

## Capitolo quinto

### Un approccio semiotico alla figuratività

#### 5.1. Presentazione teorica

I concetti descrittivi della semiotica sono stati spesso presi a prestito da altre discipline. Li si è però adattati al nuovo ambito teorico, entro il quale hanno ricevuto una definizione specifica, delimitata con cura; sono diventati termini tecnici, interdefiniti con precisione nell'ambito della teoria complessiva. È ciò che è avvenuto per il concetto di *attante*, preso a prestito dalla sintassi strutturale della frase sviluppata da Lucien Tesnière e che in semiotica del discorso è diventato la nozione fondamentale nello studio della narritività (cfr. *infra* la quarta parte). Le cose non sono andate altrimenti per *isotopia*, concetto preso a prestito dalla fisica (dove denota gli elementi che hanno uno stesso numero di protoni ma una massa atomica differente), che in semiotica indica la permanenza di un effetto di senso lungo la catena del discorso (cfr. *infra*). Anche la categoria descrittiva di *figuratività* è tratta dalla teoria estetica, che com'è noto oppone l'arte figurativa a un'arte "non figurativa" o "astratta". Tale nozione evoca immediatamente l'idea di somiglianza, di rappresentazione, di imitazione del mondo mediante la disposizione delle forme su di una superficie. Ma anche questa volta, oltrepassando lo specifico universo della rappresentazione plastica dal quale ha avuto origine, il concetto semiotico di figuratività si è esteso sino a comprendere tutti i linguaggi – verbali e non verbali –, designando la proprietà di produrre e di trasmettere significati almeno in parte analoghi a quelli tratti dalle nostre concrete esperienze percettive. Così intesa, la figuratività consente di localizzare nel discorso il particolare effetto di senso consistente nel rendere sensibile la realtà sensibile; una delle forme che assume, in effetti, è proprio la *mimesis*. Eppure il concetto di figuratività, come vedremo meglio in seguito, è radicato più a fondo nella teoria del senso, e dà modo di affrontare in un'ottica più vasta tanto i fenomeni semantici quanto le molteplici realizzazioni culturali che dipendono dai processi di figurativizzazione.

Quando leggiamo un testo letterario, facciamo immediatamente il nostro ingresso nella figuratività. "Era il tempo che gli alberi fioriscono, le macchie e i prati inverdiscono e gli uccelli la mattina cantano dolcemente nella loro lingua latina e ogni essere s'infiamma di gioia". È l'*incipit* del racconto *Percival ou Le Conte du Graal* di Chrétien de Troyes (trad. it. 1995, *La leggenda del Sacro Graal*, Milano, Mondadori, vol. I, p. 6). In questo testo viene delineata un'immagine del mondo, poiché al suo interno si situano un tempo, uno spa-

Figuratività  
e teoria estetica

*Mimesis* ed  
effetto di senso

Dimensione  
figurativa  
e generi  
discorsivi

zio, oggetti, valori. Ma se la dimensione figurativa del senso costituisce una prima caratterizzazione possibile della letteratura, è chiaro che essa lo inserisce all'interno di una classe molto più generale di discorsi: la figuratività è alla base di molte altre forme e generi discorsivi come il racconto mitico, la fiaba popolare, il proverbio, il testo religioso, il discorso giornalistico o pubblicitario, gli aneddoti della conversazione quotidiana e così via. Essa consente di opporre questi generi, considerati tutti assieme, ai discorsi cosiddetti astratti: teorico, scientifico, filosofico ecc.

A ciascuno di questi ampi gruppi, del resto, corrisponde una specifica forma di adesione da parte dell'enunciatario. Così, se si può far comprendere qualcosa grazie all'argomentazione deduttiva di un ragionamento astratto persuadendo il lettore, d'altro canto far vedere vuol dire anche far credere – come dimostra il ruolo assegnato all'*exemplum* nella retorica classica sin dai tempi di Aristotele. Ecco perché la scrittura figurativa, lungi dal ridursi a mera rappresentazione aneddotica del mondo, non è affatto priva di astrazione. E, all'inverso, la scrittura astratta, lungi dall'essere puramente concettuale, è assai di rado priva di una qualche figuratività: dalla mela di Newton al Big Bang gli esempi concreti, le immagini e le comparazioni, le illustrazioni narrative sono parte integrante della forza persuasiva del discorso scientifico. Le frontiere tra i due universi di discorso – figurativo e astratto – non sono dunque impermeabili: nulla osta a che i testi figurativi sollecitino una forma di razionalità particolare, di ordine analogico e non deduttivo. L'adesione del lettore procede, per così dire, in forma indiretta e obliqua: basti pensare al funzionamento della parabola (evangelica o non), il cui significato figurativo è finalizzato a trasmettere un messaggio astratto, spirituale o teorico, che può essere compreso solo prendendo a prestito, per così dire, un supporto linguistico concreto: una storia di semina per esempio, o di un figliol prodigo. Si parla allora di "pensiero figurativo" e di "ragionamento figurativo" chiamando in causa la profondità del figurativo, il quale peraltro nell'ambito del percorso generativo del senso si situa al livello superficiale delle strutture discorsive.

Il ragionamento  
figurativo

Nozione estremamente ricca che bisogna ben padroneggiare, la figuratività ha ricevuto in semiotica numerose definizioni precise ma integrabili in una sequenza evolutiva, che prenderò subito in esame perché a partire da esse sarà possibile svolgere tutta la trama della teoria del senso – dai dati di base della semiotica e dalla concezione delle strutture elementari sino all'esito interpretativo della lettura.

### 5.1.1. Una definizione evolutiva

Darò dunque inizio alla mia riflessione passando in rassegna alcune definizioni della figuratività. Analizzandole, potrò presentare man mano le problematiche di base della descrizione semiotica: i due piani dell'espressione e del contenuto, la struttura semantica, le isotopie del discorso.

Prima definizione:

Semantica  
discorsiva  
e componente  
figurativa

L'aggettivo *figurativo* è usato soltanto a proposito di un contenuto dato (di una lingua naturale, per esempio), quando quest'ultimo ha un corrispettivo al livello

dell'espressione della semiotica naturale (o del mondo naturale). In questo senso, nell'ambito del percorso generativo, la semantica discorsiva include, insieme alla componente tematica (o astratta), una *componente figurativa* (Greimas, Courtés 1979, p. 144).

### Seconda definizione:

Denomino figurativo qualunque significato, qualunque contenuto di una lingua naturale e, più in generale, di ogni sistema di rappresentazione (per esempio visivo), che ha un corrispondente sul piano del significante (o dell'espressione) del mondo naturale, della realtà percepibile. *Sarà dunque considerato figurativo*, in un universo di discorso dato (verbale o non verbale), *tutto ciò che può essere direttamente ricondotto a uno dei cinque sensi tradizionali [...]* in breve, tutto ciò che dipende dalla *percezione* del mondo esterno (Courtés 1991, p. 163).

La percezione del mondo esterno

### Terza definizione:

Ogni contenuto di un sistema di rappresentazione, verbale, visivo, auditivo o misto è definito figurativo allorché lo si può correlare a una figura significativa del mondo percepito quando il discorso se ne fa carico. Le forme di adeguamento fra queste due semiotiche – quella del mondo naturale e quella che caratterizza le manifestazioni discorsive delle lingue naturali –, labili e modellate culturalmente dall'uso, sono oggetto della semiotica figurativa (Bertrand 1993, p. 190).

Il figurativo come corrispondenza o adeguamento al mondo naturale

La quarta definizione verte più specificamente sull'universo visivo. Essa descrive l'atto di semiosi, vale a dire il passaggio dalla visione naturale – che pure ubbidisce a una griglia culturale di lettura del mondo – all'identificazione delle forme figurative su di un'immagine o un quadro:

La griglia di lettura, di natura semantica, sollecita [...] il significante planare e, assumendo dei fasci di tratti visivi di densità variabile, che costituisce in *formanti figurativi*, attribuisce loro dei significati, trasformando le figure visive in segni-oggetto. L'esame più attento dell'atto di semiosi mostrerebbe con chiarezza che l'operazione principale che lo costituisce è la selezione di un certo numero di tratti visivi e la loro globalizzazione, la loro presa simultanea che trasforma il fascio di tratti eterogenei in un formante, cioè in un'unità del significante, riconoscibile, nel momento in cui viene inquadrata nella griglia del significato, come la rappresentazione parziale di un oggetto del mondo naturale (Greimas 1984, p. 199).

I formanti figurativi

### Ecco infine l'ultima definizione:

la figuratività non è una semplice ornamento delle cose: essa è quello schermo dell'apparire la cui virtù consiste nel dischiudere, nel lasciar intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, come una possibilità di senso ulteriore. Gli umori del soggetto ritrovano in tal modo l'immanenza del sensibile (Greimas 1987a, p. 57).

Lo schermo dell'apparire

Tutte queste definizioni sono tecniche: ciascuna di esse fa appello a un sapere semiotico già noto che è condizione della sua comprensione. Con-

sidererò in un unico gruppo le prime tre, assai simili fra loro, esaminandone a due a due i termini da cui sono formate: esse rappresentano quelle che potremmo chiamare definizioni strutturali della figuratività. Si noterà che esse fanno progressivamente posto ai dati della percezione. Prenderò in esame poi la quarta, che presenta l'avvento della semiosi a partire dai dati percettivi (visivi); infine analizzerò la quinta, che fa posto alla sensorialità e conduce il figurativo al suo stesso superamento – vale a dire all'“oltre-senso”.

### 5.1.2. *La semiosi*

#### 5.1.2.1. Lingua naturale\* e mondo naturale\*

Il rifiuto  
del referente

L'analisi semiotica del discorso si è fondata, inizialmente, sul postulato hjelmsleviano dell'autonomia essenziale della lingua e delle organizzazioni significanti: in altre parole, essa non autorizzava alcun rinvio immediato e spregiudicato del discorso al referente o alla rappresentazione del “reale”. Per questa ragione, il *Dizionario della teoria del linguaggio* di Greimas e Courtés ribadisce con chiarezza che il concetto di “referente”, se inteso come realtà extralinguistica designata dalle espressioni delle lingue naturali, non ha alcuna pertinenza nel quadro teorico adottato. Cercherò pertanto di comprendere le ragioni alla base di questo rifiuto del concetto linguistico classico di referente.

Mondo naturale  
e universo  
significante

Per prima cosa, piuttosto che di esclusione, si dovrebbe parlare per esser più precisi di problematizzazione del referente: al campo extralinguistico designato da questo concetto si sostituisce infatti un approccio fenomenologico ai rapporti fra il discorso e il mondo della percezione. Tale rapporto non è inteso come una semplice designazione (le parole rinviano alle cose), ma come una correlazione fra due semiotiche: il mondo naturale del “senso comune”, nella misura in cui è sin dall'origine costruito dalla percezione, rappresenta in sé un universo significante, vale a dire una semiotica. Vedere non significa solo identificare degli oggetti del mondo, ma vuol dire al tempo stesso concepire dei rapporti fra tali oggetti per costruire delle significazioni. Le percezioni hanno senso nella misura in cui gli oggetti percepiti entrano a far parte di catene inferenziali che li rendono solidali, proprio come a partire dal fumo si inferisce la presenza del fuoco. Per chiarire meglio questo fenomeno, basterà rievocare un'esperienza patologica citata da Merleau-Ponty: “Uno schizofrenico dice: ‘Un uccello cinguetta nel giardino. Ascolto l'uccello e so che cinguetta, ma che sia un uccello e che cinguetti, le due cose sono così lontane l'una dall'altra... C'è un abisso... Come se l'uccello e il cinguettio non avessero nessun rapporto’” (Merleau-Ponty 1945, p. 370). Una simile sconnessione del mondo nella percezione ne polverizza la significazione. Ma consente di comprendere *a contrario* come vedere significhi comprendere e interpretare rapporti di senso.

Il mondo  
naturale come  
semiotica

Il mondo visibile, o “mondo naturale”, può dunque esser considerato come un linguaggio biplanare, che presenta un piano dell'espressione e un piano del contenuto: di conseguenza esso è concepito – letto, interpretato – come una semiotica. Commentando *Il visibile e l'invisibile* di Merleau-

Ponty, Michel de Certeau (1982, p. 97) scrive: “vedere è già un atto di linguaggio. Quest’atto fa delle cose viste l’enunciazione dell’invisibile tessuto che le lega”. L’osservazione di de Certeau è l’eco di una riflessione dello stesso Merleau-Ponty (1945, p. 64) a proposito dell’esperienza della percezione: “tale esperienza ci pone dinanzi al momento in cui si costituiscono per noi le cose [...]; ci rende un *logos* allo stato nascente”. Se la visione è già abitata da un senso “che dà a essa una funzione nello spettacolo del mondo” (ib.), allora questo mondo del senso comune si sviluppa come un linguaggio figurativo articolato in “proprietà sensibili” inseparabili da “proprietà discorsive”. Queste proprietà possono esser formulate sotto forma di un’organizzazione narrativa sottesa alla percezione di ciascuna figura del mondo naturale: ad accogliere tale organizzazione sarà allora una microsintassi, che determina le interazioni fra i soggetti percipienti e gli oggetti percepiti. La percezione assimila la copresenza delle cose, integra causa ed effetto, “ricorda in anticipo, va innanzi e retroagisce”, è aspettativa e previsione, associa “la difesa e l’appropriazione” – per usare le parole del filosofo Maurice Pradines (1981).

Il vedere come  
atto di linguaggio

Le microsintassi  
delle proprietà  
sensibili

Sono le stesse figure, sviluppate nell’ambito del percorso narrativo, a costituire la dimensione figurativa del discorso. Grazie a esse il mondo “ci parla”. Da ciò deriva la terza definizione di figuratività che ho citato: “ogni contenuto di un sistema di rappresentazione, verbale, visivo, auditivo o misto è definito figurativo allorché lo si può correlare a una figura significativa del mondo percepito quando il discorso se ne fa carico”. È proprio questa, del resto, la posizione riassunta in una sorprendente formula da Paolo Fabri (1985, p. 10): “non si riferisce il reale, lo si proferisce”.

Le forme di adattamento tra le due semiotiche – quella del mondo naturale e quella delle manifestazioni discorsive delle lingue naturali – sono relativamente instabili e modellate culturalmente dall’uso. Non è più opportuno dunque opporre i testi che hanno un “referente reale” a quelli che hanno un “referente fittizio o immaginario”. Si dovrà invece cercare di distinguere le forme di discorso a partire dal regime di *veridizione*\* – dai “giochi” di verità che il discorso inserisce al proprio interno – che le caratterizzano in modo specifico. In altri termini, si deve partire dalla modalità d’adesione che il contratto enunciativo di ciascuno di essi propone al proprio lettore: a che cosa, e come, bisogna credere? L’effetto prodotto in occasione della lettura potrà essere un effetto di “realtà”, ma anche uno di “irrealtà” o di “surrealtà”. Si tratta di un problema che interessa direttamente, fra le altre forme letterarie, il romanzo “realista”, che è tale solo in virtù di una particolare poetica della scrittura, culturalmente determinata: la realtà del testo realista non può esservi affatto letta come una verità intrinseca, ma come un effetto specifico del discorso e della sua organizzazione. Ho già ricordato il succedersi e il sovrapporsi fra le classiche unità di discorso: descrizione, narrazione, dialogo, monologo interiore, commento ecc. Si tratta di strategie discorsive che, in virtù della loro organizzazione, concorrono alla creazione delle impressioni referenziali. Questa modalità di strutturazione sequenziale, peraltro, condiziona la nostra adesione di lettori. Ogni unità discorsiva si fon-

Regimi di  
veridizione

La referenzializzazione

da sull'altra: per esempio, il racconto si fonda su una descrizione che ha già fissato la scena dell'azione, la verità del dialogo affonda nel racconto che l'ha motivato, e così via. Ogni unità fa di un'altra unità il proprio piano di referenza, prelevando da quest'ultimo degli elementi che attualizza e che di rimando la confermano. L'effetto di tale processo è di rafforzare il coefficiente di realtà in ciascuna di esse, vale a dire di "referenziarizzarle" reciprocamente. Tuttavia questa è solo la caratteristica di una poetica della scrittura, il cui fine è la produzione di determinati effetti: un ordine culturale della veridizione nella lettura.

### 5.1.2.2. Espressione e contenuto

Queste osservazioni hanno il solo scopo di situare e delineare lo sfondo fenomenologico che condiziona la concezione semiotica della figuratività. Poiché i testi letterari hanno la proprietà di giocare con la distorsione di questa figuratività nel linguaggio, i meccanismi di tale base fenomenologica vengono alla luce proprio in occasione dell'analisi concreta dei testi – come si è già osservato nel capitolo precedente con il testo di Claude Simon.

I due piani del linguaggio

Veniamo ora all'analisi linguistica che soggiace alla descrizione degli effetti di senso figurativi. Ho già ricordato l'autonomia del linguaggio, con i suoi due piani indissociabili dell'espressione e del contenuto. Ora, la semiologia è costituita proprio dal rapporto fra questi due piani, che si presuppongono reciprocamente. Questa idea è l'esito di una riformulazione, che dobbiamo a Louis Hjelmslev, della notissima dicotomia saussuriana tra *significante* (il supporto materiale fonico o grafico) e *significato* (il concetto formato dal legame con il significante). Il contributo della formulazione hjelmsleviana consiste nel portare alla luce l'omologia strutturale fra i due piani: ciascuno di essi in effetti può essere analizzato in una "sostanza" e in una "forma", in base allo schema seguente:

S E M I O S I	Piano dell'espressione	Sostanza dell'espressione
		Forma dell'espressione
	Piano del contenuto	Forma del contenuto
		Sostanza del contenuto

Fonetica e fonologia

Nell'ambito della linguistica *stricto sensu*, la fonetica e la fonologia studiano il piano dell'espressione delle lingue naturali: la prima analizza la sostanza dell'espressione di tali lingue (l'articolazione fisiologica e uditiva dei *suoni* della lingua, al livello segmentale o sovrasegmentale – e in quest'ultimo caso il suo oggetto è la prosodia); la seconda ne analizza la forma (vale a dire le unità funzionali elementari, che consentono di distinguere le significazioni: si tratta dei *fonemi*, costituiti da un insieme di tratti fonici distintivi, i *fèmi*). Com'è noto, l'operazione essenziale della fonologia consiste nell'identificare le proprie unità mediante sostituzione in un medesimo contesto

(è la prova di commutazione, per esempio quella fra /pelle/ e /belle/ che consente di identificare in italiano lo statuto fonemico delle consonanti /p/ e /b/ facendo appello alla differenza di senso che producono). I termini, in questo caso i due fonemi, esistono solo in virtù della relazione differenziale di cui sono il risultato. Nella prospettiva più ampia inaugurata dal linguista danese, peraltro, il piano dell'espressione è un concetto che non riguarda solamente le lingue (e le loro sostanze foniche o grafiche), ma tutti i sistemi significanti: è il caso per esempio delle "forme planari" del linguaggio visivo, che formano il piano dell'espressione di tale linguaggio.

Le forme  
planari  
e l'espressione  
visiva

L'ipotesi fondamentale di Hjelmslev è che il piano del contenuto sia strutturato in maniera formalmente identica (isomorfa) al piano dell'espressione. Si tratterebbe di una sostanza che si articola in una forma. Tenuto conto del fatto che la sostanza del contenuto crea una "zona di senso" – vale a dire insiemi significanti come il "cromatismo", per esempio, o le "relazioni filiali", o un qualunque altro universo semantico – ogni lingua ritaglia questo pezzetto di mondo a suo modo, e dunque articola la forma di questo contenuto in unità specifiche. Per ciò che concerne il cromatismo, la segmentazione dello spettro dei colori si realizza sotto forma di denominazioni che "ricoprono" in modi diversi l'universo sensibile: là dove l'italiano distingue quattro colori, per esempio, un'altra lingua ne riconoscerà soltanto tre. Per quanto riguarda l'universo delle relazioni filiali, vi saranno lingue che enunciano i tratti di anteriorità o posteriorità cronologica di qualunque relazione di fratellanza o sorellanza per mezzo di un'unica denominazione (in russo o in ungherese, per esempio), mentre altre lingue isolano le due nozioni assegnando loro denominazioni distinte ("fratello maggiore", "fratello cadetto") e danno vita a uno spazio di costrizione, nel primo caso, o di libertà nel secondo (libertà di mantenere il segreto, di osservare una forma di discrezione o di dissimulare!). In modo analogo e parallelo al piano dell'espressione, anche la sostanza e la forma del contenuto sono interdipendenti: non si dà l'una senza l'altra. Per riprendere le suggestive immagini di Martinet (1943), "il senso è come un fluido che adotta la forma del vaso che lo contiene ed esiste solo come la sostanza di questa forma", e "la forma si proietta sulla sostanza come l'ombra di una rete su una superficie continua" che ritaglia e segmenta. Ma i vincoli di questa rete sono imperativi. È in questo senso che Barthes (1978, p. 178), con una metafora assai contestata, evocava il carattere "fascista" di qualsiasi lingua, che domina sul locutore grazie alla forza implacabile della propria struttura: "fascismo infatti", precisava Barthes, "non è impedire di dire ma obbligare a dire". In ogni caso la forma del contenuto, identificata mediante quest'ottica strutturale, diviene un oggetto in sé analizzabile e descrivibile.

La sostanza  
del contenuto

Il fluido  
del senso

Fascismo  
della lingua

La dicotomia hjelmsleviana consente di circoscrivere con precisione lo spazio della semantica strutturale: la descrizione della forma del contenuto. Nel momento in cui si postula l'isomorfismo tra i due piani del linguaggio (espressione e contenuto), la prova di commutazione può in linea di principio essere applicata anche all'analisi del contenuto, così come era stata applicata con successo alla forma dell'espressione: essa consente di individua-

Le unità minime  
di contenuto:  
i *sèmi*

re le unità minime di contenuto e le loro combinazioni, isolando le strutture fondamentali del senso. Proprio come la commutazione portava alla luce il fonema, considerato come una combinazione distintiva di fèmi, così sull'altro piano del linguaggio verrà alla luce il *semema*<sup>\*</sup>, combinatoria di unità semantiche minimali o *sèmi*<sup>\*</sup>. Ecco dunque, in forma assai semplificata, è il percorso alla base dell'analisi semica. Quest'ultima, resa possibile dal postulato dell'isomorfismo, in linea principio non deve far intervenire il referente. L'articolazione del contenuto, infatti, corrisponde alla griglia di lettura del mondo sensibile, soggetta alla relatività culturale, che costituisce la sostanza del contenuto; ma la sua organizzazione in quanto semanticismo è autonoma. Proprio questo è l'aspetto descritto dalla quarta definizione di figuratività presentata all'inizio del capitolo, che scompone minuziosamente tutto il processo. Si comprende così che l'analisi della figuratività si situa a monte della "rappresentazione", la quale non è se non una forma culturale di manifestazione fra altre possibili. Come osservava Italo Calvino la "freccia", sebbene sia scomparsa dall'insieme delle armi moderne, "continua sempre a ferire".

### 5.1.3. Elementi di semantica strutturale

#### 5.1.3.1. La struttura semica

*Semema* ed  
effetto di senso

L'analisi semica, in linea di principio, è per il piano del contenuto ciò che l'analisi fonologica è per quello dell'espressione. Tale analisi costruisce l'unità di base del significato, effetto di senso prodotto in occasione della manifestazione discorsiva (chiamata *semema*) a partire dalla concatenazione delle figure semantiche elementari che entrano nella sua costituzione (i *sèmi*). Il suo oggetto e il suo orizzonte applicativo è la semantica lessicale: un *lessema* – o voce di dizionario – è in grado di realizzare, al livello della significazione manifestata, uno o più *sememi* che costituiscono pertanto le "accezioni" o le "significazioni realizzate" di una parola. Per esempio i differenti sememi di *tavola* (da cucina, da pranzo, della legge, da stiro, da surf ecc.) assoceranno, attorno a un nucleo semico permanente, sèmi variabili risultanti dai loro differenti contesti d'uso.

Senza addentrarmi dettagliatamente nei dibattiti svoltisi fra gli studiosi di semantica che hanno posto le basi per questo tipo d'analisi nel corso degli anni Sessanta (Pottier, Greimas), e senza approfondire l'aspetto assunto di recente da questa problematica – ridivenuta attuale nel quadro della semantica cognitiva fondata sulla nozione di prototipo (Kleiber) –, nelle pagine seguenti cercherò di presentarne un rapido cenno metodologico. I principi di base dell'analisi semica infatti, sebbene oggi sia un po' dimenticata nell'ambito della semiotica del discorso, sono all'origine dei successivi sviluppi della teoria e costituiscono i fondamenti della sua stessa coerenza interna.

#### 5.1.3.2. Il sèma: nucleo semico, classema

Per esaminare il procedimento dell'analisi semica mi servirò di un esempio:

il 49% delle donne sono uomini.

Quest'enunciato è uno slogan femminista degli anni Settanta. Anche interpretandolo intuitivamente, non è difficile constatare che la sua significazione – lungi da qualsiasi lettura referenziale che suggerisca connotazioni sfavorevoli agli uni o agli altri, come per esempio “il 49% delle donne si comportano come uomini” – è costruita rovesciando un enunciato implicito che costituisce il suo referente interno e che dipende da una semplice constatazione di natura demografica: com'è noto, “il 51% degli uomini, vale a dire dei rappresentanti della specie umana, sono donne”.

L'analisi semica consente di spiegare facilmente ciò che si è verificato nell'enunciato dello slogan. Il confronto tra tutti i contesti d'uso, in effetti, consente di identificare in “uomo” e “donna” un'invariante semantica comune: si tratta del *nucleo semico*, costituito dai tratti /animato/ e /umano/. A questo nucleo, in “donna”, si aggiunge il tratto di /sessualità/ che tuttavia non fa parte del nucleo semico di “uomo” perché vi figura solo nel ruolo di un tratto (o sèma) contestuale fra altri possibili. Perciò i sememi di “uomo” possono essere esito della combinazione tra il nucleo semico e il sèma contestuale di /specie/ (come nella frase di Ponge “L'uomo è l'avvenire dell'uomo”, o nella formula “i diritti dell'uomo e del cittadino”), o il sèma contestuale di /sessualità/ (“un bell'uomo”, “un uomo che seduce”), o ancora il sèma di /coniugalità/ (“il mio uomo!”) ecc. Al contrario, i differenti sememi di “donna”, anch'essi assai vari, non potranno in alcun caso realizzare la significazione introdotta dal sèma contestuale di /specie/, perché in questo caso il sèma /sessualità/ è parte integrante del nucleo semico.

Lo slogan dunque consiste nel forzare l'uso, realizzando l'operazione inattesa con cui si attribuisce a “donna” il sèma di /specie/. Il tutto avviene all'interno di un contesto che impone la presenza di tale sèma (la percentuale demografica), inserendolo nella composizione semica del lessema “donna” e sottraendolo al tempo stesso alle potenzialità sememiche di “uomo”. Il colpo di mano semantico si riassume nello spostamento di un sèma contestuale, allo scopo di costituire un semema nuovo, in questo caso garantito dalla giustificazione quantitativa e persino legittimato: dato che le donne sono più numerose, non può che esser giusto utilizzare il termine che le designa per denotare l'insieme della specie! Invenzione di un nuovo semema, dunque: naturalmente, questo semplicissimo esempio di creatività linguistica rappresenta, se considerato in senso più ampio, un fenomeno essenziale in poesia e in particolare nella poesia surrealista, in cui i “pacchetti” chiusi di sememi sanciti dall'uso sono distrutti liberando – ben al di là della metafora – nuove virtualità di senso.

Questo esempio mi dà modo di elencare alcuni aspetti generali dell'analisi semica:

- Il sèma, o figura semica, è l'unità minimale di significazione. Si tratta di un'unità differenziale: costituisce uno dei termini finali di una categoria – cioè di una struttura relazionale formata da opposizioni costitutive elementari del tipo alto/basso, vita/morte, natura/cultura ecc., o da differenze graduali di tipo scuro/chiaro, freddo/caldo ecc., che sono alla base della struttura elementare della significazione.

Nucleo semico  
e sèma  
contestuale

La forzatura  
dell'uso

Il sèma  
come unità  
differenziale

- Tipologie semiche
- La tipologia semica elaborata dagli studiosi di semantica a partire da questi presupposti è ricchissima (basti citare le ricerche di Pottier, Greimas, Rastier) e molto discussa: si è potuto distinguere fra sèmi generici e sèmi specifici, sèmi inerenti e semi afferenti, sèmi denotativi e sèmi connotativi. Senza entrare nei dettagli di un dibattito incentrato sulla semantica strutturale degli anni Sessanta e Settanta, mi limiterò ad accogliere la distinzione fra due categorie di sèmi: il nucleo semico e il sèma contestuale, di cui l'esempio dello slogan appena citato ha mostrato l'effettiva pertinenza.
  - Non è difficile dunque capire che il *semema*, vale a dire la significazione effettivamente realizzata del lessema, è il risultato della combinazione fra due tipi di sèmi: il/i sèma/i invariante/i sempre presente/i in qualunque contesto (chiamato *nucleo semico*) e i sèmi variabili che, nati in ciascun contesto particolare, si incorporano alla significazione diventando una sua parte costitutiva. Proprio a causa di tale caratteristica, questi ultimi sono detti *sèmi contestuali*, ma volte vengono anche chiamati *classemi* nella misura in cui, essendo necessariamente comuni a molteplici unità (per esempio /caninità/ in “il cane abbaia”), indicano l'appartenenza di più sememi a una stessa classe semantica. Così se in una lingua i nuclei semici sono in numero assai elevato, l'inventario dei classemi – unità di natura estremamente generale – è più limitato. La validità dell'ipotesi relativa all'esistenza degli universali semantici, pertanto, è funzione proprio di tale inventario di categorie classematiche.
- I classemi

### 5.1.3.3. Il semema

Il limite del semema non si esaurisce nelle dimensioni del segno minimo, parola o morfema; per definirlo è necessaria anche la presenza di un contesto, formato da almeno due sememi legati fra loro da almeno un classema. Un simile approccio all'unità minima di significazione possiede l'immenso vantaggio di inserire all'interno dell'analisi semica la dimensione contestuale e discorsiva della manifestazione del senso: il classema, nato dal contesto, ravviva rafforza e modifica la significazione dei lessemi. Nel momento stesso in cui entra a far parte della composizione dei sememi, esso impone subito un'analisi discorsiva. La significazione lessicale si manifesta solo come significazione contestuale artificialmente isolata: la realtà contestuale del discorso è l'unica in grado di selezionare gli elementi di senso che si attualizzano nell'ambito delle virtualità disponibili, disambiguando in tal modo gli enunciati. La lettura realizza naturalmente una simile operazione, e questo fatto spiega (almeno in parte) per quale motivo molti lettori di uno stesso testo potranno attualizzarne una significazione parzialmente differente.

Analisi lessicale  
e dimensione  
discorsiva

Da tale approccio derivano tre conseguenze. Innanzitutto, ci si libera dalla problematica della parola che, dal punto di vista semantico, non può da solo costituire l'unità in cui ha sede il senso. Inoltre, si evita di introdurre nell'analisi elementi referenziali o provenienti da altri campi dell'esperienza, che reificano la concezione della significazione e tendono a irrigidirla. Infine, è possibile intraprendere un percorso che senza soluzione di continuità va dall'analisi semantica all'analisi del testo, facendo passare quest'ultimo in pri-

mo piano: il testo, di qualunque dimensione, è il luogo di disambiguazione sia pur parziale delle significazioni. In tal modo, questo metodo d'analisi fa posto anche ai problemi dell'interpretazione, della polisemia e di conseguenza alla dimensione pragmatica del discorso, di cui è nota l'importanza nella lettura e nell'interpretazione dei testi letterari. Dal punto di vista della significazione, dunque, è il globale a determinare il locale e il generale che determina il particolare, non il contrario.

Il testo come luogo di disambiguazione delle significazioni

5.1.4. Sviluppo della struttura binaria: il quadrato semiotico

La struttura elementare della significazione, o quadrato semiotico, si situa in un rapporto di continuità immediata rispetto all'analisi semica: il "quadrato", infatti, non fa che svilupparne le potenzialità strutturali. Ho presentato un esempio concreto di quadrato semiotico al termine dell'analisi del racconto elementare di "evasione" (cfr. *supra* la prima parte). Giunti a questo punto, è opportuno prendere in esame più in dettaglio la logica e il funzionamento di questo modello.

5.1.4.1. Costruzione del modello

L'origine del quadrato risale all'*Organon* di Aristotele, opera che riunisce l'insieme dei trattati dedicati dal filosofo di Stagira alla logica e alla dialettica. Nel trattato *Sull'interpretazione*, Aristotele delinea le relazioni canoniche che governano l'opposizione tra proposizioni: la contraddizione e la contrarietà. Queste relazioni, assieme alla nozione di coerenza, stanno a fondamento della rappresentazione razionale del reale e sottendono gli schemi logici dell'argomentazione (in particolare all'interno del sillogismo). Scrive Aristotele:

Il modello aristotelico

Dico dunque che un'affermazione si oppone a una negazione contraddittoriamente quando significa l'universale ed è opposta alla negazione che significa la stessa cosa in forma non universale, per esempio: *ogni uomo è bianco* [o *tutti gli uomini sono giusti*] – *non ogni uomo è bianco* [o *alcuni uomini non sono giusti*]; *nessun uomo è bianco* [o *giusto*] – *qualche uomo è bianco* [o *giusto*; o *alcuni uomini sono bianchi (giusti)*]. Si oppongono invece in modo contrario l'affermazione dell'universale e la negazione dell'universale, per esempio: *ogni uomo è giusto* – *nessun uomo è giusto* (*De int.*, 17b, 17-22; trad. it. 1992, p. 89).

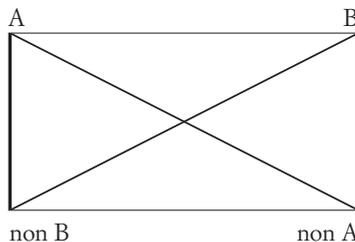
Si ottiene così la rappresentazione canonica seguente:

**Affermazione universale**

ogni uomo è giusto

**Negazione universale**

nessun uomo è giusto



qualche uomo è giusto

**Affermazione particolare**

qualche uomo non è giusto

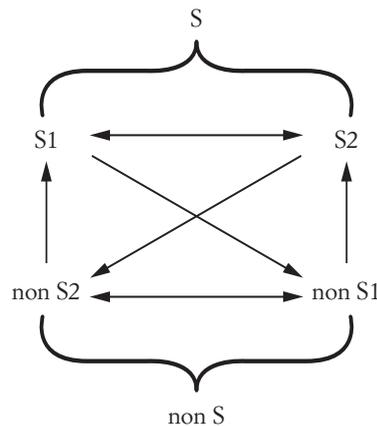
**Negazione particolare**

Il gioco dei rapporti fra le proposizioni, compatibili fra di loro o che si escludono reciprocamente, consente di calcolare i loro valori di verità e determina i modi di funzionamento del discorso argomentativo. Così, ai due poli della relazione di contrarietà si situano i termini di un'argomentazione esclusiva, per esempio fra ciò che è obbligatorio o necessario da un lato e quel che è impossibile o vietato dall'altro. Quanto alla relazione di contraddizione, essa introduce una gradualità fra i termini di un'argomentazione, opponendo ciò che è obbligatorio o necessario a ciò che invece è facoltativo (non obbligatorio) o contingente (non necessario), o ancora ciò che è vietato o impossibile a ciò che è permesso (non vietato) o possibile (non impossibile).

Il modello  
semiotico

Riproponendo in veste nuova la struttura del quadrato, i semiologi ne hanno conservato la composizione logica delle relazioni ma hanno decisamente cambiato il suo ambito di applicazione: esso non verte più sull'organizzazione razionale dei modi di ragionamento ma si occupa, in forma più concreta, del modo in cui si creano le strutture dei microuniversi semantici costituiti dalla categorizzazione delle lingue naturali. Il quadrato si trasforma in uno strumento descrittivo.

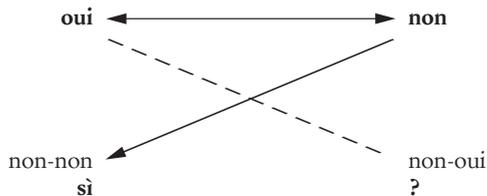
Tralasciando di discutere i problemi teorici – in particolare logici – derivati dall'elaborazione del quadrato, di cui semiologi e logici hanno a lungo discusso, il principio della messa in quadrato può esser presentato in modo assai semplice: esso consiste in uno sviluppo della categoria semantica ( $s_1$  *vs*  $s_2$ ), ottenuto mediante l'operazione di negazione di ciascuno dei termini che la costituiscono ( $\text{non-}s_1$  *vs*  $\text{non-}s_2$ ). Il modello porta alla luce una rete di relazioni differenziali, presentando il gioco delle "differenti differenze" in grado di articolare un microuniverso di significazione concepito sotto forma di categoria. La struttura binaria può esser ricondotta a quella dei *topoi* (i "luoghi" del discorso) sviluppati sin dalle origini della retorica: apparenza/realtà, mezzo/fine, unicità/pluralità, umano/divino, vita/morte, obbligatorio/vietato, natura/cultura ecc. Il quadrato sviluppa i termini  $s_1$  ed  $s_2$  che formano l'asse semantico della categoria. Ciascuno di essi, al pari delle rispettive negazioni, designa dunque dei *sèmi*, i quali si manifestano come tali solo grazie all'intersezione dei rapporti che li rendono mutuamente solidali.



Da un punto di vista formale, il quadrato si presenta come una rete astratta di relazioni. Le relazioni che lo costituiscono sono cinque: contraddizione, contrarietà, sub-contrarietà, complementarità, gerarchia.

Fra  $s_1$  e non- $s_1$ , così come fra  $s_2$  e non- $s_2$  (nella figura rappresentate dalle frecce oblique discendenti) si stabilisce una relazione di *contraddizione*. Questa relazione, che a prima vista può sembrare di natura “privativa”, ha in realtà carattere fondativo: è infatti la negazione che consente di far emergere il termine positivo. Come scrive Greimas (1987b, pp. 157-158): “è l'imposizione del termine  $s_1$  che fa apparire il termine contraddittorio. La struttura della contraddizione non è dunque una struttura del tipo presenza/assenza; al contrario, è l'assenza che fa sorgere la presenza: non- $s_1$  è già il primo termine positivo”, poiché manifestandosi implica ciò che nega. Un semplice esempio tratto dal francese illustra in modo sorprendente la realtà e la forza di questa relazione primaria di contraddizione: in francese, il “sì” affermativo è la negazione di un “non” enunciato anteriormente, poiché il “sì” è uno “oui” che conserva la memoria del “non” e lo riattualizza. Esso mantiene in sé la traccia di un'operazione sintattica precedente, di carattere negativo, e in tal mondo nega il “non” sull'asse della contraddizione.

La contraddizione



Questo esempio mostra il carattere di affermazione negativa della contraddizione. Per questo la *si* è potuta considerare come la forma elementare di quella struttura polemica che verrà ulteriormente sviluppata e articolata a livello delle strutture narrative. Ma l'esempio dimostra anche, in riferimento a una manifestazione concreta della lingua, la non-equivalenza fra il termine contraddittorio e il termine contrario corrispondente (non- $s_2$  e  $s_1$ , non- $s_1$  e  $s_2$ ).

Fra  $s_1$  e  $s_2$  si stabilisce la relazione di *contrarietà* (indicata dalla freccia orizzontale a due punte). Questa relazione, chiamata a volte opposizione “qualitativa”, presuppone la presenza di un asse semantico comune che autorizza l'opposizione sulla base di un'identità parziale, gerarchicamente superiore che definisce la categoria semantica stessa. Ogni differenza si crea sulla base di una somiglianza, a partire cioè da un classema comune: “uomo” e “donna” si oppongono perché posseggono un identico sema di /animato-umano/. Questo asse semantico (S nella figura), gerarchicamente superiore (o iperonimo), garantisce il carattere a un tempo solidale e d'opposizione fra i termini contrari che sono suoi iponimi.

La contrarietà e l'asse semantico comune

I sub-contrari

Fra non-s2 e non-s1 troviamo una relazione parallela di *sub-contrarietà* (indicata dalla freccia orizzontale a due punte in basso). In base a un principio simile a quello di contrarietà, i termini risultanti dall'operazione di contraddizione sono anch'essi opponibili come contrari. Tuttavia l'equivalenza formale stabilita fra contrarietà e sub-contrarietà deve far fronte ad alcuni ostacoli concreti, nel momento in cui le vengono assegnati i contenuti semantici delle lingue naturali. Questi ultimi infatti, modulati all'infinito dall'uso, oppongono resistenza agli effetti di simmetria e non si lasciano facilmente inserire in uno schema logico prestabilito. Il modello appare dunque come una struttura in grado di accogliere potenzialità semantiche che possono essere o non essere realizzate in un discorso e possono trovare o non trovare espressione lessicale in una lingua data. La categoria semantica che sussume i sub-contrari (non-S nella figura) è definita come termine "neutro", quello cioè che si fonda sull'asserzione "né... né..."; anch'essa si trova in relazione di contrarietà in rapporto al termine di categoria, termine "complesso" che – dalla disgiunzione "o... o..." alla congiunzione "e... e..." – si rivela in grado di unire i contrari.

Le relazioni di complementarità

Il rapporto fra non-s2 e s1, al pari di quello fra non-s1 e s2, è una relazione di *complementarità* (indicata dalle frecce verticali orientate dal basso verso l'alto). Questa relazione denota l'implicazione logica di s1 da parte di non-s2 e di s2 da parte di non-s1; il raggruppamento di termini complementari è chiamato *deissi* (poiché il termine contraddittorio "indica" come una freccia il termine contrario a quello che contraddice): si parla di deissi positiva nel caso di non-s2→s1, negativa nel caso di non-s1→s2.

La gerarchia

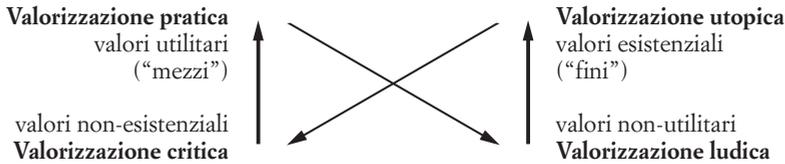
Infine, fra i termini dei poli contrari o sub-contrari del quadrato e quelli che li sussumono (S e non-S) – cioè che selezionano il sèma comune ai due termini contrari formando in tal modo il loro asse semantico – si stabilisce una relazione di *gerarchia*. Si tratta della relazione classica esistente fra iponimi e iperonimi, la stessa che ritroviamo per esempio nel rapporto fra termini specifici e generici. Sul quadrato, gli iponimi (inferiori gerarchicamente) formano la prima "generazione", mentre gli iperonimi possono a loro volta svilupparsi dando vita a un modello di seconda "generazione".

#### 5.1.4.2. Un esempio

Le assiologie del consumo

Fondandosi sulla categoria topica dei *mezzi* opposti ai *fini*, per esempio, Floch (1990, pp. 171-177) è stato in grado di costruire il modello delle "assiologie del consumo", in grado di regolare un vasto insieme di discorsi sociali tra cui quello della pubblicità di automobili. Floch identifica quattro grandi tipi di valorizzazione: la *valorizzazione pratica* o utilitaria, che corrisponde ai valori d'uso degli oggetti, considerati come mezzi (è il caso, per esempio, della maneggevolezza o della robustezza di un'automobile) si opporrà, sull'asse dei contrari, alla *valorizzazione utopica*, che corrisponde a valori di base o "esistenziali" degli oggetti, considerati come fini in sé (l'automobile sarà valorizzata in quanto incarnazione dell'identità, della vita, dell'avventura). Ma la valorizzazione pratica si opporrà anche, lungo l'asse della contraddizione, a un terzo tipo di valorizzazione

chiamato *valorizzazione ludica*, che corrisponde alla negazione dei valori d'uso (l'auto sarà valorizzata per il suo lusso o la sua raffinatezza, quasi fosse una "piccola follia"). Infine la valorizzazione utopica sarà a sua volta negata, sempre sull'asse della contraddizione, da un ultimo tipo assiologico: la *valorizzazione critica*, che porrà in primo piano per esempio i rapporti qualità/prezzo, potenza/consumo ecc.



Questo modello contiene tipi molto diversi di relazioni differenziali, a volte esclusive e altre volte compatibili. Così se può sembrare difficile per un costruttore di automobili tenere un discorso che verta a un tempo sui valori utilitari e su quelli utopici del veicolo, è chiaro invece che questi ultimi saranno implicati dai valori ludici – dei quali saranno un possibile complemento complementare lungo la stessa deissi.

Il quadrato si presenta dunque come la struttura costitutiva di un microuniverso di significazione in grado di “tenere assieme”, grazie a una rete di definizioni incrociate, i valori semantici (e i termini che li designano): di conseguenza non è possibile considerare questi ultimi isolatamente. Il quadrato può essere inteso e utilizzato come un modello posizionale tassonomico, che forma un paradigma indicante le posizioni relative dei termini gli uni in rapporto agli altri. Ma d'altro canto esso può anche essere considerato un modello dinamico, che presenta in successione e sul piano sintagmatico il passaggio da una posizione all'altra. In tal modo esso rappresenta, a livello profondo, la forma originaria delle strutture che, a un livello più superficiale, si sviluppano sotto forma di un'architettura narrativa.

Per meglio definire i dati teorici sin qui presentati e illustrare la loro concreta applicazione all'analisi del testo letterario, prenderò in esame due esempi relativi a una categoria semantica profonda, individuata a partire dalle realizzazioni figurative manifestate alla superficie del discorso.

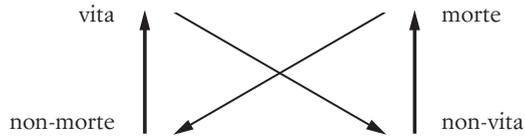
### 5.1.5. Illustrazione del quadrato semiotico nell'analisi testuale

#### 5.1.5.1. Un modello assiologico: vita/morte

Greimas ha proposto di considerare la categoria “vita/morte”, a titolo di ipotesi generale, come l'articolazione fondamentale dell'universo semantico dei valori individuali. Essa pertanto forma a livello astratto la base (la topica) di un'assiologia. Quanto all'articolazione dell'universo semantico dell'assiologia sociale, sarebbe basata su un'altra opposizione fondamentale – “natura/cultura” – anch'essa considerata topos universale.

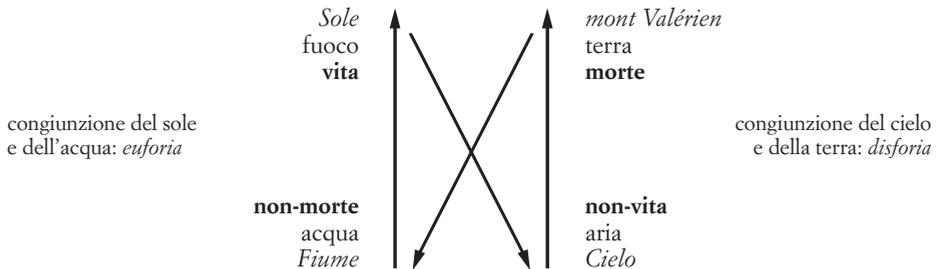
Gli usi possibili del quadrato

L'articolazione dei valori individuali e sociali



Attori figurativi  
e valori

Nella sua analisi della novella *Deux amis* di Maupassant, Greimas (1976a), mostra in che modo questi valori assiologici sono concretamente manifestati nel testo da attori figurativi che rappresentano le figure elementari dell'aria (il "Cielo"), della terra (il "mont Valérien" da cui tuona il cannone prussiano), dell'acqua (la "Senna" in cui si realizza la pesca "miracolosa" dei due amici) e del fuoco (il "Sole"). La sua analisi spiega, con un percorso opposto, in che modo la presenza di queste figure nel testo di Maupassant, lungi dal presentarsi solo come un insieme di contenuti figurativi presenti nelle sequenze descrittive, introduca al tempo stesso i valori di cui esse si fanno carico attraverso le sensazioni provate dagli eroi del racconto. Quelle figure perciò manifestano un senso del tutto coerente, danno conto dei valori realizzati attribuendo loro una marca *euforica*\* (deissi positiva) o *disforica*\* (deissi negativa) ed esplicitano il "simbolismo" caratteristico di Maupassant. Senza addentrarmi in questa sede nei dettagli di un'analisi che giustifica con un'argomentazione rigorosa la complessità delle funzioni assiologiche del tessuto figurativo, mi limito a presentare il quadrato che la riassume associando il livello delle immagini figurative dei quattro elementi a quello dei valori che la sottende.



Così come lo si è presentato sinora, l'uso del quadrato semiotico riesce a dar conto di un microuniverso di significazione: un paradigma di termini definiti dalle loro posizioni relative. In altre parole esso stabilisce, in modo statico, l'organizzazione tassonomica di un universo figurativo.

#### 5.1.5.2. Il quadrato, modello dinamico

La dimensione  
sintagmatica  
del quadrato

A questo punto è giunto il momento di illustrare la seconda dimensione operativa del quadrato semiotico, vale a dire la dimensione sintagmatica: lo svolgimento di un racconto può dar vita a una sorta di percorso che investe le polarità di una struttura elementare. Per spiegare meglio questa circostanza, leggiamo il breve testo che segue, tratto da *Le chercheur d'or* di J.-M. G. Le Clézio. La scena si svolge su una barca nell'oceano Indiano.

Il m'a dit: "Connaissez-vous la reine des îles?". Il a demandé cela en anglais, et j'ai répété: "La reine des îles? – Oui, monsieur, Agalega. On l'appelle ainsi parce qu'elle est la plus salubre et la plus fertile de l'océan Indien". J'ai cru qu'il allait en dire davantage, ma il s'est tu. Il s'est simplement carré dans son fauteuil et il a répété d'un air rêveur: "La reine des îles...". Le timonier a haussé les épaules. Il a dit, en français: "L'île des rats. C'est plutôt comme cela qu'il faudrait l'appeler". Alors il commence à raconter comment les Anglais ont déclaré la guerre aux rats, à cause de l'épidémie qui se répandait d'île en île. "Autrefois, il n'y avait pas des rats sur Agalega. C'était aussi un peu comme un petit paradis, comme Saint-Brandon, parce que les rats sont des animaux du diable, il n'y en avait pas au paradis. Et un jour, un bateau est arrivé sur l'île, venant de la Grand Terre, personne ne sait plus son nom, un vieux bateau que personne ne connaissait. Il a fait naufrage devant l'île, et on a sauvé les caisses de la cargaison, mais dans les caisses il y avait des rats. Quand on a ouvert les caisses, ils se sont répandus dans l'île, ils ont fait des petits, et ils sont devenus tellement nombreux que tout était à eux. Ils mangeaient toutes les provisions d'Agalega, le maïs, les œufs, le riz. Ils étaient si nombreux que les gens ne pouvaient plus dormir. Les rats rongeaient même les noix de coco sur les arbres, ils mangeaient même les œufs des oiseaux de mer. Alors on a essayé d'abord avec des chats, mais les rats ses mettaient à plusieurs et ils tuaient les chats, et il les mangeaient, bien sûr. Alors on a essayé avec des pièges, mais les rats sont malins, ils ne se laissent pas prendre. Alors les Anglais ont eu une idée. Ils ont fait venir par bateau des chiens, des fox-terriers, on les appelle comme ça, et ils ont promis qu'on donnerait une roupie pour chaque rat. Ce sont les enfants qui grimpaient aux cocotiers, il

Mi ha detto: "Conoscete la regina delle isole?". Lo ha chiesto in inglese, e io ho gli ho fatto eco in francese: "La regina delle isole? – Certo, Agalega. La chiamano così perché è la più salubre e la più fertile dell'oceano Indiano". Credevo che avrebbe aggiunto qualcosa, ma ha taciuto. Si è soltanto sistemato meglio sulla sua poltrona, ripetendo con aria sognante: "La regina delle isole...". Il timoniere ha scrollato le spalle. Ha detto, in francese: "L'isola dei topi. È così che bisognerebbe chiamarla". E ha cominciato a raccontare di come gli inglesi hanno dichiarato guerra ai topi, a causa dell'epidemia che si diffondeva d'isola in isola. "Un tempo non c'erano topi su Agalega. Era una specie di piccolo paradiso, come Saint-Brandon, perché i topi sono animali del diavolo, e in paradiso non ce n'erano. Un giorno una nave è giunta sull'isola. Proveniva dalla Grande Terra, nessuno ricorda più il suo nome, era un vecchio battello che nessuno aveva mai visto. Ha fatto naufragio dinanzi all'isola. Le casse del carico sono state tratte in salvo, ma dentro c'erano dei topi. Quando sono state aperte, i topi si sono sparsi sull'isola e hanno figliato, diventando così tanti che tutto ormai era loro. Mangiano tutte le provviste di Agalega: maïs, uova, riso. Erano così tanti che le persone non potevano più dormire. Rosicchiavano persino le noci di cocco sugli alberi, mangiavano persino le uova degli uccelli di mare. Allora si è cercato dapprima di combatterli con dei gatti; ma i topi si riunivano in branchi, uccidevano i gatti, e li mangiavano, come no. Si è cercato di catturarli con delle trappole ma i topi sono furbi, non si lasciano prendere. Allora gli inglesi hanno avuto un'idea. Hanno fatto venire via nave dei cani, dei fox terrier, così si chiamano, e hanno promesso che avrebbero pagato una rupia per ciascun topo. Spettava ai bambini arrampicarsi sui cocchi e scuotere le pal-

secouaient les palmes pour faire tomber les rats, et les fox-terriers les tuaient. On m'a dit que les gens d'Agalega avaient tué chaque année plus de quarante mille rats, et il en reste encore! C'est surtout au nord de l'île qu'ils sont nombreux. Les rats aiment beaucoup les noix de coco d'Agalega, ils vivent tout le temps dans les arbres. Voilà tout, c'est pour ça que votre *queen of islands* ferait mieux d'être appelée l'île des rats”.

Le capitaine Bradmer rit bruyamment. Peut-être que c'est la première fois que le timoniere racconta questa storia. Poi Bradmer ricomincia a fumare, seduto sulla sua poltrona da gatto, con gli occhi socchiusi a causa della luce del sole di mezzogiorno.

me per far cadere i topi; i fox terrier li uccidevano. Mi hanno detto che gli abitanti di Agalega avevano ucciso più di quarantamila topi all'anno, e ce ne sono ancora! Soprattutto a nord dell'isola sono moltissimi. Ai topi piacciono tantissimo le noci di cocco di Agalega, e vivono sempre tra gli alberi. Ecco tutto, è per questo che la vostra *queen of island* sarebbe meglio chiamarla isola dei topi”.

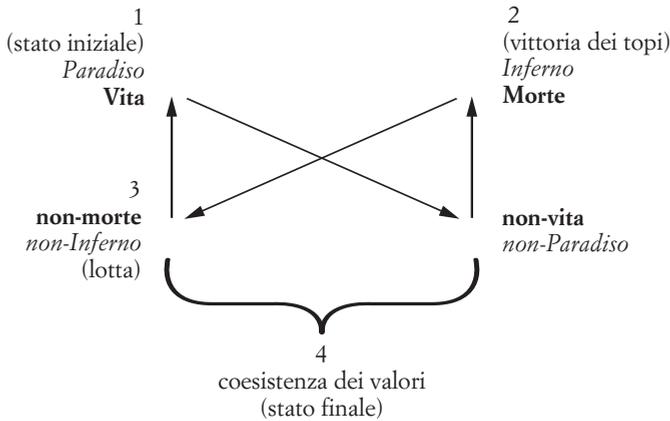
Il capitano Bradmer ride fragorosamente. Forse è la prima volta che il timoniere racconta questa storia. Poi Bradmer ricomincia a fumare, seduto sulla sua poltrona da gatto, con gli occhi socchiusi a causa della luce del sole di mezzogiorno.

(J.-M. G. Le Clézio, 1985, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, p. 13).

Di questo brano esaminerò soltanto il racconto del timoniere. La prima sequenza, chiaramente isolabile fra i due débrayage temporali “Un tempo” e “Un giorno”, presenta mediante una successione di enunciati di stato (predicati di “essere” e “avere”) la situazione di partenza del racconto. Nel far questo predispose il paradigma dei valori che saranno messi in gioco in seguito: “paradiso” (due occorrenze) vs “inferno” (“i topi sono animali del diavolo”). Questi due termini possono facilmente essere assimilati, come figure mitiche, ai valori della Vita e della Morte. In questo stato iniziale solo il termine “paradiso” è attualizzato; il termine contrario, costruito da una duplice metonimia (topi → animali del diavolo → inferno), è solamente virtuale. Lo sviluppo narrativo, nelle prime sequenze del racconto, consiste nel dar vita a un conflitto all'interno del paradigma. Si tratta insomma di narrativizzare la situazione di contrarietà. Il conflitto inverte la modalità d'esistenza dei due termini della categoria, virtualizzando il primo e attualizzando progressivamente il secondo: annulla il paradiso e fa venire alla luce l'inferno. La trasformazione giunge al termine con il nuovo enunciato di stato intermedio che sancisce la vittoria dei topi, ossia vittoria della morte: “tutto ormai era loro”. Quando si giunge alla conclusione del racconto, dopo diversi tentativi di lotta contro i topi, il problema dello stato finale può esser formulato in questi termini: paradiso o inferno? E la risposta, naturalmente, non può che essere: né l'uno né l'altro, né paradiso né inferno. Questo svolgimento così semplice porta immediatamente alla luce la struttura elementare. All'alternativa dei contrari (o... o...) si sostituisce alla fine del percorso la coesistenza dei sub-contrari, che si realizza nel termine neutro (né... né...). Ciascuna delle sequenze del racconto può allora esser considerata, strutturalmente e dunque ancor prima dello svolgimento cronologico, come una posizione sul quadrato.

Primo paradigma:  
paradiso vs inferno

Fine del percorso:  
la coesistenza dei  
sub-contrari



Si è dunque passati da uno stato ideale, anteriore a qualunque opposizione di valori, a uno stato che sancisce un compromesso tra il bene e il male, ottenuto attraverso la mediazione di un conflitto. L'opposizione fra i termini contrari instaurava un universo mitico (un mondo senza alcuna origine nota, come illustra fra l'altro l'enunciato: "nessuno ricorda più il suo nome, era un vecchio battello che nessuno aveva mai visto"), mentre la condivisione dei sub-contrari instaura un universo storico (in cui è raffigurato l'intervento degli inglesi, che trasformano l'universo naturale del dono in una relazione sociale di contratto e di scambio). Il racconto si presenta come la favola di una genesi condensata della cultura e della storia a partire dal paradiso perduto.

La combinazione finale trasforma la relazione polemica (implicita dal passaggio esclusivo alle posizioni contrarie e contraddittorie) in una relazione contrattuale (implicita, in qualità di nucleo semantico, dalla copresenza inclusiva dei sub-contrari). Questo compromesso tra valori opposti è espresso figurativamente dalla suddivisione del territorio. L'unità spaziale dell'isola, omologa alla sua unità assiologica iniziale, è distrutta e cede il posto a una nuova cartografia, ormai segmentata: suddivisione orizzontale dei territori, ottenuta a partire da punti cardinali (i topi a nord, gli abitanti a sud) e suddivisione verticale dei territori (i topi sugli alberi, gli abitanti sul terreno). Questa riorganizzazione della figuratività non è soltanto spaziale, ma riguarda anche gli attori. L'isola-paradiso rappresentava, nel suo stato iniziale, un attore collettivo indifferenziato; alla fine del racconto compaiono i singoli attori, che si definiscono gli uni in relazione agli altri sulla base di ruoli distinti e gerarchizzati formando un abbozzo di struttura sociale: gli inglesi che "hanno avuto un'idea" rivestono il ruolo attanziale del destinante che incarica e sanziona, i bambini sono il soggetto-eroe e i cani rivestono il ruolo di aiutante. Questa nuova situazione narrativa si oppone complessivamente a quella, pre-narrativa, che caratterizzava l'inizio del racconto. La trasformazione, colta a livello delle strutture profonde, è confermata al livello della manifestazione testuale e della stessa superficie significante: al primo rovesciamento nel paradigma iniziale (paradiso *vs* inferno) corrisponde un'eco sensibile nell'inversione fonica (R/I di *reine des îles* diviene I/R di *île*

Dallo stato ideale al compromesso finale

La relazione contrattuale

La trasformazione profonda e la manifestazione

*des rats*), prima che la situazione finale produca un cambiamento di paradigma linguistico. Alla fine del testo, una nuova denominazione ha preso il posto dell'opposizione iniziale segnalando un cambiamento radicale di codice: "*queen of islands*" indica ormai l'appartenenza dell'isola al nuovo destinante sociale, gli inglesi.

La complessità  
dei testi

Naturalmente sarebbe eccessivo ritenere che l'analisi di un testo consista sempre nell'isolarne la struttura elementare in ogni caso a esso soggiacente – struttura che presiede logicamente alla comparsa e all'organizzazione delle sue significazioni. A dire il vero, questo si verifica solo in casi eccezionali. Se a volte accade che simili modelli possano, almeno in parte, dar conto dei fenomeni di strutturazione, più spesso i testi rispondono a differenti modi di organizzazione, di ben altra complessità. Nel brano analizzato, al contrario, la presenza quasi esemplare di una tale struttura rivela piuttosto la natura canonica del racconto di Le Clézio. Facendo coincidere il suo sviluppo con la struttura logica che le dà forma, l'analisi esplicita il tipo di razionalità di questa piccola fiaba e giustifica – individuandone le ragioni – la "trasparenza" delle significazioni percepita intuitivamente all'atto della lettura.

#### 5.1.6. *Strutturazione sintagmatica: l'isotopia del discorso*

Isotopia  
e dimensione  
sintagmatica

Il concetto di *isotopia*\* non fa riferimento alla categorizzazione in se stessa, ma allo sviluppo delle categorie semantiche lungo il discorso: dipende dalla dimensione sintagmatica. La problematica dell'isotopia ci dà modo di cogliere la permanenza e la trasformazione degli elementi di significazione di cui il modello precedente coglieva la struttura formale. Quello di isotopia, perciò, è uno dei concetti della semiotica che ha conosciuto la più ampia diffusione anche al di fuori dello specifico ambito di ricerca, proprio a causa della sua natura di strumento operativo nella concreta analisi di testi. Credo che per prima cosa sia necessario contestualizzarlo meglio, chiarendo in cosa differisce da nozioni spesso considerate assai simili come quelle di campo lessicale e campo semantico.

Campo  
lessicale

Con *campo lessicale* si designa l'insieme dei lessemi di una lingua che possono essere raggruppati in virtù della loro appartenenza a un medesimo universo d'esperienza: per esempio il campo lessicale della ferrovia, o del cibo ecc. Poiché fa riferimento a un *corpus* di una lingua, questo concetto deriva dalla lessicologia e non presenta una grande utilità nell'analisi testuale. Con *campo semantico* si designa invece un insieme di unità lessicali dotate di un'organizzazione strutturale comune e che di conseguenza costituiscono, all'interno di un testo o di un'opera, un universo di significazione coerente: per esempio il campo semantico della "femminilità" ne *I fiori del male* di Baudelaire. L'analisi dei campi semantici può essere considerata come una prima tappa in vista di un'analisi tematica. Ma poiché oggetto primo e ultimo di quest'analisi è la singola parola, difficilmente può dar conto dello svolgimento sintagmatico del discorso.

Campo  
semantico

L'iterazione  
dei semi

Proprio quest'ultima dimensione è quella che cerca di cogliere il concetto di *isotopia*. Fondata sin dall'inizio sull'analisi semica, l'isotopia designa l'iterazione di semi lungo una catena sintagmatica. Tale iterazione – che è

quella degli elementi di significazione e non delle parole, delle figure e non dei segni – garantisce la coesione semantica e l'omogeneità del discorso enunciato. Basterà ricordare la distinzione, formulata da Greimas (1966) nella *Semantica strutturale* e presentata nella prima parte del capitolo, fra nucleo semico e classema (o sèma contestuale), per capire che l'iterazione di un classema che entra a far parte della composizione di almeno due sememi in un sintagma è sufficiente a creare un'isotopia minima. È il caso, per esempio, del classema /caninità/ in "il cane abbaia", che si oppone a enunciati non isotopi come "il gatto abbaia" o "la nuvola miagola".

Nucleo semico e classema

Così se riteniamo, seguendo i grammatici, che le grandi regole di coerenza testuale siano fondate sulla *ripetizione* e sulla *progressione*, allora l'isotopia si rivela davvero uno dei meccanismi di tali regole: garantisce la ripetizione grazie al ricorrere di elementi semantici da una frase all'altra, garantendo altresì la continuità figurativa e tematica del testo (in particolare per mezzo di termini "di ripresa" come le anafore pronominali e nominali). In tal modo, l'isotopia è responsabile anche della progressione del testo, vale a dire dell'apporto di informazione nuova su uno sfondo di continuità che va di enunciato in enunciato. È ciò che accade quando i tratti semantici sono selezionati, accolti e sviluppati nell'alternarsi e succedersi dei "temi" e degli "intenti" (cfr. Riegel, Pellat, Rioul 1994, pp. 603-623).

La progressione del testo

A questo punto esaminerò più in dettaglio la concezione semiotica dell'isotopia del discorso. La definizione del concetto è cambiata nel corso degli anni testimoniando le evoluzioni della stessa semiotica, che ha progressivamente situato l'attività di creazione delle isotopie alle dipendenze dell'enunciazione.

#### 5.1.6.1. L'approccio strutturale all'isotopia: dall'elemento all'insieme

La prima definizione di questo concetto, apparsa in *Semantica strutturale*, era formulata come segue: "bisogna intendere per isotopia di un testo [... la] permanenza di una base classematica gerarchizzata, che permette, grazie all'apertura dei paradigmi costituiti dalle categorie classematiche, le variazioni delle unità di manifestazione; variazioni che, lungi dal distruggere l'isotopia, la confermano" (Greimas 1966, p. 138). In questa definizione l'isotopia si fonda esclusivamente sui classemi, elementi transfughi che formano il legame fra sememi differenti rendendo omogenea la significazione. Le variazioni sememiche lungo il supporto comune del classema itinerante hanno effetto di consolidare, man mano che il discorso procede, l'isotopia stabilita. Una concezione come questa tende a ritenere che la significazione è in un certo senso prestabilita all'interno del testo, ed è al tempo stesso chiusa e immutabile; tale concezione non tiene dunque conto delle operazioni di costruzione del senso svolte dall'attività enunciativa dell'autore o da quella del lettore.

La prima definizione di Greimas

Pur continuando a fondarsi sullo stesso principio, le definizioni successive sono più flessibili: esse fanno dipendere l'isotopia dalla ricorrenza di elementi di significazione, qualunque sia il livello al quale essi vengono ricostruiti, non limitandola ai soli classemi. Diviene possibile distinguere differenti livelli di presenza delle isotopie in occasione della lettura: le isotopie *figurative* (che riguardano in primo luogo gli attori, lo spazio e il tempo nello svolgimento di

I livelli dell'isotopia: figurativo...

...e tematico

un racconto) verranno distinte dalle isotopie *tematiche* (più astratte, costruite dalla lettura a partire dalla superficie figurativa). È ciò che avevo mostrato, in forma elementare, analizzando l'esempio dell'"evasione" a partire dalla sua trama figurativa: le sbarre segate, il muro, il lenzuolo, l'uomo.

L'interpretazione finale

Così intese, le isotopie sono quasi sempre complesse e mescolate nella realtà dei testi: esclusivamente figurative in una ricetta di cucina, possono intrecciarsi all'infinito in un poema simbolista. La lettura consisterà nell'introdurre una gerarchia e riconoscere, isolandola, un'isotopia reggente più profonda che assumerà il controllo degli insiemi di isotopie del livello superiore. L'analisi testuale, anzi, consiste proprio nel selezionare e giustificare la presenza di una o più isotopie che regolano la significazione d'insieme. È chiaro che la scelta di tale isotopia è strategica: su di essa si fonderà l'interpretazione *finale* proposta da chi compie l'analisi del testo, ed è essa a garantirne la coerenza. Possiamo ritenere perciò che le interpretazioni differenti siano in gran parte esito di diverse selezioni di isotopie reggenti: è ciò che accade sia nel malinteso tipico della conversazione quotidiana, sia nella lettura "plurale" dei testi resa possibile dalla loro polisemia. Nel primo caso, ciascuno degli interlocutori seleziona il nucleo isotopico del discorso dell'altro in funzione del proprio sapere o delle proprie disposizioni passionali; nel secondo, la polisemia dipende da decisioni di lettura differenti, poiché ciascun lettore sceglie e valorizza le isotopie che ritiene in grado di governare "in profondità" le significazioni di superficie. I conflitti tra interpretazioni possono risolversi allora soltanto mediante una negoziazione fra tali isotopie.

Le figure retoriche come connettori di isotopie

Com'è noto, le figure retoriche – e in primo luogo la metafora, la comparazione e la metonimia – si basano sul doppio senso. Esse cioè creano la coesistenza stridente e talora competitiva tra due o più piani di significazione che si offrono simultaneamente all'interpretazione. Niente di strano perciò che possano essere intese anche come dei *connettori di isotopie*, in grado di far entrare l'isotopia di partenza (per esempio il comparato) nel campo d'attrazione di un'isotopia seconda (il comparante) e di aprire in tal modo la significazione iniziale a un nuovo livello di senso, creando nel testo due letture coesistenti e parzialmente concorrenti di una stessa significazione.

### 5.1.6.2. L'approccio interpretativo all'isotopia: dall'insieme all'elemento

L'isotopia come accumulo di sèmi

Le differenze fra la definizione ristretta (iterazione di classemi) e quella più estesa (ridondanza di un effetto di senso di cui è responsabile l'enunciatore) sono illuminanti. Corrispondono a due approcci all'isotopia del tutto distinti, che segnano altrettante tappe nella riflessione relativa a tale concetto: il primo consiste nell'andare dall'elemento all'insieme, il secondo al contrario muove dall'insieme per giungere sino all'elemento. La prima prospettiva rappresenta un'illustrazione della concezione strutturale, deduttiva, che ritiene sia possibile portare alla luce elementi di significazione più piccoli (i sèmi), e sostiene che l'isotopia si instaura a poco a poco per accumulazione, concatenazione e gerarchizzazione dei sèmi. Così intesa l'analisi poteva aspirare – in teoria – a dar conto a poco a poco della totalità del senso. Ma questa concezione illusoria è ribaltata dalla seconda prospettiva: andare dall'insieme all'elemento si-

gnifica portare in primo piano l'attività di lettura e integrare all'analisi le ipotesi interpretative, al tempo stesso deduttive e induttive, che la lettura formula nel suo svolgersi – vale a dire costruendo le significazioni.

Questo secondo modo di procedere ritiene che la coerenza di un testo si fondi all'inizio su una *presunzione di isotopia*. La lettura consiste nel prevederne l'esistenza, attualizzando, in corrispondenza delle concatenazioni e delle ellissi del testo, gli elementi semici che sono compatibili con essa. Possiamo illustrare il fenomeno prendendo in esame il celebre esempio proposto dal linguista Noam Chomsky come caso tipico di enunciato grammaticale ma asemantico:

Idee verdi incolori dormono furiosamente.

La concezione strutturale ortodossa dell'isotopia non può che confermare l'assenza, in quest'enunciato, di qualunque coerenza semantica: dato che non vi è alcun classema che leghi l'uno all'altro i sememi, e dato che i termini che si susseguono mettono in luce solo tratti contraddittori e incompatibili, quest'enunciato è anisotopico. La concezione interpretativa consente di esaminare le cose in modo diverso. Se infatti il lettore avanza l'ipotesi che il semema della parola "idee" può essere una metonimia di "partito" (per esempio "le idee socialiste"), sarà in grado facilmente di estendere tale interpretazione sostenendo che "idee" forma il nucleo originario reggente di un'isotopia tematica, e che l'enunciato richiederà una lettura /politica/. Cercherà di attualizzare a tal fine un sèma compatibile con tale isotopia presunta in ciascuno dei sememi che seguono. Di colpo, la lettura sviluppa in modo quasi naturale una possibile coerenza tra le significazioni: le "idee verdi" (le opinioni ecologiste) "incolori" (cioè né di destra né di sinistra) "dormono" (restano nascoste nella comunicazione sociale, per esempio nei media) "furiosamente" (provocando la legittima rivolta di quanti le difendono). Ovviamente, si può credere o non credere a tale lettura, ritenendo che si tratti di un'interpretazione forzata... Ma ciò non fa che confermare l'esistenza presupposta di uno spazio fiduciario soggiacente alla lettura, che determina la buona o la possibile interpretazione degli enunciati.

Questo impulso volto a far emergere la coerenza semantica chiarisce la realtà del senso. Essa infatti è caratterizzata dall'apertura e disponibilità dei sememi che si associano fra loro per poi subire un'elaborazione semantica nell'interpretazione, la sola in grado di creare isotopie di lettura.

Un buon esempio letterario di questo fenomeno può essere ritrovato nel testo di Italo Calvino dal titolo *Il fischio del merlo*<sup>1</sup>. Il signor Palomar si interroga sul significato dei fischi alternati di una coppia di merli che osserva nel suo giardino, domandandosi: "E se fosse nella pausa e non nel fischio il significato del messaggio?". Conclude Palomar: "Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso?". Sfruttando tale ipotesi, l'osservatore analista si dedica a sviluppare le isotopie che garantiscono la coerenza, implicita ma effettiva, del dialogo estremamente ellittico che Palomar intrattiene nello stesso istante con sua moglie, la quale sta annaffiando il prato nel giardino. In

Un enunciato anisotopico?

Il senso come disponibilità all'interpretazione

apparenza, niente tiene legate l'una all'altra le battute. Lui le dice: "Ssst". E lei risponde, dopo un attimo di pausa: "Da ieri è di nuovo secca". Dopo un'ulteriore pausa lui riprende: "...per storto..., con tutto che..., da capo..., sì, col cavolo...". E lei, con il suo "Ssst...! Li spaventi...", attesta – grazie all'anafora della seconda persona – che si tratta proprio di un dialogo perfettamente coerente fra marito e moglie: un dialogo che mette in scena i saperi condivisi, la solida confidenza del rapporto, e persino il lieve conflitto tra i due circa la priorità del rispettivo legame con i merli del giardino.

### 5.1.6.3. La rezione semantica

La rezione in  
sintassi e in  
semantica

In un approccio all'isotopia come quello appena descritto l'accento verrà posto sull'operazione di "rezione semantica" che ne determina l'attualizzazione. Se in sintassi il concetto di rezione definisce la proprietà di un verbo di determinare il modo di introduzione del proprio complemento (distinguendo fra rezione diretta e indiretta), in semantica possiamo dire di trovarci dinanzi a un fenomeno analogo in relazione alla determinazione dei rapporti fra le isotopie. La rezione opera sui tratti e i nuclei dell'isotopia i quali, a loro volta, determinano lo svolgimento coerente dell'interpretazione. Da questo punto di vista un esempio illuminante è quello analizzato da Per Aage Brandt (1986, pp. 127-128):

il commissario abbaia.

Rapporti di  
forza tra lessemi

Se il nucleo originario dell'isotopia è individuato nel semema "commissario", allora il tratto /umano/ si estende su tutta la catena e l'enunciato può esser parafrasato in questo modo: "il commissario emette gridi che si possono paragonare a quelli di un cane". Se però, in seguito a una lettura altrettanto plausibile, il nucleo originario dell'isotopia si situa nel semema "abbaia", che estende all'intera catena l'isotopia della /caninità/, allora il senso diventa: "un cane, chiamato 'il commissario', abbaia". L'effetto della rezione semantica è dunque di stabilire, scrive Brandt, "i rapporti di forza fra i lessemi attualizzati, uno dei quali, il più 'forte', attualizza i propri classemi e li fa valere nei confronti degli altri, meno 'forti' [...]. In tal modo il lessema più 'forte' manifesta il suo 'senso proprio' mentre gli altri, se non possiedono essi stessi quei classemi, manifestano unicamente un 'senso figurato'". Fenomeni di rezione "forzata" dello stesso genere caratterizzano l'enunciato poetico: quando leggiamo e cerchiamo di interpretare i testi in "scrittura automatica" di Breton-Soupailt ci comportiamo in modo sostanzialmente identico. La lettura, spontanea o ragionata, è il prodotto di continue negoziazioni con il senso.

### 5.2. *Figuratività, iconicità e "impressione referenziale"*

Come si individuano e si connettono tra di loro le isotopie che producono nel testo quell'"effetto di realtà" che Barthes (1968) chiamava "illusione

referenziale” – e che Rastier (1986) – volendo cancellare ogni connotazione peggiorativa inopportuna in una denominazione tecnica – ha ribattezzato “impressione referenziale”?

Impressione referenziale

Per rispondere a questa domanda prenderò in esame nei dettagli la genesi di un testo di Zola – l'*incipit* di *Germinal* – dalle sue prime formulazioni sino alla stesura definitiva. Al tempo stesso tenterò di mostrare, utilizzando gli strumenti d'analisi presentati sinora, in che modo, nell'ambito di un approccio che coniughi la semiotica e la genetica del testo, il tessuto delle isotopie infittisca e rafforzi a poco a poco le sue trame.

Al di là di quest'analisi, il mio proposito è anche di confrontare l'*incipit* con il *desinit* di quest'opera. Si scoprirà che i contenuti iniziali del romanzo si presentano come la forma invertita dei contenuti finali, garantendo una chiusura semantica di natura paradigmatica dell'universo di *Germinal*. Al tempo stesso la portata della celebre formula di Jakobson (1963), secondo cui la scrittura poetica “proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione”, si rivela molto più generale: essa infatti non concerne soltanto la poesia ma anche alcuni dispositivi del romanzo. Così, nel caso di *Germinal*, la correlazione istituita in forma quasi sempre simmetrica, a volte addirittura termine a termine, fra valori sostituibili e opponibili all'interno di paradigmi semantici si realizza alla fine delle varie prove e trasformazioni, man mano che si svolgono le azioni dell'eroe nel romanzo, in altre parole durante il suo percorso sintagmatico. Questi rapporti fra elementi a distanza sono talmente canonici che non è difficile riconoscerli un vero “caso di scuola”, tanto più che lo stesso Zola usava all'eccesso quelle che in una lettera a Octave Mirbeau chiamava le “simmetrie troppo volontarie”. Ciononostante il testo deriva parte della sua efficacia proprio da questi meccanismi, e il lettore fonda su di essi buona parte della propria adesione. La struttura formale trasforma così il materiale figurativo in iconicità, mettendosi al servizio delle “impressioni referenziali” prodotte dal testo.

Simmetrie e correlazioni in *Germinal* di Zola

*Germinal* di Émile Zola: stati dell'incipit

*Les brouillons*

*I brogliacci*

Plan général (Arrivée d'Étienne [...])

Schema generale (Arrivo di Stefano [...])

Premier plan détaillé

Primo schema dettagliato

Premiers jours de mars 66. Un lundi.  
*Dater l'empire.*

Primi giorni di marzo '66. Un lunedì.  
*Datate l'impero.*

Étienne seul sur la route de Marchiennes à Montsou. Marchiennes à deux lieues. Il est parti de bonne heure pour se rendre à Douai, ou ailleurs. Il n'y a pas trouvé de travail dans les grandes usines. La route toute droite, la nuit noire, le ciel couvert d'un voile gris, le

Stefano solo sulla strada da Marchiennes a Montsou. Marchiennes a due leghe. È partito da lì di buon'ora per recarsi a Douai, o altrove. Non vi ha trovato lavoro nelle grandi fabbriche. La strada diritta, la notte nera, il cielo coperto da un velo grigio, il vento gelido

vent glacial qui souffle dans la plaine rase. Le vent vous coupe.

Il est parti depuis à peine une heure. [...]

Deuxième plan détaillé

Dans la plaine rase, sous la nuit de mars, poser un homme qui marche. Il ne voit rien, il n'a conscience que de l'étendue par le vent qui souffle et vient de loin (le vent balayant). La route noire à ses pieds (toute droite), il ne la voit pas. Temps sec, aigre, ciel épais d'encre. La terre sonne dure. (Il a quitté Marchiennes avant trois heures...).

*Le texte définitif*

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres.

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. [...]

che soffia nell'aperta pianura. Il vento vi taglia.

È partito da appena un'ora. [...]

Secondo schema dettagliato

In mezzo all'aperta pianura, sotto la notte di marzo, porre un uomo in cammino. Non vede nulla, si accorge solo della distesa grazie al vento che soffia e viene da lontano (il vento che spazza via tutto). La strada nera ai suoi piedi (diritta), non la vede. Clima secco, pungente, cielo pesante color d'inchiostro. La terra risuona dura. (Ha lasciato Marchiennes tre ore prima...).

*Il testo definitivo*

In mezzo all'aperta pianura, sotto la notte senza stelle, nero d'un nero d'inchiostro, un uomo seguiva, solo, la strada maestra tra Marchiennes e Montsou; dieci chilometri di massiciata che si lanciava in linea retta attraverso i campi di barbabietole. Quasi non vedeva il suolo nero; e dell'immenso orizzonte piatto che lo circondava aveva solo sentore per le raffiche del vento di marzo: vaste raffiche che spazzavano la pianura come un mare; gelate da leghe e leghe di palude e di landa sulle quali erano passate. Non un'ombra d'alberi sul cielo; diritta come un molo, la strada si protendeva nel mezzo di un buio impenetrabile allo sguardo.

[L'uomo era] partito verso le due da Marchiennes. [...]

(Émile Zola, 1885, *Germinal*, coll. "La Pléiade", t. IV, Partie première, chap. 1, Paris, Gallimard, p. 998; trad. it. 1970<sup>8</sup>, *Germinal*, trad. di Camillo Sbarbaro con modifiche, Milano, Mondadori, p. 9).

### 5.2.1. Schema generale

*Arrivo di Stefano.* Le indicazioni elementari relative allo spazio, al movimento e agli attori creano tre isotopie: spaziale, aspettuale, attoriale. La denominazione "Stefano" consente di ipotizzare che il nome designi il futuro eroe del romanzo (Stefano Lantier, membro della famiglia dei Rougon-Macquart). Il suo statuto privilegiato è già implicato dall'enunciato contenente il nome di battesimo dell'attore, che presuppone la conoscenza e la familiarità del narratore. Nello schema generale l'eroe è già noto, il romanzo ha inizio

*in medias res*. Con un'anticipazione logica rispetto alla fine del romanzo, è possibile supporre che il termine "arrivo" chiami in causa il suo complementare nella categoria dello spostamento: "partenza". Si può osservare infine che il sintagma "arrivo di Stefano", terminativo, ricopre una dimensione narrativa più ampia delle versioni seguenti, le quali si limitano a descrivere un frammento del suo percorso.

### 5.2.2. *Primo schema dettagliato*

#### 5.2.2.1. Il tempo

Gli elementi che introducono e precisano l'isotopia temporale sono numerosi. Il loro tratto isotopico comune è contrassegnare lo snodo fra una fine e un inizio su un triplice registro di temporalità: temporalità naturale (la giornata: di buon'ora, notte prima dell'alba; la stagione: fine inverno-inizio primavera), culturale (il mese: "primi giorni del marzo 1866"; la settimana: "un lunedì") e storica ("datare l'Impero"). Il tratto aspettuale, puntuale e incoativo, lascia presagire un'aspettualità finale di tipo durativo.

Il triplice  
registro  
temporale

#### 5.2.2.2. Lo spazio

I tratti che compongono l'isotopia spaziale sono anch'essi numerosi. Sono di due ordini: nomi propri di luogo (quattro denominazioni) e nomi comuni; ognuno di questi ultimi è qualificato da un aggettivo (la strada è "diritta", la notte "nera", il cielo "grigio", il vento "gelido", la pianura "spoglia"). Ciascun nome comune proietta, in qualità di termine di una categoria, il proprio termine opposto che diventa dunque prevedibile (come conferma la fine del romanzo: "alto nel cielo, il sole di germinale raggiava in tutta la sua gloria. Al caldo dei suoi raggi, la terra sprigionava in mille forme la vita dal suo grembo materno"). Al pari del tempo, lo spazio è anch'esso precisato mediante la quantificazione ("due leghe"). L'iconicità dei toponimi e delle qualifiche attribuite agli stati di cose, proprio come si è visto in precedenza per i crononimi (tempo storico), si fonda sulla loro specificità (quantificazione, qualificazione) e conduce alla creazione di un effetto di "realtà".

Qualificazione  
dello spazio ed  
effetto di realtà

#### 5.2.2.3. L'attore e la sua azione

Chiamato unicamente col nome di battesimo, come nello schema generale, l'attore non riceve in questo schema alcuna qualifica descrittiva. Le sue proprietà sono determinate dall'azione – è "solo"; "è partito" (due volte); e soprattutto "non ha trovato lavoro nelle grandi fabbriche" –, la quale indica a un tempo il suo stato narrativo (uno stato di mancanza, condizione alla base del formarsi di un soggetto che va in cerca) e il suo status socioculturale (operaio). È dunque un soggetto agente ma, designato soltanto da predicati di stato, è come immobilizzato nella scena.

Predicati di  
stato e soggetto  
agente

#### 5.2.2.4. Manifestazione testuale

È composta da sei frasi, essenzialmente nominali, brevi e senza legami sintattici. Le rare forme verbali sono verbi di stato (essere e avere), participi

Isotopie  
dell'attore e  
dello spazio

passati, due verbi d'azione che hanno come soggetto "il vento" ("soffia", "taglia"). L'esordio del testo evoca il movimento dell'uomo, la fine descrive lo spazio in cui si trova: le due isotopie, quella dell'attore e quella dello spazio, sono nettamente distinte e ognuna di esse occupa esclusivamente una delle due estremità della sequenza. Questi fatti stilistici contribuiscono a isolare l'attore. Quanto al contrassegno personale finale – "il vento *vi* taglia" –, esso introduce accanto all'enunciatore la presenza di un soggetto collettivo partecipante, richiamando quella che nelle versioni successive diverrà l'espressione di una "soggettività solidale" i cui mezzi discorsivi potranno variare (lo strumento privilegiato di tale soggettività sarà il discorso indiretto libero). In ogni caso, l'insieme dei fatti testuali di questo primo schema dettagliato introduce una modalità di veridizione rispetto alla quale gli enunciati del secondo schema saranno in netto contrasto.

### 5.2.3. Secondo schema dettagliato

Il secondo schema è formato da cinque frasi. Il confronto fra i due schemi è illuminante, come mostra l'inventario di similitudini e differenze nel modo di sviluppare le tre grandi isotopie del tempo, dello spazio e dell'attore. Le similitudini riguardano la notte di marzo, il vento che soffia, la strada nera, il cielo pesante, velato, un uomo che si sposta; ma le differenze sono più numerose. Per ciò che concerne il *tempo*, si constata che non vi è più alcuna indicazione temporale precisa, mentre l'aspetto non è più incoativo ma durativo: l'uomo cammina. Per quanto riguarda lo *spazio*, i toponimi sono scomparsi, cancellando al tempo stesso ogni forma di conoscenza esteriore dello spazio stesso. Per quanto riguarda l'*attore e la sua azione*, ci si basa ormai esclusivamente su predicati sensoriali: "non *vede* nulla", "*si accorge* solo della distesa grazie a...", la strada "non la *vede*", "la terra *risuona* dura". Il percorso narrativo fa sparire la mancanza sociale (il lavoro), ma introduce una mancanza su una nuova isotopia, questa volta sensoriale. La percezione sensibile è presente soltanto nella modalità negativa.

L'attore e i  
predicati  
sensoriali

Il cambiamento fondamentale, a dire il vero, sta proprio nel ruolo essenziale occupato in questo caso dai verbi di sensazione, riferiti al soggetto (ormai anonimo) che ne è l'agente: vedere, toccare, ascoltare. L'azione dell'uomo e la scena in cui si trova cessano di esser separati: l'uomo è divenuto attore-partecipante, il lettore percepisce *attraverso* le percezioni e le sensazioni dell'uomo. In precedenza lo si era conosciuto dall'esterno, attraverso le focalizzazioni del narratore (un nome proprio, due luoghi nominati, un progetto e una mancanza); ormai lo si conosce in tutt'altra maniera, senza dubbio meno globale ma "dall'interno". Le tre isotopie figurative, in precedenza autonome e disgiunte, sono ora integrate e gerarchizzate: quella dell'attore, sensibile e cognitiva, domina completamente quella spaziale (che l'attore percepisce negativamente) e quella temporale (che si identifica con la durata soggettiva). La strategia veridittiva ha individuato un altro fondamento: l'iconicità del figurativo, che prima era costruita da alcuni elementi lessicali, è ora esito di un gioco di referenzializzazione interna delle isotopie, risultante dalla rappresentazione sensoriale.

La referenzializzazione  
interna delle  
isotopie

Anche per il secondo schema dettagliato è possibile realizzare la proiezione di alcune ipotesi paradigmatiche sulla sequenza finale del romanzo, basate stavolta sulle trasformazioni sensoriali dell'eroe: accecato, egli non vedeva – “veggente”, egli vedrà al di là del visibile; il mondo (compresa l'aria) era opaco – e ora diviene trasparente (compresa la terra); la percezione ostacolata si trasforma in ipersensorialità...

#### 5.2.4. Testo definitivo

##### 5.2.4.1. Riprese e trasformazioni

Stavolta il testo comprende tre frasi, ma dotate di una struttura molto più complessa. Si può anzitutto prendere in esame quel che rimane del primo e del secondo schema dettagliati, constatando così che il testo finale attinge ai materiali di entrambe le versioni.

<i>Primo schema</i>	<i>Secondo schema</i>
...in mezzo all'aperta pianura la notte la strada da Marchiennes a Montsou; due leghe – dieci chilometri la strada (diritta) – rettilineità	In mezzo all'aperta pianura... la notte La strada diritta (– rettilineità) si accorge solo [...] grazie a aveva solo sentore per [...] Non vede nulla – Quasi non vedeva il suolo nero

Il testo finale si rivela una miscela dei due schemi dettagliati: la precisione della toponimia deriva dal primo, la percezione sensoriale dal secondo. Ma le qualifiche sono dislocate, le immagini moltiplicate e l'organizzazione dell'insieme profondamente modificata. Proprio come una struttura testuale relativamente chiusa su se stessa, la sequenza racchiude il suo particolare sistema di relazioni a distanza. È possibile osservare i parallelismi tra la prima e l'ultima frase, che racchiudono la frase centrale: tre isotopie vi appaiono in forma ridondante – quella della luce, quella della geometria e quella dell'inglobamento.

Precisione  
toponomica  
e percezione  
sensoriale

	Frase 1	Frase 3
<i>luce</i> <i>geometria</i> <i>inglobamento</i>	oscurità rettilineità della strada “attraverso”	oscurità rettilineità della strada “nel mezzo di”

##### 5.2.4.2. Simmetria e chiusura del testo

La simmetria semantica tra le due frasi, rafforzata da una simmetria sintattica (il complemento di luogo finale) e prosodica (nel testo francese, le dodici sillabe dei primi e ultimi segmenti di paragrafo che si richiamano l'un l'altro in quasi alessandrini [*dans / la / plai/ne / ra/se, / sous / la / nuit / sans / é/toiles; au / mi/lieu/ de / l'em/brun / a/veu/glant / des / té/nèbres*], il ritmo ternario della terza frase [1. *Aucune ombre...* / 2. *Le pavé se dérrou-*

La simmetria  
prosodica

La chiusura  
del brano

*lait... / 3. Au milieu de l'embrun...*], le ripetizioni foniche) garantisce la chiusura del brano. Il testo nel suo insieme è chiuso come una poesia. Un'analisi ulteriore potrebbe precisare quanto suggerito in queste osservazioni; ma esse indicano già dei principi di scrittura.

#### 5.2.4.3. La negatività

L'isotopia della  
negatività

Un'ultima indagine dà modo di anticipare con maggior precisione la fine del romanzo, e dunque di proiettare su di essa le ipotesi di redazione risultanti. Non è difficile notare, nel testo definitivo del primo paragrafo, tutti gli elementi dotati di una significazione negativa, che si manifestano come un "contenuto inverso" di ciò che potrà alla fine esser trasformato in positivo. Ci si accorge inoltre che questa isotopia tematica della negatività, al di là della morfosintassi della negazione, raggruppa quasi tutti gli elementi del testo e può di conseguenza essere considerata come isotopia reggente della significazione globale.

#### *Le forme di scrittura negativa*

(Quasi non vedeva... [il ne voyait même pas]; aveva solo sentore per [...] [il n'avait la sensation ... que par...]; la notte senza stelle...; Non un'ombra d'alberi sul cielo...)

#### *L'attore*

*azione "passivizzata" (seguiva la strada, la massicciata si lanciava)*  
*sensazioni negative (non vede, ha solo sentore per...)*  
*solitudine e isolamento*

#### *Lo spazio*

*opacità (oscurità, pesantezza d'inchiostro, suolo nero, ombra, buio impenetrabile allo sguardo)*  
*orizzontalità esclusiva (assenza di cielo, pianura spoglia, palude e landa, immenso orizzonte piatto)*  
*geometria esclusiva (dieci chilometri di strada che si lanciava attraverso [coupant], in linea retta, dritta come un molo)*

Iperestesia e  
an-estesia

La proiezione paradigmatica di questo insieme ci indurrà a opporre la profusione d'un sapere positivo (contrassegnata in particolare dalla proliferazione dei nomi propri: Vandame, Montsou, La Victoire, Saint-Thomas, Feutry-Cantel ecc.) alla negazione di ogni sapere; la scomparsa di qualunque forma sintattica della negazione (come attesta l'ultimo paragrafo del romanzo) alla sua onnipresenza; l'azione positiva di un camminatore che "accelera il passo" a quella di un uomo che "segue la strada"; l'iperestesia fatta di percezioni positive ("Ma il sotterraneo battere delle piccozze [...] non cessò di accompagnarlo. Li vedeva, li udiva dovunque si volgesse") all'an-estesia che priva il soggetto di qualunque sensazione; la presenza della comunità ("i suoi compagni erano tutti lì") alla solitudine e all'isolamento; la trasparenza ("l'aria trasparente del mattino", "il sole di germinale raggiava in tutta la sua gloria") all'opacità; la pluridimensionalità dello spazio (lo spazio sotterraneo, il

suolo e lo spazio aereo riuniti) all'orizzontalità esclusiva; il rigoglio labirintico e il calore dell'esplosione vitale alla geometria gelida – in poche parole, la germinazione alla secchezza infeconda.

A questo punto possiamo leggere il *desinit* del romanzo confrontandolo all'*incipit* e ricordando ancora una volta che l'autore, per intensificare l'effetto di veridizione figurativa, non rifuggiva dalle "simmetrie troppo volontarie":

Simmetrie troppo volontarie

Mais Étienne, quittant le chemin de Vandame, débouchait sur le pavé. À droite, il apercevait le Montsou qui dévalait et se perdait. En face, il avait les décombres du Voreux, le trou maudit que trois groupes épuisaient sans relâche. Puis, c'étaient les autres fosses à l'horizon, la Victoire, Saint-Thomas, Feutry-Cantel; tandis que, vers le nord, les tours élevées des hauts fourneaux et les batteries des fours à coke fumaient dans l'air transparent du matin. S'il voulait ne pas manquer le train de huit heures, il devait se hâter, car il avait encore six kilomètres à faire.

Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelines continuaient. Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagnée par le ronflement du ventilateur? À gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres. Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourrisser jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, les bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient.

Già, lasciata la via di Vandame, Stefano sboccava sulla maestra. A destra aveva Montsou, con le sue case in pendio; di fronte, i resti del Voreux, la maledetta pozza che tre pompe lavoravano giorno e notte a prosciugare. All'orizzonte, la Victoire, Saint-Thomas, Feutry-Cantel; mentre a nord si slanciavano al cielo le torri degli altiforni, i gasogeni fumavano nell'aria trasparente del mattino.

Vincendo la tentazione di indugiarsi, Stefano accelerò il passo: l'ora del treno s'avvicinava e aveva ancora sei chilometri da percorrere. Ma il sotterraneo battere delle piccozze, che il suo cuore udiva, non cessò di accompagnarlo. Li vedeva, li udiva dovunque si volgesse, i suoi compagni erano tutti lì: sotto quel campo di grano, sotto quella siepe, dove sorgeva quel filare di giovani alberi.

E là, sotto quella piantagione di barbabietole, non c'era, piegata in due, la Maheu: ansimante, poveraccia, dalla fatica quasi quanto il suo ventilatore?

Alto nel cielo, ora il sole di germinale raggiava in tutta la sua gloria. Al caldo dei suoi raggi, la terra sprigionava mille forme di vita dal suo grembo materno. Le sementi gonfiavano, bucavano di germogli la zolla, variavano i solchi del loro tenero verde. Le gemme degli alberi si schiudevano in lucide foglie; i campi trasalivano sotto la spinta dell'erba, agognanti alla luce. Per la vegetazione era in succhio, si propagava come un fremito: era la linfa che urgeva sotto le cortecce, che traboccava dovunque. Ma sotto quel tripudio della natura, sempre più distinto, il giovane

Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.

continuava a udire il travaglio dei minatori. E di questa messe soprattutto la terra era incinta; una messe che spunterebbe un giorno alla luce, grandeggerrebbe nei solchi per gli imminenti raccolti. Là in fondo un esercito vendicatore che, schiantando la terra, ben presto esploderebbe alla luce.

(Èmile Zola, 1885, *Germinal*, coll. "La Pléiade", t. IV, Partie septième, chap. 5, Paris, Gallimard, p. 998; trad. it. 1970<sup>8</sup>, *Germinal*, trad. di Camillo Sbarbaro con modifiche, Milano, Mondadori, p. 538).

Paradigma e  
racconto mitico

Al termine di questa analisi parziale dei processi figurativi, credo sia opportuno sottolineare il legame esistente fra strutture semantiche e strutture narrative. Ho innanzitutto sottolineato l'esistenza di un dispositivo paradigmatico, sotto forma di un insieme di opposizioni semantiche correlate. Queste opposizioni sono orientate, e il loro orientamento è generalizzabile: impongono di passare da un termine negativo a un termine positivo formando così un sistema di valori opponibili e sostituibili – vale a dire un paradigma. Ma tale paradigma si identifica con la struttura elementare del racconto mitico, portata alla luce in particolare da Lévi-Strauss e che consiste nel passaggio da un *contenuto inverso* a un *contenuto posto*. Questo esempio illustra perciò il modo in cui la dimensione paradigmatica si riversa sulla dimensione sintagmatica e la domina, poiché ne ordina e ne gestisce i contenuti. Ma al tempo stesso l'esempio fa emergere il carattere mitico del racconto di Zola, la cui struttura globale "dà senso" a un universo che all'inizio si configura, se non proprio come un universo di non-senso, almeno come un mondo opaco e negativo in attesa di significazioni e valori.

### *Sintesi*

Il problema della figuratività, essenziale per l'analisi letteraria, è affrontato in tre tappe (rispettivamente nel quinto, sesto e settimo capitolo) corrispondenti allo sviluppo, delineato a grandi linee, della riflessione semiotica sull'argomento: la messa a punto del concetto di figuratività nell'ambito della semiotica strutturale (cap. quinto), il percorso degli effetti di senso figurativi considerato lungo un asse che va dall'iconicità all'astrazione (cap. sesto), lo stretto rapporto fra figuratività del linguaggio e atto di percezione (cap. settimo).

La prima tappa, denominata *approccio semiotico alla figuratività*, precisa le condizioni che hanno condotto alla formazione di tale concetto a partire dalle analisi della semantica strutturale. Queste ultime si basano su di una concezione della semiosi (o funzione semiotica) che, da un lato, associa lingua naturale e mondo naturale, considerandoli due semiotiche in rapporto l'una con l'altra (e rifiutando il concetto linguistico di referente), dall'altro articola la forma dell'espressione e quella del contenuto delle lingue naturali.

L'organizzazione della forma del contenuto è individuata a partire dall'analisi semica, in cui *nucleo semico* e *sèma contestuale* (o *classema*) sono responsabili della formazione dei *sememi* (significazioni realizzate o accezioni di una parola). Quanto alla strutturazione di un microuniverso semantico, essa si sviluppa assumendo la forma di una struttura elementare (il quadrato semiotico). Si tratta di un modello in grado di definire le relazioni logico-sematiche (contraddizione, contrarietà, complementarità, gerarchia) dall'intreccio delle quali nascono gli effetti di senso, disponendole sotto forma di un paradigma, il quale può però esser letto in modo sintagmatico, come un percorso lungo i termini, presentando l'abbozzo elementare della narratività.

In generale, si può affermare che le isotopie si fanno carico dello sviluppo semantico del discorso. Questo concetto designa l'iterazione di un elemento semantico, che produce un effetto di permanenza della significazione lungo il percorso degli enunciati. A differenza del campo lessicale (insieme dei lessemi che fanno riferimento a uno stesso universo esperienziale) e del campo semantico (insieme di lessemi dotati di un'organizzazione strutturale comune), l'isotopia non ha come orizzonte di riferimento la parola ma il discorso. In tal modo, essa può riguardare la creazione di un universo figurativo (isotopie degli attori, del tempo dello spazio), la tematizzazione di tale universo (isotopie astratte e assiologiche), e soprattutto la gerarchia fra le isotopie di lettura (ottenuta identificando un nucleo originario che governa le isotopie di livello inferiore). Poiché connettono fra loro isotopie, le figure retoriche (metaforica, metonimia ecc.) introducono la coesistenza eventualmente concorrenziale di due o più piani di significazione che si offrono simultaneamente all'interpretazione.

L'analisi comparata dell'*incipit* e del *desinit* di *Germinal* consente di individuare le strategie di scrittura che organizzano la rete delle isotopie, che garantiscono, in rapporto con le strutture narrative, la chiusura del testo fondando "l'impressione referenziale" caratteristica della scrittura cosiddetta realista.

<sup>1</sup> Italo Calvino, 1983, *Palomar*, Torino, Einaudi, pp. 25-30.