

## Capitolo sesto

### Figuratività e tematizzazione: l'effetto di profondità

#### 6.1. Gradualità del figurativo

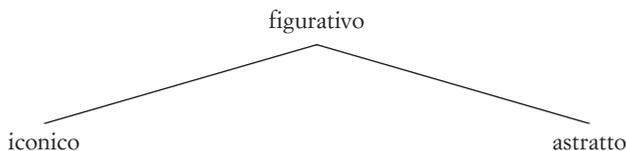
##### 6.1.1. Due percorsi della figuratività: l'iconicità e l'astrazione

L'esempio di Zola del capitolo precedente ha illustrato il modo in cui la scrittura letteraria può produrre impressioni referenziali. Il lettore, facendo apparire il mondo della lettura identico a come lo percepisce e sperimentandolo nella propria esperienza vissuta, identifica un carattere essenziale di questo tipo di testo: la sua iconicità, o quantomeno una delle forme possibili dell'iconizzazione.

Quest'ultima è una delle manifestazioni della figuratività, determinata da codici culturali di apprensione del senso. Il genere realista infatti si rifà a una concezione della realtà e a una poetica della scrittura accolte ed espresse da chi produce e usa un simile genere discorsivo. Per tale ragione, i teorici del Nouveau Roman si sono scagliati contro questa codificazione, ormai sedimentata negli usi della lettura al punto da essere accettata come un dato di fatto. Le loro istanze critiche si ritrovano per esempio nella critica del "personaggio", considerato come un semplice effetto di una costruzione discorsiva: "Il romanzo di personaggi appartiene ormai al passato, poiché caratterizza un'epoca: quella che vide l'apogeo dell'individuo" (Robbe-Grillet 1963, p. 33). L'iconicità del romanzo realista, però, è solo una delle possibili forme con cui servirsi dei formanti figurativi dell'espressione linguistica. Trasformandola in uno dei poli di una categoria, la semiotica la oppone al polo contrario dell'astrazione: anch'essa manipola le risorse figurative primarie offerte dalla lingua, ma lo fa in modo del tutto diverso. "L'iconizzazione e l'astrazione non sono dunque che gradi e livelli variabili della figuratività" (Greimas 1984, p. 200).

Iconicità e figuratività

L'astrazione



La figuratività è intesa come una proprietà semantica fondamentale del linguaggio. Essa dà luogo a manifestazioni graduali, a seconda dell'uso che ne fa il discorso. Un esempio basterà a chiarire quest'affermazione. Un logico conclude l'introduzione del suo testo affermando di essersi accontentato sin lì di presentare "l'ossatura del suo ragionamento". Ovviamente nessun lettore immaginerà concretamente la successione di ossa che formano uno scheletro; eppure gli elementi figurativi sono presenti in quell'espressione, ma vengono in un certo senso "sospesi". Le cose andrebbero in modo del tutto diverso se lo stesso autore proseguisse affermando: "passiamo ora alla carne e ai muscoli"; in questo caso infatti egli distruggerebbe l'isotopia astratta del proprio discorso (il cui termine reggente è "ragionamento"), e trasformando la figuratività indebolita e virtualizzata nelle maglie dell'astrazione in una figuratività saliente, di carattere iconico, sovvertirebbe in un certo senso le attese del suo lettore...

Graduale  
sospensione  
del figurativo

Nel corso di una ricerca dedicata ai differenti logo di grandi istituzioni pubbliche (ministeri, enti pubblici ecc.) condotta in vista dell'elaborazione di un logo dello Stato francese, mi sono sforzato di delineare la loro modalità di rappresentazione individuandovi variazioni considerevoli. Ho anzitutto constatato che tutti i logo analizzati (una trentina) manifestavano, a gradi diversi, una componente figurativa. Ma quest'ultima, come si è già visto, dipendeva da differenti regimi di significazione: proprio come un cursore che scorre lungo una riga, così la figurazione andava gradualmente dalla rappresentazione iconica (che riproduceva una percezione sensibile come la solennità di un monumento, la familiarità con la cartina della Francia o la presenza di uno sguardo) alla rappresentazione astratta (che evocava invece dei valori fondamentali come l'equilibrio e l'equità della giustizia), passando attraverso lo stadio delle realizzazioni stilizzate, delle allegorie e dei simboli.

La scala  
di figuratività  
dei logo

Ecco come si presentava la scala graduale della figuratività:

	Esempi di Ministeri	Contenuto figurativo
Figuratività +		
↑		
	- iconizzazione	<i>Funzione pubblica</i>
	- stilizzazione	<i>Gioventù e Sport</i>
	- allegoria	<i>Affari esteri</i>
	- simbolo	<i>Economia e Finanze</i>
	- concetto	<i>Industria</i>
Figuratività -		

L'analisi dell'elaborazione figurativa, aggiuntasi a quella dell'elaborazione plastica, metteva in luce una notevole diversità di tematizzazioni, poiché l'insieme studiato presentava in forma strutturabile da un punto di vista logico dei valori in grado di incarnare l'immagine dello Stato: l'identità della Nazione (la bandiera), la storia della Repubblica (fascio, foglie di quercia e lauro), l'espressione dei valori repubblicani (l'equità della bilancia), l'attaccamento al territorio (la cartina, il paesaggio), il carattere tecnico di una competenza (figure geometriche), la gestualità dell'azione (un personaggio in movimento). In complesso, si trattava di valori utopici opposti a valori

I valori e  
l'identità  
dello Stato

pratici, e di valori tecnici (che negano i valori utopici) opposti a valori etici (che negano i valori pratici).

La differenza semantica fra le polarità iconica e astratta è interpretata dalla semantica strutturale sotto forma di *densità semica*. Con questa espressione si indica non solo la densità dei tratti che entrano nella composizione del formante figurativo, ma anche quella delle possibili reti associative con altri formanti. Vi sarà iconicità se i tratti che il formante aggrega sono sufficienti a “permettere di interpretarlo come rappresentazione di un oggetto del mondo naturale” (Greimas 1984, p. 200). Si tratta del processo descritto dalla quarta definizione della figuratività proposta all’inizio del precedente capitolo. L’effetto voluto del resto può esser provocato anche da un semplice abbozzo: un ovale e tre punti bastano a suggerire l’immagine di un viso. Questa densità dei tratti è soggetta a variazioni considerevoli che nell’ambito della pittura, per esempio, vanno da una densità massima (che produce l’iconizzazione ingannevole dell’iperrealismo) alla densità minima, giungendo sino all’assenza (dunque all’impossibilità di qualunque riconoscimento da cui, con la definitiva scomparsa dei tratti figurativi, trae origine l’astrazione). Nel caso dei testi, l’iconizzazione si formerà se la densità semica dei termini è elevata; in altre parole se il semema scelto ammette soltanto pochissime variazioni sememiche, e se le sue associazioni sono estremamente vincolanti. È il caso per esempio dei termini tecnici e specializzati nei romanzi naturalisti, che creano un forte effetto di referenzializzazione, a prescindere dalla conoscenza che il lettore può avere del loro reale significato. Il semema designa una cosa e una sola, in un contesto socioculturale preciso (il “vagonista” in *Germinal*, per esempio). All’opposto vi sarà astrazione se la densità semica è debole; in altri termini, se il semema ammette un’ampia serie di variazioni sememiche e se i suoi contesti d’uso sono privi di restrizioni (per esempio nel caso della “bellezza”).

La concezione semiotica dell’iconicità è simile a ciò che la retorica dei troppi chiamava *ipotiposi*: “L’ipotiposi dipinge le cose in modo talmente vivo ed energico da mettercele in un certo senso sotto gli occhi, e fa di un racconto o di una descrizione un’immagine, un quadro o persino una scena vivente” (Fontanier 1968, p. 390). Questa definizione è ripresa da Dupriez (1984, p. 240), che cita un esempio di Flaubert tratto da *L’educazione sentimentale*: “Alcune persone giungevano tutte trafelate; botti, cavi, ceste di biancheria intralciavano il passaggio; i marinai non rispondevano a nessuno; ci si urtava”. Ma la retorica definiva questa figura senza analizzarne il meccanismo; la presentava come un fenomeno generale e universale, senza inserirla nella poetica di un contesto culturale specifico. Come mostra quest’esempio flaubertiano, invece, essa è solo uno dei possibili fenomeni discorsivi legati alla figuratività. Al contrario di quello di ipotiposi, il concetto di iconicità è definito come una particolare concatenazione dei contenuti figurativi virtuali all’atto della loro realizzazione discorsiva. Si tratta di una nozione costruita nell’ambito della teoria semantica – dunque a monte delle variabili culturali che di volta in volta le danno forma –, che può esser descritta indipendentemente da norme e canoni stabiliti da quelle variabili. All’interno di una stessa

Densità semica  
e iconicità

Iconizzazione  
pittorica  
e testuale

Lipotiposi

L’iconicità  
come nozione  
della teoria  
semantica

cultura la letteratura non si limita a far variare la codificazione degli effetti figurativi, ma ha la particolarità di interrogare in modo critico le funzioni della figuratività nel linguaggio e le credenze che porta con sé. Così per esempio nel celebre esordio di *Jacques le fataliste* Diderot si impegna a troncarsi sul nascere le speranze d'iconicità del suo lettore. E nel capitolo seguente vedremo in che modo Michaux mette a sua volta in scena, adottando un registro conflittuale, i meccanismi fiduciari dell'iconizzazione nel discorso.

### 6.1.2. *Il figurativo e il tematico*

*Topoi e motivi*

La distinzione tra figurativo e tematico, quando si considera l'altro polo della categoria, si basa proprio su questa elasticità semantica della figuratività. Quella di "tema" è una fra le nozioni più utilizzate nell'analisi letteraria, senza peraltro che la sua definizione sia stata stabilita una volta per tutte: si va infatti dai veri e propri *topoi* (per esempio il paesaggio come segno culturale della Natura) sino ai motivi assiologici (come la "decadenza"). L'utilità di questa nozione dipende senza dubbio proprio dall'imprecisione con cui è definita. Tuttavia è possibile precisarne meglio i contorni se si riconducono le isotopie tematiche al loro supporto figurativo. La tematizzazione consiste infatti nell'assegnare a una sequenza figurativa significazioni più astratte e soggiacenti, la cui funzione è di saldare tra loro gli elementi della sequenza indicandone l'orientamento e la finalità, o di inserirli in un ambito di valori cognitivi o passionali.

La significazione tematica

Affinché il figurativo possa esser compreso, è necessario che un tema dia senso e valore alle figure. La descrizione di un'isotopia figurativa ha quasi sempre come finalità l'individuazione dell'isotopia tematica che la sottende, almeno se quest'ultima non è manifestata dal testo. Questa significazione di secondo livello può manifestarsi in modi estremamente vari. Può ricevere una denominazione esplicita, per esempio mediante un termine astratto destinato a condensare un insieme di sequenze figurative. Courtés (1991, p. 165) ne offre un esempio, tratto da una favola di Perrault: "la madre provava una spaventosa *avversione* per la figlia minore. La faceva mangiare in cucina e lavorare senza posa. Tra le altre cose, era necessario che questa povera bambina andasse due volte al giorno a prender l'acqua a una buona mezza lega da casa...". Lo sviluppo figurativo e la precisione iconica ("una buona mezza lega") confermano e intensificano il contenuto tematico-passionale dell'avversione.

La coppia favola/morale

Questa significazione tematica astratta può anche esser sviluppata in un'unità discorsiva che funge da commento o aggiunta a quella, figurativa, del racconto. È il caso, tra i molti altri, della favola e della sua morale: la prima sviluppa in espansione figurativa quel che la seconda condensa in forma astratta. Il rapporto di equivalenza fra le due unità discorsive è simile a quello che connette la parola alla sua definizione. Ma la coppia favola/morale, riformulata come una sequenza figurativo/tematico, è importante soprattutto perché costituisce la realizzazione di una delle regole fondamentali della retorica aristotelica: si persuade sia con esempi, sia con ragionamenti.

La significazione tematica può inoltre essere indicata mediante espressioni la cui funzione è di connettere fra loro le due isotopie di lettura (espressioni che la retorica chiama per l'appunto "figure"). Questi elementi con-

nettivi possono essere stereotipi e creare rapporti di corrispondenza fra singoli termini, come accade nel caso dell'allegoria: le frecce che Amore scocca una dopo l'altra nel *Roman de la rose* corrispondono a una distribuzione regolata dei sentimenti amorosi. Ma gli elementi connettivi possono lasciare aperta la significazione, quando l'isotopia figurativa prevale e si comporta da struttura in grado di accogliere le possibili isotopie dell'astrazione: è il caso del simbolo ("La natura è un tempio in cui dei viventi pilastri / Lasciano a volte uscire confuse parole"), o di quello, differente, della metafora ("Mia bella nave, o mia memoria / Abbiamo navigato abbastanza").

L'allegoria

Il simbolo e la metafora

È possibile però che la significazione tematica resti implicita, sia perché si suppone che la sua interpretazione sia evidente, sia perché al contrario la si abbandona alla libera interpretazione del destinatario, facendola dipendere dalla sua sola responsabilità. È il caso della parabola, caratterizzata dalla pluralità di possibili isotopie figurative per significare una sola isotopia tematica, allorché più racconti diversi sono latori di un medesimo messaggio assiologico.

La parabola

Alcuni discorsi sembrano fondarsi su isotopie esclusivamente figurative, come per esempio le istruzioni per l'uso o la ricetta di cucina. Ma anche in quel caso non è difficile individuare una tematizzazione, per esempio di natura /funzionale/, senza escludere altri sviluppi tematici nell'ambito dei valori estetici, gustativi ecc. che possono entrare a far parte di questi tipo di discorso. Al contrario, il discorso scientifico, quello filosofico, teorico ecc. sembrano sviluppare esclusivamente isotopie tematiche; l'analisi potrebbe in questo caso prendere in esame le modalità di inserzione della figuratività nel discorso argomentativo, non solo attraverso le illustrazioni concrete (si pensi all'*exemplum* retorico) ma, più in profondità, attraverso le figure analogiche che cercano di rendere sensibile ciò che per natura è estraneo e inaccessibile alla percezione.

### 6.1.3. Linguaggio e "ragionamento" figurativo

Quando si analizza la dimensione figurativa dei discorsi, ci si trova dinanzi alla vasta gamma e alla diversità di forme che le sue modalità di attuazione possono adottare. Ma è opportuno sottolineare una proprietà ancora più caratteristica dei discorsi figurativi: si tratta di ciò che possiamo denominare la "profondità" del figurativo. Si è visto che la significazione figurativa eccede con facilità dai suoi significati letterali, dotandosi di significazioni astratte. Ma questo "senso ulteriore" non deve necessariamente seguire i percorsi di sdoppiamento che ho sin qui preso in esame, e può essere parte integrante dello stesso discorso figurativo.

La profondità del figurativo

È in questo senso che talora si parla di "ragionamento figurativo", designando con tale espressione una forma di argomentazione che – al contrario della razionalità deduttiva e dimostrativa, la quale organizza ordinatamente cause e conseguenze, gerarchie, relazioni logiche fra le parti e il tutto ecc. – funziona per analogia diretta, se ci si può esprimere usando questa formula allusiva. Il discorso della parabola di cui ho parlato in precedenza è un esempio sorprendente di razionalità figurativa. L'argomentazione che vi si enuncia può essere espressa soltanto in termini concreti e sensibili, come per una sorta di cataresi generalizzata. In tal modo fa appello alla capacità

La razionalità figurativa

del pubblico di accoglierla così com'è, senza passare per il ragionamento logico, adottare propri codici o utilizzare proprie strategie persuasive. Perciò la verità che si suppone sia contenuta nel discorso della parabola non può esser compresa, almeno nel senso razionale del termine; essa dev'essere letteralmente incorporata dal pubblico, che l'accoglie e la fa sua.

Metafore  
di orientamento

Anche il discorso quotidiano peraltro – senza dubbio in forma assai meno eclatante – è intessuto di configurazioni simili che consentono, servendosi di figure indebolite, di organizzare vasti campi concettuale fondati sulla sola figuratività. Si possono citare per esempio le metafore spaziali cosiddette “di orientamento”, numerosissime nella comunicazione quotidiana; Lakoff e Johnson (1980) le hanno studiate in un testo il cui titolo originale ne riassume con grande efficacia il meccanismo: *Metaphores We Live By*. Questa razionalità figurativa, inscritta nella fraseologia della lingua, assegna ai concetti e ai valori un orientamento spaziale: situa il benessere in alto (“essere al settimo cielo”) e la tristezza in basso (“cadere in una profonda depressione”); il conscio in alto (la coscienza “emerge”) e l'inconscio in basso (“è caduto in un sonno profondo”); la vita sana in alto (“è al culmine della forma”) e la malattia in basso (“è caduto ammalato”); la virtù in alto (“è al di sopra di ogni sospetto”) e il vizio in basso (“non mi abbasserò a far questo”); il razionale in alto (“un alto livello intellettuale”) e il passionale in basso (“dominare le proprie emozioni”). E così via. Radicata nell'esperienza corporea, la figuratività spaziale estende ovunque il proprio influsso investendo le rappresentazioni assiologiche – si tratti di valori etici, morali, razionali, socioculturali, fisici o di altro tipo.

Nietzsche:  
le radici  
figurative del  
concetto

In maniera ancor più radicale Nietzsche riafferma, in *Verità e menzogna in senso extra-morale*, il fondamento figurativo del linguaggio per denunciare le illusioni della verità che porta con sé il discorso concettuale. La verità nasce dal desiderio di scongiurare l'estraneità del mondo inserendolo nelle convenzioni sociali della lingua, nei prodotti dell'uso culturale che li ha modellati. In tal modo il problema della “verità” ci riporta a quello della nascita del linguaggio.

Ogni parola diventa senz'altro un concetto, per il fatto che essa non è destinata eventualmente a ricordare l'esperienza primitiva, non ripetuta e perfettamente individualizzata, ma deve adattarsi al tempo stesso a innumerevoli casi più o meno simili, cioè – a rigore – mai uguali, e quindi semplicemente disuguali. Ogni concetto sorge con l'equiparazione di ciò che non è uguale. Se è certo che una foglia non è mai perfettamente uguale a un'altra, altrettanto certo è che il concetto di foglia si forma mediante un arbitrario lasciar cadere queste differenze individuali, mediante un dimenticare l'elemento discriminante, e suscita poi la rappresentazione che nella natura, all'infuori delle foglie, esiste qualcosa che è una “foglia”, quasi una forma primordiale, sul modello della quale sarebbero tessute, disegnate, circoscritte, colorate, increspate, dipinte – ma da mani maldestre – tutte le foglie, in modo tale che nessun esemplare risulterebbe corretto e attendibile in quanto copia fedele della forma originale.

(Friedrich Nietzsche, 1973, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, in *Opere*, vol. III, t. II, ed. it. diretta da Giorgio Colli, Mazzino Montanari, trad. di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, p. 360).

*A fortiori* questo vale per i concetti cosiddetti astratti, come l'onestà o la ragione. La verità è subordinata alla "legislazione del linguaggio", che occulta il divorzio fra parole e cose forzando il passaggio dal particolare al generale e trasformando l'irriducibilità delle singole impressioni in generalizzazioni concettuali. Poiché operano mediante transfert di questo tipo, i concetti sono soltanto figure retoriche:

Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti (ivi, p. 361).

La verità come  
effetto retorico

Perciò al contrario di quel che potrebbe suggerire una concezione troppo rigida del percorso generativo, che collochi il livello figurativo in superficie – vedendo in esso la somma degli arricchimenti emersi da relazioni astratte fondamentali –, la figuratività non è un semplice ornamento dell'astrazione. È piuttosto l'astrazione a esser fittizia e affabulatrice, vero e proprio rivestimento sbiadito di una figuratività originaria. Nella prospettiva nietzschiana, insomma, i concetti sono "metafore che sono state usate e svuotate della loro forza sensibile".

## 6.2. *Figuratività, fra iconizzazione e tematizzazione*

On avait été chercher un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuette de stuc tout autour dans de niches constellées d'étoiles en papier doré; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisin secs, quartier d'oranges; et enfin, sur la plateforme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confiture et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boule, au sommet.

Per le torte e i mandorlati, era stato mandato a chiamare un pasticciere di Yvetot. Lavorando egli per la prima volta in paese, aveva fatto le cose con ogni cura; e portò lui stesso, alla fine del pranzo, una costruzione elaborata che strappò alte grida. Alla base, anzitutto, c'era un quadrato di cartone turchino che raffigurava un tempio con porticati, colonne e statuette di stucco tutto intorno, entro nicchie costellate di stelle in carta dorata; poi al secondo piano appariva un torrione di savoiard, cinto di minute fortificazioni di canditi, mandorle, uva secca, spicchi d'arancio; e infine, sulla piattaforma superiore, che era una prateria verde dov'erano rocce con laghi di marmellata e barche di gusci di nocciole, si scorgeva un amorino, in atto di dondolarsi su un'altalena in cioccolata, i cui due pali di sostegno avevano due boccioni di rosa veri, a guisa di pomi, sulla cima.

(Gustave Flaubert, 1951 [1857], *Madame Bovary*, in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, p. 317; trad. it. 1981, *La signora Bovary*, p. 35. trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi).

Effetto di  
profondità e  
stratificazione

“Effetto di profondità”. Questa espressione, di natura figurativa, designa in modo impreciso un problema classico, comune alla poetica letteraria e alla spiegazione tradizionale dei testi. Quello secondo cui vi sarebbe sempre un’altra significazione da leggere “dietro” o “al di sotto” della significazione immediata. Riformulato sotto forma di stratificazione del figurativo (fra livello iconico di superficie e livello tematico più astratto), e applicato al brano di Flaubert citato, questo problema generale ci conduce, da un lato, a esaminare i legami fra i differenti “livelli” di lettura presupposti, dall’altro a delineare la formazione di una rete di *referenti interni* al testo i quali – distaccando quest’ultimo dal suo referente esterno (la torta reale) – ne determinano l’autonomia consentendoci di farne una forma a sé stante, di isolarlo come oggetto materiale e riconoscerlo come valore estetico.

### 6.2.1. Architetture

Discontinuità  
temporale

I vincoli della linearità testuale (la successione degli enunciati), combinandosi con la focalizzazione spaziale, spiegano e giustificano il duplice registro di strutturazione nel breve passo di Flaubert: quello della *stratificazione dello spazio* – i piani del dolce –, determinato dal punto di vista dell’osservatore, e quello della *discontinuità temporale* che scandisce l’enunciazione del discorso descrittivo. A partire dalla base predicativa degli enunciati di stato, il testo presenta l’architettura dell’elaborata costruzione così come le sue parti si offrono, simultaneamente, allo sguardo, e le concatenazioni della descrizione così come s’impongono, in successione, all’enunciatore.

Enunciati di stato	Spazializzazione	Temporalizzazione
c’era appariva era erano si scorgeva	alla base al secondo piatto sulla piattaforma superiore	anzitutto poi fine
	<i>simultaneità delle parti</i>	<i>successività del discorso</i>

Le due letture  
del testo di  
Flaubert

Affrontando a questo livello della testualizzazione il problema della descrizione flaubertiana, Jean Ricardou ha osservato che in questa duplice struttura co-occorrente esistono due letture concorrenti del testo. Una “lettura referenziale” che presenta la cosa in sé e la pone per così dire sotto gli occhi come una figura monumentale (uno stesso effetto architettonico “d’ingrandimento” caratterizzava, all’inizio del romanzo, la descrizione del berretto “composito” di madame Bovary), e una “lettura letterale” che va ricondotta allo stesso processo descrittivo. In effetti, è evidente che i contrassegni temporali non designano il processo di percezione visiva del dolce, che si offre alla percezione in un istante, ma le differenti operazioni del discorso cognitivo che enuncia così, man mano, il processo della sua realizzazione. Scrive Ricardou: “È davvero degno di nota l’agire tutto moderno di una descrizione che designa se stessa”. Lettura dell’enunciato (il dolce), lettura dell’enunciazione (la descrizione del dolce) che fondono in un unico discorso la costituzione dell’oggetto figurativo e l’atto con il quale lo si enuncia: discorso duplice e in parte riflessivo, il cui

spazio di manovra dà libero sfogo al segnale “autotelico” (termine il cui significato letterale è: “che punta verso se stesso”), che a detta di molti caratterizzerebbe la letterarietà. Ed è anche per questo che si può richiamare, facendo uso di un termine destinato anch'esso a restare impreciso, la “connotazione autonimica” responsabile di tale effetto.

La connotazione  
autonimica

Basandosi sui tratti temporali e aspettuali, l'analisi enunciativa sembra in grado di ricostruire il percorso di costruzione del testo descrittivo. Ma le cose possono esser viste altrimenti: se si tiene conto della cornice descrittiva della descrizione, l'oggetto portato dal pasticciere suscita una reazione valutativa che manifesta da sola la presenza di un altro attante – i invitati –, che assume in tal modo al ruolo di destinante-giudice con un suo stato passionale: lo stupore, se non addirittura la meraviglia. L'elaborata costruzione “strappò alte grida”. In tale prospettiva si può ipotizzare che sia proprio la sorpresa euforica degli osservatori a esser messa in scena al rallentatore, e raffigurata attraverso il percorso aspettuale della descrizione. La sorpresa, comparsa dell'inatteso, viene messa in sospenso nel testo trasformandosi nella rivelazione progressiva dell'oggetto: “anzitutto” e “poi” inaugurano enunciati di stato privi di soggetto, l'elaborata costruzione si presenta da sé, in forma riflessiva nel testo francese (“se tenait” = “appariva”). Sopravviene a questo punto lo “e infine” terminativo, che chiamerà in causa, a grande distanza, il solo predicato percettivo del testo: “si vedeva”. Ritardato, sospeso, l'atto di visione interviene al termine del percorso attualizzando all'improvviso lo sguardo osservatore e rivelandogli la pienezza del senso. Così concepita, la struttura discorsiva della descrizione appare come il racconto di un'emozione estetica.

Struttura  
discorsiva ed  
emozione estetica

Esaminiamo più nei dettagli, a questo punto, i due spazi dell'elaborata costruzione – il dolce e il testo, confusi ormai in un oggetto inedito –, occupandoci della loro costruzione contrastante. Il primo spazio, quello della torta, presenta un movimento ascendente che corrisponde al susseguirsi dei programmi narrativi di costruzione dell'oggetto: dalle fondamenta sino alla cima. Il secondo spazio, quello del testo, presenta un movimento discendente a causa dei vincoli del significativo scrittoria: la parte alta del testo corrisponde “alla base” del dolce e la parte bassa del testo alla sua “cima”, ultima parola della descrizione. Questa contraddizione, in apparenza banale, fra lo spazio enunciato e lo spazio enunciazione non è forse così innocente come appare a prima vista, almeno se la si pone in relazione con il duplice discorso cui ho già fatto cenno (discorso sull'oggetto, discorso sulla descrizione dell'oggetto), e ancor più con gli sdoppiamenti e le inversioni che è possibile osservare ad altri livelli dell'analisi. Al livello dell'organizzazione iconica, in particolare, la contraddizione genera isotopie figurative: il testo sviluppa una duplice figuratività che testimonia della trasformazione dell'elaborata costruzione in un linguaggio.

La contraddizione  
fra spazio  
enunciato  
e spazio  
dell'enunciazione

L'isotopia figurativa del dolce, con i suoi elementi costitutivi, i suoi ingredienti e le sue parti, si rivela come la “forma dell'espressione” di questo linguaggio, mentre quella rappresentata sul e mediante il dolce ne rappresenta la “forma del contenuto”: il dolce “raffigura” un tempio, un mastio, una prateria. Il dolce è dunque un testo che svolge, all'interno del testo verbale, un proprio discorso condensato dalla tabella seguente.

Il dolce  
come testo

	<b>Spazio significante del dolce</b>	<b>Spazio significato dal dolce</b>
basso	<i>cartone turchino, stucco, carta dorata</i>	<i>tempio, porticati, colonne, statuette, nicchie, stelle</i>
posizione mediana	<i>savoardi, canditi, mandorle, uva secca, spicchi d'arancio</i>	<i>torrione, fortificazioni</i>
alto	<i>marmellata, gusci di nocciole, cioccolata, boccioli di rosa</i>	<i>prateria, rocce, laghi, barbe, altalena, pali, pomi</i>

Il rapporto evolutivo tra le isotopie

Un'attenta analisi della testualizzazione dà modo di identificare il rapporto evolutivo fra le due isotopie del significante e del significato, dato che nel corso della descrizione si realizza una trasformazione della loro relazione gerarchica. Lo spazio significante è innanzitutto reggente: è un "quadrato di cartone turchino" che "raffigura" un tempio. Assistiamo poi a un rovesciamento della relazione, che avviene in due momenti: anzitutto il significato passa in prima posizione, seguito immediatamente dal proprio significante (torrione *di* savoardi, fortificazioni *di* canditi); infine esso si rende totalmente autonomo, non appena si approfondisce lo scarto tra le due facce del linguaggio-dolce liberando il senso: la prateria, le rocce e i laghi si presentano nella loro significazione iconica piena e totale, indipendentemente dal loro supporto significante particolare che viene reintrodotta solo alla fine del percorso, facendo corpo col significato (si legge "lago di marmellata", proprio come si parla di "lago d'acqua dolce"). La progressiva comparsa e la successiva autonomia del discorso figurativo del dolce a più piani rafforza l'effetto della "visione", dello sbalordimento che fa "gridare" di stupore: realizza letteralmente l'illusione referenziale. Proprio come il linguaggio comune il quale, per esser compreso, fa dimenticare il proprio significante, così anche il linguaggio-dolce a poco a poco assorbe completamente il suo destinatario nella significazione che produce.

L'inversione delle gerarchie spaziali naturali

Lo spazio raffigurato dal dolce – ed è ciò che mi interessa in questa sede – rovescia l'ordine delle rappresentazioni referenziali distruggendone al tempo stesso la funzionalità iconica: mentre lo spazio del dolce promosso a piano dell'espressione propone una lettura ascendente che va dalla base alla cima, lo spazio raffigurato impone, in modo contraddittorio, una lettura che ci fa "salire" dalle stelle alla prateria passando per il torrione. Questa disposizione figurativa inverte l'ordine delle gerarchie dello spazio naturale introdotte nel contenuto dello spazio raffigurato, poiché l'universo elevato del tempio e delle stelle si trova in basso mentre quello del mastio – che implica un sèma di elevazione – è in mezzo e quello della prateria in alto. Qual è allora il discorso del dolce?

Questo primo effetto di deiconizzazione che elimina la lettura referenziale – o meglio, come si vedrà più oltre, la rovescia ironicamente – ci invita a individuare un'altra significazione, più profonda. Ogni piano rappresenta in sé un motivo che svolge, col solo gioco delle sue figure, un piccolo discorso e si fa interprete di un microracconto culturale e sociale soggiacente, facil-

mente riconoscibile. In tal modo ci porta a un livello più astratto di “presa” del testo (un livello tematico), invitandoci a identificare le funzioni e i reciproci rapporti fra i motivi. Questa nuova assegnazione di significazione crea reti di referenzializzazione interne al testo, che lo fissano come oggetto e sono in grado di fondarne il valore nei termini di un'estetica letteraria. Secondo la formula di von Hofmannsthal, “la profondità deve nascondersi. Ma dove? In superficie”.

### 6.2.2. *Un dolce indoeuropeo*

Qual è la significazione nuova attribuita al testo? La descrizione del dolce veicola un universo assiologico che supera di gran lunga i soli valori gustativi promessi, ma anche i valori estetici dello stupore. Anzitutto possiamo notare che la concatenazione dei motivi condensa gli stereotipi romantici della storia culturale, con la rappresentazione cumulativa delle tre grandi età della civiltà occidentale: l'età dell'Antichità greco-romana con la sua mitologia, quella del Medioevo e dei suoi romanzi di cavalleria, quella del Romanticismo che associa i motivi della natura e dell'amore (il lago). Le stratificazioni del dolce rappresenterebbero perciò una sorta di “primitivo” socioculturale, che tutti riconoscono e a cui possono fare appello: si tratterebbe di uno dei numerosi cliché interpretabili in chiave ironica, che costituiscono la particolare griglia culturale di lettura del mondo dell'eroina del romanzo e la caratterizzano. Il dolce si presenta come una definizione obliqua della stessa Emma Bovary.

L'universo  
assiologico  
del dolce

Ma è possibile tracciare un'altra interpretazione, che stavolta non verte più su uno stereotipo ma designa un archetipo più fondamentale. In base a tale ipotesi, i motivi distribuiti sul dolce coinciderebbero con un discorso ideologico di portata assai più generale. L'organizzazione tripartita dell'elaborata costruzione coincide in modo piuttosto sorprendente con la “concezione sociale tripartita” dell'ideologia indoeuropea messa in evidenza da Dumézil (1968) in *Mito e epopea*. Si tratta della struttura creata da tre funzioni che l'autore identifica come principio e cornice organizzatrice dell'immenso corpus, in apparenza eterogeneo, delle religioni indoeuropee e delle loro divinità: “Al di là dei preti, dei guerrieri e dei produttori e più essenziali di loro, si articolano le ‘funzioni’ gerarchizzate di sovranità magica e giuridica, di forza fisica e principalmente guerriera, di abbondanza tranquilla e feconda” (Dumézil 1968, t. I, p. XVIII). Proseguendo l'analisi di tale scoperta, l'autore precisa che “la concordanza fra i nomi divini perde, se non proprio qualunque interesse, almeno il suo illegittimo primato a profitto di un'altra concordanza: quella fra concetti, e soprattutto fra insiemi articolati di concetti”. Dumézil nota che per stabilire quale sia il livello di somiglianza e parentela fra i miti e le religioni induista e scandinava, greca e germanica, romana e celtica non bisogna andarlo a cercare in parentele linguistiche o filologiche lontane e ipotetiche. Esso infatti si rivela sotto forma di una struttura ideologica (un'isotopia tematica) simile, che rappresenta in un certo senso il loro segno d'identità e istituisce la loro origine comune ma si manifesta in forme estremamente diversificate.

La concezione  
sociale tripartita

Funzioni  
magico-  
religiosa,  
guerriera e di  
riproduzione

Ecco allora che in definitiva il dolce di nozze di Emma Bovary sembra proporre la manifestazione di quest'ordine culturale. Attraverso la sua disposizione figurativa, i suoi strati e la sua gerarchia, la torta a più piani presenta il modello concettuale delle tre "funzioni ideologiche". Anzi vi si potrebbe addirittura scorgere uno dei principi della sua coerenza, dato che qualunque coerenza iconica ("realista"), come si è visto, è inesorabilmente compromessa: quel modello offre una visione del mondo alla rovescia. Di fatto il testo condensa in modo efficace, nel discorso emblematico delle proprie figure, le tra funzioni indicate da Dumézil: con il cielo e le stelle, il tempio corrisponde alla funzione di sovranità magico-religiosa, il torrione e le sue fortificazioni alla funzione guerriera e la prateria, il lago e l'amorino sull'altalena alla funzione di riproduzione. In quest'ultimo piano la gran quantità di ingredienti commestibili, che contrasta con la loro assenza o relativa rarità nei due piani precedenti, illustra i valori di "abbondanza tranquilla" connessi all'ultima funzione. Senza alcun dubbio, a partire da queste tracce figurative, è possibile ricostruire la sintesi del sistema ideologico completo. Quasi fosse la modesta manifestazione di un vasto modello di rappresentazione e di appartenenza, il dolce di nozze torna a esprimere, nel suo enunciato, uno dei grandi archetipi funzionali della cultura. Tuttavia la gerarchia del pantheon è rovesciata: il tempio è in posizione inferiore, il torrione è in mezzo, la prateria è in posizione superiore e dominante, dunque la terza funzione si ritrova al vertice. Il rovesciamento della gerarchia trifunzionale rappresenta uno strano effetto ironico, che rafforza l'altro rovesciamento di cui si è già detto: quello dei valori spaziali del basso e dell'alto. Inoltre esso conferma, sul piano della sostanza del contenuto, l'appartenenza del più elevato – che è in basso – alla dimensione de-valorizzata nel contesto di un dessert: quella del /non-commestibile/ – cartone, stucco e carta.

### 6.2.3. *Ironia*

L'ironia come  
rovesciamento  
dei motivi  
stereotipati

È noto che l'ironia di Flaubert – non analizzabile sotto forma di antifrasi, a differenza di quella, per esempio, di Voltaire – gioca sul rovesciamento dei motivi stereotipati, cristallizzati dall'uso e sull'inversione assiologica dei cliché. I motivi in questione, prodotti della prassi culturale, sono intimamente legati a discorsi soggiacenti riconoscibili: la logora moda delle rappresentazioni romantiche della natura, dell'amore e della Storia. Non li si può citare in forma esplicita (sebbene talvolta ciò accada) senza far svanire simultaneamente la possibilità di un antidiscorso. La loro menzione, persino in forma implicita, talora può esser difficile da stabilire<sup>1</sup>. Eppure essa forma il piano di riferimento interno necessario all'intelligibilità del discorso di Flaubert, ed è presupposta dall'autore. È quel che constatiamo nell'esempio citato: il discorso archetipico dell'ideologia trifunzionale è lì, colto nella sua struttura tematica, fissato nell'organizzazione figurativa del dolce della quale è omologo e soggiacente.

Di conseguenza la significazione figurativa, al di là delle sue rappresentazioni semantiche particolari ma in forma indissociabile da queste ultime, si presenta come cassa di risonanza di altre significazioni di natura più genera-

le e astratta, facenti parte di altri discorsi. Al piano figurativo di superficie, che si sviluppa in forma iconica, corrisponde una figuratività profonda il cui effetto è di moltiplicare, ricategorizzare e tematizzare il senso. In questa stratificazione di strutture significanti omologhe si crea un processo di referenzializzazione reciproca, che rende possibili in occasione della lettura nuove attribuzioni assiologiche e produce una “struttura modellizzante” in grado di chiarire meglio, a partire dal piano figurativo ristretto da cui ha origine, l'opera nel suo complesso. Le categorie del discorso di cui si intesse la trama “in profondità” formano una propria rete significante, che a sua volta crea un *referente interno*. Isolabile a partire da un frammento, l'ombra di questo referente si estende sulla totalità del testo del quale garantisce la solidità. L'atto con cui vengono chiamate in causa queste strutture discorsive prelude all'identificazione del meccanismo della derisione flaubertiana: consente di dimostrare che siamo dinanzi a un dolce ironico.

La creazione  
di un referente  
esterno

#### 6.2.4. Per concludere

Proprio perché dipende da una strutturazione di questo tipo, la descrizione del dolce si allontana dalle visioni documentarie classiche della rappresentazione figurativa costituendosi in “oggetto assoluto”: la descrizione del visibile, insomma, ha valore per l'invisibile che produce. E il dolce-testo – vera elaborata costruzione, distaccata da tutte le elaborate costruzioni dolciarie dell'universo referenziale – sta in piedi essenzialmente grazie alla solidarietà dei legami interni al discorso che lo formano. Tali legami, come si è visto, sono costituiti da un insieme di rapporti d'omologia e di rovesciamenti: fra il piano dell'enunciazione descrittiva e quello dell'enunciato spaziale; all'interno di quest'ultimo, fra lo spazio referenziale e lo spazio raffigurato; infine, nell'ambito di questo spazio raffigurato, fra un universo figurativo di superficie e un piano figurativo profondo che fa emergere le categorie funzionali. La diversità dei legami isolati dall'analisi garantisce la coesione dell'insieme, creando un effetto di solidarietà interna fra le parti costitutive dell'oggetto-testo e provocando l'impressione di “scrittura d'acciaio” che Greimas amava ritrovare in Flaubert. Come scrive Paul Valéry (1988<sup>2</sup>, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, p. 1024): “Il segreto o l'esigenza della composizione è che ciascun elemento invariante dev'essere unito agli altri da più di un legame, dal più gran numero di legami di specie differenti. [...] Tutto sta nella presenza, tutto nei mutui scambi e nelle reciproche modifiche”. Riflessione che riecheggia la famosa dichiarazione d'intenti di Flaubert in una lettera a Louise Collet: “Quel che vorrei fare è un libro su nulla, un libro senza alcun appiglio esterno che stia assieme da sé, in virtù della forza interna del suo stile, proprio come la terra, senza che nulla la sostenga, sta sospesa in aria, un libro che quasi non abbia argomento o almeno, se ciò fosse possibile, in cui l'argomento sia quasi invisibile”<sup>2</sup>. Il rapporto fra queste ottiche programmatiche e la descrizione del dolce a più piani è chiaro: quando il testo, oggetto di linguaggio, ha assunto la consistenza di una vera e propria “scultura” di significazione, il suo peculiare ordine di realtà impone e genera le molteplici operazioni di senso e di valore che si effettuano leggendo.

La coesione  
testuale

Presa  
interpretativa  
e dimensione  
estetica

Attraverso l'analisi della figuratività, la prassi della semiotica descrittiva si trova dunque dinanzi il problema della presa interpretativa: la credenza accolta e comunicabile della lettura, che garantisce al di là dell'apprensione delle "somiglianze" la condivisione delle "verosimiglianze". Questo problema ci porta ad affrontare la dimensione estetica, terza tappa dell'approccio semiotico alla figuratività. Si tratta di una dimensione riferita ormai non più soltanto alle relazioni semantiche da cui il testo è percorso, ma all'evento sensoriale della percezione – l'estesia – che il discorso mette in scena, configura e interroga.

### *Sintesi*

La figuratività non può essere assimilata alla "rappresentazione mimetica" poiché quest'ultima è solo una delle sue possibili realizzazioni. La figurativizzazione del discorso, per esser più precisi, è un processo graduale le cui due polarità sono l'iconizzazione – in grado di garantire la somiglianza con delle figure del mondo sensibile – e l'astrazione – che allontana il discorso da tale universo. Un simile concezione consente di dar conto via via delle categorizzazioni culturali della figuratività; queste ultime associano e intrecciano, in modi variabili e specifici, le due polarità dell'iconico e dell'astratto: è il caso della stilizzazione, dell'allegoria, della parabola, del simbolismo.

La semantica strutturale è in grado di spiegare questi diversi percorsi semantici ricorrendo alla nozione di "densità semica" più o meno elevata: più alta è la densità, meno il termine in questione sarà in grado di accettare rapporti di compatibilità con altri termini e il discorso tenderà all'iconicità; meno alta è la densità, più il termine in questione sarà in grado di combinarsi con altri termini e il discorso tenderà all'astrazione. La tematizzazione consiste perciò in una riduzione del figurativo, e la semiotica ha il compito di analizzare le differenti modalità di connessione fra i due livelli d'articolazione della significazione, figurativo e tematico.

Questa elasticità semantica della figuratività dà modo di parlare di una "profondità" del figurativo il quale, lungi dall'esser confinato soltanto alla superficie del discorso, semplice rivestimento di un'astrazione più profonda, può essere in se stesso considerato, come accade per esempio nei ragionamenti figurativi, un dato primario del linguaggio.

<sup>1</sup> È nota in proposito l'osservazione di Flaubert: "Scrivo in modo tale che il lettore non sappia mai se me ne infischio di lui o no".

<sup>2</sup> Lettera a Louise Collet del 16 gennaio 1862, che prosegue con queste parole: "Le opere più belle sono quelle in cui c'è meno materia; più l'espressione si avvicina al pensiero, più la parola vi aderisce e scompare, più [il testo] è bello [...]. Non vi sono argomenti belli né brutti [...], non ve n'è nessuno, poiché lo stile da solo è un modo assoluto di vedere le cose".