

A Paola e ad Armando

IMMAGINI NARRATE

Introduzione

Giochi di figure: la semiotica e l'immaginario letterario

Che uno degli aspetti caratteristici del discorso letterario risieda nella sua capacità di elaborare 'immagini' non costituisce certo un'affermazione innovatrice, come possono ben mostrare le riflessioni che a questa dimensione sono state dedicate tanto dalla filosofia quanto dalla critica letteraria: la prima interrogando lo statuto particolare di questo genere di 'immagini' rispetto a quelle prodotte dalle arti visive o rispetto a quelle «mentali» generate dal nostro apparato percettivo¹; la seconda interrogando soprattutto il modo in cui la scelta di determinati tipi di immagine, di legami fra le immagini o di grado di dettaglio appare capace di caratterizzare e di inquadrare esteticamente, storicamente o sociologicamente l'attività letteraria di uno scrittore, di una scuola, di un'epoca, di un genere.

Scopo del presente lavoro non è quello di fornire un'antologia o una rivisitazione di ciò che sull'immagine letteraria è stato scritto, ma solo quello, assai più umile, di riprendere e focalizzare, secondo una prospettiva semiotica, alcuni aspetti particolari tra quelli emersi nelle riflessioni summenzionate: innanzitutto quello relativo alla capacità che le immagini letterarie avrebbero di generare effetti di «profondità» dischiudendo un «senso ulteriore» al di là delle immagini stesse e accessibile solo a determinate condizioni, ovvero quell'aspetto che la teoria

¹ Per una eccellente introduzione critica a questo tema si veda W.J.Thomas Mitchell, *Iconology*, Chicago, The Un. Of Chicago Press 1986. Per una introduzione al tema del paragone fra l'immagine pittorica e letteraria si veda il classico Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. A Humanistic Theory of Painting*, New York, Merton & C. 1967 (tr. it. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974).

letteraria ha tradizionalmente designato col termine assai controverso di «simbolismo»², sul quale ci attarderemo un po' nel corso di questa introduzione; in secondo luogo quello relativo alla messa in scena letteraria non solo delle «figure del mondo» di cui le immagini sono intessute, ma anche dei modi della loro costituzione a partire dall'attività percettiva dei personaggi, e dunque dell'emergere del senso come interrelazione fra un soggetto che articola il mondo e lo valorizza e il mondo stesso che offre le proprie qualità quali materiali per la costituzione di una visione più o meno coerente e sensata; infine, quello relativo alla capacità che il testo letterario, come ogni altro testo, ha di convocare, attraverso l'articolazione di immagini, tutta una serie di semiotiche chiamate a dialogare all'interno del testo stesso: semiotiche plastiche capaci di rendere conto dell'architettura delle immagini, semiotiche dello spazio determinate dalla costruzione delle ambientazioni e dal modo in cui queste sono vissute dai personaggi che vi agiscono, semiotiche prossemiche, gestuali e via dicendo. Aspetto, quest'ultimo, che a nostro avviso è fondamentale per comprendere come la produzione culturale riesca a trasformare le semiotiche stesse che i singoli testi, e in particolare quelli creativi, non sono chiamati semplicemente ad applicare o a rispecchiare ma su cui esercitano un lavoro costante di rimodellamento rendendole, appunto, dialoganti³.

Precisiamo preliminarmente che l'accezione di «letterario» qui adottata è assai ampia e i testi di cui ci occuperemo presenteranno una grande varietà stilistica, spaziando dalla letteratura «popolare» a quella «di genere», a quella a cui di solito viene riconosciuto un più alto valore artistico, a cui si aggiungeranno, in alcuni casi, anche immagini tratte dal cinema, da film presentati come trasposizioni di testi letterari.

Le analisi testuali qui presentate sono state realizzate in tempi diversi, quasi tutte come materiali di lavoro per i corsi di Semiotica del testo da me tenuti presso l'Università di Siena nel corso degli ultimi anni. Tale dispersione temporale fa sì che essi riflettano preoccupazio-

² Per una introduzione storico-critica alle diverse concezioni di «simbolo» e «simbolismo» si vedano Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil 1977 (tr. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti 1984) e Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi 1981. Per la rilevanza di tali concetti all'interno della teoria dell'arte e dell'interpretazione dell'immagine visiva, con particolare riferimento all'*Estetica* hegeliana e alle sue derivazioni, si veda anche Tarcisio Lancioni, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Bologna, Esculapio 2001.

³ Sul tema del dialogo fra strutture quale motore del cambiamento e dell'innovazione, si veda in particolare il lavoro di Jurij Lotman: *La struttura del testo poetico*, Mosca, iskusstvo 1970 (tr. it. Milano, Mursia 1972); *Kul'tura i vzryv*, Mosca, Gnosis 1993 (tr. it. *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli 1993); *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio 1994.

ni teoriche e umori diversi, che spero di essere, almeno in parte, riuscito a omogeneizzare.

Prima di procedere vorrei ringraziare quanti, direttamente o indirettamente, hanno influito sulla formazione delle idee espresse in questo libro: gli studenti innanzitutto, cavie involontarie torturate da ripensamenti, ritrattazioni, approssimazioni, che hanno spesso contribuito a correggere e a risolvere; poi gli amici del Centro Senese di Semiotica del Testo, tra cui ricordo in particolare Omar Calabrese, Giulia Ceriani, Stefano Jacoviello, Angela Mengoni, Francesca Polacci, a cui va anche un grazie particolare per il lavoro di rilettura. Quindi, i tanti dottorandi e addottorati, che in questi anni si sono specializzati nella ricerca semiotica, e che con le loro richieste e le loro osservazioni critiche hanno costituito un pungolo costante allo studio e alla ricerca, ravvivando la 'scena semiotica' senese, e tra questi, in particolare, quelli con cui il dialogo è stato più assiduo: Pierluigi Cervelli, Luca Acquarrelli, Barbara Mottola, Vitaliana Rocca, Lorenzo Bianciardi (a cui va anche un grazie particolare per le distrazioni cestistiche), Maria Cristina Addis, Massimiliano Coviello, Diletta Sereni, Francesco Zucconi, Giulia Cantelli. Un grazie sincero va agli amici meno vicini geograficamente ma sempre vicinissimi culturalmente, la cui presenza va ben al di là delle citazioni esplicite: Francesco Marsciani su tutti, per i consigli, per il pensiero sempre stimolante, per le riletture pazienti, quindi Paolo Fabbri, Denis Bertrand, Giovanni Careri, Gianfranco Marro-ne. Infine un pensiero commosso, nel rimpianto di dialoghi per sempre spezzati, a Sandra Cavicchioli, a Jean Marie Floch, a Marco Dinoi.

Per avviare il nostro cammino, e per cominciare a esemplificare la varietà di modi in cui *immagine letteraria* e *simbolo* sono stati accostati, da cui consegue la gran varietà di accezioni in cui il simbolismo letterario è stato declinato, vorremmo richiamare alcune pagine 'classiche' della teoria delle letterature, a partire da quelle assai pregevoli in cui Erich Auerbach, ricostruendo la progressiva costituzione di un campo di «realtà» all'interno della letteratura europea, dalla Bibbia e da Omero fino alle sperimentazioni letterarie di inizio Novecento, si sofferma sul ruolo che possono assumere, nel discorso letterario, le descrizioni di personaggi e di ambienti. Ricordando che per Auerbach la conquista del reale da parte della letteratura non è tanto questione di affollamento o di articolazione di dettagli, quanto di elevazione alla dignità letteraria di determinate tematiche legate alla vita quotidiana, individuale e collettiva – dalla concezione creaturale del corpo alla convocazione delle sfere dell'attività economica e politica –, vediamo che la marcata attenzione verso la dimensione figurativa, che si concretizza in descrizioni minuziose di oggetti, di ambienti o di fenomeni, e che

in certi periodi letterari assume anche un carattere esplicitamente teorico, non si traduce in una semplice presentazione oggettiva del «reale» ma tende ad assumere funzioni ulteriori di carattere, per l'appunto, «simbolico», suggerendo in tal modo che *Realismo* e *Simbolismo* non sono termini fra loro contrari e inconciliabili ma indicano due dimensioni del senso che possono procedere appaiate, e dunque che la dimensione simbolica può annidarsi ovunque.

Nelle pagine dedicate a Balzac, ad esempio, analizzando l'universo figurativo allestito per descrivere la pensione di Mme Vaqueur nel *Pere Goriot*, Auerbach si sofferma sulla sottoveste della proprietaria e scrive:

Infine, la sua sottoveste assume il valore di una specie di sintesi dei diversi locali della pensione, come assaggio della cucina e anticipata presentazione degli ospiti; questa sottoveste diventa per un istante il simbolo del *milieu*⁴.

In questo caso il simbolismo sembra presentarsi come una particolare funzione di condensazione di un vasto campo di significazione in una singola immagine che, come dice lo stesso Auerbach, «non si fonda su dati di ragione, ma è invece presentata come un dato di fatto immediato, sensibile e penetrante, puramente soggettivo, senza dimostrazione»⁵.

Il ruolo qui attribuito al simbolismo non ci sembra troppo lontano da quello che Roland Barthes, nella sua *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, del 1966, assegnerà a quella particolare tipologia di funzioni narrative, da lui denominate «indizi»⁶, che avrebbe la funzione di farci inferire un determinato climax ambientale o un particolare carattere a partire da dettagli descrittivi, e dunque, per l'appunto, da elementi figurativi, spesso apparentemente casuali o ridondanti:

La seconda grande classe di unità, di natura integrativa, comprende tutti gli «indizi» (nel senso molto generale del termine) [e in opposizione alle «funzioni» propriamente dette che costituiscono la prima classe di unità], l'unità rinvia allora non a un atto complementare e conseguente, ma a un concetto più o meno diffuso, tuttavia necessario al senso della storia: indizi caratteriali riguardanti i personaggi, informazioni relative alla loro identità, notazioni di «atmosfera», ecc.; la relazione tra l'unità e il suo correlato non è più distribuzionale (spesso diversi indizi rinviano allo stesso significato e il loro ordine di apparizione nel di-

⁴ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, Bern, Francke 1946 (tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1964). Vol. 2, p. 241 della tr. it.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ora in Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil 1985 (tr. it. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi 1991).

scorso non è necessariamente pertinente) ma integrativa; per capire 'a cosa serve' una notazione indiziale, bisogna passare a un livello superiore (azioni del personaggio o narrazione) perché è solo là che l'indizio si chiarisce [...]. Gli indizi, per la natura in qualche modo verticale delle loro relazioni, sono delle unità realmente semantiche, poiché, contrariamente alle funzioni propriamente dette, esse rimandano a un significato e non a un'operazione⁷.

La differenza principale fra la posizione di Auerbach e quella di Barthes nel riflettere su questi «effetti ambientali» generati dalle figure sembra risiedere soprattutto nel fatto che mentre per Barthes si tratta di elementi «puramente semantici» di cui l'analisi può rendere conto agevolmente⁸, per Auerbach, come abbiamo visto, si tratta di effetti che sembrano andare «al di là del dato di ragione», generati da una pura presenza, non analizzata e non analizzabile.

Senza voler forzare la posizione di Auerbach, che non si sofferma in modo esplicito sugli aspetti teorici di queste «presenze», ci sembra che l'idea di una immediatezza e di una ricchezza di senso che va al di là del «dato di ragione» indichi la strada verso una delle accezioni più caratteristiche del concetto di simbolo in campo letterario, che è quella connessa al concetto di «intransitività» e alla quale si associa frequentemente una diffidenza, che oserei definire radicale, nei confronti degli approcci semiotici alla letteratura e all'arte in genere.

Secondo tale accezione, il simbolo si differenzerebbe dal segno per il fatto che quest'ultimo avrebbe quale sua unica funzione quella di essere oltrepassato per cogliere il significato a esso convenzionalmente correlato, riconosciuto in genere come un dato oggetto o stato del mondo, e dunque identificato con ciò che noi chiameremmo «referente», costituendo pertanto una via di uscita dal tessuto artistico dell'opera verso la dimensione puramente mondana; il simbolo si caratterizzerebbe invece proprio per il suo opporsi a questa «transitività» che conduce verso il mondo, attraendo verso di sé ogni tensione interpretativa per tornare a indirizzarla verso il tessuto dell'opera stessa anziché verso il mondo esterno.

In questa prospettiva, la semiotica, che si occuperebbe per definizione di segni, non sarebbe in grado di fare altro che ridurre l'opera ai suoi significati letterali, sancendone la «finitzza», e in tal modo annullando la vera forza delle opere che risiederebbe nell'infinitzza della circolazione simbolica. Con la semiotica, dunque, il lavoro interpre-

⁷ Roland Barthes, *L'aventure*, cit., p. 93.

⁸ Nei lavori successivi di Barthes (si veda in particolare *S/Z*), queste «unità» diffuse come «polvere d'oro» sulla superficie del testo prenderanno il nome «connotatori» e saranno assunte come espressioni del contenuto ideologico del testo.

tativo avrebbe la pecca fondamentale di condurre rapidamente a un «termine» derivante dalla penetrazione e dall'attraversamento dell'opera stessa, mentre l'interpretazione simbolica, limitandosi ad additare il simbolo in quanto tale e mostrando il suo movimento incessante di rinvio, darebbe vita a una amplificazione infinita del senso e sostituirebbe, per conservare una distinzione goethiana⁹, l'«attraversamento» con un puro e semplice «restare accosto» denso di un significato che non chiede di essere ulteriormente analizzato.

Il problema del carattere più o meno transitivo delle immagini letterarie trova ampio spazio anche nelle numerose pagine dedicate al concetto di simbolo¹⁰ in un altro dei grandi testi di riferimento della critica letteraria: *Anatomia della critica* di Northrop Frye¹¹. In queste pagine viene chiaramente esplicitata e teorizzata la differenza summenzionata fra il simbolo vero e proprio e il valore «segnico» dei simboli letterari. Quest'ultimo consisterebbe nel loro essere un semplice veicolo di significato capace di metterci in contatto direttamente con il mondo esterno:

Il simbolo verbale «gatto» è un gruppo di segni neri sulla carta i quali rappresentano una sequenza di rumori che rappresentano un'immagine o memoria che rappresenta un'esperienza sensoriale che rappresenta un animale che dice «miao». I simboli così intesi possono essere definiti *segni*, unità verbali che convenzionalmente e arbitrariamente significano e indicano cose che sono al di fuori del posto in cui i segni stessi si trovano¹².

⁹ Karl Löwit. *Von Hegel zu Nietzsche*, Zürich, Europa Verlag 1953 (tr. it. *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Torino, Einaudi 1949).

¹⁰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton Un. Press 1957 (tr. it. *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 1969). Nel testo di Frye, l'immagine o figura del mondo non coincide con il simbolo ma ne costituisce un caso specifico, anche se di particolare rilievo in quanto tutte le esemplificazioni di simboli letterari vertono sulla ricorrenza di determinate figure del mondo (il giardino, la foresta, il mare, ecc.): «in questo saggio [simbolo] indica qualsiasi unità di qualsiasi struttura letteraria suscettibile di analisi critica. Un vocabolo, una frase, o un'immagine usati con un certo speciale riferimento a qualcosa (è in ciò che il simbolo consiste) sono tutti simboli quando sono elementi distinguibili nell'analisi critica», p. 94 della tr. it. D'altra parte, esistono problematiche relative all'immagine che vanno al di là della questione puramente simbolica, quale, ad esempio, la loro capacità di caratterizzare un determinato 'modo narrativo', come, a solo titolo di esempio, il Romance, che sarebbe caratterizzato dalla presenza insistita di foreste o dalla descrizione di particolari animali, quali cavalli e cani.

¹¹ In particolare il secondo saggio *Critica etica. Teoria dei simboli* e il terzo *Critica archetipica. Teoria dei miti*.

¹² *Op. cit.*, p. 97 della tr. it.

La dimensione puramente simbolica invece, bloccando l'uscita interpretativa verso il mondo, ci consentirebbe di accedere agli aspetti veramente significativi dell'opera intesa come organismo fine a se stesso:

In letteratura i problemi di realtà o verità sono subordinati allo scopo primario di creare una struttura di parole fine a se stessa, e il valore segnico dei simboli è subordinato alla loro importanza come struttura di motivi connessi fra loro¹³.

L'opposizione segno vs simbolo sembra poggiare sul fatto che mentre il *segno* designerebbe in qualche modo un'assenza che viene colmata attraverso il riferimento alla cosa designata, dunque il classico «qualcosa che sta per qualcos'altro»; il *simbolo* designerebbe una sorta di «eccesso di presenza» in cui si andrebbe ad accumulare una stratificazione di senso capace di farne un oggetto 'denso', che acquista tutto il proprio valore proprio grazie a questa pienezza. Rileviamo, di passaggio, che tanto la concezione del segno quanto quella del simbolo presentate da Frye sottendono una loro accezione quali oggetti singoli e autonomamente sussistenti, dotati di una capacità di significazione, in un caso puramente arbitraria e nell'altro causata dal sedimentato culturale, che non dipende in alcun modo dal loro far parte di sistemi strutturati che ne determinano la posizione reciproca.

L'orientamento centripeto del simbolo, secondo Frye, può articolarsi a livelli diversi, avremo così, innanzitutto, un orientamento interpretativo indirizzato verso il tessuto dell'opera stessa, intesa come «struttura di motivi connessi fra di loro»¹⁴, nel senso che i simboli presenti all'interno di una data opera avrebbero la capacità di richiamarsi l'un l'altro in una sorta di sviluppo anaforico, o di gioco di specchi, e non nel senso 'strutturale' per cui il significato di un simbolo dipenderebbe dalla relazione che esso intrattiene con gli altri simboli presenti; in secondo luogo un orientamento centripeto che può volgersi verso l'universo letterario nel suo complesso, con le sue tradizioni fatte di citazioni, riprese, commenti e 'furti', entro cui le immagini si richiamano in un gioco vorticoso e incessante di rinvii; infine, verso un universo archetipo di immagini immutabili, di carattere 'antropologico', a cui la letteratura attingerebbe in continuazione.

Questi diversi orientamenti simbolici (l'opera, la letteratura, l'immaginario), per Frye, non sono mutuamente esclusivi, ma costituiscono

¹³ *Op. cit.*, p. 98 della tr. it.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 98 della tr. it., o anche, a p. 118: «diamo qui alla parola simbolismo il significato di immagine tematicamente significante».

no il territorio di modi critici differenti, ognuno dotato di una propria dignità, e proprio per questo incompleti e complementari.

Il carattere simbolico delle immagini assume così una serie di significati diversi a seconda che sia oggetto della critica formale, che si occupa dell'immaginario di una poesia riferendolo al suo nucleo tematico attraverso un lavoro di glossa e commento «per cui si traduce in linguaggio discorsivo o esplicito ciò che è implicito nella poesia»¹⁵; della critica archetipica, o *comunicativa*, che «studia la singola poesia come parte della poesia in generale»¹⁶, e dunque tratta le sue immagini come riflessi o riprese di altre immagini letterarie, lavorando così alla ricostruzione dell'immaginario poetico che viene inteso come tessuto omogeneo la cui unitarietà è garantita, da un lato, dal carattere *convenzionale* del fare poetico, che risponde a riti e tradizioni specifiche, rendendo i suoi simboli comunicabili, e, dall'altro, dal riferimento costante di questi simboli a un vissuto antropologico condiviso della natura che la poesia imita e traduce in immagini:

[...] la ripetizione di certe immagini proprie del mondo fisico, come il mare o la foresta, in un così grande numero di poesie non può essere considerata una «coincidenza», termine con cui indichiamo il particolare di una trama a cui non siamo in grado di attribuire un fine. Ma indica anche una certa unità, sia nella natura che è imitata dalla poesia, sia nell'attività comunicativa di cui la poesia fa parte¹⁷;

o infine della critica anagogica in cui le immagini poetiche non vengono più riferite allo specifico contesto culturale cui appartengono, e cioè quello della pratica poetica con le sue regole e le sue convenzioni, né a qualcosa di profondamente radicato nella natura umana ma, con un passo deciso verso la completa «intransitività», al significato 'universale' delle stesse:

anagogicamente dunque il simbolo è una monade, essendo tutti i simboli uniti in un unico infinito ed eterno simbolo verbale che, come *dianoia*, è il Logos e, come *mythos*, è l'atto totalmente creativo¹⁸.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 114 della tr. it. In questa fase della critica, sostiene Frye, il testo poetico va considerato innanzitutto come «un *unicum*, una *techne* o artificio, dotato di una sua peculiare struttura di immagini, che deve essere esaminata per se stessa senza immediati riferimenti ad altre cose analoghe» (p. 125).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 139 della tr. it. «Indichiamo con archetipo un simbolo che collega una poesia ad altre poesie e serve a unificare e integrare la nostra esperienza letteraria» (p. 130).

¹⁷ *Op. cit.*, p. 131 della tr. it.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 158 della tr. it.

Indipendentemente dal livello chiamato in causa, e dunque dal tipo di critica coinvolta, la rilevanza letteraria del simbolo appare riconducibile o alla sua capacità di legarsi ad altri simboli, interni all'opera o disseminati nella tradizione letteraria e culturale, o a quella di costituirsi come una sorta di cristallo che si isola da tutto il resto illuminando ciò che lo circonda (nella fase 'universale' diventa monade che si autoriflette). In ogni caso la significatività del simbolo, che è proprio ciò che rende rilevante la sua presenza nel contesto in cui si manifesta, viene al più spiegata con la derivazione da qualche schema archetipo (come quelli apocalittici e infernali dell'immaginario biblico) e mai come effetto di specifiche articolazioni linguistiche e semantiche.

Questa concezione del simbolo è la stessa che Greimas, in *Semantica strutturale*, vede espressa nell'opera di Gilbert Durand il quale, nel suo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, faceva derivare l'intero universo simbolico da uno schematismo 'universale' costruito a partire dalle cosiddette «dominanti riflesse» individuate da Bechterev (posturale, digestiva e copulativa). Tale derivazione del simbolico da schemi o archetipi, anziché dalle strutture proprie del linguaggio, è ritenuta da Greimas tipica di tutto un atteggiamento che caratterizza le ricerche dedicate alla natura simbolica della poesia, del sogno e dell'inconscio:

[...] quella specie di stupore di fronte all'ambiguità dei simboli, l'ambiguità stessa ipostatizzata in concetto esplicativo, e l'affermazione del carattere 'ineffabile' del linguaggio poetico, della ricchezza inesauribile del simbolismo mitico, atteggiamento che induce anche persone acute come Lacan o Durand a introdurre nella descrizione della significazione giudizi di valore, e a stabilire distinzioni tra *parola vera* e *parola sociale*, tra una *semanticità autentica* e una *semiologia volgare*. Ma la semantica, che intende essere una scienza dell'uomo, cerca di descrivere dei valori e non di postularli ¹⁹.

Questa concezione del simbolico, e le *impasse* a cui conduce, va superata, secondo Greimas, adottando una prospettiva di analisi che invece di stupirsi di fronte all'*ineffabilità* del simbolo sia in grado di affrontarlo con gli strumenti propri alla sua natura, che è quella linguistica e semiotica. Via che Greimas vede già intrapresa da Bachelard nei suoi lavori sull'immaginario poetico, prima in modo intuitivo, con il riconoscimento che la semplice riconduzione dei simboli a quelle famiglie di archetipi costituite dagli elementi naturali della «fisica qualita-

¹⁹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de Méthode*, Paris, Larousse 1966 (tr. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi 2000), p. 89 della tr. it.

tiva» – terra, aria, fuoco, acqua –, tipico della fase ‘psicanalitica’ di Bachelard, anziché avere una funzione esplicativa finiva con il generare paradossi, obbligandolo a riconoscere il carattere né semplice né univoco dei simboli e a distinguere, ad esempio, la cedevolezza della zolla e la durezza della roccia come figure diverse, e opposte, di un medesimo simbolismo della terra, o a riconoscere i tratti oppositivi che caratterizzano, nel simbolismo acquatico, la dinamicità della tempesta e la staticità palustre, portandolo verso una vera e propria analisi semica capace di articolare i simboli nei loro elementi di significazione costitutivi. Processo che giunge a compimento, con piena consapevolezza, in *Poetica dello spazio*²⁰.

Benché Frye non intraprenda il percorso di articolazione del simbolico seguito da Bachelard, vediamo che nelle sue riflessioni emerge il riconoscimento delle medesime difficoltà:

Il mondo del fuoco [nell’immaginario demonico] è un mondo di demoni maligni come i fuochi fatui, o spiriti fuggiti dall’Inferno, e compare in questo mondo nella forma di *autodafè*, come abbiamo detto, o di città in fiamme come Sodoma. Esso è opposto al fuoco del Purgatorio o fuoco purificatore, quale è quello della fornace ardente di Daniele. Il mondo dell’acqua è rappresentato dall’acqua della morte, spesso identificato con il sangue versato, come nella Passione e nella rappresentazione simbolica della storia in Dante, e soprattutto dal «mare salato, insondabile, alienante» che assorbe tutti i fiumi di questo mondo, ma scompare nell’Apocalisse per lasciar posto a una circolazione d’acqua dolce²¹.

Difficoltà che Frye cerca di aggirare considerando non la possibilità di procedere a una risoluzione delle ambiguità per mezzo di un’analisi linguistico-semiotica delle immagini simboliche, bensì notando che determinate associazioni fra configurazioni espressive e significati a esse associati tendono a catacresizzarsi all’interno di un contesto culturale dato:

In genere ogni simbolo trae il suo significato dal contesto in cui appare: un drago può essere funesto in un romanzo d’avventure medievale o benigno in uno cinese; un’isola può essere l’isola di Prospero o quella di Circe. Ma data la grande quantità di simboli tradizionali e carichi di significato in letteratura, certe associazioni secondarie sono diventate abituali. Il serpente, per il ruolo che svolge nella storia dell’Eden, appartiene di solito al gruppo di simboli funesti nella letteratura occiden-

²⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l’Espace*, Paris, PUF 1957 (tr. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo 1975).

²¹ Frye, *op. cit.*, pp. 197-198 della tr. it.

tale; solo le simpatie rivoluzionarie di Shelley lo spingono ad usare il serpente come animale innocente in *The Revolt of Islam*. Oppure una società di uomini liberi e uguali può essere simboleggiata da una banda di ladroni, pirati o zingari²².

Con Frye abbiamo così almeno la consapevolezza, comunque sempre sottolineata, che i simboli hanno carattere culturale, e subiscono il lavoro della cultura, più che un carattere d'innatezza universale. Resta la difficoltà di spiegare, da un lato, come faccia la cultura a 'lavorare' i suoi simboli se non attraverso un processo costante, tanto che sia volto a radicare, quanto che sia volto a trasformare, di messa in correlazione degli elementi di significazione, immanenti, che delle immagini sono costitutivi e che dal simbolismo sono presupposti; e dall'altro come sia possibile che, di fronte alle ambiguità generate dalla capacità che un simbolo avrebbe di evocare significati opposti o incongrui, lo stupore del mistero simbolico non si trasformi in totale insignificanza, se non cercando di capire cosa fa sì che in un contesto un simbolo entri a far parte di una certa configurazione e in un altro di una configurazione completamente diversa. Dunque, restando per un momento nella prospettiva di Frye, cosa di un simbolo fa sì che esso entri in risonanza con altri simboli se la semplice tradizione e se una qualche universalità, ormai negata, non possono più far da garanti alla tenuta di tali correlazioni?

La risposta a nostro avviso è la stessa, già ricordata, proposta da Greimas: considerare i simboli come entità semiotiche, capaci di generare mistero ma non in sé misteriose, e in quanto tali descrivibili con gli strumenti della semiotica che, per inciso, non si è mai occupata di indicare le scorciatoie per la più rapida uscita dall'opera verso il mondo esterno, ma anzi, lavorando a tracciare le reti di significazione immanenti al testo, costituisce, a nostro modesto avviso, una delle poche pratiche che ci permettono di restare in prossimità del testo stesso.

La ricerca di Greimas sulla dimensione figurativa dei testi, per quanto debitrice del lavoro critico di Bachelard, ha sicuramente come motore primo le riflessioni condotte da Lévi-Strauss sulle figure animali, vegetali e relative ai tanti esseri che popolano il racconto mitico. Riflessioni che procedono in senso praticamente inverso rispetto alle problematiche simboliche sopra discusse, in quanto qui non si ha più a che fare con l'eccesso di senso che si addenserebbe nelle «figure del mondo» ergendole a simboli di inestricabile piechezza, ma, al contrario,

²² *Op. cit.*, pp. 206-207 della tr. it.

con un'assenza di senso delle medesime figure, intese questa volta come mere 'decorazioni', quali esse appaiono nel lavoro pionieristico condotto da Propp sulle forme narrative della fiaba di magia.

Questo riscatto delle figure del mondo dall'oblio dell'insensatezza verso la pienezza semantica attraversa numerosi scritti dell'antropologo, tra cui possono essere evidenziati l'importante saggio dedicato all'analisi di un mito del nord-ovest americano, intitolato *La geste de Asdiwall*²³, e poi, in genere, l'intera serie delle *Mythologiques*, densa di analisi figurative e di riflessioni teoriche sul tema.

Vorremmo però soffermarci brevemente sul saggio, intitolato *La struttura e la forma*²⁴, scritto da Lévi-Strauss per presentare al pubblico francese la traduzione della *Morfologia della fiaba* di Propp, in cui l'antropologo coglie l'occasione per delineare, con estrema chiarezza, le differenze fra pensiero formalista e pensiero strutturalista, e che ci permette di cogliere il punto di convergenza fra il lavoro di semantizzazione delle figure di Lévi-Strauss e quello, opposto, di riduzione dell'ineffabile simbolico di Bachelard.

Lévi-Strauss contesta la generalizzazione proppiana che porta a considerare la concatenazione di azioni di una narrazione (la fiaba di magia nel caso specifico di Propp) come uno schema costante del tutto indifferente ai personaggi, agli oggetti coinvolti, ai loro attributi, tutti liberamente variabili secondo lo spirito inventivo del momento, che risulterebbero così essere solo un rivestimento esteriore, utile a dare brio e colore al racconto, ma senza alcuna vera funzione intelligibile e senza significato rilevante per la comprensione della fiaba.

Per argomentare il proprio punto di vista, Lévi-Strauss mostra come nei miti e nelle favole degli Indiani d'America si attribuiscono le stesse azioni, nelle differenti narrazioni, ad animali diversi, quali, restringendo l'esempio agli uccelli: l'aquila, il gufo e il corvo.

L'assegnazione di una medesima funzione a personaggi diversi non dovrebbe però portarci a concludere, come fa invece Propp, che la funzione narrativa è la costante mentre i personaggi sono variabili libere.

Tale conclusione, sostiene ancora Lévi-Strauss, è condizionata dal fatto che il racconto viene considerato un sistema chiuso, e in tali con-

²³ Pubblicato la prima volta nell'«Annuaire», 1958-59 dell'École Pratique des Hautes Études, poi in «Les Temps Modernes», 179 del 1961 e quindi in volume in *Anthropologie Structurale Deux*, Paris, Plon 1973. Anche in italiano è disponibile in diverse traduzioni, da *Razza e storia*, Torino, Einaudi 1967; a *Antropologia Strutturale Due*, Milano, Il Saggiatore 1978; a Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura di) *Semiotica in Nuce*, Roma, Meltemi 2000.

²⁴ L'articolo, che è incluso in *Antropologia Strutturale Due*, cit., viene qui citato nell'edizione pubblicata quale postfazione all'edizione italiana di Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966.

dizioni, se il racconto stesso non offre specificazioni sulle sue caratteristiche, il personaggio non può che venir trattato come se fosse un «nome proprio» oppure una parola che non esiste nel vocabolario, dunque termini «opachi» di fronte a cui l'analisi non può che arrestarsi. Se invece considerassimo il racconto stesso come parte di un sistema più ampio e permutassimo i personaggi che supportano una data funzione in tutti i racconti in cui compaiono, vedremmo che «aquila» o «gufo» sono tutt'altro che nomi propri e potremmo individuare lo specifico valore semantico che ogni personaggio, facendo sistema con gli altri, porta con sé all'interno delle narrazioni in cui compare: «Il fatto che, nella stessa funzione, l'aquila compaia di giorno e il gufo di notte, permetterà già di definire la prima un gufo diurno e il secondo un'aquila notturna, il che significa che l'opposizione pertinente è quella fra il giorno e la notte»²⁵.

La debolezza dell'approccio proppiano, come di ogni formalismo, consisterebbe nell'illusione di spiegare il significato a partire dalla sola forma, facendo a meno del lessico, mentre l'approccio strutturalista anziché separare come corpi autonomi la «forma» e il «contenuto» cerca di individuare una organizzazione formale del contenuto stesso.

Si tratta dunque di ricostruire il «vocabolario» del contesto culturale di riferimento, all'interno del quale i personaggi, e in genere le figure del mondo convocate, non sono termini singolari e autonomi ma, occupando una posizione differenziale rispetto alle altre figure, assumono un significato specifico.

La ricostruzione di tale vocabolario, nello studio delle culture orali, richiede che vengano considerati non solo l'insieme delle varianti di un mito, in cui personaggi diversi assumono funzioni affini, ma anche i contesti forniti dal rituale, dalle credenze religiose, dalle superstizioni, dalle conoscenze positive:

Ci si accorgerà allora che l'aquila e il gufo si oppongono entrambi al corvo come uccelli rapaci a un divoratore di carogne, mentre si oppongono l'uno all'altro in rapporto al giorno e alla notte, e l'anitra agli altri tre in rapporto a una nuova posizione tra la coppia cielo-terra e la coppia cielo-acqua. Si definirà così progressivamente un 'universo della favola' analizzabile in coppie di opposizioni combinate diversamente in ogni personaggio, il quale, lungi dal costituire un'unità è, quale il fonema quale lo concepisce Roman Jakobson, un «fascio di elementi differenziali»²⁶.

²⁵ *Op. cit.*, p. 189 della tr. it.

²⁶ *Op. cit.*, p. 188 della tr. it.

O ancora:

Allo stesso modo i racconti americani fanno talvolta menzione di alberi, indicati ad esempio, come «susino» o «melo». Ma sarebbe altrettanto errato ritenere che il solo concetto di «albero» sia importante e le sue realizzazioni concrete arbitrarie, o anche che esista una funzione di cui l'albero sia regolarmente il 'sostegno'. L'inventario dei contesti rivela infatti che quanto nel susino interessa l'indigeno sul piano filosofico è la sua fecondità, mentre il melo ne attira l'attenzione per la potenza e la profondità delle radici. L'uno introduce quindi una funzione «fecondità» positiva, l'altro una funzione «transizione terra-cielo» negativa, ed entrambi in relazione alla vegetazione. Il melo si oppone a sua volta alla rapa selvatica (tappo amovibile fra i due mondi), realizzazione questa della funzione «transizione cielo-terra» positiva²⁷.

Ecco così che la possibilità di una analisi semica si offre come prospettiva per ridurre l'ineffabile, si tratti di un ineffabile per eccesso, quale quello dell'inestricabile densità simbolica, o di un ineffabile per difetto, quale quello dell'opacità derivante dal considerare un personaggio, o in genere una figura del mondo, come un carattere idiosincratico fuori sistema e senza contesto. In entrambe le prospettive si pone il problema di un 'al di là' della significazione rispetto al puro piano denotativo, e in entrambi i casi ci si può fermare di fronte alla fascinazione dell'abisso, come nel caso delle interpretazioni simboliste, se ne può negare la rilevanza, come nell'approccio proppiano, o si può provare a spingere a fondo l'analisi considerando questo 'al di là' come una funzione di significazione che non si confonde con il problema della «denotazione» o della «referenza»:

Indubbiamente anch'essi [miti e fiabe], in quanto discorso, impiegano regole grammaticali e parole. Ma alla dimensione abituale se ne aggiunge un'altra, poiché regole e parole servono qui a costruire immagini e azioni che rappresentano, a un tempo, significati 'normali' in relazione ai significati del discorso, ed elementi di significazione, in relazione ad un sistema significativo supplementare, che si situa su un altro piano: diremo, per chiarire questa tesi, che in una fiaba un «re» non è soltanto re e una «pastora» non è soltanto pastora, ma che queste parole e i significati che esse rivestono, diventano mezzi sensibili per costruire un sistema intelligibile formato dalle opposizioni: maschio/femmina (nel rapporto della natura) e alto/basso (nel rapporto della cultura), e di tutte le permutazioni possibili tra i sei termini²⁸.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 188-190 della tr. it.

²⁸ *Op. cit.*, p. 197 della tr. it.

Le parole che designano figure del mondo all'interno del mito, e che Lévi-Strauss chiama «mitemi», si caratterizzano per il fatto di costituire sistemi relazionali particolari e vanno a costituire un piano di linguaggio supplementare, entro cui risiede il senso proprio del mito:

Questi [mitemi] sono il risultato di un gioco di opposizioni binarie o ternarie (il che li rende paragonabili ai fonemi), ma tra elementi già dotati di significazione sul piano del linguaggio ed esprimibili mediante parole del vocabolario [...] Certo si tratta ancora di parole ma a senso duplice: parole di parole, che operano simultaneamente su due piani, quello del linguaggio, in cui continuano ognuna ad avere la sua significazione, e quello del meta-linguaggio in cui intervengono come elementi di una super significazione che può nascere solo dalla loro unione²⁹.

È vero, concede Lévi-Strauss, che il passaggio dal testo mitologico a quello popolare, restando nel quadro della letteratura orale, rende il lavoro di ricostruzione del «vocabolario» più complesso, in quanto le fiabe sono costruite su opposizioni più deboli rispetto a quelle che si incontrano nei miti e si caratterizzano inoltre per un carattere maggiormente orientato a dimensioni locali della socialità e della moralità, al contrario di quanto avviene con il mito in cui le opposizioni rendono conto di dimensioni più generali di carattere cosmologico, metafisico e naturale.

In tal modo la fiaba si presenta come una forma attenuata del mito, e assai più libera rispetto a quello, perché meno soggetta alle costrizioni e alle pressioni derivanti da necessità di ortodossia. La favola offre così maggiori possibilità di gioco che portano le permutazioni a diventare via via più libere e meno rigorose, fino ai limiti dell'arbitrarietà soggettiva di alcune varianti che preludono all'arbitrarietà completa della creazione letteraria:

Dunque, se la fiaba opera con opposizioni minimizzate, queste saranno tanto più difficili da individuare, e la difficoltà è accresciuta dal fatto che esse, già così ridotte, manifestano una fluttuazione che permette il passaggio alla creazione letteraria³⁰.

In questa prospettiva, l'approccio ai testi indicato da Lévi-Strauss sembra riservato ad alcune forme testuali particolari caratterizzate da un fortissimo ancoraggio a un «vocabolario» sociale condiviso, senza il quale il testo sembrerebbe perdere ogni intelligibilità, precludendo in

²⁹ *Op. cit.*, p. 198 della tr. it.

³⁰ *Op. cit.*, p. 181 della tr. it.

tal modo la possibilità di leggere nello stesso modo anche i testi più idiosincratici, più legati alla creatività soggettiva, come quelli letterari o in genere artistici.

A nostro avviso questo non è propriamente vero e ci sembra contraddetto dal fatto che anche il testo letterario presenta una necessaria 'leggibilità' della sua dimensione figurativa. Anzi, potremmo forse ipotizzare, come abbiamo già provato a fare in *Il senso e la forma* a proposito dei testi visivi, che la presenza di una «funzione poetica», quale è stata definita da Jakobson, che comporta una strutturazione del testo poetico e letterario basato sulla produzione di parallelismi e contrasti, strettamente affine al modo di strutturazione che Lévi-Strauss individua nel mito, possa avere proprio la funzione di fornire le indicazioni necessarie a rendere pienamente significanti le figure testuali nel testo «poetico» inteso nel senso più ampio del termine.

È proprio su questo principio, ci sembra, che viene a definirsi il concetto di «semisimbolico», su cui ci soffermeremo a lungo. Concetto che ci permette di precisare in modo chiaro la differenza fra l'approccio al testo della linguistica, quale ad esempio quello che caratterizza il lavoro hjelmsleviano e a cui restiamo comunque legati, e quello che caratterizza uno 'sguardo semiotico': nel primo caso il testo viene assunto esclusivamente come il luogo di manifestazione di una particolare forma semiotica, che è la lingua, e in tal modo tutte le caratteristiche di singolarità del testo particolare vengono annullate rispetto a un'esigenza di generalità e di standardizzazione; nel secondo caso, che è il nostro, il testo è il prodotto, sempre singolare, di una serie, o di un agglomerato, di forme semiotiche che entrano in relazione reciproca, ciascuna dotata delle proprie regole di organizzazione, spesso assai più semplici o «spartane» di quelle raffinatissime che governano la *langue* verbale, e funzionanti, per l'appunto, sul principio della convocazione di contrasti e di opposizioni e della loro messa in relazione, che è proprio quello che governa l'idea di semisimbolico. In questa prospettiva, dunque, un testo non è la manifestazione più o meno automatica di una forma semiotica singola ma è il prodotto, sempre unico, della co-occorrenza di forme semiotiche diverse, linguistiche, stilistiche e gergali, certo – come già suggeriva lo stesso Hjelmslev quando, individuando le semiotiche connotative, riconosceva che nessun testo, non artificialmente semplificato, può essere la manifestazione di una sola forma –, ma anche spaziali, figurative, plastiche, prossemiche, gestuali, che il discorso convoca per allestire il suo spettacolo³¹.

³¹ Questa prospettiva di ricerca che tende a considerare ogni manifestazione testuale e discorsiva come manifestazione di una molteplicità di strutture semiotiche imbricate è presente anche all'interno di alcuni indirizzi della ricerca antropologica. Segnaliamo:

Il semisimbolico ci permette dunque di pensare a una semiotica pienamente «testuale» nel senso di una semiotica della «singolarità» capace di reperire una parte delle risorse semantiche all'interno del testo stesso e non dalla definizione preliminare dei «codici culturali», che certo sono importanti ma non possono essere gli unici responsabili della manifestazione del senso di un testo. Se così non fosse, i testi letterari finirebbero con l'essere completamente inutili, in quanto condannati alla ripetizione infinita di un senso già dato, come implicitamente sostiene chi non vede altro che il ritorno continuo di archetipi; mentre i testi, anche laddove sembra che tutto sia già stato detto, continuano a produrre nuovo senso e, mettendo le forme semiotiche in relazione fra loro, in modo da fornire continui piani di interrelazione e di traduzione, permettono la trasformazione e l'innovazione dei codici stessi che danno alla nostra «realtà» la possibilità, a un tempo, di stratificarsi e di mutare.

In secondo luogo, il concetto di semisimbolico ci permetterà di ricondurre il problema del simbolismo da un'aura di fumosa densità, sorta di buco nero in cui il senso si compatta tanto da divenire ineffabile, a una dimensione articolatoria in cui il simbolico si dà piuttosto come un effetto di costruzione di livelli del senso che vanno ad assumere la funzione di espressioni che articolano significati «ulteriori». Idea che ci sembra già ben elaborata da Greimas nel citato *Semantica strutturale*, dove la problematica della significatività delle figure del mondo e della loro possibile articolazione veniva trattata sotto la rubrica del «livello semiologico» del senso:

Si potrebbe dire che il livello semiologico costituisce una sorta di significante che, assunto entro un quadro anagogico qualsiasi, articola il significato simbolico e lo organizza in rete di significazioni differenziate. Così come il piano dell'espressione articolata è necessario affinché il piano del contenuto sia qualcosa di diverso da una «grande nebulosa», secondo l'immagine saussuriana, l'articolazione della forma del contenuto attua, differenziandola, la sostanza di quest'ultimo³².

Dunque non si tratta di negare l'esistenza o la portata di significati che si presentano come «presenze oscure», nel senso di «non articolate», come quelle evocate da Gustav Mahler in una celebre lettera: «la mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le *oscuere* sensazioni, sulla soglia che conduce

Alessandro Duranti, *Emografia del parlare quotidiano*, Roma, Carocci 1998; Charles Goodwin, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi 2003; Bruno Latour e Steve Woolgar, *Laboratory Life, the Construction of Scientific Facts*, London, Sage 1979.

³² Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 92 della tr. it.

all' 'altro mondo', il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio»³³; ma di ipotizzare che il confronto con questi «effetti di oscurità», che incontreremo ancora, ad esempio nel capitolo dedicato al diario di viaggio di Darwin, non poggia sulla produzione di una oscurità insignificante, che appunto non significherebbe nulla, bensì sull'elaborazione di forme semiotiche specifiche, anche assai complesse, quali sono indubbiamente le sinfonie di Mahler.

L'idea che gli «effetti di oscurità», ad esempio, non possano che manifestarsi in «forme oscure» riflette una ulteriore problematica connessa ai modi di presenza delle figure del mondo: se in primo luogo avevamo l'idea di una significazione eccessiva, infinita, impenetrabile e inarticolabile, dunque ineffabile, e poi l'idea di un carattere puramente decorativo e dunque inessenziale delle figure del mondo, ora emerge l'opzione che tra la rappresentazione e il rappresentato ci sia totale compenetrazione e solidarietà. Questa prospettiva, in cui la forma dell'espressione coinciderebbe con la forma del contenuto, è quella che caratterizza anche l'idea di simbolo presente nel lavoro di Hjelmslev, dalla cui messa in discussione nasce l'idea di forme semisimboliche, come vedremo oltre. Ma vorremmo esemplificare questa prospettiva e le sue implicazioni discutendo brevemente un saggio di Jean-François Lyotard³⁴ che muove proprio da una critica del simbolico assunto a partire dalla definizione che ne dà Hegel nell'*Estetica*.

Nel pensiero di Hegel il rapporto fra il simbolo stesso, l'elemento sensibile o, come diremmo noi, il «significante», e il suo significato, il concetto pervenuto a forma, o «ideale», nella terminologia hegeliana, sarebbe caratterizzato da una sproporzione del primo rispetto al secondo (quella simbolica è l'arte nella sua prima fase evolutiva). Per esprimere il concetto, il simbolo tende all'eccesso e alla monumentalità, senza però riuscire a 'comprenderlo' ma limitandosi ad additarlo, ad alludere a esso. L'espressione simbolica non appare dunque in grado di mostrare l'ideale nella sua pura datità, come accadrà invece con l'arte classica dove il sensibile tende in qualche modo ad 'annullarsi' per presentarci l'ideale nella sua purezza, in una sorta di trasparenza che permetterebbe un accesso immediato al concetto.

Lyotard, che cerca di differenziare ontologicamente, in modo per noi difficilmente accettabile, un accesso al mondo mediato, e perciò falsato, dalla significazione e dal linguaggio, da un accesso «puro» e

³³ Gustav Mahler. Lettera del 26-03-1896, cit. in Paolo Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, Venezia, Marsilio 1998.

³⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck 1971 – Nuova edizione, 2002 (tr. it. *Discorso, Figura*, Milano, Mimesis 2008).

immediato che ci sarebbe offerto dall'immagine, dalla figura, che si dà nella percezione e nella pittura, propone appunto una dimensione della significazione «ulteriore» rispetto al simbolico, che chiama «figurale». In questa dimensione il senso, al riparo delle manipolazioni, delle ideologie, dei giochi di potere, dei tabù che travagliano la vita del discorso verbale, abiterebbe completamente la sua manifestazione visiva, in totale immanenza, dice Lyotard, coincidendo completamente con essa, in maniera non troppo dissimile da quanto avverrebbe, ci sembra, con il «classico» hegeliano. Modo di accesso al mondo governato dal «desiderio» anziché dalla «significazione» che troverebbe spazio anche nel discorso verbale ma solo in circostanze particolari, e ai suoi margini, quando l'espressione non si pone in relazione arbitraria con il mondo che designa ma fa sì che esso sia 'incorporato' nel discorso stesso, che si fa appunto 'corpo' del mondo, dandogli una figura ad esso consona, come accadrebbe in parte nella poesia e più ancora nella poesia «figurata», in cui le spaziature, i caratteri tipografici ecc., assumono un valore di presentazione immediata del mondo a cui si riferiscono.

Il saggio di Lyotard, che riflette ampiamente il dibattito culturale in cui si iscrive, sottintende una visione semiotica marcatamente verbo-centrica, quale ad esempio quella rappresentata dal lavoro di Roland Barthes, che considera il visibile accessibile solo a partire da una sua traduzione verbale, e non è in grado di apprezzare un'idea di «discorsività» genericamente semiotica e non vincolata strettamente al linguaggio verbale, che, negli stessi anni trova terreno di elaborazione anche al di fuori del campo strettamente semiotico, come ad esempio nel lavoro di Michel Foucault. Possiamo perciò apprezzarne il tentativo di rompere con uno schema culturale che impone una mediazione linguistica quale via unica di accesso al senso, e mi sembra che sia totalmente condivisibile l'idea che i modi di «accesso al mondo» forniti da un testo possano essere molteplici e simultanei, a partire dall'idea che ai margini del discorso possono annidarsi elementi che, pur estranei al regime di funzionamento 'normale' del discorso, possono contribuire a un arricchimento di senso.

La prospettiva presentata da Lyotard sembra però peccare di quella illusione «iconica» di totale trasparenza che viene ampiamente e da tempo discussa sia in campo semiotico³⁵ sia all'interno della teoria del-

³⁵ Ci limitiamo a questo proposito a citare i soli lavori di Umberto Eco, le cui riflessioni sull'argomento possono essere racchiuse fra una fase che potremmo dire di critica radicale rappresentata dal *Trattato di Semiotica Generale* (Milano, Bompiani 1975), e quella che potremmo dire di 'ripensamento' rappresentata in *Kant e l'ornitorinco* (Milano, Bompiani 1997).

l'arte più avvertita³⁶, secondo la quale le immagini avrebbero la capacità di riferirsi al mondo in modo immediato e naturale, mentre ci sembra che la ricerca semiotica abbia ormai ampiamente documentato come la produzione e la lettura di immagini, come la stessa percezione, rispondano a regole di messa in forma e di strutturazione indispensabili per mediare il rapporto fra l'immagine stessa e il suo significato, l'espressione e il contenuto, e che dunque anche quella visiva sia una forma di testualità a tutti gli effetti, con le sue peculiarità ma senza differenze di carattere ontologico rispetto alle altre forme di testualità.

Troviamo inoltre problematica la decisione Lyotardiana di attribuire al senso «ulteriore», a cui la dimensione «figurale» aprirebbe, quel carattere di unicità e di verità che ne farebbero una forma privilegiata di accesso a qualcosa di «originario»; mentre, torniamo a ribadirlo e cercheremo di mostrarlo, è nostra convinzione che un testo produca i suoi effetti di senso, siano essi effetti poetici o effetti di realtà, a partire dalla messa in relazione di forme semiotiche diverse che lo abitano con pari dignità.

Ci sembra, per altro, che tale condizione sia ben esemplificata proprio dall'esempio che Lyotard trae da un passo dell'*Arte poetica* di Claudel per illustrare il suo punto di vista. Si tratta della messa in scena di una figura «forestiera», l'immagine prodotta da uno sguardo che coglie due alberi che a distanza si richiamano e producono un accordo:

Una volta, in Giappone, salito da Nikkô a Chuzenji, vidi, sebbene assai distanti, giustapposti dall'allineamento del mio occhio, il verde di un acero completare l'accordo proposto da un pino. Le pagine che seguono commentano quel testo *forestiero*³⁷.

Concordiamo con Lyotard, quando afferma che in questo testo non c'è solo da leggere ma anche da «vedere»; ma questo testo, che Claudel propone per suggerire un parallelismo fra il fare poetico e il mondo naturale, non mette in scena la percezione quale accesso immediato al mondo, puro e non mediato, al contrario, allestisce una figuratività che è costruita all'interno del linguaggio verbale, con i suoi mezzi e in esso codificata, ma che appare allo stesso tempo capace anche di installare nel testo una forma semiotica ulteriore, pertinente al regime espressivo dei testi visivi, fatto di contrasti e di rime plastiche, che

³⁶ Ci limitiamo a citare l'esemplare Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon, New York and London 1960 (tr. it. *Arte e illusione*, Torino, Einaudi 1965), oltre al già citato *Iconology* di W.J. Thomas Mitchell. Per una introduzione ai rapporti fra semiotica e teoria dell'arte ci permettiamo di rinviare al nostro *Il senso e la forma* (cit.).

³⁷ Jean François Lyotard, *op. cit.*, p. 35 della tr. it.

permettono di articolare il senso su un piano «ulteriore», come suggerisce Lyotard, «forestiero» sì, ma di una «forestalità» che non ha nulla di naturale e «originario», essendo il prodotto di uno sguardo che si iscrive completamente in essa e che, a partire da una direttrice che allinea i due alberi, pone i termini dell'emergenza dal «magma boschivo» dei soli elementi ritenuti pertinenti per allestire la scena e che trasformano l'informe naturale nella culturalità di un «accordo» fatto di forma (l'acero e il pino) e di colore.

La scelta di questo brano da parte di Lyotard ci sembra interessante anche per un altro aspetto: più oltre, come abbiamo già detto, il filosofo sostiene che questo «spessore» di senso, che fa sì che ci sia anche da «vedere» e non solo da leggere, può occupare i margini del verbale e solo nella misura in cui la scrittura si fa corpo o immagine del mondo. Diremmo, nei nostri termini, nella misura in cui entra in gioco una questione di stratificazione della sostanza espressiva e la dimensione sensibile del testo manifesta sincreticamente funtivi espressivi diversi, attualizzando non una ma più relazioni semiotiche distinte. In questo caso invece, assai più prossimo ai problemi di cui ci occuperemo noi, che in questa sede toccheremo solo marginalmente questioni di articolazione della sostanza espressiva, è a partire dal contenuto verbale che emerge un'immagine che si dà come espressione di un contenuto «ulteriore», la cui relazione è retta da una specifica strutturazione semiotica, mostrando come il sincretismo non sia solo un problema relativo a testi costituiti da combinazioni di sostanze sensibili e percettive diverse ma, potenzialmente, di ogni testo che appare capace di convocare per il proprio funzionamento semiotiche diverse all'interno del piano di articolazione del discorso.

Le varie tematiche qui presentate saranno riprese e rimodulate nelle pagine che seguono, in cui cercheremo di far emergere una serie di questioni distinte relative alla significatività del «figurativo» nei testi letterari (come già detto, nella più ampia accezione del termine), concetto che sarà anch'esso meglio precisato in seguito, e che a nostro avviso costituisce uno dei più interessanti nodi teorici della ricerca semiotica in atto, innanzitutto in quanto strettamente connesso ai vari problemi derivanti dalla stratificazione delle dimensioni semiotiche all'interno del testo, a cui saranno dedicate l'analisi di un breve racconto di Oscar Wilde, *The Selfish Giant*, e quella di un brano tratto da *Pinocchio*. Proveremo quindi a tematizzare il problema della costruzione dell'identità dell'Altro, e della sua 'immagine', che mette in discussione l'intero «patrimonio semiotico» sia di colui che elabora la rappresentazione dell'alterità sia di colui che, a partire da essa, è chiamato a elaborarne un'immagine propria, leggendo un brano dal *Voya-*

ge of the Beagle di Charles Darwin e poi confrontando i meccanismi figurativi e narrativi elaborati da Friedrich Murnau per il suo film *Nosferatu* con quelli letterari del *Dracula* di Bram Stoker, che fanno a essi da riferimento. Vedremo poi come nella strutturazione dell'universo figurativo, in cui si intrecciano prospettive percettive e memoriali, si radichi il problema dell'identità attoriale dei personaggi analizzando uno dei capitoli di *The Sound and the Fury* di William Faulkner. Infine, toccheremo le problematiche connesse alla manifestazione 'per immagini' della dimensione passionale, che affronteremo a partire da un confronto fra immagine letteraria e immagine filmica analizzando l'*Henry V* di Shakespeare e la relativa versione cinematografica, realizzata da Kenneth Branagh.