

Capitolo quarto

Posizioni enunciative

4.1. La questione del punto di vista

4.1.1. Diversità di usi del concetto

Nel quadro dell'analisi letteraria, il discorso è in genere affrontato considerandolo sotto l'egida del narratore, figura delegata dell'enunciatore. Ma la funzione del narratore è così onnicomprensiva da far sì che il concetto abbia una molteplicità di impieghi; la pertinenza del concetto si indebolisce in misura proporzionale alle sue accezioni. Per questo è necessario specificarne i differenti ruoli, confinando il narratore all'ambito del narrativo e identificando con maggior precisione le posizioni enunciative che tende a occultare. È ciò che mi propongo di fare in questo capitolo, a partire dalle operazioni che ho analizzato nel precedente, tornando a interrogare la nozione di *punto di vista*^{*}. Comincerò con l'esaminare i mezzi utilizzati per determinare l'organizzazione e la realizzazione dello spazio enunciativo costruito dalla scrittura. Direttamente legati all'istanza di discorso, tali mezzi governano le modalità d'accesso alla significazione da parte del lettore: le scelte compiute orientano il modo in cui viene percepito il senso e vengono concepiti i valori. In un secondo momento, confrontando le differenti forme di organizzazione enunciativa della descrizione ricondotte all'attività percettiva, il mio obiettivo sarà di comprendere le poetiche del sensibile inscritte nei testi letterari: ciò condurrà a porsi interrogativi circa la relatività culturale dei modi di vedere e le poetiche che li codificano.

Il narratore e i suoi ruoli

4.1.1.1. Una nozione essenziale

Le osservazioni che ho appena formulato in relazione al narratore potrebbero applicarsi altrettanto bene al punto di vista: anche in questo caso l'eccessiva latitudine di usi del concetto lo rende ingarbugliato e confuso. Si tratta di un termine che si può ricondurre tanto all'uso comune della lingua, quanto a un uso tecnico come strumento d'analisi da parte della narratologia e della linguistica dell'enunciazione. Per questo la nozione si sviluppa dando vita a una grande varietà di concetti: "focalizzazione" (Genette 1972), "prospettiva" (Greimas, Courtés 1979), "centro d'orientamento" (Lintvelt 1981), "osservatore" (Fontanille 1989) in narratologia; "modalizzazione" dell'enunciazione, "trasformazione attivo/passivo" o "deissi" nel caso della linguistica.

Una nebulosa di concetti

L'estensione del concetto di punto di vista dal metalinguaggio naturale a quello tecnico conferma la sua importanza: non esiste enunciato, di qualun-

Punto di vista
ed enunciatore

que dimensione, che non sia soggetto all'orientamento fornito da un punto di vista, e anche la neutralità più oggettivante ne implica inevitabilmente uno, sia pure in negativo. Ma, al tempo stesso, tale estensione rende più confuso e oscuro il significato della nozione; riuscire a padroneggiarla diviene perciò un compito delicatissimo. Data una definizione estremamente ampia di punto di vista, considerato come *l'insieme delle operazioni compiute dall'enunciatore per orientare e strutturare il proprio enunciato*, non è difficile constatare che esso è trasversale alle diverse forme di discorso, ma riceve una significazione specifica a seconda che lo si ritrovi in un discorso narrativo, descrittivo o argomentativo. Inoltre, il punto di vista abbraccia tanto la modalità di presenza dell'enunciatore rispetto al proprio discorso quanto il modo in cui ne dispone, organizza e orienta i contenuti. Ecco perché per cercare di formulare un giudizio complessivo sulla nozione è necessario precisarne le differenti accezioni.

4.1.1.2. Il discorso narrativo: focalizzazione e prospettiva

Focalizzazione

Nell'ambito del discorso narrativo, il punto di vista indica le modalità di presenza del narratore. Evitando la polisemia della nozione e utilizzando in tale contesto il termine *focalizzazione**, Gérard Genette propone di distinguere la "focalizzazione zero" (il caso del narratore onnisciente che controlla la totalità della scena narrativa, ne sa di più dei propri personaggi ed entra nella loro interiorità), la "focalizzazione interna" (che si ha quando il narratore si annulla dietro ai suoi personaggi, delegando loro la responsabilità del racconto, e non ne sa più di essi) e la "focalizzazione esterna" (quando il narratore si situa all'esterno del racconto e rivela solo ciò che la sua posizione esteriore gli consente di far conoscere al lettore).

Prospettiva

Ma nella creazione della struttura del racconto il punto di vista è chiamato in causa anche dalla selezione di un personaggio, e dal conseguente sviluppo che ne determina il percorso. Tale scelta è determinata dai vincoli della *testualizzazione**, fra cui la linearità, che obbliga a presentare sotto forma di successione ciò che invece è simultaneo. Si tratta di un meccanismo importante, perché proprio in funzione di questa scelta è possibile organizzare la macchina narrativa facendo sì che gli altri attori occupino posizioni secondarie. In quest'ultimo caso parleremo di *prospettiva** narrativa. Così per esempio i primi due capitoli di *Germinal* alternano la prospettiva di Étienne Lantier (che diventerà l'eroe del libro e sta giungendo sul luogo dove sorge la miniera) a quella dei Maheu (gli operai che si alzano per recarsi al lavoro), per poi farli incontrare nel terzo capitolo e giustificare l'assunzione di Étienne a protagonista. In seguito, il primo capitolo della seconda parte del libro introdurrà la prospettiva dei Grégoire, quindi quella dei borghesi e così via. Non è difficile capire che la scelta delle prospettive determina, oltre che le focalizzazioni dell'enunciatore, l'ordine dei valori messi in scena nel testo (racconti di eroi o di anti-eroi, racconto di glorificazione dei valori o, al contrario, di derisione). Poiché si fonda sulla struttura polemica sottesa al racconto, la scelta di una prospettiva implica il duplice meccanismo di selezione di un percorso narrativo e di occultamento sistematico degli altri

percorsi possibili. Per esempio, il narratore della fiaba dispone solitamente la narrazione nella prospettiva dell'eroe, che si fa interprete dei valori della comunità, occultando quella dell'antagonista, destinata a manifestarsi soltanto nei momenti della prova e della sanzione.

4.1.1.3. Il discorso descrittivo: l'osservatore e il suo oggetto

Nell'ambito del discorso descrittivo, il concetto di punto di vista si riferisce all'attività percettiva, come illustra la prima definizione che dell'espressione fornisce il Devoto-Oli: “[punto] dal quale viene osservato l'oggetto”¹. Il punto di vista è dunque regolato dall'*osservatore*^{*} e dalla sua modalità di presenza enunciativa: può esser completamente occultato (“La terra è rotonda”), implicato dall'indicazione del luogo d'osservazione (“Vista dalla luna, la terra è rotonda”, inserito nel testo mediante un contrassegno della persona e un predicato percettivo (“Si vede che la terra è rotonda”) o fatto proprio per focalizzazione interna da un attore del racconto, che si fa carico dell'attività descrittiva (“Quando alzò gli occhi [...] scorse un gran chiarore, una polvere di sole, piena già del borbottio mattutino di Parigi”, Zola, *L'Assommoir*).

L'osservatore

Come nel caso del discorso narrativo, il punto di vista è determinato dalla disposizione degli elementi della descrizione, legata anch'essa ai vincoli della testualizzazione. Nel caso del ritratto, per esempio, il punto di vista emergerà dalla scelta delle parti e della loro relazione con il tutto, dal percorso descrittivo stesso e dalle segmentazioni che produce (partire dalla testa per esaminare in seguito il corpo, o al contrario partire dai piedi e risalire via via sino al viso), dal rapporto fra gli elementi della rappresentazione e gli elementi valutativi che introdurranno nella descrizione una dimensione argomentativa. Un tale dispositivo testuale della descrizione può corrispondere a una codificazione di genere (è il caso dei canoni “realisti” che delegano agli attori la responsabilità della descrizione e finiscono col selezionare i “tratti” rappresentativi dell'insieme) o invece trasgredirla. In ogni caso, queste osservazioni mostrano come il punto di vista non sia affatto un problema che concerne il solo soggetto osservatore ma si situa – come illustra la nozione di “regolazione modale” proposta da Fontanille² – nel rapporto fra l'oggetto e il soggetto. Dato che è necessariamente percepito in modo parziale e incompleto, l'oggetto a cui ci si rivolge determina il modo della sua apprensione: quel che mostra di sé, quel che dissimula, ciò che dà modo di comprendere ecc. Il meccanismo del punto di vista si fonda allora sulle strategie di “presa” dell'oggetto, che possono percepirlo nella sua totalità (in modo completo o accumulandone progressivamente ogni aspetto) o coglierne alcuni aspetti particolari (isolandone alcuni dettagli o selezionando fra questi ultimi gli aspetti più rappresentativi di una totalità altrimenti inaccessibile). Incentrate sull'oggetto focalizzato, tali strategie determinano dunque le condizioni alla base della presa dell'oggetto.

Regolazione modale e rapporto tra oggetto e soggetto

La presa dell'oggetto

Il breve passo seguente, scritto da Roger Martin du Gard, può illustrare in che modo le selezioni implicino variazioni d'orientamento nell'organizzazione di uno spazio:

En bécane, la poste de Maupeyrou n'est qu'à cinq minutes de la gare: mais la gare de Maupeyrou est à quinze bonnes minutes de la poste, à cause de la côte du Bois-Laurent.

In bicicletta, l'ufficio postale di Maupeyrou è solo a cinque minuti dalla stazione: ma la stazione di Maupeyrou è a quindici minuti buoni dall'ufficio postale, perché bisogna risalire il Bois-Laurent.

(Martin du Gard, 1955, *Vieille France*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, p. 1018).

Rovesciamento
sintattico e
confusione
nella lettura

Il lettore può chiedersi per un istante quale sia il luogo che si trova in alto rispetto al pendio [“côte”]. Eppure, la focalizzazione iniziale sull'ufficio postale orienta la lettura, creando una fusione tra soggetto della frase e posizione spaziale di partenza (il luogo d'origine); al tempo stesso, essa invita a situare l'ufficio postale in alto e a collocare dunque la stazione a un livello inferiore (fatto confermato del resto dal sapere enciclopedico: le stazioni di solito si trovano a valle). Ma la lettura sintattica della localizzazione conduce evidentemente a correggere questa prima interpretazione: in realtà salendo dall'ufficio postale alla stazione si impiega il triplo del tempo, come conferma alla pagina successiva il percorso in bicicletta del fattore scandito in modo netto per sottolinearne lo sforzo: “Et c'est maintenant, la montée, jusqu'à la gare, à travers les champs où tournoyent les corbeaux” [“E infine ecco la salita, sino alla stazione, attraversando i campi su cui volteggiano i corvi”]. Il rovesciamento delle posizioni sintattiche (origine e meta), correlato alle posizioni spaziali, sposta bruscamente il punto di vista e confonde per un attimo la lettura.

4.1.1.4. Il discorso argomentativo: la presa di posizione

Opinione e
presa di
posizione

Nell'ambito del discorso argomentativo “punto di vista” designa l'espressione di un parere, di un'opinione, di una presa di posizione. La metafora spaziale introdotta da quest'ultima espressione indica chiaramente che anche in questo caso le modalità d'enunciazione sono funzione dei “posti” occupati dai soggetti. L'opinione può essere espressa sotto forma di discorso oggettivo, di evidenza (con l'impersonale di terza persona: “è chiaro che...”); nascosta dietro un soggetto collettivo (“si sa da tempo che...”); o fatta esplicitamente propria da una soggettività, che l'esprimerà utilizzando l'“io”. Il punto di vista di chi sostiene un'opinione sarà determinato anche dal modo in cui inserisce nella propria enunciazione il discorso altrui, per confutare o al contrario per rafforzare il suo stesso discorso. Infine, sarà il risultato della testualizzazione del percorso argomentativo, della sua organizzazione e del suo progressivo sviluppo: si andrà dalla tesi confutata alla tesi proposta, dal particolare al generale, dall'esempio all'argomentazione o viceversa.

Punto di vista del narratore, punto di vista dell'eroe, punto di vista percettivo, punto di vista argomentativo... Se ci chiediamo cos'hanno in comune queste diverse accezioni, legate alla segmentazione delle grandi forme di discorso fissate dall'uso, scopriremo che alcuni tratti costanti le tengono assieme e costituiscono, per così dire, il vero e proprio nocciolo duro della nozione. In tutti i casi considerati il punto di vista è determinato dal gioco delle posizioni enunciative, disposte per gradi e instaurate dalle operazioni di

débrayage ed embrayage. A determinare il punto di vista, inoltre, è il rapporto modale creatosi fra soggetto e oggetto del discorso e non – come lascerebbe credere l’accezione originaria del termine – il solo soggetto, che funge da centro d’orientamento. Infine, il punto di vista è determinato dalle strategie di strutturazione del testo che selezionano e orientano il percorso, e in particolare i rapporti fra il tutto e le parti.

4.1.2. Punto di vista e poetiche della descrizione

Al fine di illustrare questa problematica e metterne in luce i meccanismi, mi soffermerò su un fatto davvero particolare nella storia della letteratura: la leggenda di Tristano e Isotta. Questa leggenda, come è noto, ci è giunta sotto forma di un insieme di frammenti incompleti: la versione di Bérout, quella di Thomas, le differenti versioni della *Folie Tristan*, il *Lai du chèvrefeuille* di Marie de France, il racconto di Eilhart d’Oberg, quello di Goffredo di Strasburgo. Tutti questi frammenti sono stati tradotti, riuniti, rielaborati e riscritti da Joseph Bédier alla fine del XIX secolo dando vita a una nuova versione – completa e priva di lacune – di questa celebre storia. La riscrittura di Bédier tuttavia, che può essere considerata un’ulteriore variante nella lunga tradizione del tema di Tristano, è essa stessa determinata da un contesto culturale che, agli albori del secolo XX, definisce le condizioni di leggibilità del romanzo. Per chiarire meglio questo fenomeno metterò a confronto due brani descrittivi tratti, il primo, dalla *Folie Tristan* di Oxford e, l’altro, dal *Roman de Tristan et Iseut* di Bédier. Elaborato a partire dal medesimo materiale semantico di base del primo brano, il secondo lo modifica in modo radicale. Tale trasformazione è realizzata in funzione delle regole che determinano le selezioni del punto di vista, differenti in ciascuno dei due casi.

La tradizione
della leggenda
di Tristano
e Isotta

Le château de Tintagel

Il castello di Tintagel

TESTO 1

Sur la mer en Cornuaile
La tur querree fort e grant.
Jadis la fermerent jeant.
De marbre sunt tut li quarel,
Asis e junt mult ben e bel.
Eschekerez esteit le mur
Si cum de sinopre e d’azur.
Enz al chastel esteit une porte;
Elle esteit bele e grant e forte.
Ben serreit l’entree e l’issue
Par dous prudumes defendue.
Le surjurnout Marke li reis
Od Bretuns e od Cornualeis
Pur le chastel ke il amout;
Si feseit la raine Ysolt.
Plentet i out de prairie,
Plentet de bois, de venerie,

Sulla costa della Cornovaglia
Si stagliava il torrione solido e imponente.
Dei giganti l’avevano costruito un tempo.
Le pietre, tutte di marmo,
eran disposte e unite fra loro con arte;
resistevano con solidità.
Il muro aveva una superficie screziata
dai riflessi sinopia e d’azzurro. Il castello
possedeva una bella postierla,
ampia e fortificata.
Due uomini d’arme sorvegliavano
con attenzione le entrate e uscite. È là
che abitava il re Marco in compagnia di
Bretoni
e di Cornovagliesi perché amava il castello,
proprio come faceva la regina Isotta.
Nei dintorni c’erano molte praterie,

D'ewes duces, de pescheries
E des beles guaineries.
Le nef ki par la mer siglouent
Al port del chastel arivouent;

foreste, selvaggina, acque dolci,
di pesci e belle donne.
Le navi provenienti dall'altro mare
giungevano direttamente al porto
situato dentro al castello.

(1989 [XII sec.], *La Folie Tristan d'Oxford*, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Livre de poche, pp. 235-236).

TESTO 2

Alors, il se mirent à la voie en devisant, tant qu'ils découvrirent enfin un riche château. Des prairies l'entouraient, des vergers, des eaux vives, des pêcheurs et des terres de labour. Des nef nombreuses entraient au port. Le château se dressait sur la mer, fort et beau, bien muni contre tout assaut et tous engins de guerre; et sa maîtresse tour, jadis élevée par les géants, était bâtie de blocs de pierre, grands et bien taillés, disposés comme un échiquier de sinople et d'azur.

Allora, si misero in cammino chiacchierando, finché scoprirono un ricco castello. Lo circondavano praterie, frutteti, corsi d'acqua dolce, pescherie e campi arati. Molte navi entravano nel porto. Il castello si stagliava sul mare, forte e bello, ben guarnito per resistere a ogni assalto e a ogni sorta di macchine da guerra; e la sua torre più alta, costruita un tempo da giganti, era fatta di blocchi di pietra grandi e ben tagliati, disposti a formare una sorta di scacchiera di sinopia e d'azzurro.

(Joseph Bédier, 1981 [1901], *Le Roman de Tristan et Iseult*, pref. di Gaston Paris, Paris, 10/18, p. 22).

Il motivo
del castello

Il “castello in riva al mare” costituisce un *motivo** descrittivo stereotipo nella letteratura medievale. Configurazione testuale fissata una volta per tutte in virtù della propria struttura, il motivo dispone di un'autonomia relativa che gli consente di “migrare” da un testo all'altro. Lo si può collocare in diversi punti del racconto, e la posizione contestuale relativa determina le variazioni tematiche del suo significato. Se è situato all'inizio di un racconto, per esempio, il motivo del matrimonio verrà inteso come contratto iniziale destinato a esser rimesso in discussione; situato alla fine, invece, lo stesso motivo verrà tematizzato come “ricompensa” dell'eroe. Nei due testi citati, la descrizione del castello di Tintagel occupa due posizioni diversissime: nella *Folie Tristan* è collocata al centro d'una azione che ha già avuto inizio da tempo (il ritorno di Tristano da Isotta dopo il suo esilio), chiamando in causa conoscenze accettate e valorizzate all'interno dell'assiologia medievale; nel testo di Bédier è situata all'inizio del romanzo, assumendo valore informativo e quasi documentario.

La comparabilità delle due descrizioni è fondata su un certo numero di similitudini: vi si ritrovano i tratti essenziali della sintassi descrittiva (enunciati di stato, enunciati qualificativi) che sviluppano il medesimo paradigma semantico, utilizzando spesso lo stesso materiale lessicale (la muraglia di “sinopia e d'azzurro”). Peraltro, sebbene la quantità di informazione trasmessa

non sia esattamente la stessa, la disposizione dei contenuti e gli universi di valori che i due testi propongono presentano una rigorosa somiglianza. In entrambi si oppongono due serie di campi semantici: da un lato le figure del non-animato (minerale) si contrappongono a quelle dell'animato (vegetale, animale, umano); dall'altro le tracce dell'universo guerriero (forza, difesa) si contrappongono a quelle dell'universo della fecondità (praterie, peschiere, corsi d'acqua ecc.). Questi insiemi illustrano due delle grandi funzioni ideologiche del mondo medievale, alludendo ai motivi contrastanti della cavalleria: il castello, la lotta e il territorio da una parte; il frutteto, l'amore e la cortesia dall'altra.

Due serie di
campi semantici
opposti

Ciò che distingue i due testi è il modo con cui ciascuno di essi fa propri questi campi semantici. La messa in discorso trasforma questi campi di significazione in isotopie discorsive, governate da focalizzazioni che designano il posto d'un osservatore, puro valore di posizione indotto a partire dall'organizzazione degli elementi descrittivi. Di conseguenza, le rispettive presentazioni sintattiche modificano le relazioni fra tali isotopie e fanno divergere profondamente le loro rispettive significazioni. L'esame del percorso descrittivo mette in luce che nel testo 1 si ha un passaggio successivo dall'esteriore all'interiore, poi dall'interiore all'esteriore e infine nuovamente dall'esteriore all'interiore. La variazione del punto di vista è contrassegnata da una serie di rotture che dislocano di volta in volta in modo complesso la posizione dell'osservatore. Nel testo 2, al contrario, il percorso si sviluppa in modo lineare e continuo: parte dall'esteriore, con una panoramica generale, e procede per focalizzazioni progressive sino all'ingresso nel castello. L'osservatore "accompagna" i viaggiatori, adottando il loro punto di vista: siamo in presenza di un fenomeno di focalizzazione interna.

Si può osservare che, nella versione della *Folie Tristan* di Oxford, alla complessità dei percorsi d'osservazione è sottesa una coerenza di ordine tematico: il passaggio dall'isotopia minerale (all'inizio del testo) all'isotopia del vivente (alla fine del testo) è garantito dalla mediazione tematica dell'amore. L'amore del re per il castello, e soprattutto quello di Isotta, guidano lo sguardo verso l'espansione figurativa naturale della costruzione – i "dintorni" – e introducono la descrizione della fertile natura animale e vegetale. Si passa così dall'universo del non umano – quello della pietra e dei giganti – al mondo di un'umanità tranquilla e feconda. Nel corso dello sviluppo descrittivo, l'amore garantisce il passaggio dalla prima isotopia alla seconda. La sintassi cumulativa di quest'ultima, che contrasta con la sintassi selettiva della precedente, impone l'abbondanza sul piano del significante riconfermando la trasformazione assiologica. Come si può constatare, l'introduzione dei valori passionali detta le regole alla base della disposizione degli elementi figurativi e l'organizzazione stessa della descrizione.

La coerenza
tematica

Nella versione di Bédier le cose vanno in modo diverso. Qui i due universi sono legati fra loro dallo sguardo di un osservatore esterno, di natura unicamente cognitiva, che a poco a poco scopre il paesaggio. Mentre nel primo testo si andava dal minerale al vivente e dalla guerra all'amore, stavolta si passa dal vivente al minerale, dal mondo naturale a quello costruito,

L'inversione
del testo
di Bédier

per esprimere il passaggio “razionale” dalla natura alla cultura. La struttura inversa che caratterizza le due descrizioni si fonda in effetti su due organizzazioni differenti del punto di vista: se l’amore di Marco e Isotta, facendo proprio l’universo vegetale e animale della fecondità, giustificava l’apparente fluttuazione dei “luoghi” d’osservazione, nel caso di Bédier la stabilità e la permanenza del punto di vista instaura un semplice percorso di riconoscimento dell’universo visibile, priva di qualunque dimensione passionale.

Discontinuità
della *Folie*
Tristan
Continuità
di Bédier

Queste differenze fra le descrizioni superano la dimensione stilistica delineaando, al di là delle singole strategie d’enunciazione, due distinte forme di rappresentazione e di razionalità, che negli esempi assumono l’aspetto di un discorso descrittivo a prima vista ridondante. Da un lato la discontinuità del punto di vista nella *Folie Tristan* impone la tematizzazione dei motivi medievali e della poetica cortese: la mediazione dell’amore trasforma i valori guerrieri in valori di fecondità. Dall’altro però anche la continuità del punto di vista in Bédier è parte di una poetica della descrizione nata da un uso culturale: l’enunciazione individuale, con la deformazione che apporta alla versione originale, trae origine da un discorso collettivo con le sue particolari regole di codificazione; la descrizione stavolta muove da un punto d’osservazione esplicito e rigorosamente motivato, nel caso specifico dallo spostamento dei personaggi; e tale regolamentazione del discorso descrittivo, del resto, corrisponde a perfezione ai canoni della scrittura “realista” della fine del XIX secolo. Ecco che variazioni in apparenza minime dell’enunciazione descrittiva rimandano a poetiche fissate nella cultura, che l’analisi consente di portare alla luce grazie al gioco delle stesse focalizzazioni.

4.2. Punto di vista e percezione

4.2.1. Il problema dell’osservatore

4.2.1.1. Una tipologia degli osservatori

Per precisare la nozione di osservatore cui ho già fatto cenno, farò riferimento alle proposte di Fontanille (1989), il quale mette a nudo la diversità delle posizioni assunte dall’osservatore e dei dispositivi che ne definiscono i processi, a partire dalle operazioni graduali del *débrayage* enunciativo. Da tale gradualità emergono differenti modalità di presenza, che consentono di localizzare quattro tipi d’osservatore.

Focalizzatore

– *Il focalizzatore*. In questo caso il ruolo non viene assunto da uno degli attori del discorso, né lo si può individuare a partire da una deissi spazio-temporale. Si tratta, a rigore, di un ruolo implicito. Quello del focalizzatore è un ruolo generato da un semplice *débrayage* attanziale: istanza presupposta, esso è ricostruibile unicamente a partire dalle selezioni e dagli occultamenti realizzati e individuati nell’enunciato (come si vedrà nel caso della descrizione di Claude Simon citata più avanti).

Spettatore

– *Lo spettatore*. Il focalizzatore si trasforma in spettatore quando il punto focale dell’osservazione è implicato dall’organizzazione spazio-temporale dell’enunciato. È il caso, per esempio, della prospettiva pittorica: il tipo di

prospettiva scelta implica una posizione dell'osservatore (che può essere in alto, in basso di fronte, di lato ecc.), e vi aggiunge una tematizzazione (la visione dal basso, per esempio, crea una relazione dominato/dominante). In questo caso la posizione dell'osservatore è costruita dall'enunciato spaziale.

– *L'assistente*. La presenza dell'osservatore fa il proprio ingresso nel testo: il focalizzatore-spettatore diventa un attore esplicitato all'interno dell'enunciato. Ma il suo ruolo è ancora esclusivamente cognitivo; la sua unica funzione è quella di costruire lo spazio figurativo: è il caso, per esempio, del *si* anonimo della descrizione "realista": "Si poteva vedere, a destra...".

Assistente

– *L'attore-partecipante*. Stavolta il *débrayage* è completo: è attanziale (poiché costituisce un soggetto dell'azione), spazio-temporale (poiché entra a far parte del luogo e del tempo del racconto), attoriale (si tratta di un personaggio, spesso di uno dei ruoli principali) e tematico (la sua percezione ha un senso e un valore in relazione al contesto). Del discorso figurativo (o descrittivo) ormai si fa interamente carico l'attore presente nel racconto, a cui viene in ogni caso ricondotto. Al suo ruolo cognitivo si aggiungono altri ruoli, che investono la dimensione pragmatica (agisce, manipola, sanziona), cognitiva (percepisce, esamina, scruta) o passionale (teme, sospetta, si emoziona). Hamon (1981) ha formulato una tipologia di questo osservatore tematizzato all'interno del racconto: identifica il "descrittore osservatore", definito dal vedere; il "descrittore loquace", definito dal dire; il "descrittore lavoratore", definito dal fare.

Attore-partecipante

Si può dire dunque che, nel momento stesso in cui si ha discorso e rappresentazione, c'è sempre un osservatore che ne determina la disposizione. Ma la posizione e lo status di quest'ultimo variano, e sono identificabili a partire dall'analisi del testo stesso. È l'organizzazione discorsiva dei processi cognitivi a determinare il ruolo attribuito dal soggetto dell'enunciazione all'osservatore, indicandone la specifica e l'ancoraggio all'interno del discorso.

4.2.1.2. Osservatore e "presa" percettiva

I tipi di osservatore si delineano in seguito alla messa in discorso degli atti di conoscenza, impegnandosi in un'attività percettiva. Quest'ultima può essere esplicitata per mezzo di predicati della percezione (vedere, abbracciare con lo sguardo, percepire, esplorare, esaminare ecc.) che definiscono la natura dell'atto, la strategia utilizzata e il ruolo attribuito all'osservatore. Ma l'attività percettiva può essere indotta anche dalla disposizione degli oggetti, dai modi della loro selezione, dal disporsi delle differenti parti in rapporto alla totalità che si desidera descrivere. In ogni caso, in una riflessione sul punto di vista, si deve tener conto del rapporto fra il problema dell'osservatore e quello della percezione stessa.

In effetti la totalità che è oggetto della percezione è in se stessa inaccessibile, e il nostro accesso agli oggetti risulta necessariamente imperfetto. In *Du sens des sens* Erwin Straus (1989, p. 364) sottolinea questa incompletezza della percezione che colloca, in ambito psicologico, sotto il segno della *discorsività*: "Gli oggetti sono singoli, in quanto parti di un

Percezione e discorsività

Semiotica del
mondo naturale

mondo. Li scopro nella discorsività della mia esperienza vissuta, nei miei incontri con il mondo”. Sostenendo che tale discorsività dell’esperienza sensoriale è fondamentale e che quella del pensiero concettuale non è che una tra le sue molte forme, Straus pone le basi della semiotica del mondo naturale. In realtà egli fa di più: inaugura lo spazio problematico dei rapporti fra le significazioni della percezione e quelle dei linguaggi che le comunicano. L’esperienza sensibile si presenta come successione di *hic et nunc* che attualizzano, limitano e specificano il rapporto “totalizzante” con l’esperibile. Straus utilizza il concetto di *prospettiva* per indicare questa forma di presa discorsiva delle proprietà sensoriali. Così per esempio le proprietà della palla che percepisco – rotonda e grigia, leggera ed elastica – rivelano grazie al gioco della congiunzione “e” il carattere particolare e frammentario di ciascun aspetto. Ma è l’enunciato stesso contenente queste proprietà a indicare che l’oggetto si manifesta ai nostri sensi in modo incompleto: la totalità dell’oggetto raggruppa le differenti prospettive d’una cosa, ma l’oggetto non è mai completamente svelato in nessuna di tali prospettive. Il “che” dell’oggetto ci è sempre dato in una sola prospettiva: di conseguenza inevitabilmente ci sfugge: “Siamo e restiamo legati alla prospettiva, dunque siano orientati da essa verso questo ‘che’” (ivi, p. 370).

Le sfaccettature

Lo scarto fra la visione in prospettiva e la presa effettivamente realizzata rappresenta una delle problematiche essenziali della fenomenologia della percezione, su cui tornerò affrontando lo studio della figuratività. Gli aspetti frammentari della percezione sono chiamati “sfaccettature”, e la loro concatenazione nell’appercezione è una “composizione di sfaccettature” (Husserl 1913); l’identica operazione è chiamata “sintesi di transizione” da Merleau-Ponty (1945), il quale precisa che “l’essenza della cosa (*ipseità*), naturalmente, non è mai raggiunta”. Dal canto suo Greimas (1987a) sottolinea la parte di mancanza intrinseca all’apprensione introducendo il tratto aspettuale dell’imperfezione: è “l’apparire imperfetto del senso”.

4.2.2. *Osservatore e forme del visibile*

È chiaro pertanto che non si può affrontare la problematica dell’osservatore senza aggiungerci quella delle composizioni sensoriali che costui utilizza. Ma nelle variazioni della presa descrittiva entra in gioco proprio lo scarto tra visione dell’osservatore e apprensione dell’oggetto che ho appena sottolineato. Si può dire anzi che la letteratura traccia nel testo, attraverso la codificazione delle proprie poetiche e le loro trasformazioni, la ricerca, destinata a restare sempre incompiuta, della completezza percettiva. L’analisi comparativa di due frammenti di testo, contenenti entrambi la descrizione di una stazione, mi darà modo di precisare meglio le osservazioni fatte a proposito delle due versioni della descrizione del castello di Tintagel, delineando il meccanismo delle poetiche della percezione che differenziano i due discorsi descrittivi a partire dai rispettivi protocolli osservativi.

Letteratura e
ricerca della
completezza
percettiva

Visions de gares

Sous la marquise des grandes lignes, l'arrivée d'un train de Mantes avait animé les quais; et il suivit des yeux la machine de manœuvre, une petite machine-tender, aux trois roues basses et couplées, qui commençait le débranchement du train, alerte, besogneuse, emmenant, refoulant les wagons sur les voies de remisage. Une autre machine, puissante celle-là, une machine d'express, aux deux grandes roues dévorantes, stationnait seule, lâchait par sa cheminée une grosse fumée noire, montant droit, très lente dans l'air calme. Mais toute son attention fut prise par le train de trois heures vingt-cinq, à destination de Caen, empli déjà de ses voyageurs, et qui attendait sa machine. Il n'apercevait pas celle-ci, arrêtée au-delà du pont de l'Europe; il l'entendait seulement demander la voie, à légers coups de sifflet pressés, en personne que l'impatience gagne. Un ordre fut crié, elle répondit par un coup bref qu'elle avait compris. Puis, avant la mise en marche, il y eut un silence, les purgeurs furent ouverts, la vapeur siffla au ras du sol, en un jet assourdissant. Et il vit alors déborder du pont cette blancheur qui foisonnait, tourbillonnante comme un duvet de neige, envolée à travers les charpentes de fer. Tout un coin de l'espace était blanchi, tandis que les fumées accrues de l'autre machine élargissaient leur voile noir. Derrière, s'étouffaient des sons prolongés de trompe, des cris de commandement, des secousses de plaques, tournantes. Une déchirure se produisit, il distingua, au fond, un train de Versailles et un train d'Auteuil, l'un montant, l'autre descendant, qui se croisaient.

Visioni di stazioni

Sotto la tettoia delle grandi linee, l'arrivo di un treno da Mantes aveva animato la banchina; con lo sguardo egli seguì la locomotiva di manovra, un piccolo *tender* con tre coppie di ruote basse, che cominciava a smistare il treno, pronta e diligente, conducendo o facendo retrocedere i vagoni verso le rimesse. Un'altra macchina, assai più potente, una locomotiva di direttissimo con due grandi ruote divoratrici, stazionava isolata, emettendo dal fumaio un denso fumo nero, che saliva dritto, lentissimo nell'aria calma. Ma tutto l'interesse di Roubaud fu rivolto al treno delle tre e venticinque, diretto a Caen, già stipato di viaggiatori e in attesa della locomotiva. Egli non la vedeva, perché era ferma al di là del ponte dell'Europa; la sentiva soltanto chiedere via libera con fischi leggeri, insistenti, come chi non ne può più dall'impazienza. Fu gridato un ordine, e con un breve fischio essa rispose di aver compreso. Poi, prima di mettersi in moto, vi fu un silenzio, vennero aperte le valvole e il vapore sibilò rasoterra in un getto assordante. E allora vide traboccare dal ponte quella massa bianca che si gonfiava, subito turbinando come una nevicata attraverso le armature di ferro. Tutta una zona dello spazio s'era fatta bianca, mentre il fumo sempre più denso dell'altra macchina allargava il suo velo nero. Da dietro, giungevano soffocati e prolungati suoni di cornetta, grida di comando, scatti di piattaforme girevoli. Attraverso uno squarcio prodottosi nel fumo, egli distinse, in fondo, il treno di Versailles e quello di Auteuil, l'uno che saliva e l'altro che scendeva, incrociandosi.

À la fois aérienne et monumentale, s'avancant au ralenti, comme portée sur un nuage, les jets de vapeur fusant entre les bielles nappés d'une huile jaunâtre, ébranlant le sol sous sa masse, tirant derrière elle une suite de wagons d'un modèle ancien exhumés des dépôts où on les conservait sans doute en prévision de ce jour (en bois, peints d'une couleur marron écaillée et pourvus d'une galerie à chacune de leurs extrémités), la locomotive pénètre avec un sourd fracas sous la verrière de la gare où, sur le quai, se pressait une foule compacte dont le premier rang recula d'un pas à son approche, non pas tellement par crainte d'être ébouillanté par la vapeur ou de trébucher sous les roues que par une sorte d'instinctive horreur, d'intuitif instinct de répulsion qui lui commandait de conserver le plus longtemps possible entre elle et la paroi verticale des wagons en train de défiler de plus en plus lentement un illusoire et ultime intervalle de vide, comme un fossé, un étroit canyon ou plutôt une invisible muraille, un invisible rempart au-delà duquel, une fois franchi, serait scellé quelque chose d'irremédiable, définitif et terrible.

(Claude Simon, 1989, *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 153-154; trad. it. 1994, *L'acacia*, trad. di Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, p. 115).

Aerea e monumentale al tempo stesso, avanzando al rallentatore, come portata su una nuvola, coi getti di vapore che scoppiavano tra le bielle foderate d'olio giallastro, facendo tremare il suolo sotto il suo peso, trascinando dietro di sé una serie di vagoni vecchio stile, esumati dai depositi dove li conservavano forse proprio in previsione di questo giorno (di legno, con la vernice marrone scrostata e balconate alle due estremità), la locomotiva penetrò con un sordo frastuono sotto le vetrate della stazione dove, sul marciapiede, si accalcava una folla compatta la cui prima fila arretrò di un passo al suo approssimarsi, non tanto per paura di essere scottata dal vapore o di andare a finire sotto le ruote quanto per una specie di orrore istintivo, un intuitivo senso di repulsione che le ordinava di conservare il più a lungo possibile tra se stessa e la parete verticale dei vagoni che stavano sfilando sempre più lentamente un illusorio ed estremo intervallo di vuoto, come un fossato, uno stretto canyon o piuttosto un'invisibile muraglia, un'invisibile barriera al di là della quale, una volta superata, si sarebbe sancito qualcosa d'irrimediabile, definitivo e terribile.

La dimensione
simbolica in
Zola, quella
fenomenologica
in Simon

Il confronto fra le stazioni – la descrizione iniziale della stazione Saint-Lazare ne *La Bête humaine* e quella di una stazione anonima in *L'acacia*, due descrizioni di un luogo simile separate da un secolo – fa percepire in modo nettissimo il contrasto fra due poetiche della percezione. La prima è volta a confermare un'interpretazione cognitiva, per poi aprirsi su una dimensione simbolica; offre cioè la possibilità di considerare i contenuti come significanti di un altro discorso, di livello tematico e astratto. L'altra cerca di risalire il percorso della percezione volgendosi alla causalità della sua comparsa, del suo sopraggiungere nell'universo sensibile; ostacolando in tal modo lo sviluppo cognitivo, o in ogni caso impegnandosi in un processo conoscitivo del tutto diverso.

4.2.2.1. Due universi della visione

Alla luce della tipologia proposta, è facile identificare due posizioni diverse dell'osservatore: in Zola l'osservatore è *attore partecipante*, in Si-

mon è *focalizzatore-spettatore*. Il primo osservatore è deducibile a partire dalle localizzazioni esplicite, dai predicati percettivi e dalle denominazioni specializzate (è del mestiere!): tutte strutture regolative stabili che conducono alla creazione di uno spazio discontinuo, reso discreto, segmentato, del quale l'osservatore è in un certo senso il garante (poiché decide del visibile, ma anche di ciò che non è ancora tale). Il sapere dell'osservatore è definito dal fatto di accettare come vero ciò che vede: la composizione di un mondo già ordinato con assoluta competenza. Nel secondo caso, al contrario, non vi è alcun attore inserito nel testo che fa vedere le cose mostrate: privo di una qualifica che lo descriva, di una posizione esplicita, di un predicato percettivo, l'osservatore è soltanto un punto focale indotto a partire dalle forme che "gli si fanno incontro". Lo spazio creato è allora indefinito, incerto, caratterizzato dall'ipotesicità, dal dubbio e dal timore. A un universo di conoscenze vere si oppone un universo fluttuante della sola percezione. Ogni frammento di sensazione, enunciato dalle qualità emananti dagli oggetti e non dagli oggetti in se stessi (la cui denominazione è infatti differita), si compone a poco a poco con tutti gli altri formando, per successive approssimazioni e aggiustamenti, la raffigurazione di quegli stessi oggetti.

L'osservatore di Simon come "punto focale"

Al di là di questo approccio contrastante alla visione, il mio obiettivo è mettere in luce le particolari caratteristiche della rappresentazione dello spazio ne *La Bête humaine*. Si tratta di chiedersi se e come sia possibile individuare, a partire da quest'unico brano, gli elementi di una grammatica dello spazio, e se questi ultimi possono contribuire a risolvere un piccolo enigma relativo alla composizione letteraria dell'opera. *La Bête humaine* in effetti è composta da due "romanzi": quello della ferrovia (che ha come eroe Jacques Lantier) e quello dell'indagine giudiziaria (che ha come eroe il giudice Denizet); due grandi percorsi narrativi la cui convergenza nella genesi del romanzo costituisce uno fra i problemi più dibattuti della critica su Zola³. La mia ipotesi è che il dispositivo spaziale consente di individuare un'intima connessione fra questi due percorsi; sullo sfondo di un linguaggio spaziale comune si fonda il legame strutturale tra le produzioni della conoscenza sensibile (che determina e regola la rappresentazione figurativa) e quelle della conoscenza intelligibile (che determina e regola i valori cognitivi della certezza e dell'"intima convinzione" del giudice). Questo legame, ricucendo nascostamente il dualismo tematico del romanzo, garantisce l'effettiva unità del testo.

La Bête humaine e la grammatica dello spazio

Il legame tra sensibile e intelligibile

Prima di mostrare questo particolare contributo dato dalla semiotica alla critica letteraria, tenterò mediante una microanalisi di risalire alle origini di una particolare poetica della percezione spaziale, andando in cerca di ciò che ne fonda le caratteristiche specifiche. In che modo il discorso zoliano ricostruisce la percezione? e quali rapporti crea tra la percezione e il soggetto del sapere? in che modo, infine, il testo del romanzo stabilisce una determinata schematizzazione culturale della percezione e un determinato uso della visibilità? Il confronto fra le due stazioni, "viste" da Zola e Simon, mi darà modo di far emergere in modo abbastanza netto gli elementi in grado di da-

re una risposta a queste domande. Partirò dalla visione, per giungere a esaminare ciò che il testo dice riguardo alla spazialità. Così facendo ritengo di poter considerare in un certo senso decisivo il contributo della letteratura: essa è parte del costituirsi stesso della visione, poiché dà forma al nostro stesso modo di percepire. Come afferma Michel de Certeau, “la letteratura traccia nella lingua l’insensato della visione”: si tratta di cercare di capire in che modo il discorso modelli un determinato ordine culturale della visione e in che modo, sviluppando quanto vi è di impercettibile nella percezione, faccia sì che quest’ultima si presenti sotto forma di significazione. Il lavoro testuale di Simon, in netto contrasto con quello di Zola, è da questo punto di vista degno di nota: Simon impone una sorta di forzatura ad alcune forme di scrittura solidamente stabilite dall’uso, provocando una specie di sisma nella descrizione di figure sensibili che la tradizione discorsiva della percezione presentava, isolabili e unificate, dotate di evidenza e nominabili. Per Simon, bisogna risalire sino alla genesi e all’originario manifestarsi della percezione. Mentre la scrittura di Zola sembra sposarne l’accadere, confermandola e prolungandone le conseguenze al di là dell’evento percettivo stesso. Siamo in presenza di due distinte schematizzazioni della percezione. Come si vedrà meglio in seguito, nel caso de *La Bête humaine* è proprio lo sviluppo del particolare modello spaziale di Zola a garantire l’unificazione tra i due discorsi – quello sulla ferrovia (*chemins de fer*) e quello sui percorsi del sapere (*chemins du savoir*).

Simon e la
genesi della
percezione

La mia analisi si appunta essenzialmente sul ruolo della dimensione *cognitiva**, basandosi sul ruolo giocato dall’osservatore nella costruzione percettiva delle due stazioni: nel primo caso, la percezione è interamente posta sotto il segno del *sapere* che governa l’attore-partecipante; nel secondo essa è colta nella sua testura e orientata verso il *credere*, che la fonda assoggettando ai suoi intrecci la progressiva formazione del *sapere*. Si tratta di una percezione irriflessa, soggetta ai moti di una “fede percettiva” (Merleau-Ponty): ed è proprio su questo spazio irriflesso che si sofferma la scrittura, rendendolo per così dire “visibile”.

In Zola, la costruzione sembra prodursi in base all’accettazione di un’intelligibilità già data; del resto, come scrive Bernard Noël (1988, p. 14), “chi non si fida dell’occhio? Prestiamo fede a ciò che vediamo”. Questa costruzione è interamente fondata sulla figura di un soggetto osservatore debraiato nel testo, un “egli” che è fonte di sapere e vero e proprio guardiano della conoscenza; costui crea gerarchie, controlla e ordina rendendo possibile, sullo sfondo inalterabile creato da questa fiducia nella propria percezione, l’espansione semantica delle immagini percepite: autorizza così l’espandersi del simbolico e del figurativo. In Simon al contrario si osserva, se non proprio una completa cancellazione, quanto meno un indebolimento del soggetto: si tratti del soggetto-osservatore presupposto dall’enunciazione (ma assente nell’enunciato, e dunque semplice focalizzatore) o del soggetto grammaticale della frase (la locomotiva), la figura del soggetto è letteralmente affogata nella processualità del percorso percettivo che costituisce il nucleo della descrizione. Quest’ultima si sviluppa, per approssimazioni e

Il soggetto
zoliano come
fonte di sapere

L’indebolimento
del soggetto

contiguità successive, fuori-soggetto e fuori-oggetto o, per meglio dire, nello spazio intermedio fra di essi. Quanto al sapere – che assume la forma di valutazioni, ipotesi e previsioni – anch'esso si mescola al sensibile: la sua comparsa è sempre legata e soggetta a quella del visibile, tanto da farne qualcosa di altrettanto sensibile del sensibile stesso.

4.2.2.2. Visione e intelligibilità

In Zola, l'architettura del testo è creata da un duplice sistema, semantico ed enunciativo: una serie di localizzazioni (“sotto la tettoia”, “ferma al di là del ponte dell'Europa”, “traboccare dal ponte”, “da dietro”, “in fondo”) determina, fra un *débrayage* e il successivo, altrettante isotopie spaziali che fungono da cornice di riferimento: la tettoia non sta lì per esser vista, ma per delimitare lo spazio cognitivo del quadro. In seguito, un insieme di predicati visivi circoscrive le operazioni dell'osservatore (“con lo sguardo, seguì”, “tutto l'interesse... fu rivolto”, “e allora vide traboccare”, “distinse”): si tratta del pezzo forte di una scena che l'osservatore sviluppa a poco a poco e avvalora ricorrendo ai diversi regimi di sapere. Così, quel che si situa al di fuori del suo campo visivo (“non la vedeva...”) non è oggetto di un'apprensione realizzata con una sintesi visiva “di transizione” (Merleau-Ponty), la quale dà modo di postulare l'esistenza di ciò che non si vede a partire da ciò che si vede, sapendo che spostandosi lo si potrà vedere; si tratta piuttosto dell'esito di una sintesi puramente intellettuale: ciò che non si vede non è “visibile da un altrove” – vale a dire presente e imminente ove sia percepito da altri punti di vista –, ma soltanto reso necessario dall'attesa del treno; la locomotiva invisibile è una causa attesa, che deve apparire.

Le isotopie
spaziali

Il percorso si presenta come un piccolo racconto del mondo intelligibile. L'osservatore non si accontenta di vedere o sentire, ma legge il senso di ciò che percepisce. Vedere e comprendere sono ormai indissociabili: egli “vede” i rapporti, le composizioni e le scomposizioni, la sequenza ininterrotta di congiunzioni e disgiunzioni, le attese percepite come cause, le mete ultime degli spostamenti – in poche parole, tutta la micronarratività di cui le macchine sono attori. L'intelligibilità del mondo percepito ha inglobato il movimento o l'immobilità dei treni, il carattere distinto o indistinto delle figure, i tratti netti o confusi delle immagini che compongono il quadro. Separato dalla percezione su cui inizialmente si fondava, l'universo della stazione assume la struttura di un campo di conoscenze, e si presta a svolgere altre funzioni oltre a quella di sola rappresentazione: quest'ultima rende possibile un altro discorso, parallelo al primo, in cui ciascuna figura verrà chiamata e svolgere un ruolo diverso da quello della sua principale designazione. Ogni figura diviene una possibile metafora, e gli elementi che connettono le isotopie tra i due livelli di significazione conducono esplicitamente il lettore a intraprendere tale percorso interpretativo. È il caso del brano “la sentiva [la locomotiva] soltanto chiedere via libera con fischi leggeri, insistenti, come chi non ne può più dall'impazienza”, che attribuisce alla locomotiva uno statuto antropomorfo.

Visione e
comprensione

Ma questa momentanea personificazione dipende da un altro spostamento semantico, dotato di maggiore forza. Vi sono tre macchine, ciascuna delle quali occupa una delle tre sotto-sequenze del testo: la prima ha “tre coppie di ruote”, la seconda “due grandi ruote divoratrici”; quanto alla terza, essa rimane invisibile anche dietro gli “abbondanti” segni della sua comparsa. Una serie di composizioni, scomposizioni e accoppiamenti rende leggibile l’ossatura narrativa del testo. Il microracconto delle macchine diviene altrettanto emblematico del racconto globale: le locomotive, nel loro movimento, sono una sorta di proiezione metaforica della struttura delle due figure femminili centrali de *La Bête humaine*: Flora, la solitaria, e Severina, l’impaziente. Le loro due fumate – bianca una, nera l’altra – si mescolano nell’istante della crisi: il disegno scompare, le linee sono “superate” dalla sovrabbondanza che trasforma l’ordine del visibile instaurando forme indistinte e disperate, mascherando tutte le connessioni con la sua illusione sensibile, prima di far posto allo “squarcio” finale che reinstaura la toponimia, la linea e l’incrocio fra i due treni – vale a dire la razionalità percettiva iniziale.

Lo squarcio e
il ritorno della
razionalità
percettiva

Queste osservazioni sembrano indicare che la scrittura di Zola ubbidisce a un vero e proprio sistema di schematizzazione discorsiva della percezione. Se la percezione si traduce in una forma di conoscenza, è perché risponde a uno schema canonico più o meno fisso del quale è possibile tracciare nuovamente le sequenze. La prima tappa corrisponde a un *far-sapere* che introduce la *competenza* sovrana di un osservatore, la quale si manifesta per mezzo di predicati percettivi. La seconda tappa è quella della *trasformazione*, garante della conversione delle rappresentazioni concrete in percorsi tematici più astratti: la figura (“coppia di ruote”, “locomotiva”) cessa di designare unicamente il proprio oggetto, diventando testimone e agente: in tal modo essa è pronta a entrare in programmi diversi da quelli cui era originariamente destinata. Quanto agli elementi che connettono le due isotopie – per esempio la comparazione o la metafora –, indicano chiaramente quest’operazione di conversione creando un interfaccia semantico tra di esse. La terza tappa, infine, è il *riconoscimento* della dimensione tematica, del “simbolo”. L’universo visibile, ormai ridotto ad astrazione, diviene altro pur restando lo stesso: mediante i concreti contrassegni del visibile, garantisce un ordine finalizzato alla conoscenza. Di conseguenza tale dispositivo, esteso alle rappresentazioni cognitive, consente di dar conto delle strutture significative che percorrono l’insieme del romanzo.

Lo schema
discorsivo della
percezione

4.2.2.3. L’avventura della percezione

Come la filosofia positivista aveva trovato in Zola il proprio interprete, così la fenomenologia della percezione ha in Simon il suo romanziere: egli illustra l’avventura del percepire. Sin dagli anni Sessanta, dopo la lettura di *La Route des Flandres*, Merleau-Ponty (1982, pp. 64-66) notava che “il vedere consente di non pensare la cosa *perché la si vede*”, aggiungendo che “visione sensoriale vuol dire visione di visionario”. Alla dilatazione di Zola si contrappone, nel caso di Simon, un ripiegarsi su se stesso del gesto percettivo ridotto a semplice gioco di focalizzazioni. La visione, che ora si volge all’analisi

L’avventura
del percepire

dettagliata delle qualità sensoriali, sembra risalire sino alla forma elementare e primitiva di percezione: il tatto. Lo schema descrittivo che ne risulta è diverso da quello individuato in precedenza. Mi limiterò a illustrarne due caratteri, concernenti lo statuto del soggetto e la scrittura della percezione.

Anzitutto, se consideriamo la proposizione principale che si trova al centro del brano citato – “la locomotiva penetrò” –, constateremo che è letteralmente incassata nelle determinazioni che la precedono (l’accumulo dei participi presenti) e che la seguono sino alla fine del brano. La sua funzione di reggente è indebolita dalla sua posizione, e il suo soggetto (“locomotiva”) appare in mezzo a elementi qualificativi come una denominazione attesa nel processo di costruzione: è il termine finale di un fascio di percezioni di cui rappresenta la condensazione lessicale. Di conseguenza la figura semantica della parola “locomotiva” è meno forte di tutte quelle che hanno contribuito a costruirla. Allo stesso modo la “folla” è soltanto sintesi delle apprensioni, delle repulsioni e, in definitiva, di tutta la massa affettiva di difesa e di timore che in ogni istante ne crea la forma. La stessa cosa vale per gli enunciati conoscitivi che focalizzano l’osservatore: non solo sono modalizzati dal possibile o dal probabile (“forse in previsione di questo giorno”) e immersi in un contesto emotivo e sensibile, ma non rinviano neppure ad alcuna origine soggettiva accertabile.

Si può dire che la scrittura di Simon “ritarda” il soggetto: esplora tutto lo spazio intermedio prima del suo avvento lungo le dimensioni passionale, percettiva e cognitiva, e sembra limitarsi a questo ambito di mediazione. In tal modo porta alla luce la sensorialità mutevole che inserisce il soggetto nel mondo degli oggetti, ma lascia in sospeso sino al limite ultimo l’istante in cui nominarlo – vale a dire fissarlo definitivamente. Allora, come nel caso della locomotiva, la formazione sensibile ha ormai raggiunto un tale grado di completezza che il nome – quando alla fine compare – svolge la funzione di semplice cassetta di registrazione: la sua significazione non determina più nulla ed è soltanto sintesi risonante del processo che l’ha formato, prodotto di una definizione indiretta che vanta una totale priorità su di esso. In generale si può dire che nella scrittura di Simon l’*attante* è indebolito: soggetto e oggetto sia dell’enunciazione sia dell’enunciato, esso è situato, in posizione costantemente precaria, al termine di una complessa rete di relazioni predicative che tutte assieme hanno contribuito a costituirlo. Al contrario del soggetto di Zola, sorta di sentinella posta a guardia dell’ordine della visione, quello di Simon si tuffa – con un moto di dissipazione docile e consenziente – nei meandri stessi della percezione, quasi volesse favorire l’esplicitazione di ciò che l’istituisce attraverso l’intima e inscindibile solidarietà tra vedente e visibile.

Per quanto concerne la scrittura della percezione, si può dire che è proprio il percorso narrativo del suo avvento a costituire il fine della descrizione: un percorso di differenziazione attanziale. Merleau-Ponty ha più volte sottolineato il paradosso della percezione⁴: immergendosi nel “tessuto” della visione, nell’“intreccio”, nell’“intersezione”, nello “sconfinamento”, nell’“immanenza” di percepito e percipiente, nel “seppellirsi” del soggetto vedente in seno agli oggetti visibili, quest’ultimo cerca assiduamente la so-

Il soggetto
ritardato

L’indebolimento
dell’attante

La fede
perceptiva

glia, la frattura originaria e necessaria che fonda le nostre percezioni come possibilità di conoscenza – cerca cioè di isolare la frattura a partire dalla quale si organizzano le pratiche del sapere. Quest’intervallo fra lo sguardo e la cosa è occupato da una modalità fondativa: il *credere*, la “fede perceptiva”. È tale fede dunque a fondare la distinzione – e l’impossibile in-distinzione – fra oggetti visti e soggetti vedenti; al di là di questo *credere* fondativo l’immersione sarebbe totale, assoluta inerenza tra un soggetto e un oggetto divenuti ormai innominabili. Ma è proprio a questa soglia, preludio alla comparsa degli attanti, che allude il testo di Simon spingendosi ai limiti dell’indicibilità del visibile, e dando “la parola” all’impercettibile della percezione.

Tutto questo spiega la forma di una scrittura che procede da una presa sensoriale piena di tensioni, che si muove per approssimazioni graduali, accumulazioni e sconfinamenti. È il caso delle sovrapposizioni quasi sinonimiche: “per una specie di orrore istintivo, di intuitivo senso di repulsione”, o ancora della progressiva differenziazione fra due forme di paura: il timore, virtualizzato, di “andare a finire sotto le ruote”, e l’orrore, attualizzato, di penetrare all’interno dei vagoni. Il passaggio dall’una all’altra modalità sensoriale, in occasione dell’imminente salita sul treno, sostituisce all’ordine del visibile (“fossato”, “canyon”) l’ordine più elementare del tattile (“invisibile muraglia”, “invisibile barriera”) e sovrverte, abolendo la distanza, il rapporto fra il soggetto e l’oggetto della percezione: il treno avanza tra la folla, il vagone sta per farla propria. La corrispondenza tra le figure visive e tattili e quelle che qualificano la locomotiva all’inizio del testo – “aerea e monumentale” – rafforza il nascondersi del soggetto nella propria percezione, il “divenire-treno” della folla⁵.

Lo spazio
indefinito
e modulato

Così il gioco delle “differenze” (nel senso strutturale del termine) nella scrittura di Simon prima di assumere valore categoriale si manifesta sempre come variazione d’intensità; in Zola invece la differenza, sviluppata sotto forma di giunzioni, era sin dall’inizio di natura categoriale. Se lo spazio di Zola si presentava come una complessità discretizzata e segmentabile, quello di Simon si offre come un insieme indefinito, soggetto a modulazioni di tensione sensoriale. Il soggetto-osservatore del testo di Simon, diffuso nelle figure della sua percezione, è indebolito e incerto; laddove nel brano di Zola costituiva lo zoccolo inamovibile della costruzione del mondo visibile, garante della visione e responsabile dell’ulteriore estensione nell’applicazione delle categorie spaziali.

4.2.2.4. Il treno della giustizia

La distinzione fra i due testi, al di là delle forme di scrittura, implica atteggiamenti profondamente differenti riguardo alla percezione dello spazio. L’analisi ha consentito di mettere in luce, in forma contrastiva, alcune caratteristiche del discorso spaziale nel romanzo di Zola, che sono peraltro notevolmente ricorrenti. La descrizione della stazione, con le partenze e gli arrivi di treni sui binari, è ripresa cinque volte nel primo capitolo del romanzo, e riformula ogni volta lo stesso schema spaziale. Quest’ultimo, che organizza in superficie le rappresentazioni concrete, può essere formulato anche nei ter-

mini astratti di una spazialità profonda e autorizza ad avanzare l'ipotesi che lo spazio, distaccato dall'ordine sensoriale, determini la significatività della dimensione cognitiva nel discorso nel romanzo. Questo schema spaziale astratto può facilmente esser ridotto all'enunciato di due categorie fondamentali della sintassi narrativa: la giunzione e la sospensione della giunzione. Alla prima categoria, che si suddivide in relazioni di congiunzione e disgiunzione, corrispondono le figure dell'accoppiamento, del legame, della diramazione e della scomposizione, delle connessioni e sconessioni, dell'aggancio e sgancio delle macchine. Alla seconda corrispondono le figure che si dissolvono e ingarbugliano le categorie, sfumano il disegno, cancellano le linee e i contorni: il vapore, il fumo, la bruma, i cespugli o l'oscurità rendono allora disparate e imprecise le forme segmentate della sintassi iniziale; la nube deforma gli oggetti e i loro percorsi che diventano diffusi e indiscernibili.

Giunzione
e sospensione
della giunzione

Ma questa trasformazione di cui si percepisce chiaramente il nucleo sintattico (stato giuntivo, negazione o sospensione di questo stato) si ritrova anche altrove nel romanzo, in cui opera come significante organizzando altri contenuti, diversi dallo spazio visuale disposto nelle sequenze descrittive. Per esempio, essa regola il discorso esplicativo della malattia ereditaria da cui è affetto Jacques Lantier: l'"incrinatura" si fonda innanzitutto su un gioco alterno di disgiunzioni e congiunzioni nell'ambito di un soggetto scisso in due attanti. Disgiunzioni: egli è "la sua personalità era *assente*", "terrorizzato di *non essere più* padrone di se stesso", è necessario che vada "diritto, più lontano, sempre più lontano, per *fuggire l'altro*"; poi con improvvisa, brusca congiunzione è "sgomento di *rientrare* bruscamente *nelle proprie facoltà*". È opportuno notare che queste trasformazioni finiscono col mescolarsi in un "fumo" che dissipa le stesse categorie attanziali, per mezzo di figure spaziali: "dentro gli si producevano degli improvvisi squilibri, come delle *fratture*, dei *fori* attraverso i quali la coscienza gli veniva a mancare in una specie di grande *fumata che deformava ogni cosa*".

Il modello di questa trasformazione spaziale "profonda" determina anche – fatto più importante in relazione all'economia del romanzo – il funzionamento del discorso veridittivo della giustizia: il compito del giudice è connettere due crimini, ed egli si rende conto, per mezzo di "un capolavoro di sottile analisi", dell'effettiva congiunzione dei percorsi disgiunti sino a giungere a una "incrollabile" certezza. Ma questa congiunzione si rivela un'illusione, e la dissoluzione finale di tale certezza categorica si manifesta in occasione del processo, quando "il volo silenzioso della melanconica verità" attraversa per un istante la sala. Il percorso cognitivo del giudice Denizet, simmetrico a quello dei treni nella disposizione assegnatagli all'interno del romanzo (l'uno è all'inizio, l'altro alla fine) è ricostruito come una serie di raccordi, relazioni tra fatti, diramazioni, congiunzioni in apparenza indissolubili, incontestabili. Il suo trionfo sta nell'aver "esumato il vecchio caso Grandmorin *collegandolo* col nuovo delitto" affrontando "*in un sol blocco* il doppio assassinio", d'aver dato "alla sua *impalcatura* d'accusa una solidità [...] indistruttibile", una "forza d'evidenza". Il suo "*edificio della logica*" era costruito talmente bene che "*spostando un solo pezzo, sarebbe crollato*". Ma in conformità con lo

Trasformazione
spaziale e discorso
veridittivo

La costruzione
giuridica e
l'indiscernibile

schema spaziale il sistema categoriale della costruzione giudiziaria si fonda sull'indiscernibile, raffigurato in questo caso dal "rovo": "la giustizia, quale ultima illusione! Voler esser giusto non è un'illusione, quando la verità è *tanto ostruita dai rovi?*". La giunzione veridittiva si dissipa anch'essa, nello spazio furtivo e instabile dell'emozione che diffonde un istante di verità contro la "menzogna logica": "una commozione, *derivante da chissà dove*, per un istante serrò la gola dei giurati: era la verità che *passava*, muta".

L'illusione
referenziale
e quella
interpretativa

La spazialità profonda regola senza soluzione di continuità, attraverso la medesima struttura, il discorso figurativo della circolazione ferroviaria e il discorso interpretativo del sapere "vero". Questa correlazione strutturale, a mio parere, chiarisce l'intento di Zola quando, nel tentativo di giustificare l'unità dei due racconti – quello ferroviario e quello giudiziario – notava in una lettera che per lui "era necessario osservare la grande circolazione di una linea come *accompagnamento continuo*" (c. m.). Le parole di Zola non fanno che esplicitare le ragioni interne di quell'unità: quell'accompagnamento si identifica con un unico regime di spazializzazione, che regola lo sviluppo dei due discorsi e li rende omogenei all'interno di una stessa scrittura. La rete di metafore spaziali manifesta, a livello di superficie, i principi di questa organizzazione e ne moltiplica l'efficacia simbolica. La spazialità profonda garantisce la connessione intrinseca fra lo sviluppo della conoscenza sensibile e quello della conoscenza intelligibile: ciascuna di esse trova nell'altra la sua motivazione grazie a questa struttura spaziale. Attraverso tale struttura l'illusione referenziale si ricongiunge all'illusione interpretativa: il treno e la giustizia, in questo caso, sono sulle stesse rotaie. Ma questa *rêverie* della spazialità, così pregnante ne *La Bête humaine*, ha il suo fondamento ultimo nelle scelte enunciative e nelle funzioni attribuite all'osservatore.

4.2.2.5. Per concludere: il "linguaggio spaziale" di Zola

I molteplici
livelli di lettura
del discorso
spaziale

Andando oltre quest'analisi particolare, è possibile ampliare la prospettiva formulando un'ipotesi più generale sulla poetica dello spazio che caratterizza l'universo di Zola. Vasta scenografia del visibile, l'opera di Zola può sembrare dominata da una meditazione sullo spazio: da alcune figure spaziali principali si irraggia, in moltissimi romanzi, una significazione che eccede la loro funzione referenziale. Proprio per questo lo studio specifico della spazialità ne *La Bête humaine* conduce a formulare una riflessione più generale sul suo statuto semiotico: si tratta di individuare i rapporti fra lo spazio e l'azione romanzesca, i soggetti a cui quest'ultima conferisce l'identità, l'assiologia e l'insieme dei valori in gioco nel racconto⁶. L'analisi complessiva di *Germinal* mi ha consentito di formulare un'ipotesi circa il meccanismo della spazialità in quel romanzo, le cui significazioni oltrepassano la rappresentazione figurativa. Quest'ipotesi, al di là della sua eventuale validità descrittiva per un romanzo particolare, aveva un'ambizione più ampia: quella di mettere a nudo un funzionamento generale del discorso spaziale che governa molteplici livelli di lettura, rinviando all'enunciazione in atto. Da un lato, essa consente di tracciare il profilo cognitivo dell'enunciatore; dall'altro, permette di avanzare una spiegazione della particolare efficacia

della scrittura romanzesca di Zola basata sulla ricezione. Il mio intento è occuparmi di una particolare “poetica” della leggibilità del romanzo realista, cercando di individuarne alcuni dei principi fondamentali e individuandoli per l'appunto nella spazialità. Una ricerca dedicata alla descrizione di proprietà generalizzabili della scrittura zoliana, in effetti, deve essere verificata su un corpus più ampio di quello costituito da un solo romanzo. Proprio per questo ho messo alla prova la mia ipotesi, esaminando alcuni dispositivi spaziali de *La Bête humaine* e confermando il risultato dell'analisi trasversale svolta a proposito di *Germinal*.

L'analisi di *Germinal* muove dalla distinzione fra due livelli: una rappresentazione figurativa “di superficie”, che pone per così dire sotto lo sguardo del lettore gli oggetti del mondo naturale quasi invitandolo a situarsi fra di essi; e un dispositivo figurativo “profondo”, che regola una dimensione più astratta del discorso di natura interpretativa ed ermeneutica, imponendo i propri effetti di verità e garantendo la sua credibilità. La relazione fra i due livelli crea quello che talvolta è stato chiamato il ragionamento figurativo (cfr. *infra* la terza parte del libro, dedicata alla *Figuratività*). In Zola è presente una forma di ragionamento spaziale? Proprio come si è visto a proposito de *La Bête humaine*, le espansioni semantiche della spazialità di *Germinal* inducono a riconoscere l'esistenza di un vero e proprio linguaggio spaziale caratteristico dell'organizzazione del discorso dell'autore. La spazialità pertanto non regola solamente un ordine di rappresentazione iconica del mondo sensibile – topografia, scene, percezione e movimenti dei personaggi –, ma forma al tempo stesso una “topologia” più astratta, responsabile di altre funzioni semantiche.

Poiché ricopre da cima a fondo l'universo romanzesco di *Germinal*, l'isotopia spaziale si presenta come un sistema al tempo stesso paradigmatico (l'opposizione fra pianura e miniera, l'universo della superficie e quello delle profondità) e sintagmatico (grazie alla trasformazione successiva dei rapporti antagonisti tra superficie e profondità). Così per esempio le figure elementari (la terra, l'acqua, il fuoco) sono presentate in entrambi gli universi e ricevono definizioni caratteristiche per ciascuno di essi. La geometria e il controllo ordinato di queste figure riaffermano in superficie la loro appartenenza all'universo dei valori culturali (quelli della borghesia), mentre nel labirinto delle profondità sotterranee l'espansione distruttrice delle medesime figure fa sì che divengano parte dell'universo dei valori naturali (le forze ctonie).

Quanto ai minatori, essi non hanno alcuno spazio. La loro ricerca appare, in tale prospettiva, quella di un luogo in cui far risiedere i loro stessi valori: senza un territorio, non è possibile alcuna assiologia. Esclusi dal mondo di superficie, tentano di conquistarlo in occasione del grande sciopero; ma poiché questo fallisce in seguito alla sparatoria, fanno ritorno nelle profondità della miniera. Tuttavia il crollo del pozzo dovuto al sabotaggio, sotterrando la pianura nell'abisso, annienta a sua volta i valori situati in superficie. Poiché i due poli erano reciprocamente esclusivi, l'annullamento di uno di essi da parte dell'altro elimina qualunque produzione di valori. La soluzione

Rappresentazione
di superficie
e profonda

Lisotopia
spaziale
in *Germinal*

La germinazione

si trova nell'immagine finale della germinazione: è essa che – a un tempo sotterranea, terrestre e aerea – incarna la nascita di una nuova assiologia. L'ultima pagina del romanzo, con l'allucinazione iper-estesica di Étienne che gli fa percepire simultaneamente, in piena luce, tutte le dimensioni della spazialità – quella visibile e quella invisibile – realizza la congiunzione degli spazi che dà senso e valore alla “favola riformista” di Zola.

Discorso sugli
eventi e discorso
ideologico

Ecco però che questo sistema di connessioni spaziali (esclusione fra le polarità che genera il negativo, inclusione che produce il positivo) sembra sotteso non solo al dispositivo figurativo del romanzo ma anche al suo dispositivo interpretativo – se non addirittura anagogico –, nella misura in cui vi si delinea una visione ultima e finalizzata del senso. Poiché due discorsi – quello concreto e quello astratto, il primo figurativo e il secondo teorico – sono fondati su una medesima strutturazione della spazialità, ciascuno di essi costituisce il referente dell'altro. In altri termini, il sistema spaziale garantisce la coesione reciproca fra un discorso che rappresenta gli eventi e un discorso ideologico relativo al progresso sociale e politico dell'umanità. Distogliendoci dal riferimento al mondo esterno al testo – quello della natura, della società industriale e della storia –, siamo indotti a interrogarci sui processi che determinano il valore referenziale di quel mondo all'interno del romanzo, identificando una possibile spiegazione della credibilità e dell'efficacia simbolica del discorso del romanzo – in poche parole, la ragione del successo di *Germinale*. I modi di funzionamento delle realtà percettive messi in scena nel testo finiscono con l'essere in un certo senso confermati e garantiti da un progetto filosofico di intelligibilità elaborato riproducendone le identiche strutture; e all'opposto le finalizzazioni più o meno arrischiate del discorso teorico sono naturalmente fondate su di un'organizzazione della conoscenza sensibile che presta loro il proprio schematismo spaziale, trovandovi una conferma epistemica. L'intelligibile diviene tanto più convincente in quanto è supportato dal sensibile, il sensibile tanto più “reale” in quanto è confermato dall'intelligibile. Questa significazione, a un tempo mostrata e dimostrata, si fonda sul duplice uso di uno stesso schema spaziale: qualunque connessione esclusiva di alto e basso produce valori negativi (non a caso i gesti degli omicidi in *Germinale* sono spiegati da questa formula: “cos'era mai salito dalle sue viscere sino alla sua testa?”); qualunque connessione inclusiva produce invece valori positivi (le immagini dell'“ampliamento” e della “dilatazione” rappresentano da un punto di vista spaziale il progresso intellettuale di Étienne Lantier; quanto alla germinazione finale, si tratta di una figura dello stesso tipo).

L'epistemologia
dell'enunciatore

Il significato del discorso concreto articola categorie e relazioni che agiscono come significanti, al fine di produrre il discorso astratto. Attraverso questo particolare legame intessuto nella scrittura si delinea una particolare concezione del sapere vero e si profila l'“epistemologia” particolare di un soggetto di sapere, quella del vero e proprio enunciatore. Quest'ultimo in effetti non è altro che l'autore, Zola, definito in negativo e in un certo senso dall'interno a partire dalle configurazioni, le programmazioni e le manipolazioni di quello che è ormai diventato un vero e proprio linguaggio spaziale.

Da questo punto di vista, peraltro, un tale soggetto cognitivo è assimilabile agli “spiriti prescientifici” di Bachelard, quelli invaghitisi della fusione fra il concreto e l’astratto e che sono “tanto più certi della loro astrazione quanto più quest’astrazione è chiaramente rappresentata da un’intuizione sensibile” (Bachelard 1975, p. 8). Giunto, al termine di un percorso semiotico, a formulare questa ipotesi che identifica l’enunciatore cognitivo zoliano, ho ritenuto necessario verificarla – al fine di confermarla o confutarla – su altri testi dello stesso autore. Il caso de *La Bête humaine* si è rivelato in proposito davvero esemplare: sebbene anche in questo romanzo svolga un ruolo essenziale, il dispositivo spaziale vi si organizza attorno a una figura del tutto diversa perché la “linea” si sostituisce al “pozzo”, l’orizzontalità alla verticalità. L’universo figurativo differisce, dunque, ma il sistema soggiacente che gli dà ordine è lo stesso.

Sintesi

A partire dalla concezione enunciativa di discorso in atto, la semiotica elabora le differenti rappresentazioni dell’enunciazione di cui la letteratura, nel corso della propria storia, ha in larga parte fissato il dispositivo. Quest’ultimo ruota attorno alla nozione di *punto di vista*; si tratta però di una nozione intuitiva che va precisata, poiché appartiene tanto al linguaggio comune quanto al metalinguaggio tecnico della teoria. Il termine designa l’insieme dei procedimenti utilizzati dall’enunciatore per selezionare gli oggetti del proprio discorso e orientarne gli aspetti presentati, e si applica alle diverse forme di discorso – narrativo, descrittivo, argomentativo ecc. – implicando in ciascun caso il meccanismo delle posizioni enunciative (dal *débrayage* all’*embrayage*), alla relazione modale instaurata fra soggetto (narratore, osservatore, argomentatore) e il proprio oggetto, alle strategie di strutturazione soggette ai vincoli della testualizzazione (anteriorità/posteriorità, relazioni fra parti e tutto, passaggio dal particolare al generale o dal generale al particolare, ecc.). Il vasto ambito denotato dal “punto di vista” è così precisato meglio, grazie all’uso di concetti più specifici come “focalizzazione”, “prospettiva”, “osservatore”.

La *focalizzazione* è una procedura di *débrayage*, o di proiezione cognitiva, che determina la posizione e la modalità di presenza del narratore (o dell’osservatore). Genette distingue così la *focalizzazione zero* (che si ha nel caso di un narratore onnisciente, che controlla la totalità della scena narrativa e ne sa di più dei suoi personaggi penetrando nella loro sfera interiore), la *focalizzazione interna* (è il caso in cui il narratore finisce con l’annullarsi dietro ai suoi personaggi, delega loro la responsabilità del racconto o della descrizione e dunque non ne sa più dei personaggi), la *focalizzazione esterna* (che si ha quando il narratore è esterno al racconto, e fa conoscere al lettore solo ciò che è consentito da questa sua posizione).

A differenza del punto di vista, che implica un osservatore, la *messa in prospettiva* dipende dalla testualizzazione. Essa consiste nella scelta dell’enunciatore il quale, tenuto conto dei vincoli imposti dalla linearità, seleziona il percorso narrativo di un determinato attore a scapito di quello di un altro, anch’esso presente sulla scena narrativa. Così per esempio, nel romanzo giallo, la scelta è tra porre il lettore nella prospettiva dell’investigatore, del criminale o della vittima...

Soggetto cognitivo inserito nel testo dall'enunciatore grazie all'operazione di *dé-brayage*, l'*osservatore* ha il compito di ricevere l'informazione e di trasmetterla. Le sue modalità di presenza nel discorso sono assai varie: può essere implicito, vale a dire riconoscibile solo in seguito all'analisi (così per esempio un "evento" è un'"azione" colta dal punto di vista di un osservatore); manifestato grazie all'indicazione di un luogo di osservazione; inserito nel testo mediante un contrassegno personale e un predicato percettivo; o infine la sua attività può essere assunta da un attore che fa già parte del racconto. I rapporti fra osservatore e osservato possono essere complessi e reversibili (il soggetto che sa di essere osservato può cioè cercare di modificare, manipolare, ingannare il soggetto osservatore...).

L'utilizzo di tali nozioni descrittive dimostra che esse non servono soltanto a localizzare e identificare i dispositivi e le strategie dell'enunciatore in un testo ma rivelano più in generale le poetiche della rappresentazione e, a un livello più profondo, i rapporti fra i soggetti del discorso e gli universi percettivi, cognitivi e affettivi che il discorso stesso mette in scena.

¹ Bertrand usa il *Petit Robert* francese, che alla voce *Punto di vista* recita: "endroit où l'on se doit placer pour voir un objet le mieux possible" ("luogo nel quale occorre situarsi per vedere al meglio un oggetto"). La differenza tra le due lingue è dunque minima (N.d.T.).

² In quest'ottica Fontanille 1999, nel capitolo intitolato *Point de vue: perception et signification* (pp. 41-61), sviluppa una teoria generale del punto di vista.

³ Nel corso del lavoro preparatorio, Zola aveva deciso di fondere in un solo romanzo due progetti inizialmente distinti: un romanzo giudiziario e uno sui treni. Cfr. l'"*Étude*" dedicato da Henri Mitterand a *La Bête humaine* in Zola, 1966 [1871-93], *Les Rougon-Macquart*, t. IV, Paris, Gallimard, pp. 1714-1729.

⁴ Cfr. in particolare Merleau-Ponty 1964 e 1989.

⁵ Nascosta nella percezione, la conoscenza è sospesa: il lettore capirà solo in seguito che la scena si svolge nel giugno 1940, in occasione dell'offensiva tedesca nel Nord della Francia, e che il treno di cui si parla è quello dell'esodo delle popolazioni che sfuggono all'invasore.

⁶ A questa problematica sono state dedicate numerose ricerche: cfr. in particolare Deleuze (1969); Hamon (1981); Bertrand (1985); Mitterand (1990).