, la prima cosa che ci si può legittimamente chiedere è cosa resta del motivo dell'evasione ai differenti livelli individuati in precedenza per analizzarlo: livello discorsivo (figurativo e tematico), livello semio-narrativo (attanziale e modale), livello

La complessità
della realtà
testuale

Lo stile
di Stendhal

La sovrapposizione
dei codici di
lettura

profondo (assiologico). Ma è ovvio che pur utilizzando tali strumenti, così diversi tra loro, per descrivere il contenuto di questo testo – proprio come si fa con una grammatica –, non è possibile applicare in modo meccanico il modello d'assieme se non a costo di semplificare all'eccesso le significazioni specifiche riducendole a un mero scheletro e perdendo così di vista quella complessità che fa del testo qualcosa di unico. In effetti tutto sembra suggerire che nel testo vi sia una sovrapposizione e anzi un vero e proprio aggrovigliarsi di diversi codici di lettura possibili.

La moltiplicazione
dei ruoli del
soggetto

Mi sembra che questo fenomeno sia legato innanzitutto alla straordinaria rappresentazione, all'interno del testo, dell'attività enunciativa del suo soggetto. Mentre infatti nel motivo dell'evasione studiato in precedenza non vi era alcun contrassegno che manifestasse la presenza del soggetto enunciato (per effetto delle frasi nominali), e l'attore (vale a dire l'uomo in fuga) era ridotto alla semplice concatenazione delle sue azioni, nel brano di Stendhal i due grandi modi con cui il soggetto manifesta la propria presenza compaiono insistentemente: Fabrizio è il "centro dell'attenzione" sia a livello dell'enunciazione sia a quello dell'enunciato, tanto che nel testo francese il pronome personale "il" [= egli] in posizione di soggetto della proposizione compare addirittura ventidue volte³. Eppure, dietro la superficiale unità di cui nome proprio e pronome anaforico costituiscono una condensazione, funzioni e status del soggetto si rivelano in realtà estremamente differenziati; si può dire anzi che la caratteristica principale del testo sia proprio di moltiplicare i ruoli del soggetto, facendo di esso un'entità instabile.

Dal punto di vista dell'enunciazione in atto, Fabrizio è al tempo stesso il soggetto che parla, localizzato in modo esplicito, e il soggetto incerto di un discorso indiretto libero. In qualità di soggetto dell'enunciazione simulato, egli occupa il posto di narratore: assumendo su di sé l'essenziale della narrazione, il suo racconto dell'evasione è un racconto nel racconto, e ciò giustifica che regoli la successione degli enunciati da un capo all'altro del testo. Peraltro è proprio la modalità paratattica, scandita, di questa successione a delinearlo come soggetto dell'enunciazione in modo indiretto: il ritmo temporale accelerato dell'enunciazione potrà infatti essere messo in rapporto con l'"ansimare", il fiato corto di chi fugge. Ma osservando il brano con maggior attenzione si nota che il discorso diretto è raro (c'è un solo enunciato in prima persona), ed è letteralmente "fuso" a un discorso indiretto libero, che occupa la parte essenziale del testo: il discorso di Fabrizio è così libero e distaccato dal suo radicamento enunciativo da confondersi, a volte in modo indiscernibile, con il discorso del narratore vero e proprio sovrapposto al suo. Questo narratore si manifesta in modo esplicito mediante gli enunciati che gli si possono attribuire – "disse", "si disse" riferiti a Fabrizio –, ma la maggior parte delle volte è impossibile identificare con assoluta certezza l'istanza cui dev'essere attribuito l'insieme degli enunciati narrativi: si tratta del narratore? di Fabrizio? oppure di entrambi?

All'interno del discorso-enunciato, Fabrizio è l'attore centrale e praticamente esclusivo del racconto. Ma anche in questo caso occupa simultanea-

mente numerose posizioni distinte: è al tempo stesso soggetto *pragmatico**, *cognitivo** e *patemico**, e attraverso queste tre identità sviluppa percorsi narrativi che sembrano quasi del tutto estranei gli uni in rapporto agli altri. In qualità di soggetto del fare, Fabrizio incarna la solida figura dell'eroe costituitosi nell'azione. Come soggetto della conoscenza fa appello a un sapere culturale ("come un eroe dei tempi della cavalleria"), situandosi a una certa distanza e diventando in tal modo l'osservatore del suo stesso fare: distaccato dall'azione, preda dell'incertezza, si interroga sulla propria identità valutando e interpretando le sue percezioni. Come soggetto sensibile e passionale Fabrizio prova alternativamente dolore, gioia e indifferenza – effetti di senso riconducibili al patire, dove egli è proiettato proprio nel vivo dell'agire.

Le identità
del soggetto
enunciato

Ricco di aspetti identitari diversi, "Fabrizio" è perciò come una figura complessa e instabile. Potremmo dire che è in stato di continua trasformazione, come testimonia quest'enunciato del testo alla prima persona: "Come sono cambiato – si disse – dal Fabrizio leggero e libertino che entrò qui nove mesi fa!". Soggetto impegnato nel discorso e nell'azione, Fabrizio sembra al tempo stesso distaccato da questo discorso (in seguito agli effetti di presa di distanza e all'ironia) e da quest'azione (poiché è "agito" tanto quanto agisce). Gli intrecci fra questi differenti figure e percorsi consentono di pluralizzare il soggetto, che finisce per esser costituito da tante identità parziali quante sono le figure che incarna. A questa forma di instabilità fa eco quella dell'enunciario: leggendo, il lettore è invitato a far propria la molteplicità di questi punti di vista e conseguentemente a far variare le sue stesse prospettive. Per il momento, tuttavia, è sufficiente limitarsi a notare la moltiplicazione delle modalità di presenza e l'instabilità delle posizioni assunte dal soggetto, aspetto che considero pertinente ai fini di quest'analisi.

L'instabilità
delle posizioni
del soggetto

Per riuscire a cogliere queste identità parziali, tenterò di ricostruire separatamente il particolare percorso sviluppato da ciascuna di esse. Distinguerò pertanto il percorso pragmatico (quello dell'evasione dalla prigione) dal percorso passionale (quello dell'evasione da se stessi), nonché da quello che si potrebbe chiamare percorso analogico e che soprintende, per mezzo delle stesse strutture figurative, alla nascita di un altro soggetto.

Percorso
pragmatico,
passionale
e analogico

Come si potrà constatare, ciascuno di questi itinerari di senso può far ricorso in modi diversi a tutti i livelli dell'analisi semiotica, facendo emergere ogni volta una particolare significazione. Ogni percorso tuttavia si ricollega prevalentemente all'uno o all'altro di tali livelli: il percorso pragmatico mette a fuoco soprattutto la dimensione del "fare" e delle sue trasformazioni; il percorso passionale pone l'accento sulla dimensione dell'"essere" e sulle modulazioni dello stato del soggetto; il percorso analogico dipende essenzialmente dalla dimensione figurativa, conducendo a formulare nuove isotopie. Piuttosto che un'analisi generativa, pertanto, quella che presenterò di seguito vuole essere un'analisi modulare: la natura semiotica generativa si manifesterà in forma variabile in ciascuno degli insiemi significanti che ritengo di esser riuscito a individuare a partire dal dispositivo dell'enunciazione.

2.3. *Il percorso pragmatico del soggetto: l'evasione dalla prigione*

Questo percorso, preso in esame autonomamente, consente di giustificare l'estrapolazione del passo che sto analizzando: fa di esso un'unità testuale relativamente indipendente, un "tutto di significazione". Naturalmente, si tratta soltanto di una totalità discorsiva, delineata dai diversi elementi che consentono di individuare la chiusura del testo. È noto infatti che l'evasione dalla torre Farnese si suddivide nel romanzo in più di una sequenza, ciascuna delle quali corrisponde a uno dei tre muri da cui l'eroe deve via via calarsi: quello della torre, quello della cittadella e il bastione della fortezza. Questo fenomeno di "triplicazione della prova" è un procedimento di intensificazione frequente nei racconti della letteratura popolare (miti, fiabe), dove in genere corrisponde a un ordinamento delle difficoltà per gradi crescenti. Nel romanzo di Stendhal, tuttavia, solo la seconda sequenza – quella che sto analizzando – è oggetto di un'espansione narrativa e può esser considerata come un'unità di lettura. La chiusura di questo testo si individua a partire dai differenti livelli d'analisi che delineano e situano il percorso pragmatico del soggetto: il racconto di un'evasione.

La triplicazione
della prova

Segmentazione
dello spazio

A *livello figurativo*, l'insieme del testo si sviluppa in base a una segmentazione dello spazio che distribuisce in sequenza, una dopo l'altra, le categorie *alto / a metà / basso*: "salì sul parapetto", "verso la metà dell'altezza", "arrivò a pie' di una gran torre". Questa segmentazione del percorso spaziale, che riproduce l'ordine del visibile, può esser messa in rapporto con le opposte figure della "nebbia" [*brouillard*], dell'ingarbugliamento [*embrouillement*] e dei "cespugli" [*broussailles*] (menzionati due volte nel brano), che creano per contrasto un'isotopia della non-visibilità. Nel passo che precede la sequenza che sto analizzando si legge: "la nebbia di cui abbiamo parlato cominciava a salire, e Fabrizio ha poi detto che quando egli era sulla piattaforma la nebbia gli sembrava arrivata già alla metà della torre Farnese. Ma era una nebbia poco fitta [...]"; allo stesso modo, la grande corda "s'imbrogliò due volte; gli occorre molto tempo per districarla". Perciò, nella disposizione figurativa della spazialità coesistono due ordini del visibile in contraddizione fra loro: il chiaro e lo scuro, il distinto e l'ingarbugliato, il discontinuo e il continuo. Connessa ad altre osservazioni relative alle variazioni della percezione che Fabrizio ha dell'universo attorno a lui, questa opposizione finirà con l'assumere tutta la sua importanza.

L'aspettualità

Una constatazione simile vale anche a proposito della temporalità o, più precisamente, dell'aspettualità. Infatti, è proprio l'aspetto a regolare l'uso delle differenti forme temporali: lo svolgersi del discorso presenta una concatenazione estremamente coerente delle categorie aspettuali *incoativa*, *durativa*, e *terminativa*, che consentono di scandire nel tempo la successione lineare degli enunciati di stato e degli enunciati di fare, rappresentandoli come un processo. Ecco dunque l'*incoatività*: "si mise a scendere"; l'aspetto *durativo*: "scivolava", "di tanto in tanto", "movimento d'ondulazione", "senza posa"; e quello *terminativo*: "finalmente, arrivò". Anche in questo caso si può osservare che la distribuzione lineare, orientata e discontinua delle categorie

aspettuali è diseguale e confusa. Una prima caratteristica degna di nota è la notevole estensione dell'aspetto durativo nel testo: si introduce un continuo susseguirsi di variazioni nell'ambito della discontinuità degli enunciati d'azione (col passaggio dal passato remoto all'imperfetto, e l'introduzione di sèmi di continuità: "scivolare", "senza posa"). Il fatto è ancor più importante, dato che la temporalità finisce col perdere il suo orientamento finalizzato ("di tanto in tanto", "senza posa"): ci si trova proiettati in una durata senza origine né termine, in un tempo sospeso immerso nella durata.

Un'analisi più dettagliata della dimensione aspettuale può condurci a interrogarci sulle tre occorrenze di "enfin" nel testo francese in esame:

Il attacha sa corde *enfin* debrouillée [attaccò la corda, districata che l'ebbe]
Enfin, il se mit à descendre [Si mise poi a scendere]
Enfin il arriva [Finalmente, giunse]

Il valore terminativo di queste marche modifica sensibilmente la lettura lineare che individua nel testo un'azione unica: poiché vi si intersecano gli aspetti processuali terminativo e incoativo, manifestano segmenti d'azione che si accavallano e si sovrappongono dando vita a un effetto di "precipitazione". Per rendere il tutto ancor più complesso, questi "enfin" possono essere anche collegati allo svolgersi dell'enunciazione narrativa – al discorso in atto di Fabrizio –, non solo all'enunciato delle azioni ingarbugliate dalla prossimità e dalla collisione di categorie opposte.

Le marche
terminative

Infine, al *livello semio-narrativo*, la coerenza d'assieme del percorso risulta confermata. Ricondotto alla sua struttura attanziale e modale, il discorso manifesta anzitutto la competenza di un soggetto del fare (il saper-fare e il poter-fare implicati dalla "corda, districata che l'ebbe") e la sua performance (i predicati d'azione e la successione di programmi narrativi, scomponibili in altrettante prove). Poco dopo il brano esaminato l'accoglienza tra le braccia della duchessa Sanseverina ("Ah! Cara amica!'. Poi svenne di nuovo profondamente") segna il termine del percorso, la fine della prova, il riconoscimento finale o meglio, per usare il metalinguaggio semiotico, la sanzione positiva.

Il livello semio-
narrativo

L'insieme formato da questa concatenazione di sequenze si presenta dunque come un percorso di ricerca che, in se stesso, non si discosta affatto dallo stereotipo dell'evasione... E se i diversi parametri che ho appena analizzati garantiscono la chiusura della sequenza giustificandone l'estrapolazione in qualità di segmento autonomo, ciò accade proprio perché la impongono come un'unità narrativa. In tale prospettiva, il percorso di Fabrizio è senza dubbio quello, pragmatico, di un "soggetto del fare". Ci si potrebbe accontentare di ridurre questo percorso a una semplice concatenazione di programmi d'azione, consideranti come altrettante unità che partecipano alla realizzazione del progetto. Ma tali programmi sono turbati dalle variazioni del soggetto cognitivo e dalle modalizzazioni del soggetto *timico** – vale a dire il soggetto dell'"umore". Ed è a questo punto che si sviluppa quello che ho denominato il percorso passionale del soggetto.

2.4. *Il percorso passionale: l'evasione da se stesso*

Verso la metà del brano, una frase testimonia dello strano intreccio fra agire e patire: “credé anzi di aver lasciato la corda un momento, ma presto la riprese”. Davvero sorprendente! Fabrizio sembra scisso in due distinti soggetti: uno cognitivo (pensare), l'altro pragmatico (lasciare la corda per poi riprenderla), impegnati in due percorsi indipendenti, anzi persino contraddittori. È come se il soggetto cognitivo (dell'incertezza) non esercitasse alcun influsso sul percorso del soggetto pragmatico (quello che di fatto agisce): l'azione si svolge indipendentemente da lui. Questa osservazione dà modo di individuare, su di un piano teorico più generale, l'esistenza di dimensioni autonome all'interno del discorso narrativo: la dimensione pragmatica quando si tratta dell'azione; quella cognitiva quando è implicato il sapere; quella passionale quando è coinvolto il “vissuto emotivo” del soggetto. Ed è proprio di quest'ultima dimensione che a questo punto intendo occuparmi.

Passivizzazione
del soggetto

Va subito notato che la distribuzione di serie verbali nel corso del testo accompagna progressivamente la trasformazione del soggetto il quale, dopo esser stato attivo, diventa passivo. Non è difficile raggruppare le forme verbali del testo in tre insiemi. Un primo insieme, all'inizio del brano, contiene verbi alla *voce attiva*: “attacò”, “salì”, “pensò”, “si mise a scendere”, serie terminata dal verbo generico “agiva”. Un secondo insieme, alla fine del testo (francese), contiene verbi alla *voce passiva* ed è introdotto dall'impersonale “c'era (un movimento d'ondulazione)” [“Il y avait” (un mouvement d'ondulation)]: “il était renvoyé” [“(il movimento) lo respingeva”], “fu urtato” [“il fut touché”], “credé di esser raggiunto” [“il crut être atteint”], prima del predicato attivo “arrivò” che conclude il brano. Fra i due c'è poi un terzo insieme di verbi, caratterizzato semanticamente dalla presenza di verbi di sensazione (“sentiva”, “sentì”, “(il dolore) gli toglieva perfino il respiro”), di verbi d'azione dei quali Fabrizio è l'oggetto (“lo scorticavano”) o contrassegnati dalla perdita di controllo da parte del soggetto (“scivolava”) e infine da una modalizzazione del sapere nella forma dell'incertezza (“credé anzi”, “forse, disse”).

Questa distribuzione dei verbi in insiemi è indice di una trasformazione progressiva ma profonda dello statuto della persona nel corso del testo: il soggetto attivo diviene passivo, non è altro che l'ombra di se stesso; non agisce più, ma è agito. Ebbene, il passaggio dall'azione voluta e consapevolmente gestita all'azione consenziente e subita si realizza attraverso la mediazione del sensibile prima ancora della cancellazione sintattica della persona-soggetto: la voce passa all'impersonale (“c'era”) per poi diventare passiva. Lasciandosi investire dal sentire e dal subire, Fabrizio ha perso ogni controllo del suo agire e il suo percorso è divenuto ormai “*patemico*”⁴.

Il percorso
dell'essere

Parallelo a quello del fare si sviluppa un percorso incentrato sull'essere del soggetto. Quest'ultimo, che si sovrappone al primo e ne prende a poco a poco il posto, ha inizio dalla meccanicità dei gesti: la frase “agiva meccanicamente” rappresenta il primo indice di un distacco del soggetto da se stesso.

so. Utilizzando la terminologia proposta da Coquet (1984, t. I, p. 85), si potrebbe dire che questo enunciato fa entrare Fabrizio nella classe dei non-soggetti. Al contrario dell'“attante coinvolto negli atti che compie (soggetto)”, il non-soggetto è un agente che si eclissa nel suo stesso atto, che “è assimilato alla sua funzione” o “si annulla in ciò che ha la funzione di compiere”: in poche parole, il non-soggetto è colui che (non) sa (se non) la sua lezione. Ed è proprio quello che accade nel nostro testo: Fabrizio si eclissa, sparisce in quanto soggetto nell'automatismo dei suoi gesti. In seguito, approfondendo lo scarto esistente fra il soggetto e il suo fare, gli enunciati retti da verbi alla voce passiva danno il via al percorso patemico: l'eroe, a questo punto, non è altro che una lastra sensibile su cui si imprimono le variazioni del suo essere: il fare, come risultato di una volontà e di un controllo del proprio agire, è ormai scomparso dalla scena del discorso.

Fabrizio come non-soggetto

Questo mutamento di prospettiva, sancito dalla trasformazione dei predicati verbali, corrisponde a una trasformazione modale più profonda che investe la posizione e lo statuto del soggetto. L'essere di cui stiamo parlando, naturalmente, non è un'entità psicologica né ontologica ma solo predicativa; in altri termini, alle modalità del fare subentrano le modalità dell'essere. L'azione si svolge senza che Fabrizio possa farla propria, e il discorso descrive il modo in cui gli oggetti del mondo determinano, modellano e modificano gli stati del soggetto: stati “d'animo”, stati della “sensibilità corporea”. Non è difficile cogliere questa trasformazione generalizzata delle modalità: il passaggio dall'attivo al passivo implica innanzitutto un rovesciamento della modalità soggettiva per eccellenza, perché il *volere* ha abbandonato la scena del discorso e l'agente è diventato paziente. Inoltre, la modalizzazione del *credere* ha soppiantato quella del *sapere*: l'universo figurativo è ricondotto dapprima all'ignoranza (il possibile e l'incerto del “credé” e del “forse”), infine all'illusione (l'errore d'interpretazione percettiva, prossimo all'allucinazione, fa sì che scambi gli uccelli che ha svegliato per inseguitori). L'eroe infine perde la qualifica modale essenziale per un soggetto d'azione: quella del *poter-fare* corporeo, somatico (lascia la presa, il dolore cresce sino a “togliergli il respiro”).

La trasformazione delle modalità

Una dinamica di ordine diverso si sovrappone a quella del soggetto agente, dapprima per dominarla e infine per soppiantarla: è il percorso patemico che accompagna il soggetto. Fabrizio appare interamente assorbito nelle variazioni del suo stato, sono gli oggetti che hanno potere su di lui e non l'inverso; per lui ormai il mondo sensibile è fatto di “ondulazioni”, di “scivolate”, di percezioni confuse o illusioni figurative. Al mondo discontinuo dell'azione, un mondo di categorie nette e discrete, è subentrato un mondo continuo, modulato, ondulante, senza orientamento né finalità (cfr. “di tanto in tanto”), soggetto a semplici variazioni di intensità: è il mondo che caratterizza i moti dell'animo. Fabrizio è letteralmente assente, in quanto soggetto, dall'azione che si realizza, per così dire, a sua insaputa e si esaurisce da sé non appena raggiunto il risultato. Riecheggiando il sottotitolo di un libro di Greimas e Fontanille, *Semiotica delle passioni* (1991), si potrebbe dire che la modulazione degli “stati d'animo” si svolge parallelamente alla trasformazione degli “stati di cose”.

La modulazione degli stati d'animo

Questi stati d'animo si presentano nel testo come momenti successivi, senza rapporto fra loro o addirittura in parziale contraddizione; non è possibile ricondurli a una configurazione passionale-tipo che li organizzerebbe nella loro totalità: la paura, l'ansia, l'entusiasmo, l'impazienza ecc. Sofferenza ed euforia si associano formando una specie di ossimoro sensibile, mentre l'intensità del "dolore acuto" si unisce all'espressione attenuata di un movimento semplicemente "incomodissimo" o del piccolo "inconveniente" di avere "le mani insanguinate". Prima ancora di qualunque sensazione, il percorso patemico si fissa attraverso alcune concatenazioni figurative (i ceppugli, le spalle, il movimento ondulatorio, gli uccelli, gli inseguitori); la sequenza prende in considerazione soltanto le impressioni provate, giunte al soggetto a partire da cose che esulano dalla sua responsabilità: da qui il distacco dell'attore, ormai tutto dedito a queste impressioni pure.

L'evasione da sé

Evadendo, Fabrizio evade da se stesso. Divenuto un soggetto al tempo stesso plurale e differenziato, fuso negli oggetti che in ciascun istante ne definiscono lo stato, vede ricostituirsi la sua unità di soggetto solo al termine del percorso. In tal senso, l'esperienza dell'evasione diviene esperienza momentanea di una fusione. Come in un sogno, racconta le intersezioni confuse tra un soggetto, la sua azione e gli oggetti della sua percezione: attraverso le fasi patemiche vissute dal soggetto e l'irrompere di un ordine figurativo che non è più quello della rappresentazione ma è al contrario fondato sull'incorporazione del sensibile, il racconto dell'evasione si trasforma in un'esperienza *estesica* (cioè relativa all'*estesia*, capacità di percepire sensazioni). Si delinea in tal modo, parallelo al percorso narrativo, il percorso passionale. In un tempo sospeso e "cristallizzato", Fabrizio sperimenta il mondo sensibile con una sorta di abbandono consenziente: le figure del mondo, le *Gestalten*, si abbattono su di lui, divenuto ormai soggetto di un'esperienza sensoriale quasi estetica.

2.5. Il percorso analogico: la comparsa di un altro soggetto

L'ultima parte della mia analisi affronta i meccanismi della significazione legati alla figuratività. Come ho già avuto modo di notare, quest'ultima oltrepassa la semplice rappresentazione referenziale e svolge funzioni distinte, sviluppando i propri percorsi analogici in molteplici direzioni differenti, cui si rivolge la comprensione del lettore-interprete. Quali che siano i percorsi in questione, essi rinviano sempre alla figura del soggetto nel suo corpo agente e nel suo "essere" senziente: la figuratività non è meramente decorativa od ornamentale, né si riassume in una semplice raffigurazione del reale, ma si situa in un vero e proprio rapporto costitutivo con l'attore che è chiamata a trasformare. Alludendo a nuove prospettive semantiche, essa illustra la differenza che consente di identificare il nuovo Fabrizio: "Come son cambiato – si disse"... Il mio intento è soffermarmi – ma forse si tratta di una personale scelta di lettura – su due percorsi analogici: uno situato sull'isotopia della natura, l'altro sull'isotopia della cultura.

Figuratività e
corpo del
soggetto

Sull'isotopia della *natura*, l'evasione può essere interpretata come un racconto di nascita. Come ho già avuto modo di osservare in occasione dell'analisi dello stereotipo "evasione", la *tematizzazione* è un'operazione consistente nell'individuare un'isotopia più astratta, soggiacente a contenuti figurativi dei quali condensa e orienta la significazione globale. È facile percepire nel testo di Stendhal una duplice tematizzazione della figuratività, fondata su una serie di identità semantiche parziali che delinea due isotopie parallele: da un lato un'evasione, dall'altro un parto. In questa sede non intendo pormi il problema del rapporto esistente fra queste isotopie (una relazione di tipo metaforico? simbolico? parabolico?), perché ci porterebbe troppo lontano. Mi limito a dire che le due isotopie sono a un tempo compresenti e gerarchizzate: è l'isotopia dell'evasione, infatti, tematizzazione manifesta dell'insieme della configurazione, a governare quella del parto e non viceversa.

Isotopia della natura: l'evasione come nascita

Questa duplice isotopia è identificabile sul piano paradigmatico, in cui le similitudini figurative sono abbastanza numerose ed evocative da esser correlate fra loro:

Il piano paradigmatico

Evasione		Parto
"corda" "scorrimento delle acque" "grossa torre"	"nove mesi" "dolore atroce" "togliere il respiro" "mani insanguinate"	cordone sacco delle acque gravidanza

È inoltre possibile identificare l'isotopia sul piano sintagmatico: si può leggere con altrettanta facilità, parallelo allo svolgimento dell'evasione, quello delle sequenze di un parto. Altre figure del resto, che compaiono nelle parti precedenti e successive del romanzo, possono confermare questa disposizione d'insieme. Prima del brano analizzato, la minuziosa descrizione della cella di Fabrizio è concepita come quella di un contenitore nel contenitore. Quest'opera per cui "esercitava da un anno il suo genio il generale Fabio Conti" è davvero simile al grembo materno:

La sequenza sintagmatica

Un cospiratore collocato in cima a quelle stanze [...] non avrebbe avuto comunicazione con nessuno al mondo, né fatto un movimento senza essere sentito. Il generale aveva fatto situare in ogni stanza grossi panconi di quercia che formavano come dei banchi alti tre piedi [...]. Su quei banchi aveva fatto situare una baracca d'assi, molto sonora, alta dieci piedi e che toccava il muro solo dal lato delle finestre. Dagli altri lati c'era un piccolo corridoio largo quattro piedi, tra il muro primitivo della prigione, composto d'enormi pietre grezze, e le pareti di tavole della baracca.

Dopo il brano analizzato, quando Fabrizio svenuto è accolto dalla duchessa ai piedi della terza muraglia, quest'ultima appare come una figura della madre che ha partorito: "lo stringeva convulsamente tra le braccia, poi

si disperò vedendosi coperta di sangue: era quello delle mani di Fabrizio”. Possiamo ritenere dunque che questi indizi costituiscano un vero e proprio motivo della nascita.

Un nuovo
universo di
senso

Tale assimilazione simbolica della significazione figurativa, di cui potremmo analizzare più nei dettagli il processo semantico, a mio giudizio si realizza solo grazie alla convergenza fra le osservazioni condotte sinora in relazione al percorso pragmatico e passionale e l'ipotesi analogica che – attorno al motivo della nascita – ne raccoglie, condensa e tematizza le potenzialità. È l'organizzazione discorsiva nel suo complesso, e non similitudini semantiche contingenti situate a livello lessicale, che garantisce e rafforza la coerenza di tale lettura interpretativa. L'essere nuovo che appare viene così confermato figurativamente dalla duplice isotopia di lettura, ma la sua formazione si era già manifestata in altri momenti dell'analisi: il ritmo accelerato dell'enunciazione, il groviglio delle categorie discrete del visibile, la sospensione trasmessa dall'aspetto temporale, l'annullamento del soggetto del fare mediante la passivazione delle passioni – tutte condizioni necessarie al costituirsi di un soggetto nuovo, in un nuovo universo di senso. L'evasione è dunque una “liberazione”, Fabrizio si libera di se stesso (il Fabrizio “leggero e libertino”). Quanto al soggiorno in prigione, è stato la gestazione di tale liberazione. Si capisce così la grande felicità provata nell'evadere.

Isotopia della
cultura:
l'iniziazione

Ma parallelamente al primo si sviluppa un secondo percorso analogico, lungo l'isotopia della *cultura*. Tale percorso veicola meccanismi differenti, concernenti stavolta la scrittura stendhaliana. Alla nascita nell'universo dei valori naturali corrisponde, in quello dei valori culturali, l'iniziazione. In effetti, la narrazione di Fabrizio, vero e proprio racconto nel racconto, si organizza a partire da un piano di riferimento narrativo che ne costituisce il modello: il narratore convoca nel suo discorso il genere originario del romanzo – il romanzo cavalleresco – che ne costituisce il referente interno. Ed è proprio il confronto a istituire questo nuovo percorso analogico: “dopo, come un eroe dei tempi della cavalleria, pensò un istante a Clelia”. Ebbene, tale immaginario narrativo e culturale di riferimento non appare soltanto attraverso la citazione che associa a Fabrizio la figura tipica, alla Parsifal, del romanzo d'iniziazione e d'apprendistato. L'intertestualità è ancora più profonda, strutturale: è tutto lo schema narrativo del romanzo di cavalleria che si dipana, con le sue sequenze canoniche e le sue figurazioni emblematiche.

Le sequenze
canoniche del
romanzo
cavalleresco

Ritroviamo in primo luogo il contratto iniziale e il formarsi della competenza dell'eroe. La veglia di preghiera del cavaliere e l'offerta della prova alla dama, due motivi indissociabili caratteristici dell'amor cortese, stabiliscono definitivamente la duplice natura del contratto – spirituale e amoroso: “pregò Dio con fervore”, “pensò un istante a Clelia”; entrambi si oppongono, rispettivamente, al Fabrizio “frivolo”, per ciò che concerne l'assiologia spirituale, e al Fabrizio “libertino”, per quanto riguarda l'assiologia amorosa. In seguito si svolge la performance dell'eroe in cerca di avventura; l'eroe affronta il moltiplicarsi delle prove che rendono sempre più difficile la riuscita, né mancano gli elementi del consueto repertorio figurativo: la foresta oscura e impenetrabile, gli animali meravigliosi, l'incontro con l'antisogget-

to. Il racconto si conclude con il riconoscimento finale quando il cavaliere, ferito e vittorioso, è accolto e riconosciuto a corte (la duchessa). Qui, potrà raccontare le sue nobili gesta.

Questa convocazione dell'universo del romanzo, naturalmente, ha un intento parodistico, come sarebbe facile constatare a partire da un esame delle marche dell'enunciazione ironica diffuse nel testo: nel quadro dell'analisi condotta sinora, basterà ricordare il duplice gioco di coinvolgimento e distacco enunciativi che caratterizza più in generale, come si è già avuto modo di osservare, la pluralizzazione del soggetto. Ostentando e al tempo stesso allontanando da sé la piena responsabilità del discorso, l'ironia si rivela uno dei procedimenti caratteristici della scrittura stendhaliana. L'ironia delocalizza, moltiplicandola, la posizione del soggetto enunciatore che alternativamente si impegna in prima persona e si nasconde. In tal modo crea nella lettura quel senso di complicità con gli *happy few* che si dimostrano capaci, nel gioco del linguaggio, di prendere le distanze dai codici e dai valori. Nondimeno, a monte di questa caratteristica ironia, lo schema culturale del racconto iniziatico è presente sullo sfondo e "mette al mondo" Fabrizio proprio come il percorso figurativo del parto nell'universo dei valori naturali. La storia dell'evasione può esser compresa dunque come storia di un'identità: quella di un *ego* che si costruisce attraverso una fantasticheria estetica.

L'enunciazione
ironica e la parodia

L'evasione come
storia di un'identità

2.6. Conclusioni

Concluderò la mia analisi con alcune osservazioni di natura metodologica e "stilistica". Il mio intento era anzitutto quello di mettere alla prova gli strumenti di descrizione semiotica di cui avevo presentato il modello *standard* mediante l'analisi di un breve racconto stereotipo di un'evasione. È subito parso evidente che il modello, nella sua rigidità ideale, era sprovvisto di "valore operativo" (Geninasca) – almeno ove fosse applicato globalmente al testo sotto forma di griglia d'analisi precostituita: è il testo stesso in realtà a dettare la propria legge. D'altro canto, ho cercato di dimostrare che i diversi percorsi di lettura del brano di Stendhal permettono di chiamare in causa, sotto forma di "moduli" d'analisi al tempo stesso relativamente autonomi e interagenti, il carattere generativo delle significazioni colte ai differenti livelli del testo. La convergenza creatasi man mano fra le conclusioni provvisorie di ciascuna delle analisi mi ha consentito di portare alla luce l'asse portante della mia lettura: il costituirsi dell'ego nascente di Fabrizio attraverso il racconto della sua evasione. Questi diversi "moduli", inoltre, saranno oggetto degli argomenti successivi di questa introduzione alla semiotica letteraria: il problema dell'enunciazione, con i molteplici aspetti identitari che mette in scena fra discorso sociale e discorso individuale; quello della figuratività, i cui meccanismi sono già venuti alla luce; la problematica della narratività, le cui strutture sintattiche governano i percorsi degli attanti; la dimensione passionale, che studia le modalità di sensibilizzazione del soggetto.

Lo stile come
forma di vita

Sarebbe davvero troppo pretendere di trarre delle conclusioni sulla scrittura o lo “stile” di Stendhal dopo aver analizzato un brano così breve. Eppure dinanzi a noi si aprono alcuni spunti di possibili riflessioni: il brusco prevalere della dimensione patemica su quella pragmatica, l’enunciazione plurale che oscilla tra l’impegno del discorso *embraiato* e la presa di distanza del discorso distaccato, il legame tra gli effetti figurativi e la percezione vissuta del soggetto, il tempo sospeso di una durata “pura” che coincide con quella di una fantasticheria. Tutti questi aspetti convergono nel delineare una personalità singola, uno stile. Ma al di là di una concezione dello stile inteso come forma originale di scrittura, in questo caso è possibile delineare una concezione più ampia, che vede in esso l’espressione particolare di una forma di vita: quella incarnata da Fabrizio attraverso il complesso dei suoi giochi di linguaggio sembra consistere nell’allontanamento dagli schematismi del discorso sociale stereotipato, per portare alla luce un soggetto individuale caratterizzato dalla “pienezza vissuta del senso”⁵.

Sintesi

L’uso dei concetti, modelli e procedure semiotiche deve tener conto e adeguarsi, in particolare nel contesto della creazione letteraria, all’irriducibile singolarità del *testo*. L’analisi è al servizio di quest’ultimo: spiegandolo sempre di più, consente di comprenderlo meglio (secondo quanto afferma Paul Ricœur).

Gli strumenti semantici e sintattici divengono indicatori di altrettanti problemi: sono luoghi di messa in questione della testualità e dei suoi effetti di senso. Il contrasto fra un racconto stereotipato, prodotto di un’enunciazione impersonale che si presta facilmente alla modellizzazione teorica (proprio come un esempio tratto da una grammatica) e un racconto di carattere letterario risultante da un’enunciazione particolare mostra che nel caso di quest’ultimo è necessario procedere a un adattamento delle strategie d’analisi. In testi simili, le varie dimensioni del discorso – enunciativa, figurativa, narrativa, passionale e assiologica – si sviluppano e articolano ogni volta in maniera specifica.

L’analisi va in cerca delle reti di significazione alla base della sua pertinenza, per riuscire a inquadrare il più possibile da vicino l’evento di senso rappresentato dal testo. Essa pertanto si organizza in “moduli” che fanno appello, in modo variabile, al dispositivo metodologico. L’insieme delle osservazioni svolte a partire da queste differenti dimensioni (nel caso in esame pragmatica, passionale e analogica) consente di individuare ipotesi interpretative relative alla specificità di una scrittura. Ma non è tutto: al di là delle semplici forme di scrittura, emerge la specificità dei valori che in esse si delineano configurando una “visione del mondo”, illustrando nei giochi del linguaggio una proposta di “forma di vita” e dunque, in definitiva, creando uno “stile”.

⁵ *Bricolage* va inteso nell’accezione nobilitata di Claude Lévi-Strauss, che la applica al funzionamento del pensiero mitico. I concetti greimasiani come quello di isotopia, di timismo e altri sono in effetti importati da altre discipline, per poi essere ridefiniti nel contesto semiotico: proprio come i materiali

usati di cui si serve il bricoleur per fabbricare un oggetto nuovo, tali concetti conservano alcune tracce della loro funzione originaria che si riflettono sul processo creativo e lo arricchiscono in modo a volte inatteso.

² Pratica di lettura molto in voga all'interno dell'insegnamento letterario nelle scuole e nelle università francesi (N.d.T.).

³ Le cose vanno diversamente per il testo italiano, dal momento che nella nostra lingua non è obbligatorio esprimere il pronome soggetto come in francese. Ecco perché nella traduzione del brano di Stendhal riportata all'inizio del capitolo il pronome esplicito "egli" (corrispondente al francese "il") compare solo una volta (N.d.T.).

⁴ Con questo neologismo si indica l'isotopia semantica del *pathos*. Quanto al suffisso *-emico*, denota in modo chiaro l'ambito descrittivo desiderato: quello dell'analisi semantica – nel lessico della semantica strutturale siamo in presenza di un classema –, evitando qualunque confusione con un approccio di carattere psicologico e referenziale.

⁵ Cfr. Geninascia 1984, p. 249. Lo studio verte su una pagina di Stendhal tratta da *Roma, Napoli e Firenze* (1811).