

PRIMA SEZIONE

Ragionamenti figurati e architetture testuali

1. Figure della mediazione in *The Selfish Giant* di Oscar Wilde

1. LA SEMIOTICA FIGURATIVA

Nel quadro della semiotica strutturale, e in particolare nella tradizione di ricerca legata al lavoro di Algirdas Julien Greimas, al problema della «figuratività» viene assegnato uno statuto teorico abbastanza ben precisato: essa occupa lo strato più esterno, più superficiale, del cosiddetto «Percorso Generativo»¹ del senso, quello della seman-

¹ «Designamo con l'espressione 'percorso generativo' l'economia generale di una teoria semiotica (o soltanto linguistica), cioè la disposizione delle sue componenti le une rispetto alle altre; e questo nella prospettiva della generazione, cioè postulando che, dato che ogni oggetto semiotico può essere definito secondo i modi della sua profondità, le componenti che intervengono in questo processo si articolano le une con le altre secondo un 'percorso' che va dal più semplice al più complesso, dal più astratto al più concreto». Voce «Generativo Percorso» in Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette 1979 (tr. it. *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher 1986).

Percorso generativo			
	Componente sintattica		Componente semantica
Strutture discorsive	Sintassi discorsiva Discorsivizzazione: temporalizzazione – attorializzazione – spazializzazione		Semantica discorsiva: Figurativizzazione Tematizzazione
Strutture semio-narrative	Livello di superficie	Sintassi narrativa di superficie	Semantica narrativa
	Livello profondo	Sintassi fondamentale	Semantica fondamentale

tica discorsiva, e si definisce come il luogo teorico di costituzione degli effetti di realtà. È a questo livello che le istanze teoriche più astratte dei livelli più profondi assumono una concretezza percettiva, con vari possibili gradi di intensità, configurandosi in immagini, in figure appunto, e con ciò rendendo conto della dimensione sensibile e percettiva del senso².

Nel corso degli ultimi venti anni, questa dimensione del senso è stata oggetto di riflessione costante e di continue rielaborazioni, soprattutto a opera di alcuni ricercatori francesi, tra cui ricordiamo in particolare, per la ricchezza del contributo, Denis Bertrand, Jean Marie Floch, Jacques Geninasca, Joseph Courtés, Claude Zilberberg, Teresa Keane, oltre allo stesso Greimas.

In queste pagine non cercheremo di riassumere le tappe di questa ricerca³ né ci occuperemo di valutarne le diverse sfaccettature, ma proveremo invece a entrare nel merito di una delle questioni aperte da quelle ricerche e che verte sulla capacità del figurativo di «rendersi autonomo» aprendo la lettura a un «ragionamento figurativo» che sembra seguire regole proprie. Problematica che, riprendendo una formulazione di Denis Bertrand⁴, potremmo definire come questione della «profondità del figurativo». Questa impressione di deriva del figurativo, se accostata alle precedenti definizioni, di cui si è detto sopra, sembra nascondere un paradosso: da un lato, se si immagina il Percorso Generativo come una stratificazione orientata della costituzione del senso che ‘va’ dalla dimensione più astratta a quelle più superficiali in vista della manifestazione, la figuratività dovrebbe darsi semplicemente come luogo di compimento del senso in vista della

² «Un discours abstrait est ‘thématisé’, c’est-à-dire qu’il traite de notions, d’origine cognitive (la liberté, la joie, etc.). Il se figurativise si, pour illustrer ces notions, il a recours à des ‘figures du monde naturel’, c’est-à-dire à des lexemes qui évoquent des choses, des personnes, des décors du monde sensible. Nous rejoignons ici la notion d’‘image’, élaborée par la rhétorique du verbal. La sémiotique s’efforce de systématiser la réflexion, sur ce point, en montrant que chaque univers culturel inscrit les diverses figures dans des ensembles plus vastes, les configurations discursives, qui traitent le discours, comme peut le faire un motif sur une tapisserie. [...] La figurativisation peut se convertir en ‘iconisation’, étape ultime du parcours génératif visant à produire l’effet de sens ‘ressemblance avec la vie’. On dira alors que le discours est ‘concret’ (‘effet de réel’). Le texte littéraire est souvent iconique, construit pour qu’on croie y lire la vérité même de la vie». Anne Hénault, *Narratologie, Sémiotique Générale*, Paris, PUF 1983.

³ Lavoro di ricostruzione già eccellentemente svolto da Paolo Bertetti: *Lo schermo dell’apparire. Figuratività, mondo naturale, referente nella semiotica generativa*, Tesi di dottorato di ricerca in Semiotica e Psicologia della Comunicazione Simbolica, XVI ciclo, Università degli Studi di Siena, 2004.

⁴ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan 2000 (tr. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002).

manifestazione; mentre, dall'altro, se si immagina un 'orientamento' interpretativo che muova dalla manifestazione verso le strutture immanenti, essa sembra configurarsi come luogo di origine di percorsi di articolazione del senso «alla deriva», cioè «indipendenti» dalla via maestra del Percorso Generativo, e per nulla lineari.

Mi sembra che in tal maniera si trovino a venir messi in discussione alcuni assunti della teoria semiotica, che forse non sono davvero né solidi né condivisi all'interno della tradizione greimasiana. Vorrei qui affrontare, anche se in modo sintetico e sommario, alcuni di questi aspetti problematici. Me ne scuso con quanti sono meno interessati a questioni di epistemologia semiotica, ma ritengo che sia utile chiarire tali questioni subito, in quanto ciò servirà anche per definire meglio la prospettiva teorica che informa le analisi che seguono.

Innanzitutto, la questione che in varie occasioni continua a emergere della 'percorribilità' del Percorso Generativo del senso, con il corollario del verso di questa percorribilità: il Percorso Generativo 'va' dalle strutture profonde a quelle di superficie o viceversa?

Questione che, ad esempio, viene posta per due volte e con motivazioni diverse in lavori recenti di Jacques Fontanille, la prima, in *Sémiotique du Discours*⁵, dove si sostiene che il processo «ascendente» dall'astratto al figurativo caratterizzerebbe il vecchio modo di procedere della semiotica testuale, mentre il processo inverso caratterizzerebbe la nuova semiotica discorsiva; la seconda in *Il corpo*⁶, dove si sostiene la necessità epistemologica di prevedere l'esistenza di una istanza presupposta dal Percorso Generativo con funzione di Soggetto in grado di percorrere il Percorso stesso, questa volta in modo ascendente, dunque secondo il 'vecchio' modo testuale, che nel caso particolare sarebbe appunto «il corpo».

Premesso che la distinzione fra semiotica del testo e semiotica del discorso mi sembra del tutto surrettizia essendo legata alle diverse accezioni dei due termini che di volta in volta vengono accolte, vorrei argomentare il perché tale approccio al Percorso Generativo mi sembri oltre che poco produttivo anche, e più pericolosamente, fuorviante, in quanto frutto di un abbaglio metaforico.

Evidentemente non è sufficiente l'affermazione continuamente ribadita che «generativo» non significa «genetico», se si continua a sollevare il problema della percorribilità del percorso, poiché tale questione sposta necessariamente il Percorso Generativo stesso dall'ordine del sistema, a cui l'intera trattazione greimasiana lo ancora, a quel-

⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim 1998.

⁶ Jacques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.

lo del processo: solo immaginando un «processo generativo» possono essere poste le questioni del verso di percorrenza e del soggetto competente per percorrerlo, ma ciò che ne consegue è nuovamente l'identificazione del «generativo» con il «genetico».

In secondo luogo, ma non secondariamente, immaginare un'istanza capace di percorrere il Percorso Generativo significa necessariamente portare questa istanza al di fuori del Percorso e dunque, sempre necessariamente, sottrarla al processo di stratificazione del senso. Ma sostenere la necessità di una istanza esterna al Percorso Generativo a garanzia della possibilità di costituzione del senso non farà di questa stessa istanza, proprio in quanto «esterna», un'entità non stratificabile, dunque estranea al modello di articolazione del senso di cui si farebbe garante? E fondare un modello teorico generale dell'articolazione del senso, che in quanto tale dovrebbe poter articolare ogni manifestazione semiotica, su di una istanza, che per altro è un «fenomeno complesso» come il Corpo, che dovrebbe essere esterna ed estranea a quel modello, non porterà semplicemente a negare ogni valore epistemologico, e di conseguenza, necessariamente, ogni validità euristica allo stesso Percorso Generativo? Nel qual caso diventerà del tutto inutile chiedersi chi percorra il Percorso Generativo e in che senso lo faccia.

Questa incongruenza mi pare che per altro traspaia in modo evidente anche dalle stesse pagine del testo di Fontanille, in cui proprio mentre si sostiene che il corpo sussisterebbe come istanza esterna al Percorso Generativo, e che dunque non dovrebbe essere articolato secondo i modelli del Percorso stesso, esso, nei diversi saggi che costituiscono l'opera, viene a volte assoggettato a una strutturazione attanziale (poiché il gioco di articolazioni dei «se-ipse» e «se-idem», dei «me-carne» e «me-pelle», altro non è che un esercizio di analisi attanziale, anche se gli attanti sono denominati in modo non convenzionale, appunto con i termini sopra citati, derivati dai lavori psicanalitici di Anzieu); altre volte viene invece visto come figura che entra a far parte di configurazioni discorsive diverse, e con ciò trattato semplicemente come un qualsiasi altro «testo» stratificabile in piani di intelligibilità diversi, oppure come una qualsiasi «figura» all'interno di «testi». Viene cioè, correttamente, trattato con la complessa mutevolezza che è propria di qualsiasi oggetto di senso, il cui statuto non è mai assoluto ma dipende dalla prospettiva e dal livello di articolazione dell'analisi; solo che, con il conferire una certa attanzialità alle figure o una certa figuratività agli attanti, si finisce con il togliere valore alle articolazioni interne del Percorso Generativo stesso, al quale si doveva invece offrire una 'garanzia'. L'impressione, *en passant*, è che le riflessioni epistemologiche summenzionate, e con esse le proposte di

moltiplicazione, riarticolazione, ibridazione dei livelli e delle istanze teoriche, siano condizionate da una concezione ‘naturalistica’ della teoria semiotica. Concezione che porta a identificare i diversi livelli teorici che costituiscono il Percorso Generativo con livelli di esistenza del senso, per cui il senso non sarebbe descrivibile attraverso una articolazione in livelli teorici ma sarebbe in sé articolato in livelli che la teoria si limita a scoprire. Atteggiamento che spinge a cercare le articolazione del senso dentro la teoria stessa e con ciò a complessificare continuamente la forma. Si tratterebbe cioè di una implicita sussistenza di quello «strutturalismo ontologico» i cui limiti epistemologici sono stati, a nostro avviso definitivamente, denunciati da Umberto Eco, il quale proponeva, in antitesi a esso, uno «strutturalismo metodologico» volto a separare l’esistenza delle cose dai loro nomi, e cioè il piano dell’esistenza dei fenomeni da quello di esistenza della teoria che li analizza.

L’assunzione di questa seconda prospettiva ci sembra che possa spingere la ricerca verso forme di ‘semplificazione’ derivanti da un maggior controllo del metalinguaggio teorico e alla riduzione di quelle complessità dovute al ‘gioco’ teorico sopra menzionato, che consiste nell’uso degli «strumenti» di uno dei livelli metalinguistici per analizzare non i «testi» ma gli altri livelli del medesimo Percorso Generativo, cercando al loro interno la «forma» che sarebbe del senso. Tale pratica comporta una immediata traduzione del livello analizzato nel livello analizzante: se, ad esempio, si applicano le categorie della Grammatica Narrativa per descrivere e concettualizzare il livello Discorsivo o quello delle Strutture Profonde, ci si ritroverà inevitabilmente con Attanti ovunque: attanti del discorso, attanti delle strutture profonde, attanti delle strutture tensive, e così via; ma a questo punto sarà inutile che li si vada a denominare proto-attanti, quasi-attanti, attanti-del-discorso, ecc. poiché non si avrà più una serie di metalinguaggi distinti, ma un solo metalinguaggio in cui tutti gli attanti sono grigi per quanti sforzi di differenziazione si possano fare, in quanto sarà il modello logico di articolazione a essere condizionato e uniformato a una sola prospettiva, quella del livello analizzante, rendendo di fatto inutile l’articolazione per livelli.

In questi casi, alla confusione fra teoria e fenomeno, o, potremmo dire in termini semiotici, a una loro assunzione quali piani (E/C) di un sistema simbolico – nell’accezione hjelmsleviana – caratterizzato da una totale conformità, sembra aggiungersi (medesimo problema spostato di livello) quella fra l’architettura logica di ciascun livello metalinguistico e il discorso che lo manifesta.

Ciò che in questi ‘giochi’ teorici si perde di vista, mi sembra, è che il discorso semiotico è un discorso fra gli altri e proprio per questo, co-

me tutti gli altri, quando presenta un livello della sua teoria lo fa producendo un testo che è articolabile su tutti i livelli che la teoria individua e non solo sul livello specifico che ne costituisce il contenuto. Semplificando: per descrivere le relazioni logiche fra categorie semantiche, la cui articolazione pertiene al livello profondo, posso manifestarle usando una figura geometrica, come il famigerato «quadrato semiotico». Ciò però non significa che io debba considerare una figuratività o una spazialità profonda, situata allo stesso livello dell'articolazione semantica delle categorie, poiché quel «quadrato» non «appartiene» al livello profondo, ma è generato dalla messa in discorso che è indispensabile per 'dire' il livello profondo, e pertanto possiamo ricondurre anch'esso al livello discorsivo del testo che ci serve a descrivere le strutture profonde. Pertanto, non avremo, una «figuratività» diffusa su tutti i livelli del Percorso Generativo ma ancora, e semplicemente, una figuratività riconducibile al livello discorsivo dei testi.

Mi scuso ancora con quanti sono meno interessati alla vita epistemologica della semiotica, ma ritengo che tali 'sviste' siano teoricamente preoccupanti (oltreché, verrebbe da dire, gravi per un semiologo): scambiare l'analisi di una struttura logica, che richiederebbe un metalinguaggio dedicato, con l'analisi del discorso che la manifesta comporta, oltre a effetti di 'elefantiasi' teorica, inevitabili *loop* ricorsivi e paradossi apparentemente irrisolvibili, come già tempo fa insegnavano Russell e Whitehead.

Le ricerche qui presentate assumono la prospettiva epistemologica che abbiamo definito, a partire da Eco, «metodologica», e da essa si continuerà a considerare il Percorso Generativo del senso uno strumento irrinunciabile della semiotica strutturale, a dispetto delle sue lacune, delle sue zone d'ombra, delle sue ingenuità, che andranno ovviamente affrontate con atteggiamento critico.

Per alcuni semiologi, che ne hanno già votato la fine per via della sua arcaica macchinosità, il confrontarsi ancora con questo strumento teorico, anche in prospettiva critica, e i tentativi di risolverne gli aspetti problematici, potranno apparire simili all'inutile lavoro svolto dagli astronomi aristotelici per mantenere in vita un modello di universo condannato dalle scoperte galileiane e copernicane. A nostro avviso invece il Percorso Generativo, considerata anche l'assenza di un modello concorrente che non si limiti a cancellare il «culturale» riducendo il senso a una reazione neuronale, offre ancora, quantomeno, una eccellente architettura metalinguistica (una teoria, per l'appunto), che permette da un lato di coordinare una serie di problematiche semiotiche mettendole in relazione fra loro e dall'altro di condividere un «linguaggio» che permette il confronto teorico fra ricercatori, condizione indispensabile di qualsiasi impresa, come si suol dire, «a vocazione scientifica».

Quella che qui adottiamo è una concezione che potremmo dire ‘tattica’, oltre che ‘nominalistica’, del Percorso Generativo, che ce lo fa considerare, al di là dei problemi della «generatività», semplicemente come una articolazione stratificata di metalinguaggi, corredata da regole di trasformazione e di traduzione, ognuno dei cui livelli costituisce una struttura interpretativa per l’altro⁷.

Continuare a considerare il Percorso Generativo come articolazione stratificata di metalinguaggi significa pensare che ciascuno di essi sia in grado di restituire un piano di senso del testo studiato, e che questo stesso piano di senso dell’oggetto sia a sua volta ‘interfacciabile’ con i piani di senso restituiti dagli altri livelli metalinguistici.

In sostanza, se il modo unico che di fatto conosciamo per descrivere il senso è quello di tradurlo (in una lingua o in un sistema semiotico diverso, in parole diverse della medesima lingua, in una lingua artificiale, e così via), il Percorso Generativo ci offre una architettura di lingue, invece che una sola, che hanno il vantaggio di essere strettamente interrelate fra esse costituendo una sorta di ‘gabbia’ che, per un istante, ci permette di catturare quella creatura sfuggente che chiamiamo «senso».

Tutto ciò semplicemente per tornare a rinquadrare il nostro problema iniziale: qual è la posizione del figurativo nella semiotica generativa, e perché se affrontiamo il problema muovendo dall’analisi dei testi (o dei discorsi), come ben ci mostrano i lavori di Bertrand citati, esso apre a derive di senso che facciamo fatica a prevedere quando ci limitiamo a una definizione puramente teorico-deduttiva del figurativo quale luogo di convocazione lineare degli investimenti semantici più astratti?

Vorremmo ora provare a porre la questione a partire da una piccola analisi testuale dedicata a uno dei racconti brevi di Oscar Wilde: *The Selfish Giant*⁸.

⁷ Ci rendiamo conto che tale definizione può avere per alcuni un acre odore strutturale (o peggio strutturalista), invece che più moderne fragranze kantiane, fatte di categorie articolate «a priori», e indipendentemente da ogni occorrenza testuale, in cerca di manifestazioni, curiosamente smerciate con il nome di «fenomenologia». Si veda a questo proposito l’avvincente *fantasy* che oppone i buoni fenomenologi, cultori del fluido e del mutevole, come Lévi-Strauss, all’infida schiatta degli strutturalisti che, da Hjelmslev a Greimas, coltivano innominabili passioni per il discreto e per il categoriale, leggibile in *La quête du sens* di Jean-Claude Coquet (Paris, PUF 1997). Avvincente quasi quanto la dimostrazione di come ci si possa liberare dello studio dei testi, in quanto luoghi in cui il senso è già dato e concluso, a favore di un più opportuno studio del «discorso in atto», luogo in cui il senso può essere colto nel suo farsi. Dimostrazione condotta attraverso l’analisi di una fiaba di La Fontaine.

⁸ Seguiamo la traduzione italiana pubblicata in *Racconti*, Milano, Rizzoli BUR 1982. Il testo originale, riportato in appendice a questo capitolo, è reperibile anche sul sito web del Gutenberg Project. (www.gutenberg.org).

2. *THE SELFISH GIANT*

a. *La figurativizzazione dei Valori e degli Umori*

Da un punto di vista narrativo, in modo che sembra abbastanza evidente, il racconto gioca sulla trasformazione della relazione fra i due Attanti Soggetto principali, rappresentati dall'Attore «Gigante» e dall'Attore collettivo «Bambini»⁹, mediata dalla trasformazione della relazione che entrambi i Soggetti tendono a stabilire con l'Oggetto di Valore principale, il «Giardino», prima conteso poi condiviso.

Mi sembra dunque opportuno iniziare con una descrizione, e con una sommaria analisi semica, delle trasformazioni a cui è sottoposta la figura del Giardino, proprio per la centralità conferita dalla narrazione a questo Oggetto di Valore.

Nel corso del racconto, il Giardino viene messo in scena più volte, attraverso una serie mutevole di immagini, che possiamo così sintetizzare: il Giardino aperto, a inizio racconto, che è quello rigoglioso in cui i Bambini trascorrono felici i propri pomeriggi; il Giardino chiuso, recintato dal Gigante per mezzo di un alto muro, che in tal modo si trova a essere non solo inaccessibile ai Bambini ma anche totalmente separato dal mondo circostante, dalla «contrada»; il Giardino parzialmente riaperto dai Bambini, che vi accedono da una piccola breccia praticata nel muro; il Giardino completamente riaperto dal Gigante, che decide di dividerlo con i Bambini. A questi diversi Giardini vanno aggiunti, mi sembra, due Giardini intermedi: il Giardino non ancora completamente ripopolato dai Bambini, che presenta un angolo «freddo» là dove il Bambino più piccolo non riesce a raggiungere i rami di un albero senza l'aiuto dello stesso Gigante; e, simmetrico, il Giardino invernale, che presenta un albero meno «freddo» là nell'angolo più remoto, dove si trova il solo Bambino più piccolo. Infine, un ultimo Giardino, solo prefigurato: il Paradiso, in cui il Bambino piccolo che ha ormai svelato la propria identità promette che porterà il Gigante.

⁹ Usiamo il termine «Attore collettivo» in luogo del più diffuso «Attante collettivo» perché quest'ultimo termine ci sembra poco corretto, in quanto con il termine «Attante» ci si riferisce semplicemente a una posizione e a una funzione sintattica che in quanto tale può essere manifestato da chechessia e che resta indipendente da tale manifestazione. Così mentre ci sembra ragionevole immaginare un «Attore collettivo» quale manifestazione di un raggruppamento figurativo di più individui (la gente, la folla, la mandria, i due amici, ecc.), ci sembra che non sia in alcun modo possibile né teoricamente sensato definire una posizione sintattica come «collettiva».

Prima immagine: il Giardino aperto.

In questa prima presentazione, il Giardino viene così descritto: «Era un giardino grande e bellissimo, tappezzato di soffice erba verde. Qua e là sull'erba occhieggiavano fiori simili a stelle, e vi erano dodici peschi che a primavera si coprivano di delicati boccioli di rosa e di perla, e in autunno producevano frutti opulenti. Gli uccelli sedevano sugli alberi e cantavano con tanta dolcezza che i bambini interrompevano spesso i loro giochi per starli ad ascoltare»¹⁰.

Questo luogo di delizie viene 'dipinto' con una serie di attributi e di particolari che chiamano in causa tutti i diversi aspetti sensoriali: il visivo innanzitutto per mezzo delle notazioni cromatiche (il verde dell'erba, il rosa e il perla dei boccioli primaverili), che caratterizzano subito l'ambiente come policromo e sgargiante; il tattile attraverso la «sofficità» del tappeto erboso, l'acustico attraverso la dolcezza del canto degli uccelli, il gustativo e l'olfattivo, per sinestesia, attraverso la notazione dell'opulenza dei frutti e della varietà floreale.

Questa pienezza sensoriale, connotata in modo marcatamente euforico («'Come siamo felici, qui!' dicevano gli uni agli altri»), si oppone in modo netto all'ambiente esterno, evocato e descritto nel momento in cui i Bambini, cacciati, cercano di giocare in strada, fuori dal Giardino: «Tentarono di giocare sulla strada, ma la strada era piena di polvere e irta di pietre taglienti, e a loro non piaceva».

Questo nuovo ambiente, connotato in modo marcatamente disforico, non solo dal «a loro non piaceva», ma anche da una evocazione diretta della felicità perduta associata al Giardino («'Come eravamo felici, lì!' dicevano gli uni agli altri»), allestisce con pochissime notazioni un universo figurativo opposto a quello del Giardino, negando espressamente alcune delle sue qualificazioni positive, come quella tattile, che da «soffice» si trasforma in «duro e tagliente», come quella cromatica, che dalla policromia esplicita del Giardino si trasforma nella monocromia grigia (non-cromatica) implicita delle pietre e della polvere, o sopprimendo totalmente qualsiasi riferimento a tutti gli altri aspetti sensoriali: non c'è più udito, né olfatto, né gusto.

Questa opposizione percettiva mi sembra che manifesti una prima opposizione più astratta, di tipo categoriale, fra un mondo che potremmo definire «organico», in quanto riferito ai regni vegetale e animale,

¹⁰ Tr. it., p. 56: «It was a large lovely garden, with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broke out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them».

fatto di fiori, frutta, uccelli, erba, e un mondo sterile e «inorganico», riferito al regno minerale, fatto solo di polvere e di pietra.

L'opposizione sembra completa ed esclusiva in quanto fuori dal Giardino non sono presenti marche semiche riferibili all'organico e viceversa, o quasi, per il Giardino. O quasi, perché in realtà abbiamo due marche riferibili al regno minerale all'interno del Giardino: vi troviamo infatti «fiori simili a *stelle*» e «boccioli di *perla*». Queste notazioni metaforiche, che intendo comunque assumere pienamente, sembrano riferirsi a un carattere di luminosità e brillantezza proprio di un minerale, prezioso o astrale, opposto al minerale opaco che caratterizza l'esterno del Giardino. Per ora ci limitiamo a registrare questo elemento che, credo, ci tornerà utile in seguito.

L'organizzazione figurativa del racconto ci presenta dunque un primo sistema oppositivo che possiamo schematizzare come segue:

Giardino aperto	Esterno: Strada
Policromatico (sgargiante) Sonoro (canoro) Soffice Gustoso Odoroso	Non cromatico (grigio) Non sonoro Duro e Tagliente Non gustoso Non odoroso
Vegetale e animale	Minerale
Organico: vitale	Inorganico: sterile
Euforico	Disforico

Seconda immagine: il Giardino chiuso.

Il Giardino ci viene ripresentato dopo la sua chiusura da parte del Gigante, che toglie ai Bambini la possibilità di frequentarlo, con una descrizione che lo oppone nuovamente allo spazio esterno, questa volta individuato più genericamente con «la contrada». Il Giardino viene mostrato, con una lunga descrizione, come decisamente più povero, figurativamente, rispetto al Giardino aperto iniziale¹¹. In dettaglio, il Giardino

¹¹ «Only in the garden of the Selfish Giant it was still winter. The birds did not care to sing in it as there were no children, and the trees forgot to blossom. Once a beautiful flower put its head out from the grass, but when it saw the notice-board it was so sorry for the children that it slipped back into the ground again, and went off to sleep. The only people who were pleased were the Snow and the Frost. 'Spring has forgotten this garden – they cried – so we will live here all the year round'. The Snow covered up the grass with her great white cloak, and the Frost painted all the trees silver. Then they invited the North Wind to stay with them, and he came. He was wrapped in furs, and he roared all

è ora privo di uccelli e dunque del loro canto; privo di fiori e di germogli e dunque del loro profumo e dei loro colori; privo di erba, in quanto coperta dal manto nevoso, e dunque del suo colore e della sua 'sofficità'; privo di frutti, e dunque del loro colore e del loro gusto. Abbiamo dunque innanzitutto una serie di caratterizzazioni negative, che hanno la funzione di marcare esplicitamente le differenze rispetto alla prima immagine del Giardino, a cui seguono una serie di attributi, definiti positivamente e associati ai nuovi Attori che si installano permanentemente nel Giardino. La Neve, il Gelo, il Vento del Nord e la Grandine portano con sé, esplicitamente: sotto l'aspetto visivo, una combinazione di varianti del bianco e del grigio (il bianco candido della Neve, l'argento che il Gelo stende sugli alberi, il grigio della Grandine turbinante); sotto l'aspetto acustico, rumori sibilanti e tambureggianti; sotto l'aspetto tattile, la durezza della Grandine che rompe le tegole; mentre tutti gli altri aspetti sensoriali restano semplicemente assenti o negati.

All'opposto, la Contrada ci si presenta decisamente 'vivificata' rispetto alla Strada precedentemente opposta al Giardino («Poi venne la Primavera, e tutta la contrada era profumata di giovani fiori e cinguettante di uccellini»; e ancora «L'Autunno portò in ogni giardino frutti dorati, ma al giardino del Gigante non ne portò neppure uno»).

Ci troviamo dunque di fronte, mi sembra, a una inversione completa rispetto al primo sistema individuato:

Giardino chiuso	Esterno: Contrada
Monocromo Sonoro (rumoroso) Duro Non gustoso Non odoroso	Policromatico (sgargiante) Sonoro (canoro) Gustoso (frutti) Odoroso (fiori, frutti)
Minerale	Vegetale e animale
Non organico	Organico: vitale
Disforico	Euforico

La situazione, dopo la chiusura del Giardino da parte del Gigante, appare dunque rovesciata, ma il sistema di valori di fondo si trova a essere riconfermato e anzi, attraverso la reiterazione, consolidato: il mondo può essere suddiviso fra ciò che è «organico» e vitale, associa-

day about the garden, and blew the chimney-pots down. 'This is a delightful spot – he said – we must ask the Hail on a visit'. So the Hail came. Every day for three hours he rattled on the roof of the castle till he broke most of the slates, and then he ran round and round the garden as fast as he could go. He was dressed in grey, and his breath was like ice».

to ai regni vegetali e animali e che viene manifestato da una pienezza percettiva che coinvolge tutti gli aspetti sensoriali e ciò che è «inorganico» e privo di vita, associato al regno minerale, e che viene manifestato o da povertà sensoriale o da una sensorialità «negativa» (rumore, durezza, grigiore). Il primo appare caratterizzato euforicamente, il secondo disforicamente.

Terza immagine: il Giardino violato.

Del Giardino ci viene data una terza immagine quando i Bambini riescono a reintrodurvisi attraverso una breccia praticata nel muro. In questa terza descrizione, l'opposizione fra interno ed esterno scompare, sostituita da una articolazione interna in cui si confrontano, da un lato, gran parte del Giardino stesso, caratterizzato allo stesso modo del Giardino aperto (dunque organico, vitale, con presenze animali e vegetali) e, dall'altro, un solo angolo remoto del Giardino, dove il bambino piccolo non riesce a salire sull'albero, in cui permangono le caratterizzazioni disforiche del Giardino chiuso:

Su ogni albero c'era un bambino. E gli alberi erano così contenti di rivedere i bambini che subito si erano ricoperti di boccioli e ora agitavano dolcemente le loro braccia sulle teste dei bambini. Gli uccelli volavano tutt'attorno e cinguettavano felici, e i fiori facevano capolino sul prato e ridevano. Era una scena deliziosa, solo in un angolo del giardino era ancora inverno. Era l'angolo estremo, e in esso stava un ragazzino. Era tanto piccolo che non arrivava a toccare i rami dell'albero, e vi girava tutt'attorno, piangendo disperatamente. Il povero albero era ancora coperto di gelo e di neve, e il Vento del Nord gli soffiava e sbuffava sopra¹².

Il sistema oppositivo non varia, così come non variano le caratterizzazioni foriche a esso associate, qui ben sottolineate dal contrasto fra i Bambini ridenti e il Bambino che piange; è solo la sua distribuzione topologica a essere modificata, cosicché organico e inorganico si trovano ora a convivere dentro lo stesso spazio del Giardino, spazio che è ora solo parzialmente aperto, dalla breccia che i Bambini hanno aperto nel muro. L'angolo remoto che appare inglobato all'interno del Giardino trasforma quella che appariva come una opposizione esclusiva fra «inorganico» da un lato e «organico» e vitale dall'altro, in una struttura di integrazione in cui ciò che è «organico» e vitale ingloba al suo interno ciò che è «inorganico».

¹² Tr. it., p. 58.

Quarta immagine: il Giardino riaperto

Il Gigante comprende il suo errore e riapre definitivamente il Giardino, che torna a essere caratterizzato come il Giardino aperto iniziale («Il più bel giardino che mai fosse esistito»), con tutte le sue marche euforicamente «organiche» e vitali, tanto che anche le stagioni fredde, in precedenza associate all'«inorganico» e all'assenza di vita, si trovano a essere ora ricomprese come parti di uno stesso organismo vitale («Ormai non odiava più l'Inverno, poiché sapeva ch'esso era solo la Primavera addormentata, e che in quel periodo i fiori si riposavano»).

L'opposizione forte fra il carattere vitale dell'«organico» e il carattere non-vitale dell'«inorganico» viene ora mutata in una articolazione ciclica fra veglia e sonno, e in tal modo ciò che si presentava come disforicamente legato all'assenza di vita viene espulso dal mondo costruito dal racconto.

Dunque, la trasformazione narrativa dell'egoismo del Gigante nella opposta generosità modifica l'universo valoriale di riferimento per mezzo di una operazione di 'attenuazione', con il passaggio da una opposizione valoriale forte come quella vita *vs* morte in una sua variante debole, come quella veglia *vs* sonno, in cui entrambi i termini sono ricompresi all'interno di un ciclo di vita. La morte, associata all'«inorganico» e manifestata da un marcato impoverimento sensoriale, che l'egoismo del Gigante aveva convocato nell'universo narrativo, viene così allontanata.

Quinta immagine: l'ultimo Giardino

L'ultima immagine che ci viene proposta del Giardino ce lo mostra con una configurazione opposta rispetto a quella del Giardino parzialmente aperto: come quello ripropone una struttura contrastiva all'interno del Giardino stesso, con un angolo remoto che si oppone figurativamente al resto dell'ambiente, immerso nel sonno invernale e dunque ammantato momentaneamente di neve:

A un tratto si fregò gli occhi per la meraviglia e tornò a guardare e a riguardare più volte. Era veramente uno spettacolo straordinario. Nell'angolo più remoto del giardino c'era un albero tutto ricoperto di squisiti boccioli bianchi. Aveva rami d'oro da cui pendevano frutti d'argento, e sotto di esso stava il ragazzino ch'egli aveva amato ¹³.

Dunque mentre nel Giardino parzialmente riaperto avevamo un angolo ancora 'morto' in opposizione a un Giardino vivificato, qui ab-

¹³ Tr. it., p. 60.

biamo un angolo che potremmo dire ‘risvegliato’ rispetto al resto addormentato. Inoltre, mentre prima avevamo un contrasto figurativo forte, in quanto si opponeva un universo figurativo ricco e rigoglioso, policromo e sonoro con evocazioni di profumi e sapori a un universo sterile caratterizzato dal solo gelo; ora, mi sembra, abbiamo una opposizione attenuata, in quanto a opporsi al candore del Giardino troviamo sì fiori (boccioli) e frutti ma di un colore, unico tratto sensibile esplicitato, particolare, in quanto sembra rinviare anch’esso più a un universo minerale, dunque «inorganico», che a un universo vegetale, dunque «organico». Infatti abbiamo «boccioli bianchi» (come lo è la neve), rami «d’oro» e frutti «d’argento».

Da un lato questa opposizione attenuata ci sembra funzionale alla manifestazione del nuovo contrasto valoriale fra veglia e sonno, attenuazione di quello iniziale fra vita e morte; dall’altro, ci sembra interessante perché porta con sé una variazione importante: se infatti fino a ora le marche di «inorganicità» apparivano costantemente associate all’assenza di vita e caratterizzate disforicamente, qui le troviamo associate ad un ‘risveglio’ dunque ad una marca vitale, e caratterizzate euforicamente.

All’articolazione iniziale che, benché variata nella dislocazione spaziale, restava stabile nelle associazioni:

Giardino aperto	Esterno: Strada
Policromatico (sgargiante) Sonoro (canoro) Soffice Gustoso Odoroso	Non cromatico (grigio) Non sonoro Duro e Tagliente Non gustoso Non odoroso
Vegetale e animale	Minerale
Organico: vitale	Inorganico: sterile
Euforico	Disforico

Viene ora sostituita un’articolazione di questo genere:

Giardino addormentato	Angolo risvegliato
Monocromia (bianco)	Cromie metalliche (minerali)
Vegetale e animale assopiti	Vegetale + Minerale
Organico ‘sospeso’	Organico + Inorganico
Non forico («non odiava più l’Inverno»)	Euforico

Ancora una volta, come nel Giardino parzialmente riaperto, un mondo «inorganico» viene incorporato in un mondo «organico», ma contrariamente a quanto accadeva là ora è l'«inorganico» a caratterizzarsi come vitale, associato al vegetale, e a caratterizzarsi positivamente da un punto di vista forico rispetto a un «organico» 'sospeso', figurativamente spoglio e foricamente neutro.

Le trasformazioni figurative a cui è sottoposta la rappresentazione del Giardino mettono dunque in gioco una trasformazione valoriale che ci porta da una caratterizzazione negativa dell'«inorganico», associato disforicamente alla morte, a una sua caratterizzazione positiva, associata euforicamente a un 'risveglio', o meglio, a una veglia dentro il sonno.

Ci sembra abbastanza evidente la correlazione di questa articolazione con l'organizzazione narrativa del racconto, che in conclusione tematizza la morte del Gigante, la quale non viene presentata semplicemente come fine della sua vita, e dunque come opposta alla vita, ma come prosecuzione della vita dentro un «altro Giardino», di cui l'ultimo Giardino, con il suo strano «inorganico» vegetale, sembra costituire una prefigurazione, forse già annunciata dai «fiori come stelle» e dai «boccioli di perla» del primo Giardino, e dunque come un 'risveglio' rispetto a una morte che non è che sonno.

La figurazione dunque non ha qui la semplice funzione di 'vestire' le strutture narrative ai fini della loro manifestazione, ma assume una vera e propria funzione argomentativa, in quanto il racconto manipolando le immagini manipola allo stesso tempo i valori che quelle sono chiamate a manifestare, e proprio in ciò ci pare che risieda il funzionamento di quello che viene chiamato «ragionamento figurativo». Le immagini allestite dall'organizzazione figurativa del racconto assumono anche la natura di 'grafici' logici, le cui trasformazioni comportano trasformazioni relazionali a livello profondo.

b. *Una mitografia del tempo*

Oltre a manifestare i valori astratti e i loro mutamenti, le trasformazioni figurative di questo racconto hanno una correlazione che ci sembra evidente anche con altre dimensioni semiotiche, come quella spaziale legata alle operazioni di «apertura» e di «chiusura», completa o parziale, dello spazio, che abbiamo evocato, senza soffermarci esplicitamente su di essa, nella denominazione dei diversi Giardini; o come quella narrativa: è coerente e chiaro il rapporto fra le caratterizzazioni figurative del Giardino e gli stati di giunzione dei Bambini con esso.

Ci interessa però soffermarci più in particolare su una dimensione che in questo racconto ci sembra particolarmente significativa, quella dell'organizzazione della temporalità.

Anche il tempo infatti, come forse si sarà già notato, presenta una molteplicità di forme che si associano alle diverse immagini del Giardino.

Inizialmente, al di là di qualche notazione temporale caratteristica delle narrazioni fiabesche (o mitologiche), come i sette anni trascorsi dal Gigante presso il suo remoto collega, abbiamo un regime di temporalità di tipo lineare: i giorni si susseguono e così gli anni. Il tempo del Giardino è lo stesso di ciò che lo circonda. Con la chiusura del Giardino assistiamo poi a una riarticolazione della temporalità, infatti fuori dal Giardino il regime temporale presentato è di tipo ciclico, con una evocazione del susseguirsi delle belle stagioni, mentre dentro il Giardino abbiamo una temporalità bloccata, con la permanenza di una sola stagione, l'Inverno.

Il Giardino parzialmente riaperto mostra contrastivamente due forme di temporalità 'bloccata', in quanto l'Inverno permane nell'Angolo remoto, mentre al contrario una sorta di Primavera permanente sembra diffondersi nel resto del Giardino.

Il Giardino riaperto torna a combinare un regime lineare con uno circolare: il tempo scorre mentre il Gigante invecchia e le stagioni si succedono ciclicamente.

Anche l'ultimo Giardino, allo stesso modo di quello parzialmente riaperto, e come quello 'Giardino di passaggio', chiama in causa due forme diverse di temporalità: quella del tempo «bloccato» e «chiuso» della morte del Gigante e, all'opposto, quello infinitamente aperto dell'Eternità evocata.

Abbiamo dunque una serie di forme temporali che possiamo provare a correlare con l'organizzazione valoriale che abbiamo sopra descritto, implicata dalle figure che manifestano il Giardino.

Per tutto il racconto sembra stabilirsi una correlazione stabile fra le forme dell'«inorganico» e una temporalità 'bloccata' in cui il tempo, soprattutto quello circolare che è quello dei cicli vitali, si ferma e si rifiuta di scorrere: l'«inorganico» è disforicamente a-temporale e in ciò si correla facilmente al carattere di morte, di assenza di vita che abbiamo già riconosciuto; al contrario, alle forme «organiche» e vitali si associa non solo lo scorrere del tempo ma una sorta di pienezza temporale che dello scorrere riesce a selezionare solo i momenti vitalmente più densi, quelli del rigoglio naturale primaverile e autunnale.

Ma che cosa succede quando, alla fine del racconto, le opposizioni si attenuano e al contrasto fra vita e morte si sostituisce quello fra sonno e veglia, e quando l'«inorganico», prima associato all'assenza di vita, si combina con l'«organico» vegetale per produrre una forma

nuova di vita, una sorta di 'vita minerale'? Succede che anche il tempo si trasforma: se il Giardino parzialmente aperto ci porta una negazione «inorganica» della temporalità all'interno della pienezza «organica» e vitale dello scorrere del tempo, l'ultimo Giardino ci porta una 'vita inorganica' minerale, e dunque permanente come lo era la morte, ma di segno opposto, all'interno di una assenza di vita che è solo momentanea, quale quella della natura assopita. L'ultimo Giardino ci porta una forma di vita senza tempo all'interno di una negazione temporanea della vita: altro non può essere ci sembra, del tutto coerentemente con lo spirito di questa favola, che il tempo «eterno» promesso al Gigante dal Bambino e che caratterizzerà il Giardino «a venire». La morte fisica del Gigante, che i Bambini scopriranno disteso sotto l'albero, non è che un sonno momentaneo a cui succederà una vita senza scorrere del tempo, quella dei «frutti d'argento», dei «rami d'oro», delle «stelle» per fiori e delle «perle» per boccioli.

c. La figurativizzazione delle relazioni: il gigantesco e il minuscolo

Se il termine «egoista» del titolo portava la nostra attenzione verso la relazione con il valore e, per quanto concerne la figuratività, verso i modi di messa in scena dell'Oggetto di valore, l'altro termine del titolo «Gigante» attira direttamente la nostra attenzione su una caratteristica figurativa del Soggetto a cui si attribuisce una particolare relazione con il valore.

Qualificazione figurativa che ci sembra tanto più interessante in quanto non sembra sussistere isolatamente, solo per evocare, fiabescamente, una certa paurosa singolarità, ma anzi sembra entrare anch'essa in un gioco di relazioni e di contrasti: se da un lato abbiamo un Gigante, infatti, e cioè un individuo di enormi dimensioni, l'antagonista ci viene presentato, all'opposto, come minuscolo: i Bambini, e anzi troviamo a esemplificare questa minutezza un «bambino piccolissimo», più piccolo di tutti gli altri, che sarà responsabile della trasformazione del Gigante da egoista a generoso.

Mi sembra che questo contrasto estremo fra il «grandissimo» e il «piccolissimo», che si risolverà in una progressiva prossimità, abbia nel racconto una funzione precisa che è quella di manifestare la trasformazione delle relazioni, accompagnando in controcanto tutto quel processo di attenuazione e di mediazione dei contrasti di cui abbiamo già detto, anzi, potremmo forse dire che da questo punto di vista il racconto è proprio la storia della riduzione di questa estrema differenza figurativa.

Ma proviamo a seguire anche questo percorso all'interno del testo. Per tutta la prima parte del racconto questa caratterizzazione opposi-

tiva estrema fra il «gigantesco» e il «minuto» viene istituita e ribadita non solo attraverso la qualificazione dei personaggi ma anche attraverso la descrizione dei rispettivi strumenti usati per regolare l'accessibilità al Giardino, che assumono dunque narrativamente lo statuto di valori modali: il muro «altissimo» eretto dal Gigante («Perciò vi costruì tutt'attorno un muro altissimo, e fece affiggere un cartello: 'i trasgressori saranno puniti'»¹⁵), che pone i Bambini in condizione di non-poter-fare (non potersi congiungere con il Giardino), si oppone infatti alla «piccola breccia» che i Bambini praticano nel muro («Da una piccola breccia nel muro i Bambini erano strisciati in giardino, e ora sedevano sui rami degli alberi»¹⁶) e che li dota della possibilità di poter-fare (potersi congiungere con il Giardino).

Oltre a ciò, il carattere estremo dell'opposizione, che ci sembra manifestare abbastanza palesemente l'inconciliabilità delle posizioni, emerge anche dal modo in cui i personaggi vengono localizzati all'interno dello spazio: il Gigante, rinchiuso nel castello «guarda dall'alto» il suo Giardino, all'opposto i Bambini vi «strisciano dentro». Subito dopo però, già nella sequenza della breccia, possiamo osservare un duplice movimento simmetrico di riduzione della distanza, proprio nel momento in cui il Gigante capisce: i Bambini «salgono» sugli alberi, mentre il Gigante «scende» in Giardino. Il Gigante resta un Gigante e i Bambini restano Bambini, ma il Gigante «scende» mentre i Bambini «salgono». Solo un Bambino non riesce a salire, il più piccolo, ma ad aiutarlo provvederà il Gigante stesso («Il Gigante gli si avvicinò di soppiatto, lo prese dolcemente nella sua grossa mano e lo posò sull'albero»¹⁷); dunque il Gigante stesso opera una riduzione della differenza dimensionale, prima scendendo e poi sollevando il Bambino piccolo, tanto da portarlo alla propria altezza («e il ragazzino tese le braccia e cinse il collo del Gigante e lo baciò»¹⁸). E di fatto in questo momento la distanza fra il Gigante e i Bambini appare azzerata, come sancisce il ritorno festoso dei Bambini e della Primavera.

Da questo momento il Gigante non guarda più i Bambini dall'alto, ma scende in Giardino e gioca con loro, e anzi con il passare del tempo si ritroverà a condividere l'altezza dei Bambini osservandoli dalla poltrona su cui trascorre, sdraiato, i pomeriggi.

Come già per l'articolazione valoriale, a questo punto il processo di trasformazione sembra concluso: le differenze sono state annullate

¹⁵ Tr. it., p. 56.

¹⁶ Tr. it., p. 58.

¹⁷ Tr. it., p. 59.

¹⁸ *Ibidem*.

e la disparità iniziale azzerata, ma il racconto introduce un passaggio ulteriore con quello che abbiamo chiamato «ultimo Giardino» che anche in questa occasione, riguardo all'organizzazione dimensionale e potremmo dire prossemica, in quanto concerne la trasformazione dei rapporti di distanza fra i personaggi, ci propone una inversione rispetto al Giardino parzialmente aperto. Da un lato là, per l'ultima volta, il Gigante aveva guardato i Bambini dall'alto in un Giardino che era ancora solo suo, mentre qua saranno i Bambini a guardare dall'alto il Gigante per l'ultima volta, in un Giardino che è ormai solo loro; dall'altro lato, così come allora il Gigante aveva sollevato il Bambino più piccolo alla propria altezza, ora è il Bambino che solleva il Gigante alla propria altezza («Oggi verrai con me nel mio giardino che è il Paradiso»¹⁹), azzerando per sempre l'intero sistema di differenze su cui il racconto si era andato costruendo.

3. CONCLUSIONI

L'interesse per la dimensione figurativa dei testi, sorretta dalle descrizioni e dalle qualificazioni, non è certo esclusivo della semiotica, come abbiamo mostrato nell'introduzione, ma quello semiotico resta un approccio peculiare, in quanto non mira a cogliere evoluzioni e trasformazioni estetiche, o di poetica, ma a studiare in che modo questa dimensione contribuisce alla produzione di «significazione».

Ora, come premesso all'inizio di questo capitolo, ci sembra che il tentativo di ridurre teoricamente il problema della figuratività a quello di una semplice articolazione di marche semantiche riconducibili alla sfera percettivo-sensoriale, in vista della produzione di «effetti di realtà» più o meno marcati, entri in conflitto con la ricchezza delle aperture simboliche che l'analisi di quelle stesse figure può rivelare, come già emergeva efficacemente nel *Maupassant* di Greimas²⁰ e come speriamo di aver contribuito a mostrare con questa analisi del *Gigante egoista*.

Queste difficoltà teoriche potrebbero derivare da un aspetto del livello discorsivo dei testi che forse non è stato sufficientemente studiato, e che potrebbe essere considerato come una estensione dell'affermazione hjelmsleviana secondo cui non si danno testi, per quanto semplici, che possano essere ricondotti a una sola forma. Per

¹⁹ Tr. it., p. 61.

²⁰ Algirdas Julien Greimas, *Maupassant. La semiotique du Texte*, Paris, Seuil 1976 (tr. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro scientifico 1995).

Hjelmslev ciò significava che a formare un testo (verbale) concorrevano, oltre alla semiotica linguistica denotativa primaria, anche una serie di semiotiche connotative specifiche (forme stilistiche, gergali, ecc.). Quello che qui vorremmo invece suggerire è che il livello discorsivo delle semiotiche è il luogo proprio di incorporazione di semiotiche diverse, linguistiche e non linguistiche, chiamate ad articolare le strutture più profonde della significazione secondo forme che sono loro peculiari.

Ciò significherebbe che il linguaggio verbale non solo funziona come sistema modellizzante primario rispetto alle altre semiotiche, nell'accezione dei semiotici sovietici, ovvero come sistema in cui possono essere tradotti e detti i contenuti degli altri sistemi, ma che funzionerebbe anche come luogo di articolazione secondario di altri sistemi semiotici. Sarebbe allora a causa di ciò che dentro un testo verbale possiamo trovare all'opera semiotiche visive e plastiche, poiché le figure ivi allestite possono essere trattate come in un testo visivo²¹ e rese parimenti capaci di manifestare contenuti propri; ma anche semiotiche spaziali, poiché l'articolazione e l'allestimento dei luoghi descritti, i loro regimi di accessibilità, ecc. possono assumere valore significante al pari dei luoghi vissuti; e ancora semiotiche prossemiche, semiotiche gestuali, e così, via.

In *Tempo e racconto*, Ricœur²² parla di una «quasi-temporalità» per rendere conto degli effetti di senso temporali costruiti all'interno dell'universo di finzione; in modo analogo potremmo qui parlare del dipanarsi di tutta una serie di «quasi-semiotiche» ognuna portatrice di un proprio contributo semantico alla significatività complessiva del testo. Anche se a nostro avviso non vi è nessuna necessità di apporre il «quasi» alle diverse forme semiotiche allestite dal testo, si tratta infatti di forme pienamente significanti e analizzabili nella loro autonomia, e che, almeno dal punto di vista della generazione e della strutturazione del senso, che è quello che ci interessa in quanto è l'unico pertinente dal nostro punto di vista, non sono diverse dalle semiotiche 'praticate' fuori dai testi narrativi: le articolazioni spaziali sono significanti in ambito architettonico o urbanistico così come lo sono nella

²¹ Si veda a questo proposito Lucia Corrain e Tarcisio Lancioni, *Problemi di traduzione intersemiotica*, in Lucia Corrain (a cura di), *Leggere l'opera d'arte 2. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio 2000.

²² Paul Ricœur, *Temps et Récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil 1983 (tr. it. *Tempo e racconto Vol. 1.* Milano, Jaka Book 1986); *Temps et Récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil 1985 (tr. it. *Tempo e racconto Vol. 2: La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaka Book 1987); *Temps et Récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil 1985 (tr. it. *Tempo e racconto Vol. 3: Il tempo raccontato*, Milano, Jaka Book 1988).

definizione delle gerarchie sociali, nella valorizzazione delle dinamiche di comportamento, nell'articolazione delle rappresentazioni teatrali o pittoriche, nell'organizzazione delle dislocazioni, dei movimenti o dei regimi di accessibilità all'interno di una narrazione, si tratti di un racconto di finzione, di una narrazione storica o del resoconto/descrizione di una qualsiasi attività o impresa.

Più in generale, ciò che ci sembra poco pertinente o peggio ancora fuorviante è l'impostazione tradizionale del rapporto fra l'universo delle rappresentazioni: verbali, pittoriche, cinematografiche, ecc. e l'universo delle pratiche, ovvero, ancora più in generale, il cosiddetto problema del «riferimento». È nostra convinzione che la condizione umana sia definita da un'immersione costante entro un orizzonte di senso unico, variamente articolato ma senza differenze qualitative: non abbiamo «segni» di cui bisogna spiegare come possano riferirsi a oggetti del mondo (o a classi degli stessi), abbiamo esperienze sensate del mondo sia quando leggiamo un racconto di viaggio sia quando viaggiamo. È il mondo «in sé» a cui i segni dovrebbero riferirsi a essere equivoco, o meglio, continuamente equivocato: questo infatti non si dà, o almeno non si dà soltanto, come un universo di 'cose' brute indipendenti da noi ma ci si dà come orizzonte di senso ed è in quanto tale che noi viviamo in esso e ad esso ci rapportiamo; il «senso» si dà come effetto a partire da un lavoro interpretativo continuo che tende a conciliare e a rendere compatibili fra loro le diverse esperienze che ne abbiamo e che si configurano tutte come pratiche di comprensione e di costruzione del senso, dunque come pratiche di tipo semiotico.

Tornando a Ricœur, o a Geertz²³, a cui Ricœur rinvia ulteriormente, la nostra vita nel mondo è sensata nella misura in cui esiste una «naturale» articolazione semiotica delle pratiche quotidiane, che precede qualsiasi costruzione esplicitamente rappresentativa di quella stessa realtà e che costituisce un presupposto per quelle stesse rappresentazioni e su cui quelle rappresentazioni si basano. In tal modo il «riferimento» appare una questione secondaria, o fuorviante, perché la sua stessa posizione può darsi solo come riflessione a posteriori, dopo che una singola forma semiotica, ad esempio quella linguistica, è stata isolata e resa autonoma, mentre la condizione di esercizio abituale di quella forma semiotica non è mai, salvo regimi particolari di sperimentazione, autonoma ma è sempre di carattere «sincretico»²⁴.

²³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books 1973 (tr. it. *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino 1987).

²⁴ Per una più ampia discussione si veda Tarcisio Lancioni e Francesco Marsciani, *La poetica come testo. Per una etnosemiotica del mondo quotidiano*, in Gianfranco Marrone; Nicola Dusi; Giorgio Lo Feudo (a cura di) *Narrazione ed esperienza*, Roma, Meltemi 2007.

Ora, e questo è il punto da cui siamo partiti e a cui vogliamo tornare: questa circolazione del senso fra semiotiche diverse, quale condizione della costruzione di un orizzonte di senso «grosso modo» omogeneo non si attua solo nel confronto fra rappresentazioni e pratiche ma caratterizza al loro interno sia le rappresentazioni, entro cui si articolano semiotiche diverse, sia le pratiche che articolano fra loro, in continuazione, forme semiotiche diverse, e che solo a posteriori, analiticamente, è possibile separare e analizzare autonomamente.

Sospettiamo in realtà che questa caratteristica non sia esclusiva del verbale ma sia una caratteristica di quella dimensione del senso che riusciamo a cogliere al livello discorsivo del Percorso Generativo di qualsiasi testo, e che quindi ogni testo possa articolare anche, secondariamente, modelli precipui di altre semiotiche, basti vedere come la pittura è in grado di articolare, in modo più che efficace, semiotiche prossemiche, gestuali, spaziali, ecc.

Dunque, al livello discorsivo, ovviamente in maniera diversa a seconda del singolo testo e della tipologia della semiotica primaria che quel testo manifesta, ci è possibile cogliere la capacità che i testi hanno di articolare una molteplicità di semiotiche diverse e di farle lavorare sia in modo omogeneo sia in modo discorde e conflittuale, fino a generare vere polifonie di semiotiche e non solo di voci²⁵, variandone le rilevanze e gli statuti reciproci, con funzioni di commento, antitesi ironica, contrappunto, e così via.

Nell'esempio che abbiamo proposto è emerso l'incrocio di alcune di queste semiotiche all'interno di un testo verbale, di un racconto, dove ci sembra che sia opportuno articolare invece che una sola categoria di «figuratività» una serie di questioni semiotiche diverse: una strettamente figurativa con il suo sostrato plastico, con una vera e propria semiotica visiva in opera; una di tipo spaziale, con problemi di allestimento figurativo di ambienti e di variazione dei loro regimi di accessibilità per i diversi attori in gioco; una di tipo prossemico e cinetico, in cui assumono valore significante i movimenti e le relazioni di distanza fra personaggi, tutte in relazione con la più profonda e comune strutturazione narrativa del racconto

La tesi che vorremmo sostenere è che queste semiotiche 'imbricate' siano capaci di sostenere una sorta di controcanto di commento alla narrazione degli eventi, in forma di ragionamento figurato, che cer-

²⁵ Importante, in questa prospettiva, il lavoro precursore di Michail Bachtin. Si veda in particolare il suo *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo, Chudožestvennaia literatura 1975 (tr. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979). Per la rilevanza del confronto dialogico-traduttivo fra strutture semiotiche diverse nei processi creativi si vedano invece, in particolare, i lavori di Jurij M. Lotman.

ca di costruire una mediazione accettabile fra forme diverse e incompatibili di temporalità rappresentata, ad esempio: tempo della vita quotidiana, tempo ciclico dei fenomeni atmosferici, tempo mitico e 'tempo' eterno, costruendo al proprio interno, per trasformazioni successive, gli strumenti per 'dare figura sensibile' a concetti astratti come quello della vita eterna; oppure di manifestare sensibilmente un processo continuo di trasformazione delle relazioni fra i personaggi mostrando figurativamente come questi possono progressivamente avvicinarsi fino ad annullare ogni distanza.

Nulla di nuovo, da questo punto di vista, ma solo una ennesima variazione sul tema levi-straussiano del mito come conciliazione di opposti, dunque. In realtà, vorremmo suggerire che la conciliazione di opposti è una delle possibili funzioni articolate dall'intreccio di semiotiche 'imbricate'. La conciliazione di opposti si configura infatti come lavoro di mediazione fra concetti già dati nella cultura. È nostra impressione invece (al di là del fatto che non ci occupiamo qui di un mito ma solo di un racconto favolistico che fa uso di materiale mitico) che il testo in oggetto, ma vorremmo meglio dire 'i testi', non si limitino a giustapporre e articolare categorie «già date» ma che possano lavorare alla costruzione di categorie e di concetti in modo originale, proponendosi come vere e proprie riflessioni, anche se in controcanto e non esplicite e dirette, sui modi di concepire le dinamiche del senso all'interno di una cultura; e crediamo, ci si perdoni l'atto di fede, che la «figuratività» sia una delle dimensioni centrali di questo lavoro testuale, dimensione all'interno della quale le diverse semiotiche hanno la possibilità non solo di 'dire' semiotiche diverse ma di incorporarle e di farle lavorare congiuntamente.

Appendice al Capitolo 1

THE SELFISH GIANT

Every afternoon, as they were coming from school, the children used to go and play in the Giant's garden. It was a large lovely garden, with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broke out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them. «How happy we are here!» they cried to each other.

One day the Giant came back. He had been to visit his friend the Cornish ogre, and had stayed with him for seven years. After the seven years were over he had said all that he had to say, for his conversation was limited, and he determined to return to his own castle. When he arrived he saw the children playing in the garden.

«What are you doing here?» he cried in a very gruff voice, and the children ran away.

«My own garden is my own garden,» said the Giant; «any one can understand that, and I will allow nobody to play in it but myself.» So he built a high wall all round it, and put up a notice-board.

TRESPASSERS WILL BE PROSECUTED

He was a very selfish Giant.

The poor children had now nowhere to play. They tried to play on the road, but the road was very dusty and full of hard stones, and they did not like it. They used to wander round the high wall when their lessons were over, and talk about the beautiful garden inside. «How happy we were there,» they said to each other.

Then the Spring came, and all over the country there were little blossoms and little birds. Only in the garden of the Selfish Giant it was still winter. The

birds did not care to sing in it as there were no children, and the trees forgot to blossom. Once a beautiful flower put its head out from the grass, but when it saw the notice-board it was so sorry for the children that it slipped back into the ground again, and went off to sleep. The only people who were pleased were the Snow and the Frost. «Spring has forgotten this garden,» they cried, «so we will live here all the year round.» The Snow covered up the grass with her great white cloak, and the Frost painted all the trees silver. Then they invited the North Wind to stay with them, and he came. He was wrapped in furs, and he roared all day about the garden, and blew the chimney-pots down. «This is a delightful spot,» he said, «we must ask the Hail on a visit.» So the Hail came. Every day for three hours he rattled on the roof of the castle till he broke most of the slates, and then he ran round and round the garden as fast as he could go. He was dressed in grey, and his breath was like ice.

«I cannot understand why the Spring is so late in coming,» said the Selfish Giant, as he sat at the window and looked out at his cold white garden; «I hope there will be a change in the weather.»

But the Spring never came, nor the Summer. The Autumn gave golden fruit to every garden, but to the Giant's garden she gave none. «He is too selfish,» she said. So it was always Winter there, and the North Wind, and the Hail, and the Frost, and the Snow danced about through the trees.

One morning the Giant was lying awake in bed when he heard some lovely music. It sounded so sweet to his ears that he thought it must be the King's musicians passing by. It was really only a little linnet singing outside his window, but it was so long since he had heard a bird sing in his garden that it seemed to him to be the most beautiful music in the world. Then the Hail stopped dancing over his head, and the North Wind ceased roaring, and a delicious perfume came to him through the open casement. «I believe the Spring has come at last,» said the Giant; and he jumped out of bed and looked out.

What did he see?

He saw a most wonderful sight. Through a little hole in the wall the children had crept in, and they were sitting in the branches of the trees. In every tree that he could see there was a little child. And the trees were so glad to have the children back again that they had covered themselves with blossoms, and were waving their arms gently above the children's heads. The birds were flying about and twittering with delight, and the flowers were looking up through the green grass and laughing. It was a lovely scene, only in one corner it was still winter. It was the farthest corner of the garden, and in it was standing a little boy. He was so small that he could not reach up to the branches of the tree, and he was wandering all round it, crying bitterly. The poor tree was still quite covered with frost and snow, and the North Wind was blowing and roaring above it. «Climb up! little boy,» said the Tree, and it bent its branches down as low as it could; but the boy was too tiny.

And the Giant's heart melted as he looked out. «How selfish I have been!» he said; «now I know why the Spring would not come here. I will put that

poor little boy on the top of the tree, and then I will knock down the wall, and my garden shall be the children's playground for ever and ever.» He was really very sorry for what he had done.

So he crept downstairs and opened the front door quite softly, and went out into the garden. But when the children saw him they were so frightened that they all ran away, and the garden became winter again. Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he did not see the Giant coming. And the Giant stole up behind him and took him gently in his hand, and put him up into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms and flung them round the Giant's neck, and kissed him. And the other children, when they saw that the Giant was not wicked any longer, came running back, and with them came the Spring. «It is your garden now, little children,» said the Giant, and he took a great axe and knocked down the wall. And when the people were going to market at twelve o'clock they found the Giant playing with the children in the most beautiful garden they had ever seen.

All day long they played, and in the evening they came to the Giant to bid him good-bye.

«But where is your little companion?» he said: «the boy I put into the tree.» The Giant loved him the best because he had kissed him.

«We don't know,» answered the children; «he has gone away.»

«You must tell him to be sure and come here to-morrow,» said the Giant. But the children said that they did not know where he lived, and had never seen him before; and the Giant felt very sad.

Every afternoon, when school was over, the children came and played with the Giant. But the little boy whom the Giant loved was never seen again. The Giant was very kind to all the children, yet he longed for his first little friend, and often spoke of him. «How I would like to see him!» he used to say.

Years went over, and the Giant grew very old and feeble. He could not play about any more, so he sat in a huge armchair, and watched the children at their games, and admired his garden. «I have many beautiful flowers,» he said; «but the children are the most beautiful flowers of all.»

One winter morning he looked out of his window as he was dressing. He did not hate the Winter now, for he knew that it was merely the Spring asleep, and that the flowers were resting.

Suddenly he rubbed his eyes in wonder, and looked and looked. It certainly was a marvellous sight. In the farthest corner of the garden was a tree quite covered with lovely white blossoms. Its branches were all golden, and silver fruit hung down from them, and underneath it stood the little boy he had loved.

Downstairs ran the Giant in great joy, and out into the garden. He hastened across the grass, and came near to the child. And when he came quite close his face grew red with anger, and he said, «Who hath dared to wound thee?» For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet.

«Who hath dared to wound thee?» cried the Giant; «tell me, that I may take my big sword and slay him.»

«Nay!» answered the child; «but these are the wounds of Love.»

«Who art thou?» said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.

And the child smiled on the Giant, and said to him, «You let me play once in your garden, to-day you shall come with me to my garden, which is Paradise.»

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossoms.

2. Figura e narrazione in *Pinocchio* di Carlo Collodi

1. SEMISIMBOLISMI

La semiotica plastica, nel cui ambito si è sviluppato il concetto di semisimbolico, poggia su un'ipotesi forte circa il modo di presenza delle unità pertinenti del piano dell'espressione, che è quello del contrasto:

In linguistica, il termine *contrasto* serve ad indicare soprattutto la relazione «e ... e ...», costitutiva dell'asse sintagmatico. Pur essendo della stessa natura, il *contrasto plastico* si definisce come la co-presenza, sulla stessa superficie, di termini opposti (contrari o contraddittori) della stessa categoria plastica (o di unità più vaste, organizzate nella stessa maniera). Se la categoria è presente nel testo un po' nel modo dell'antifrasi, ad esempio attraverso uno dei suoi termini (in assenza degli altri), il contrasto si caratterizza, alla maniera dell'antitesi, per la presenza sulla stessa superficie di almeno due termini della stessa categoria, contigui o meno¹.

Questo particolare modo di presenza del significante plastico non poteva che aprire un'interrogazione sui modi della semiosi, ovvero di rinvio al significato, da esso implicati, poiché sembrava delinarsi una forma di relazione espressione/contenuto diversa dalle due previste da Hjelmslev, quella segnica e quella simbolica, usualmente assunte come riferimento generale.

¹ Algirdas Juliën Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. «Actes Sémiotiques-Documents», VI, 60 (tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in Lucia Corrain e Mario Valenti (a cura di) *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991). Tr. it., p. 45.

Il segnico e il simbolico, secondo Hjelmslev, possono essere differenziati e definiti tipologicamente a partire dal riconoscimento della presenza o dell'assenza di alcune proprietà o caratteristiche fondamentali, e in particolare quella della «commutabilità» e quella della «non-conformità».

I sistemi di segni propriamente detti, per Hjelmslev, sono quelli che presentano commutabilità tra i due piani (espressione e contenuto), il che equivale a dire che mutando un'unità su uno dei due piani si produce una mutazione sull'altro piano², e non-conformità fra gli stessi piani, il che significa che l'articolazione per ranghi all'interno di ciascuno dei due piani è autonoma e differente, e dunque che la variazione su uno dei due piani di un elemento di un dato rango (es. fonema o lessema, che sono unità di diverso rango del piano dell'espressione, essendo il lessema composto di fonemi) non comporta sull'altro piano una variazione del medesimo rango, almeno non necessariamente³.

I simboli, al contrario, sarebbero non-commutabili, poiché non poggerrebbero su un soggiacente sistema articolato in categorie di termini correlati, e sarebbero invece conformi, in quanto non presentereb-

² Ad esempio, se mutiamo il fonema /p/ in /c/ all'interno della catena espressiva /pane/ otteniamo una trasformazione in /cane/ che comporta una variazione sul piano del contenuto da «pane» a «cane». La prova di commutazione è la procedura che consente di riconoscere i tratti invarianti (commutabili) di una lingua da quelli varianti (sostituibili), che sono quelli che al variare non provocano mutazioni sull'altro piano. L'esempio classico per l'italiano è quello della sostituzione della /c/ aspirata toscana alla /c/ non aspirata, ad esempio nella catena /cane/ che non comporta variazioni sul piano del contenuto (almeno non da un punto di vista strettamente linguistico). Si vedano: Louis Hjelmslev, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, København 1943 (tr. it., dall'inglese *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Un. of Wisconsin press 1961, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968); Louis Hjelmslev, *Résumé of a Theory of Language*, Madison, Un. of Wisconsin Press 1975; Francesco Marsciani e Alessandro Zinna, *Elementi di Semiotica generativa*, Bologna, Esculapio 1991.

³ Ad esempio, la mutazione dell'esempio precedente fra /pane/ e /cane/, pur comportando la mutazione di un solo fonema sul piano dell'espressione, produce sul piano del contenuto una mutazione a un rango più elevato in quanto «cane» e «pane» appartengono a due categorie semantiche, o paradigmi, completamente diverse. Al contrario la mutazione di /e/ in /i/ all'interno della stessa catena /cane/, del medesimo rango della precedente, produce sul piano del contenuto una mutazione di un rango comparabile, trasformando il tratto semantico «singolare» in quello «plurale». Questa proprietà presenta molte affinità con quella che nella linguistica di Benveniste e di Martinet si definisce come proprietà della doppia articolazione, che distingue fra unità costituenti non dotate di significato autonomo (quali ad esempio i fonemi) e unità costituite dotate di significato autonomo (quali ad esempio i lessemi). Non essendo le unità di rango inferiore (i fonemi) dotate di significato proprio non possono generare, al loro variare, una variazione di rango comparabile sull'altro piano. Si vedano in merito Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966 (tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1971), e *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard 1974 (tr. it. *Problemi di linguistica generale II*, Milano, Il Saggiatore 1985). André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin 1970.

bero un'articolazione all'interno di uno stesso piano tra unità di rango diverso, quindi una variazione su un piano comporterebbe sull'altro solo invarianza o annullamento (cancellazione della riconoscibilità).

In questo quadro tipologico, la forma di semiosi che si viene a delineare a partire dalle analisi del livello plastico e dall'idea di contrasto, consistente in una correlazione fra una singola categoria del piano dell'espressione (composta dai due termini del contrasto plastico) e una singola categoria del piano del contenuto, sembrerebbe manifestare una diversa e peculiare forma di semiosi, capace di far riconoscere dei sistemi semiotici particolari, denominati, appunto, «semisimbolici», che occuperebbero una posizione intermedia, presentandosi come commutabili e conformi a un tempo, anche se la conformità, in questo caso, non riguarderebbe gli elementi singoli (o anche unici) del sistema, come per i simboli (nel cui caso a un elemento, non scomponibile, di un piano si associa un elemento di pari rango dell'altro piano, ugualmente non scomponibile), bensì fra le categorie dei due piani, il che consentirebbe di riconoscere e ricostruire microsistemi locali, composti di almeno una categoria sul piano dell'espressione e di una sul piano del contenuto, che permetterebbero operazioni locali di commutazione fra i termini opposti delle categorie in oggetto.

L'esempio classico, derivato da una riflessione di Roman Jakobson sul carattere più o meno motivato della gestualità adottata nelle diverse culture per esprimere l'affermazione e la negazione⁴, è quello che correla la categoria espressiva gestuale della /direzionalità/ (/verticale/ vs /orizzontale/) a quella semantica della «affermatività» («affermazione» vs «negazione»). In questo caso, infatti, l'intero sistema sarebbe riconducibile a un'opposizione semantica, dunque a un'unica categoria composta di due termini («sì» e «no») associata a un'opposizione fra due termini di una medesima categoria espressiva, quella della direzionalità, appunto. Per cui avremmo:

/verticalità/ : /orizzontalità/ :: «affermazione» : «negazione».

Questa tipologia di sistemi, che per semplice gioco combinatorio delle diverse proprietà dei linguaggi era già deducibile a priori dalla strutturazione tipologica hjelmsleviana, viene ad assumere, all'interno della cosiddetta «Scuola di Parigi», un rilievo crescente man mano che se ne constata l'efficacia procedurale nell'analisi di una serie di testi, soprattutto visivi, fino ad apparire un modo di organizzazione

⁴ «Le 'oui' et le 'non' mimiques» in Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* 2. *Rapports internes et externes du langage*, Paris, Minuit 1973 (tr. it. «Gesti motori per il 'sì' e il 'no'», vs. *Quaderni di Studi Semiotici*, 1, 1971).

semiotico tipico, benché non esclusivo, di quei testi che appaiono intuitivamente investiti di «poeticità», se non addirittura una delle caratteristiche fondamentali dei cosiddetti «linguaggi poetici», di cui i testi visivi costituirebbero una sottoclasse.

Di fatto, Floch e Thürlemann cominciano con il rilevare all'interno di una serie di testi visivi di vario genere o epoca, più o meno figurativi, la presenza di opposizioni fra elementi di medesime categorie plastiche: opposizioni fra colori o tipi di colore, fra tipi di linea, fra tipi di testura, ecc. Si trovano cioè a riscoprire letteralmente l'ampio grado di diffusione di quel principio di organizzazione plastica delle opere visive già individuato da Adolf Hildebrand e riconducibile a un principio generale di «organizzazione contrastiva o 'archittonica' del testo visivo»⁵. Ma mentre per Hildebrand questo era un principio puramente formale di accettabilità estetica, per Floch e Thürlemann, e qui ritroviamo tutta la portata del passaggio dal paradigma formalista a quello semiotico, questo medesimo principio di organizzazione non va assunto come principio di valutazione estetica, ma come principio generale di organizzazione del senso: le opposizioni rilevate all'interno di ciascuna opera fra elementi di una stessa categoria non hanno più a che fare, o almeno non solo, con la qualità estetico-formale dell'opera, ma con la sua significatività. E i loro lavori dimostrano che le opposizioni plastiche rilevate sul piano dell'espressione dell'opera visiva altro non sono che manifestazioni di opposizioni semantiche soggiacenti che vanno ricostruite.

Come già notato nel mio testo sopra citato, la presenza e la pertinenza significativa di questo tipo di opposizioni, era stata già notata anche in ambiti diversi, come quello letterario, ad esempio da Proust e da Baudelaire, o come quello più strettamente linguistico, ad esempio da Westermann.

Lavoro, quest'ultimo, di cui anche Cassirer si è ampiamente servito per definire la tipologia *analogica* del linguaggio, una tipologia intermedia tra quella mimetica, in cui ciascun suono imiterebbe il significato da esprimere, e quella pienamente simbolica, in cui il legame mimetico fra parole e cose verrebbe definitivamente a rompersi a favore di associazioni puramente arbitrarie. Nei linguaggi analogici, invece, esisterebbe ancora un legame mimetico, ma non più fra suono e cosa quanto piuttosto tra il rapporto intercorrente fra una coppia di suoni e quello intercorrente fra una coppia di significati:

[...] con sorprendente regolarità i suoni labiali di risonanza indicano la direzione verso colui che parla, mentre i suoni linguiali esplosivi in-

⁵ Si veda a questo proposito il nostro *Il senso e la forma*, cit.

dicano la direzione contraria; di conseguenza i primi si presentano come naturale espressione dell'«io», i secondi come espressione naturale del «tu».

Ma in questi ultimi fenomeni, per quanto essi rechino ancora per così dire il colore dell'immediata espressione sensibile, è già stato fondamentalmente superato il campo del mezzo linguistico semplicemente mimico e imitativo. Ora infatti non si tratta più di conservare in un suono imitativo un singolo oggetto sensibile o una singola impressione sensibile; è invece la gradazione qualitativa di tutta una serie di suoni che serve a esprimere un puro rapporto. Fra la forma e la natura di questo rapporto e i suoni in cui esso si esprime non vi è più alcuna relazione di somiglianza diretta, giacché in generale la semplice materia del suono come tale non è capace di rendere pure determinazioni di rapporti. Il nesso invece vi è in quanto nel rapporto dei suoni, da una parte, e in quello dei contenuti espressi, dall'altra, viene colta un'analogia di forma, in virtù della quale si compie una determinata *coordinazione* di serie completamente diverse quanto al contenuto. In tal modo è stato raggiunto quel secondo stadio che, rispetto all'espressione puramente mimetica, possiamo indicare come lo stadio dell'*espressione analogica*⁶.

La riflessione di Ernst Cassirer ci sembra estremamente interessante, al di là delle sue finalità tipologiche e genealogiche (Cassirer sta cercando di delineare una linea evolutiva dei linguaggi, dal mimetico primitivo all'arbitrario evoluto), perché richiama l'attenzione sul carattere «mimetico» del rapporto fra la categoria espressiva e quella di contenuto, prescindendo completamente dalla natura materiale degli elementi. Il che significa che una qualsiasi relazione fra due unità di contenuto può essere istituita ed espressa attraverso una relazione espressiva, che nel nostro caso, visivo, potrà essere indifferentemente cromatica, formale, testurale, topologica, ma potrebbe anche essere fonetica, musicale, di densità tattile, e così via. Il che ci aiuta a comprendere il perché della particolare familiarità che sembra intercorrere fra il semisimbolico e il poetico: la strutturazione semisimbolica istituisce rapporti di motivazione fra unità di contenuto e può farlo 'istituzionalmente' all'interno dell'economia di una lingua data, come negli esempi raccolti da Westermann, o istituirli *ex novo* magari per un solo testo in presenza o in assenza di un sistema di codificazione determinato a priori.

La questione del carattere formale «analogico» e non sostanziale «mimetico» nella generazione di effetti di motivazione fonetica viene

⁶ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Berlin & Oxford, Bruno Cassirer 1923-1929 (tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia 1961-1966). Tr. it., vol. I, pp. 167-168.

discussa anche, più recentemente, da autori come Delbouille, Todorov, Genette. Tutti e tre rilevano infatti che gli effetti di motivazione descritti e analizzati in più occasioni non derivano mai da qualità assolute di un suono, ma dalle relazioni oppositive di coppie o serie di tratti fonici che entrano in correlazione con categorie semantiche:

Quasi tutte queste ricerche non vertono su relazioni bilaterali in cui un suono svilupperebbe da sé un valore simbolico, ma su relazioni apparentemente più complesse, nella maggior parte dei casi tra coppie (i : u :: chiaro : scuro; r : l :: maschile : femminile), con proporzioni a quattro termini; a volte tra gamme a più termini ciascuna (i : a : u :: chiaro : splendente : scuro) ⁷.

Osservazione comune da cui però, come rileva lo stesso Genette, vengono tratte conclusioni diverse, in quanto Delbouille e Todorov ne disimplicano un carattere debole degli effetti mimetici, una sorta di 'menomazione' delle potenzialità espressive del linguaggio e un carattere 'illusorio' di questo simbolismo, perché un simbolismo relativo sarebbe meno efficace di un simbolismo diretto, fondandosi non su proprietà strettamente semantiche ma su articolazioni «diagrammatiche». Genette sottolinea invece che l'idea di una correlazione analogica fra categorie non ha nulla di riduttivo essendo l'unica via percorribile dalla lingua:

Ma può darsi alcun simbolismo – e semantismo – al di fuori dal «diagrammatico», ovvero sia dal relazionale e dal relativo? La grandezza «in sé» non è evidentemente che un fantasma, così come la chiarezza, l'acutezza, la femminilità in sé – e dal lato delle caratteristiche foniche, l'anteriorità, l'occlusività, la sonorità, ecc., non sono certo valori assoluti: non si tratta che di qualità relative, e, al di là di ogni simbolismo, la più semplice percezione suppone, come sappiamo, un asse categoriale, e dunque un diagramma. Se presentiamo a un soggetto una figura rotonda e verde e gli chiediamo qual è la sua caratteristica, egli esiterà legittimamente fra circolarità e verde; ma non esiterà più se la figura è invece accoppiata con un'altra verde e quadrata o rotonda e rossa. Il diagrammatismo non elimina dunque il semantismo ma lo situa sul piano della relatività categoriale, che è quella di ogni percezione e di ogni qualificazione ⁸.

⁷ «Presque toutes ces enquêtes portent non sur des relations bilatérales où un son dégagerait à lui seul une valeur symbolique, mais sur des relations apparemment plus complexes, le plus souvent entre couples (i : u :: clair : sombre; r : l :: mâle : femelle), avec proportion à quatre termes, parfois entre gammes à plusieurs termes chacune (i : a : u :: clair : éclatant : sombre)». Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil 1976, p. 468. Tr. nostra.

⁸ «Mais peut-il y avoir aucun symbolisme – et sémantisme – hors du «diagrammatique», c'est-à-dire du relationnel et du relatif? La grandeur «en soi» n'est évidemment

Dunque, per Genette la considerazione categoriale contrastiva, anziché individuale, dei suoni non solo è l'unica possibile per rendere conto di eventuali effetti di semantismo simbolico o mimetico, ma essa appare fondamentale anche in quanto determina quali sono le qualità o caratteristiche che possono essere assunte come pertinenti, e dunque l'emergere di isotopie semantiche in generale⁹.

Su una linea di pensiero affine, e dunque sulla base di una considerazione categoriale contrastiva degli elementi, benché in ambito diverso, si muove anche Claude Lévi-Strauss, ultimo autore su cui ci soffermiamo, e che a sua volta costituisce un riferimento esplicito fondamentale per il lavoro sul semisimbolico di Jean Marie Floch.

Lévi-Strauss, riflettendo sul ruolo dell'immaginazione estetica nell'elaborazione dei sistemi di classificazione, arriva infatti a definire, in numerosi suoi scritti¹⁰, una sorta di modello generale delle consonanze analogiche fra serie diverse di elementi affini. Lévi-Strauss sostiene infatti che nello studio dei miti, ma più in generale nello stu-

qu'un fantôme, et aussi bien la clarté, l'acuité, la féminité en soi – et du côté des caractéristiques phoniques, l'antériorité, l'occlusivité, le voisement, etc., ne sont pas davantage des valeurs absolues: il n'est de qualités que relatives, et, tout symbolisme mis à part, la plus humble perception suppose, on le sait de reste, un axe catégoriel, et donc un diagramme: si l'on présente à un sujet une figure ronde et verte en lui demandant quelle est sa caractéristique, il hésitera légitimement entre rondeur et verdure; si elle est couplée avec une autre figure, verte et carrée, ou ronde et rouge, il n'hésitera plus. Le diagrammatisme n'élimine donc pas le sémantisme: il le situe sur le plan de relativité catégorielle qui est celui de toute perception et de toute qualification». *Ibidem*, p. 469.

⁹ Il problema del simbolismo fonetico, che a nostro avviso va affrontato a livello testuale e non linguistico, poiché crediamo che al di là delle norme linguistiche sia l'uso testuale a determinare l'emergere di opposizione contrastive pertinenti, ci sembra interessante perché mette in scena tutta la differenza che può correre fra un approccio linguistico e uno semiotico a un medesimo oggetto testuale (empiricamente inteso): mentre il primo stabilisce attraverso commutazione quali sono gli elementi varianti e invarianti per la lingua, dunque le pertinenze linguistiche; il secondo stabilisce, sempre attraverso commutazione, quali sono gli elementi pertinenti per il singolo testo, mettendo tra parentesi (nel senso fenomenologico) le pertinenze inventariate dal linguista, in quanto il testo ha la capacità, che normalmente esercita, di rendere significanti anche elementi che per il linguista non dovrebbero esserlo. Con un esempio classico, mentre il linguista considererà non pertinente la differenza, in italiano, fra la /c/ dura e la /c/ aspirata del toscano, all'interno di un testo questa differenza potrebbe diventare pertinente in quanto manifestazione dell'opposizione semantica «toscano» vs «non toscano». Inoltre, questa chiamata in causa della potenziale significatività di singoli fonemi rimette completamente in discussione la pertinenza, per un approccio semiotico, della distinzione fra prima e seconda articolazione linguistica, in quanto anche le figure di seconda articolazione, che dovrebbero intrattenere solo funzioni omoplane, all'interno di un dato testo possono diventare significanti, ovvero contrarre correlazioni eteroplane, anche se non individualmente ma a partire da correlazioni che il testo stesso istituisce.

¹⁰ A solo titolo di esempio rinviamo a Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon 1962 (tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore 1964); *Le cru et le cuit*, Paris, Plon 1964 (tr. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore 1966); *Anthropologie structurale deux*, cit.; *La voie des masques*, Paris, Plon 1979 (tr. it. *La via delle maschere*, Torino, Einaudi 1985).

dio delle organizzazioni culturali, i vari tipi di figure del mondo non vadano assunti né come elementi puramente arbitrari né come simboli carichi in sé, junghianamente, di un qualche significato immutabile e più o meno archetipo, ma che al contrario la loro significatività sia una significatività «posizionale» o, per meglio dire, «oppositiva», dipendente dunque dalla forma articolatoria e non dalle qualità della sostanza espressiva e dalle sua presunte affinità con il contenuto:

Il metodo che seguiamo esclude, per il momento, che noi attribuiamo alle funzioni mitiche delle significazioni assolute, che, a questo stadio, dovremmo ricercare fuori dal mito. Questo procedimento troppo frequente in mitografia, conduce quasi inevitabilmente al junghismo. Per noi non si tratta di trovare anzitutto, e su un piano che trascende quello del mito, la significazione del soprannome Baitogogo, né di scoprire le istituzioni estrinseche alle quali si potrebbe collegarlo, ma di mettere in luce attraverso il contesto, la sua significazione relativa in un sistema di opposizioni dotato di un valore operativo. I simboli non hanno una significazione intrinseca e invariabile, non sono autonomi nei confronti del contesto. La loro significazione è anzitutto *di posizione*¹¹.

Una coppia oppositiva animale, ad esempio, potrà così esprimere opposizioni di elementi naturali, astrali, sociali, e così via in una catena virtualmente infinita. Ad esempio:

pesce : rana :: acqua : fuoco :: costellazione 1 : costellazione 2 ::
gruppo sociale x : gruppo sociale y ...

Ogni coppia oppositiva rinvia così, per omologia e non per analogia, a ciascuna delle altre o a tutte esse insieme (starà al mito o al testo in oggetto stabilirlo), senza che sia necessario istituire alcun legame naturale fra i singoli termini di categoria: fuori dal testo in oggetto, o di un insieme di testi dato, non è più necessariamente vero che il «pesce» simbolizzi «l'acqua» e che questa simbolizzi a sua volta la tale costellazione o il tale gruppo sociale.

La «divorante ambizione simbolica»¹² che caratterizzerebbe il pensiero selvaggio, sia quello dei primitivi che quello dei moderni¹³,

¹¹ *Le cru et le cuit*, cit., pp. 84-85 della tr. it.

¹² Si veda Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., sp. il cap. VIII «Il tempo ritrovato».

¹³ Scrive Lévi-Strauss:

Ma, che lo si deplori o che ci si rallegri, esistono ancora alcune zone in cui il pensiero selvaggio si trova, come le specie selvatiche, relativamente protetto: è il caso dell'arte, cui la nostra civiltà accorda lo statuto di parco nazionale con tutti i vantaggi e gli inconvenienti che comporta una formula tanto artificiale (Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cit., p. 240 della tr. it.).

non consisterebbe dunque in una semplice catena di rinvii simbolici tra elementi legati da una qualche relazione motivata, di presunta similitudine o affinità, ma sarebbe un modello strutturale che organizza «arbitrariamente» sistemi di opposizioni per esprimere altri sistemi di opposizioni, di qualsiasi livello, rango o genere queste siano.

Al più, come già per Cassirer e poi per Genette, anche per Lévi-Strauss è possibile individuare un principio di motivazione non nel legame fra singoli elementi delle diverse serie o coppie oppostive, quanto tra la relazione che caratterizza i termini di una serie e la relazione che caratterizza i termini di una serie diversa. Si tratterebbe allora di una motivazione fra relazioni e quindi fra categorie astratte, anziché fra singoli termini o figure del mondo, e di nuovo, le coppie di termini concreti adottati potrebbero a ogni momento essere sostituite da coppie che fossero in grado di manifestare la medesima relazione astratta.

Questo generale modello analogico di organizzazione degli universi simbolici, benché presenti notevoli affinità con quelli che abbiamo definito sistemi semisimbolici, presenta anche alcuni punti rilevanti di differenza. Innanzitutto, mentre il modello hjelmsleviano (costruito a partire da Hjelmslev) è in senso stretto un modello di *semiosi*, ovvero di articolazione fra i due piani costitutivi di una semiotica, e nel caso specifico fra una e una sola categoria del piano dell'espressione e una e una sola categoria del piano del contenuto; il modello di Lévi-Strauss è un modello aperto, che struttura potenziali serie infinite di opposizioni, per altro, da un punto di vista semiotico, tutte relative a un unico piano, quello del contenuto. Infatti, usualmente, Lévi-Strauss, nelle sue analisi dei miti, non prende in considerazione le caratteristiche del piano dell'espressione, ma si limita alla sola analisi dei contenuti, e tutte le opposizioni che mette in serie appaiono riconducibili al livello discorsivo del contenuto dei miti (a cui pertengono tutte le «figure del mondo», quali «acqua – terra», «animale – vegetale», «cotto – crudo», ecc.), o a un più astratto livello valoriale, sempre del contenuto (a cui pertengono categorie più astratte quali «vita – morte», «natura – cultura», ecc.). E sempre al piano del contenuto dei miti, a un livello che definiremmo di figuratività astratta, appaiono riconducibili le marche distintive che servono a caratterizzare l'opposizione fra i termini di categoria («chiuso – aperto», «concavo – convesso», «alto – basso», ecc.).

Così, mentre il modello hjelmsleviano sembra proporsi, tipologicamente, come un modello di *semiosi* in senso stretto, ovvero come modello di relazione fra categorie dei due piani di una semiotica, il modello di Lévi-Strauss sembra proporsi più che altro come uno strumento per ricucire le tante opposizioni disseminate nel contenu-

to di un testo a forte contenuto simbolico, come quello mitico o come quello artistico.

Questa differenza di concezione e di potenzialità di quella che potremmo chiamare in generale, seguendo Cassirer, «strutturazione analogica del senso» riemerge di fatto al di sotto delle diverse idee di semisimbolico discusse all'interno della semiotica greimasiana. Da un lato, infatti, e ci sembra ad esempio il caso dei lavori di Thürlemann già citati, ci si attiene a una più rigorosa accezione hjelmsleviana del semisimbolico, mentre da un altro lato, e citiamo in particolare i lavori di Floch o quelli di Marsciani, ci sembra che ci sia una maggior attenzione alla possibilità di utilizzare modelli di strutturazione analogici anche per rendere conto della messa in correlazione di livelli diversi di un medesimo piano.

Del resto Jean-Marie Floch appariva già completamente consapevole di questa problematica fin dai primi lavori sull'argomento, come può ben mostrare il passaggio che riportiamo, in cui si suggerisce un'estensione del modello, grazie a una relativizzazione dei concetti di «espressione» e «contenuto», del resto per nulla estranea al pensiero hjelmsleviano, senza rinunciare alle sue caratteristiche di rigore:

[...] nous y faisons l'hypothèse que les micro-codes que sont les systèmes semisymboliques peuvent se retrouver dans la dimension figurative du seul plan du contenu, dès lors qu'on estime légitime de comparer la relation du niveau figuratif et du niveau abstrait d'un discours à celle du signifiant et du signifié. La validation de cette hypothèse assurerait – du moins nous le pensons – la démonstration de la nature vraiment formelle de ces systèmes¹⁴.

D'altra parte, ci sembra anche che l'ipotesi avanzata da Floch sia indispensabile per garantire la generalità della teoria semiotica entro cui l'idea di semisimbolico si situa – e ci sembra che sia questo il senso della «formalità» di questi sistemi invocata da Floch –, senza relegare l'efficacia strutturante e descrittiva del semisimbolico a singoli settori locali definiti sostanzialmente. Anche perché, come comunemente accettato, si danno semiotiche, come quelle linguistiche, il cui piano del contenuto assume gran parte del piano dell'espressione di altre semiotiche – ad esempio quelle «naturali» –, e semiotiche, come quelle visive, che invece strutturano parte del proprio piano dell'espressione in maniera conforme al piano dell'espressione di altre semiotiche, come, ancora, quelle «naturali», con i conseguenti effetti incrociati di motivazione. In tal modo, un'oppo-

¹⁴ Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès Benjamins 1985, p. 17.

sizione come quella «alto vs basso» o come quella «acuto vs arrotondato», apparirà pertinente al piano dell'espressione per le semiotiche naturali e per quelle visive; mentre apparirà pertinente a quello del contenuto per una semiotica linguistica, che potrà comunque usarla per esprimere un contenuto ulteriore, benché in una relazione di omologazione per livelli di immanenza anziché di relazione fra piani, come – a solo e puro titolo d'esempio – «bene vs male» o come «inquietudine vs quiete».

In realtà, le osservazioni sulla struttura e sul funzionamento del semisimbolico avanzate da Marsciani¹⁵ sono decisamente più radicali di quelle di Floch, in quanto non riguardano semplicemente la possibile estensione del concetto ma vanno a toccare lo statuto epistemologico del semisimbolico e della stessa tipologizzazione hjelmsleviana dei sistemi. Egli muove infatti da una critica alla tripartizione dei sistemi che abbiamo sopra illustrato (sistemi di segni, simbolici e semisimbolici), ritenuta epistemologicamente mal fondata e soprattutto inutile per una semiotica che, già con lo stesso Hjelmslev e poi in modo definitivo con Greimas, ha abbandonato il «segno» come concetto guida della teoria, dissolvendolo in sistemi strutturati di «figure» (nell'accezione propriamente hjelmsleviana del termine), con il conseguente spostamento della riflessione semiotica dalle modalità di articolazione dei due piani verso la struttura immanente del senso.

In tale quadro teorico, egli osserva, se il livello del «segnico» non è più pertinente diviene paradossale, se non assurdo, continuare a costruire tipologie di sistemi ancora basate su tale concetto e su concetti affini, quali «simbolo» o «codice». Dunque, i fondamentali contributi sul semisimbolico di Greimas, di Floch, di Thürlemann vanno ricompresi non nei termini, accantonati dalla teoria, di un particolare codice di articolazione fra i due piani, da cui procederebbe la definizione di una specifica tipologia segnica, ma nei termini del nuovo quadro teorico, che ne impone una ridefinizione coerente con i concetti che gli sono propri.

In tale ottica, viene effettuata una rilettura del saggio *Semiotica figurativa e semiotica plastica* di Greimas:

Il saggio di Greimas postula il passaggio da una semiotica dei significanti a una semiotica che si faccia carico della manifestazione a partire dal contenuto come forma. I fenomeni di corrispondenza, o anche di somiglianza, non sono più da trattare come dei dati concernenti la sostanza dell'espressione, bensì come delle corrispondenze formali riguardanti l'articolazione del senso. Tutta l'ambiguità del concetto di

¹⁵ Francesco Marsciani, *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna 1988.

rappresentazione proveniva in effetti da quella che avevo indicato come «passione della superficie»: le corrispondenze di superficie non possono essere comprese, diciamo descritte scientificamente, altrimenti che considerandole come delle manifestazioni di relazioni immanenti ¹⁶.

Innanzitutto si tratta dunque di sgombrare il campo da possibili ritorni di una «semiotica del significante», che si porrebbe come problema quello di sapere in che modo due unità correlabili della sostanza dell'espressione vengono ritagliate dal *continuum* espressivo materiale e poi, con una seconda e successiva mossa, riempite di significato, e dunque messe in relazione con i termini di una categoria del contenuto. Problema che, aggiungiamo, se posto in questi termini, comporterebbe una serie di difficoltà, sia di ordine metodologico (di quale livello del contenuto dovrebbero essere queste unità da associare, essendo il contenuto stesso definito come una gerarchia strutturata di livelli: figurativo, tematico, valoriale, ecc.), sia di ordine epistemologico, in quanto comporterebbe una concezione logicistica della semiotica in oggetto, che si definirebbe come articolazione espressiva autonoma e priva di significato, quindi semanticamente neutra e disponibile per qualsiasi tipo di investimento di contenuto. Posizione decisamente inaccettabile, e 'fuori paradigma' per una semiotica che, sulla scorta di Saussure e di Hjelmslev, definisce in modo correlativo i due piani del linguaggio, e per la quale la pertinenza di un tratto espressivo si definisce, tramite prova di commutazione, per la sua associabilità a una funzione semiotica che la correla con un funtivo del piano opposto.

In secondo luogo si tratta di ripensare il semisimbolico da un punto di vista, che è quello della semiotica generativa strutturale, che vede le relazioni di superficie come manifestazioni di relazioni immanenti ¹⁷. Per cui un'opposizione plastica, ma in genere qualsiasi opposizione manifestata, sarebbe pertinente in quanto omologabile a un'opposizione situata a un livello più astratto e generale.

In questi termini il semisimbolico viene a identificarsi, sostiene Marsciani, con quel meccanismo di articolazione generale del senso che consente l'omologazione fra i diversi livelli del Percorso Generativo ¹⁸:

Quello che si chiama oggi «semisimbolico», in cosa si distingue dall'insieme di procedure utilizzate, per esempio, da Greimas più di una decina di anni or sono nella sua analisi di *Deux Amis* di Maupassant? ¹⁹

¹⁶ Francesco Marsciani, *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, cit., p. 166.

¹⁷ A questo proposito si veda anche Francesco Marsciani, «La sirena e il destino delle immagini», in Cavicchioli, Sandra (a cura di), *La sirena*, Bologna, Clueb 1997.

¹⁸ E in particolare di quel complesso passaggio fra strutture profonde e strutture semio-narrative che va sotto il nome di *conversione*.

¹⁹ Francesco Marsciani, *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, cit., p. 174.

2. TAGLIOLE E COLLARI

Vorrei ora far mia questa ipotesi di un possibile modo organizzativo di tipo semisimbolico quale meccanismo che governa l'articolazione per livelli del Percorso Generativo, e illustrarla con una schematica analisi di un brano del *Pinocchio* di Carlo Collodi, che riassumiamo citando i passi su cui si incentrerà l'analisi²⁰.

Fra la fine del cap. XX e l'inizio del XXIII, Pinocchio si trova coinvolto in una delle sue tante disavventure: sta correndo verso la casa della Fata Turchina, quando, sentendo fame, salta in un campo per appropriarsi di «poche ciocche d'uva moscatella» e finisce intrappolato in una tagliola («Appena giunto sotto la vite, crac [...] sentì stringersi le gambe da due ferri taglienti che gli fecero vedere quante stelle c'erano in cielo. Il povero burattino era rimasto preso da una tagliola apposta là da alcuni contadini per beccarvi alcune grosse faine che erano il flagello di tutti i pollai del vicinato»). Letteralmente scambiato per una faina viene prelevato dal contadino proprietario del campo («Chi ruba l'uva è capacissimo di rubare anche i polli. Lascia fare a me, che ti darò una lezione da ricordartene per un pezzo»), che lo porta nei pressi della propria casa («lo portò di peso fino a casa, come si porterebbe un agnellino di latte»), imponendogli, quale punizione, il compito di fare la guardia al pollaio, in sostituzione del recentemente defunto cane Melampo. («I nostri conti li aggiusteremo domani. Intanto, siccome oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, tu prenderai subito il suo posto. Tu mi farai da cane di guardia'. Detto fatto, gl'infilò al collo un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone, e glielo strinse in modo da non poterselo levare passandoci la testa dentro. Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro, e la catenella era fissata nel muro»). Pinocchio, impaurito, affamato e infreddolito, si pente della propria condotta e della propria incapacità di cedere alle tentazioni, poi entra nel «casotto di legno» adibito a cuccia del cane e vi si addormenta. A un certo punto della notte, sente alcune vocine e vede alcuni animaletti che gli sembrano gatti («vide riunite a consiglio quattro bestiole dal pelame scuro, che parevano gatti»). Sono le faine, che gli si accostano, scambiandolo per Melampo, e gli propongono il medesimo patto che ha per lunghi anni legato i predatori al guardiano: una gallina già pelata in cambio del complice silenzio. Pinocchio finge di accettare ma all'improvviso chiude il pollaio imprigionandovi le faine e chiama, abbaiando, il contadino che, dopo aver catturato le faine e promesso a esse una fine in padella («Potrei punir-

²⁰ Tutte le note sono tratte dall'edizione Salani del 1995. Per il testo integrale si veda l'appendice a questo capitolo.

vi, ma sì vil non sono! Mi contenterò invece di portarvi domani all'oste del vicino paese, il quale vi spellerà e vi cucinerà a uso lepre dolce e forte'»), libera il burattino e gli consente di riprendere la corsa interrotta al momento del salto nel campo («'Bravo ragazzo!' gridò il contadino, battendogli su una spalla. 'Cotesti sentimenti ti fanno onore; e per provarti la mia grande soddisfazione, ti lascio libero fin d'ora di tornare a casa'. E gli levò il collare di cane»).

La chiusura e la relativa autonomia di questa sequenza è garantita innanzitutto a livello semio-narrativo, in quanto l'intero brano appare costituito da una perdita di competenza dell'eroe Pinocchio (non poter correre) rispetto al Programma Narrativo (PN)²¹ di riferimento, che è quello di raggiungere in fretta la casa della Fata («Allora Pinocchio ricominciò a correre per arrivare a casa della Fata avanti che si facesse buio»), e dalla ricostituzione finale di questa stessa competenza («Appena Pinocchio non sentì più il peso durissimo e umiliante del collare intorno al collo, si pose a scappare attraverso ai campi e non si fermò un solo minuto, finché non ebbe raggiunta la strada maestra che doveva ricondurlo alla casina della Fata»). Oltre a ciò essa appare chiaramente delimitata:

- dal punto di vista dell'organizzazione spaziale, in quanto alla linearità della strada viene opposto uno spazio non lineare, immaginabile come spazio di tipo circolare centrato intorno alla casa del contadino ed entro il quale Pinocchio non è più in grado di muoversi liberamente;
- dal punto di vista temporale: tutta la sequenza si svolge di notte, dal tramonto all'alba;
- dal punto di vista dell'organizzazione figurativa, caratterizzata da una riduzione della visibilità, che fa sì che il mondo si dia prevalen-

²¹ Con la sola funzione di promemoria, ricordiamo che il Programma Narrativo (PN), unità basilare, di natura puramente sintattica, dalla Grammatica Narrativa, designa intuitivamente «ciò che un soggetto intende fare» (Maria Pia Pozzato, *Semiotica del testo*, Roma, Carocci, 2001), e ci permette di descrivere l'agire dei personaggi in forma di programmi di azione finalizzati al raggiungimento (congiunzione) di un oggetto di valore. Più tecnicamente esso si presenta come un enunciato di trasformazione che regge un enunciato di stato (le due forme elementari di enunciato della Grammatica Narrativa). I PN possono presentarsi come semplici (un solo Enunciato di trasformazione che regge un enunciato di stato) o complessi. Questi ultimi sono caratterizzati dalla presenza di sotto-programmi (PN d'uso) la cui realizzazione è necessaria per lo sviluppo del programma principale (PN di base). Il PN di base è orientato verso un Valore descrittivo (intuitivamente, ciò con cui il personaggio vuole congiungersi), mentre i PN d'uso sono orientati verso Valori modali (intuitivamente, ciò che permette al personaggio di perseguire la sua ricerca del valore di base). Per una trattazione completa della Grammatica Narrativa si veda Francesco Marsciani e Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, cit.).

temente sotto la modalità dell'illusione (sembrare ma non essere) e in cui quasi tutti gli attori vengono scambiati per altro.

In questa sede tralascieremo gran parte di questo ricco e allettante materiale per soffermarci solo su poche immagini testuali, che ci serviranno per esemplificare quanto sopra esposto circa una possibile organizzazione semisimbolica dell'universo figurativo.

In particolare c'è una coppia di figure che ci sembra particolarmente interessante, quella costituita dalla «tagliola» e dal «collare».

Queste figure sono accomunate da una medesima funzione narrativa, in quanto sono i due strumenti usati per limitare i movimenti dell'eroe, e che dunque manifestano figurativamente la sua perdita di competenza, oltre a ciò si impongono all'attenzione per il loro porsi una (il collare) al centro dello spazio dell'intera sequenza, dove serve a incatenare Pinocchio al suo rifugio, il «casotto del cane»²², e l'altra (la tagliola) al margine di questo stesso spazio, al confine iniziale fra il mondo 'lineare' della strada e quello 'non lineare' dei campi.

Ma se dal punto di vista della funzione narrativa le due figure sono equivalenti, esse appaiono invece marcatamente opposte sul piano figurativo, o meglio della loro strutturazione plastica, su quello del modo di presa su Pinocchio e sul piano del modo di ancoraggio, come ben ci mostrano le rispettive descrizioni:

Tagliola

«[...] sentì stringersi le gambe da due ferri taglienti che gli fecero vedere quante stelle c'erano in cielo»
 «Il povero burattino era rimasto preso da una tagliola»
 «Un po' per lo spasimo della *tagliola*, che gli *segava gli stinchi*, e un po' per la paura di trovarsi solo e al buio in mezzo a quei campi, il burattino principiava quasi a svenirsi»

Collare

«[Lucciola:] 'Come mai sei rimasto con le *gambe attanagliate fra codesti ferri arrotati?*'»
 «[...] gl'infilò al collo un grosso *collare tutto coperto di spunzoni di ottone*, e glielo strinse in modo da non poterselo levare passando la testa dentro. Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro, e la catenella era fissata nel muro»

Sia la tagliola che il collare si presentano come strumenti di costrizione irti di elementi acuminati («ferri arrotati» vs «spunzoni di otto-

²² Evidente sostituto infimo della «casina della Fata» entro cui avrebbe dovuto trascorrere la notte. Opposizione di gradazione che manifesta il carattere degradante di questa avventura di Pinocchio, che sembra configurarsi, allegoricamente, come un vero e proprio 'viaggio agli inferi'.

ne», nel primo caso rivolti verso chi lo porta e nel secondo, all'opposto, verso l'esterno); entrambi ancorano Pinocchio (ma uno al terreno – funzionamento tipico della tagliola, in assenza di specificazioni –, e l'altro a un muro); entrambi lo trattengono (ma uno per le gambe e l'altro per il collo). Dunque:

Tagliola	<i>vs</i>	Collare
Introverso	<i>vs</i>	Estroverso
Terra	<i>vs</i>	Muro
Gambe	<i>vs</i>	Collo

Abbiamo l'impressione, e cercheremo di dimostrarlo, che i tre assi su cui le due figure si oppongono abbiano la funzione di manifestare, separatamente, e nell'ordine:

- un'opposizione tematica a livello discorsivo;
- un'opposizione semantica valoriale più astratta e generale a livello della semantica fondamentale;
- un'opposizione modale a livello semio-narrativo.

A livello tematico l'opposizione

«acuminato + introverso» *vs* «acuminato + estroverso»

sembra infatti esplicitare il diverso ruolo che Pinocchio occupa narrativamente. Nel primo caso infatti egli è funzionalmente un sostituto della faina (si trova al suo posto) è dunque un animale «ladro, predatore» che è stato catturato, predato; e dunque i ferri acuminati rivolti verso di lui manifestano la sua posizione di «offeso». Mentre nel secondo, egli è funzionalmente un sostituto del cane (si trova al suo posto), e si qualifica come animale «custode»; dunque gli spuntoni rivolti verso l'esterno manifestano la sua posizione di «difensore/offensore». L'opposizione posta in successione temporale sembra manifestare una trasformazione del ruolo di Pinocchio, da «ladro», predatore, selvatico, nemico dell'uomo a «custode», culturalizzato, amico dell'uomo.

A livello valoriale più astratto, la tagliola, ancorando Pinocchio a terra, sembra rafforzare un suo legame con un universo qualificabile come «naturale», che è quello a cui appartengono i nemici dei valori della cultura (le faine), che minacciano le regole, e le recinzioni, imposte dall'uomo. Al contrario, l'incatenamento al muro sembra manifestare un incoraggiamento di Pinocchio al mondo edificato dall'uomo, e dunque a un universo pienamente «culturale», che è anche chiamato a difendere.

Ricordiamo anche che a inguaiare Pinocchio è la sua incapacità di resistere agli istinti naturali (la fame), che lo porta a trascurare le norme di comportamento culturali; mentre a salvarlo è una libera presa di coscienza, morale, che lo porta a ignorare il medesimo istinto naturale (pur affamato, Pinocchio rifiuta l'offerta alimentare delle faine). Dunque l'accettazione di una manipolazione da parte della natura (fame) lo porta a essere imprigionato dalla tagliola; mentre l'accettazione di una manipolazione «culturale» (la richiesta del contadino), e il rifiuto simmetrico di una manipolazione «naturale» (l'offerta alimentare delle faine, che fa ancora leva sugli istinti di Pinocchio) lo porta a liberarsi del collare.

A questo punto, ci pare opportuno rimarcare che questa emergenza dell'opposizione semantica fra un «universo culturale» dominato da leggi sociali, da una morale ben definita e soprattutto da una necessità di autocontrollo a cui Pinocchio è continuamente chiamato a conformarsi, con scarso successo, e un «universo naturale», dominato dagli istinti, che minaccia in continuazione il sistema sociale delle leggi, non è peculiare di questo solo brano ma costituisce una delle isotopie²³ costanti, e probabilmente la fondamentale, dell'intera opera. Essa è infatti già insita nella natura di Pinocchio, generato non naturalmente ma culturalmente (è figlio di un saper-fare determinato), ma già dotato naturalmente, ancora prima che le operazioni del falegname gli diano forma, di una propria identità e di una propria competenza modale: in un certo senso l'intera traiettoria del personaggio Pinocchio è la storia di una trasformazione progressiva dal «naturale» al «culturale» (prima in forma di operazione su un materiale fisico e poi in forma di una serie di operazioni su un materiale cognitivo e patemico, che dovrà portarlo a trasformarsi definitivamente in bambino).

In questo brano, l'opposizione è rimessa in gioco dal conflitto fra l'«universo culturale» contadino, testimoniato dai recinti, dalle delimitazioni, dagli artefatti messi in gioco e dalle regole della buona circolazione del valore, che non ammette il furto o comunque l'appropriazione gratuita di ciò che non si è prodotto, e l'«universo naturale» selvatico a cui appartengono le faine.

Come detto, e come ben noto, Pinocchio fatica molto a conformarsi alle regole sociali e «culturali» che tanti attori nel corso del raccon-

²³ Sempre con funzione di promemoria, l'Isotopia è un concetto della semantica discorsiva che, tecnicamente, designa la reiterazione sintagmatica di semi astratti (classemi) o figurativi, le unità elementari del piano di immanenza della significazione (reiterazione che non si traduce necessariamente nella reiterazione delle unità del piano di manifestazione – ad es. le parole), e che intuitivamente possiamo figurarci come una sorta di 'filo rosso' semantico che garantisce la coerenza dell'enunciato.

to cercano di imporgli, cadendo continuamente in tentazioni determinate da istinti naturali, e anzi, la sua adesione alle regole sociali che gli vengono proposte dagli umani (Geppetto, Fata, Mangiafuoco, ecc.) o da altri animali 'sociali' come gli insetti (il grillo e poi, nel nostro brano, la lucciola) appare sempre opportunistica e determinata dalla possibilità di ottenere un utile immediato; mentre al contrario la sua adesione alle proposte «naturali», avanzate da una serie di attori, specie animali, di vario genere appare sempre spontanea e piena²⁴.

In questo caso, per la prima volta nel racconto²⁵, Pinocchio aderisce alla manipolazione «culturale» non secondo l'usuale, e mal digerito, dover-fare, ma secondo un pieno voler-fare. Questa volta, Pinocchio appare convinto veramente (sembra convinto e lo è), e non solo illusoriamente (sembra convinto ma non lo è), della necessità di porsi dalla parte dei valori culturali. Al contrario, egli aderisce solo ingannevolmente alla proposta delle faine di porsi dalla parte dei valori naturali.

Proprio questa opposizione fra un'accezione delle regole secondo il dover-fare e una secondo il voler-fare, ci sembra manifestata dal terzo aspetto dell'opposizione fra tagliola e collare. L'imprigionamento per le gambe sembra infatti opporsi all'imprigionamento per il collo, dunque a un 'contenere la testa', come la semplice costrizione fisica (dover-fare) si oppone alla libera adesione (voler-fare). Infatti, interpellato dalla lucciola di passaggio a cui ha chiesto aiuto mentre è preso dalla tagliola, Pinocchio sembra rispondere, per l'ennesima

²⁴ Il sistema degli animali in *Pinocchio* meriterebbe sicuramente uno studio semiotico più approfondito, che intendiamo sviluppare in una diversa sede. Vorremmo però anticipare a questo proposito due aspetti. Innanzitutto, che il «patto scellerato» che lega il defunto cane Melampo con le faine, sembra raddoppiare esattamente quello, più celebre, fra il gatto e la volpe, in quanto in entrambi i casi abbiamo un accoppiamento fra un animale appartenente al dominio naturale, decisamente nemico dell'ordine culturale (la volpe e le faine, pressoché identiche nell'enciclopedia della cultura contadina) e un animale decisamente appartenente all'universo culturale (il gatto e il cane, che costituiscono, anche se con diverso grado di affidabilità, i due animali domestici per eccellenza, entrambi con funzioni di difesa dell'ordine culturale, uno dai topi, predatori delle scorte vegetali, e l'altro soprattutto dai predatori carnivori). Accoppiamenti che sembrano manifestare la labilità del confine fra i due mondi, che nei punti di più stretto contatto rischiano continuamente di confondersi. Un secondo aspetto, ancor più strettamente pertinente al nostro brano è quello che concerne la sequenza degli animali al cui posto Pinocchio viene collocato fra la tagliola e il collare. Pinocchio viene infatti trattato, in sequenza, come faina, poi come agnello e infine come cane, per essere al termine qualificato come «bravo ragazzo». Il burattino Pinocchio evidentemente non è nulla di tutto ciò, ma il passaggio dalla faina (natura selvaggia) al ragazzo (cultura) attraverso l'agnello (natura addomesticata – passiva) e il cane (natura culturalizzata – attiva) sembra manifestare l'intera traiettoria del personaggio Pinocchio, che da burattino non-umano deve conquistare la propria promozione a umano.

²⁵ E per questo pensiamo che la sequenza qui analizzata costituisca un *pivot* narrativo centrale nell'economia complessiva dell'opera.

volta, con una semplice adesione di comodo (illusoriamente) per trarsi velocemente d'impaccio («[Pinocchio]: 'O Lucciolina, mi faresti la carità di liberarmi da questo supplizio?'. [Lucciola]: 'chi t'ha insegnato a portar via la roba degli altri? [...] La fame, ragazzo mio, non è una buona ragione per poter appropriarsi la roba che non è nostra'. [Pinocchio]: 'È vero, è vero! [...] ma un'altra volta non lo farò più'»). Al contrario, la presa di posizione verso le faine, e dunque l'effettiva accettazione del ruolo di guardiano, segue un monologo interiore, in cui Pinocchio tematizza proprio la sua stessa posizione fra il mondo delle leggi e quello degli istinti («Mi sta bene! Purtroppo mi sta bene! Ho voluto fare lo svogliato, il vagabondo; ho voluto dar retta ai cattivi compagni, e per questo la fortuna mi perseguita sempre. Se fossi stato un ragazzino per bene, come ce n'è tanti, se avessi avuto voglia di studiare e di lavorare, se fossi rimasto in casa col mio povero babbo, a quest'ora non mi troverei qui'»).

Sintetizzando, ci sembra dunque di poter affermare che l'opposizione figurativa fra la tagliola e il collare istituisca una correlazione, secondo il modo semisimbolico, con categorie semantiche più astratte sulla base della seguente omologazione:

	Tagliola	<i>vs</i>	Collare
Tematico	Predatore	<i>vs</i>	Guardiano
Valoriale	Natura	<i>vs</i>	Cultura
Modale	Dover-fare	<i>vs</i>	Voler-fare

Dunque: tagliola : collare :: predatore : guardiano;
 tagliola : collare :: natura : cultura;
 tagliola : collare :: dover-fare : voler-fare.

Correlazioni che ovviamente valgono solo in questo contesto e non dipendentemente da proprietà intrinseche delle figure individuate, né dipendentemente da qualche codice predeterminato in cui possano essere definiti i significati stabili della tagliola o del collare. A istituire la correlazione significativa è soltanto la messa in relazione oppositiva e contestuale delle due figure.

3. CONCLUSIONI

Nel caso studiato non entra in alcun modo in gioco l'analisi del piano dell'espressione: non è la struttura grafica o fonetica dei termini /tagliola/ e /collare/ a interessarci ma solo l'organizzazione semica

di queste figure. Abbiamo dunque l'assunzione di una opposizione semantica quale piano di riferimento, che funge poi da piano dell'espressione per l'apertura verso dimensioni del senso più astratte. Ovviamente non affermiamo nulla di nuovo sostenendo che i concetti di espressione e contenuto sono, essendo di natura formale e non sostanziale, relativi. Quello che ci sembra però interessante è che la relazione semiotica, indifferentemente fra piani o fra livelli, possa darsi secondo un modo di articolazione che non riguarda i singoli elementi ma le categorie, ovvero secondo un modo che alcuni autori avrebbero detto analogico e che nei nostri termini si definisce specificamente come semisimbolico.

A livello generale, l'ipotesi che vorremmo avanzare è che non solo nel brano da noi analizzato, ma in generale, la relazione di convocazione fra il livello discorsivo del Percorso Generativo e i suoi livelli più astratti si caratterizzi come relazione semisimbolica, organizzando «poeticamente» l'emersione del senso verso la superficie.

Sarebbe dunque uno dei modi di articolazione che governano l'emersione a livello discorsivo sia dei valori astratti sia delle caratterizzazioni modali e narrative, generando effetti di profondità o di arricchimento simbolico della dimensione figurativa. Se ciò è plausibile, il semisimbolico, sarebbe tutt'altro che un concetto pertinente per lo studio dei soli testi visivi o per quello di particolari linguaggi poetici, ma sarebbe un modo di strutturazione generalizzato, capace di rendere conto dell'organizzazione del «poetico» che può emergere da qualsiasi testo o discorso, indipendentemente dalle sostanze o dai limiti disciplinari, ogniqualvolta si abbia, parafrasando Greimas, la co-presenza, allo stesso livello, di elementi opposti (contrari o contraddittori) della stessa categoria.

Cap. XX

[...]

Allora Pinocchio ricominciò a correre per arrivare a casa della Fata avanti che si facesse buio. Ma lungo la strada, non potendo più reggere ai morsi terribili della fame, saltò in un campo con l'intenzione di cogliere poche ciocche d'uva moscatella. Non l'avesse mai fatto!

Appena giunto sotto la vite, crac... sentì stringersi le gambe da due ferri taglienti che gli fecero vedere quante stelle c'erano in cielo.

Il povero burattino era rimasto preso da una tagliola apposta là da alcuni contadini per beccarvi alcune grosse faine che erano il flagello di tutti i polai del vicinato.

Cap. XXI

Pinocchio, come potete figurarvelo, si dette a piangere, a strillare, a raccomandarsi: ma erano pianti e grida inutili, perché lì all'intorno non si vedevano case, e dalla strada non passava anima viva.

Intanto si fece notte.

Un po' per lo spasimo della tagliola, che gli segava gli stinchi, e un po' per la paura di trovarsi solo e al buio in mezzo a quei campi, il burattino principiava quasi a svenirsi; quando a un tratto, vedendosi passare una lucciola di sul capo, la chiamò e le disse:

«O Lucciolina, mi faresti la carità di liberarmi da questo supplizio?»

«Povero figliolo!» replicò la Lucciola, fermandosi impietosita a guardarlo. «Come mai sei rimasto con le gambe attanagliate fra codesti ferri arrotati?»

«Sono entrato nel campo per cogliere due grappoli di quest'uva moscatella, e...»

«Ma l'uva era tua?»

«No...»

«E allora chi t'ha insegnato a portar via la roba degli altri?»

«Avevo fame...»

«La fame, ragazzo mio, non è una buona ragione per poter appropriarsi la roba che non è nostra».

«È vero, è vero!» gridò Pinocchio piangendo, «ma un'altra volta non lo farò più».

A questo punto il dialogo fu interrotto da un piccolissimo rumore di passi che si avvicinavano. Era il padrone del campo che veniva in punta di piedi a vedere se qualcuna di quelle faine che gli mangiavano di nottetempo i polli, fosse rimasta presa al trabocchetto della tagliola.

E la sua meraviglia fu grandissima quando, tirata fuori la lanterna di sotto al pastrano, s'accorse che, invece di una faina, c'era rimasto preso un ragazzo.

«Ah, ladracchiolo!» disse il contadino incollerito, «dunque sei tu che mi porti via le galline?»

«Io no, io no!» gridò Pinocchio, singhiozzando. «Io sono entrato nel campo per prendere soltanto due grappoli d'uva».

«Chi ruba l'uva è capaccissimo di rubare anche i polli. Lascia fare a me, che ti darò una lezione da ricordartene per un pezzo».

E aperta la tagliola, afferrò il burattino per la collottola e lo portò di peso fino a casa, come si porterebbe un agnellino di latte.

Arrivato che fu sull'aia dinanzi alla casa, lo scaraventò in terra e, tenendogli un piede sul collo, gli disse:

«Oramai è tardi e voglio andare a letto. I nostri conti li aggiusteremo domani. Intanto, siccome oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, tu prenderai subito il suo posto. Tu mi farai da cane di guardia».

Detto fatto, gl'infilò al collo un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone, e glielo strinse in modo da non poterselo levare passandoci la testa dentro. Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro, e la catenella era fissata nel muro.

«Se questa notte» disse il contadino, «cominciasse a piovere, tu puoi andare a cuccia in quel casotto di legno, dove c'è sempre la paglia che ha servito di letto per quattr'anni al mio povero cane. E se per disgrazia venissero i ladri, ricordati di stare a orecchi dritti e di abbaiare».

Dopo quest'ultimo avvertimento, il contadino entrò in casa chiudendo la porta con tanto di catenaccio, e il povero Pinocchio rimase accovacciato su l'aia più morto che vivo, a motivo del freddo, della fame e della paura. E di tanto in tanto, cacciandosi rabbiosamente le mani dentro il collare che gli serrava la gola, diceva piangendo:

«Mi sta bene! Purtroppo mi sta bene! Ho voluto fare lo svogliato, il vagabondo; ho voluto dar retta ai cattivi compagni, e per questo la fortuna mi perseguita sempre. Se fossi stato un ragazzino per bene, come ce n'è tanti, se avessi avuto voglia di studiare e di lavorare, se fossi rimasto in casa col mio povero babbo, a quest'ora non mi troverei qui, in mezzo ai campi, a fare il ca-

ne di guardia alla casa di un contadino. Oh, se potessi rinascere un'altra volta!... Ma ormai è tardi, e ci vuol pazienza».

Fatto questo piccolo sfogo che gli venne proprio dal cuore, entrò dentro il casotto e si addormentò.

Cap. XXII

Ed era già più di due ore che dormiva saporitamente, quando verso la mezzanotte fu svegliato da un bisbiglio e da un pissi-pissi di vocine strane che gli parve di sentire nell'aia. Messa fuori la punta del naso dalla buca del casotto, vide riunite a consiglio quattro bestiole dal pelame scuro, che parevano gatti. Ma non erano gatti: erano faine, animalletti carnivori, ghiottissimi specialmente d'uova e di pollastrine giovani. Una di queste faine, staccandosi dalle sue compagne, andò alla buca del casotto e disse sottovoce:

«Buona sera, Melampo».

«Io non mi chiamo Melampo» rispose il burattino.

«O dunque chi sei?»

«Io sono Pinocchio».

«E che cosa fai costì?»

«Faccio il cane di guardia».

«O Melampo dov'è? Dov'è il vecchio cane che stava in questo casotto?»

«È morto questa mattina».

«Morto? Povera bestia! Era tanto buono!... Ma giudicandoti alla fisionomia, anche tu mi sembri un cane di garbo».

«Domando scusa, io non sono un cane».

«O chi sei?»

«Io sono un burattino».

«E fai da cane di guardia?»

«Pur troppo: per mia punizione».

«Ebbene, io ti propongo gli stessi patti che avevo col defunto Melampo; e sarai contento».

«E questi patti sarebbero?»

«Noi verremo una volta la settimana, come per il passato, a visitare di notte questo pollaio, e porteremo via otto galline. Di queste galline, sette le mangeremo noi, e una la daremo a te, a condizione, s'intende bene, che tu faccia finta di dormire e non ti venga mai l'estro di abbaiare e di svegliare il contadino».

«E Melampo faceva proprio così?» domandò Pinocchio.

«Faceva così, e fra noi e lui siamo andati sempre d'accordo. Dormi dunque tranquillamente, e stai sicuro che prima di partire di qui, ti lasceremo sul casotto una gallina bell'e pelata per la colazione di domani. Ci siamo intesi bene?»

«Anche troppo bene!» rispose Pinocchio, e tentennò il capo in un certo modo minaccioso, come se avesse voluto dire: «Fra poco ci ripareremo!»

Quando le quattro faine si credettero sicure del fatto loro, andando difilato al pollaio che rimaneva appunto vicinissimo al casotto del cane e, aperta a

furia di denti e di unghioli la porticina di legno che ne chiudeva l'entrata, vi sgusciarono dentro, una dopo l'altra. Ma non erano ancora finite d'entrare, che sentirono la porticina richiudersi con grandissima violenza.

Quello che l'aveva richiusa era Pinocchio; il quale, non contento di averla richiusa vi posò davanti per maggior sicurezza una grossa pietra, a guisa di puntello.

E poi cominciò ad abbaiare e, abbaiando proprio come se fosse un cane di guardia, faceva con la voce bu-bu-bu-bu.

A quell'abbaiata il contadino saltò il letto e, preso il fucile e affacciatosi alla finestra, domandò:

«Che c'è di nuovo?»

«Ci sono i ladri!» rispose Pinocchio.

«Dove sono?»

«Nel pollaio».

«Ora scendo subito».

E difatti, in men che si dice amen, il contadino scese, entrò di corsa nel pollaio e, dopo aver acciappate e rinchiuso in un sacco le quattro faine, disse loro con accento di vera contentezza:

«Alla fine siete cascate nelle mie mani! Potrei punirvi, ma sì vil non sono! Mi contenterò invece di portarvi domani all'oste del vicino paese, il quale vi spellerà e vi cucinerà a uso lepore dolce e forte. È un onore che non vi meritate, ma gli uomini generosi come me non badano a queste piccolezze».

Quindi, avvicinandosi a Pinocchio, cominciò a fargli molte carezze e, fra le altre cose, gli domandò:

«Com'hai fatto a scoprire il complotto di queste quattro ladroncelle? E dire che Melampo, il mio fido Melampo, non s'era mai accorto di nulla!»

Il burattino allora avrebbe potuto raccontare quel che sapeva: avrebbe potuto, cioè, raccontare i patti vergognosi che passavano fra il cane e le faine; ma ricordatosi che il cane era morto, pensò subito dentro di sé: 'A che serve accusare i morti? I morti son morti, e la miglior cosa che si possa fare è quella di lasciarli in pace'.

«All'arrivo della faina sull'aia, eri sveglio o dormivi?» continuò a chiederli il contadino.

«Dormivo» rispose Pinocchio, «ma le faine mi hanno svegliato coi loro chiacchiericci, e una è venuta fin qui al casotto per dirmi: 'Se prometti di non abbaiare, e di non svegliare il padrone, noi ti regaleremo una pollastra bell'e pelata'. Capite, eh? Avere la sfacciataggine di fare a me una simile proposta! Perché bisogna sapere che io sarò un burattino che avrò tutti i difetti di questo mondo, ma non avrò mai quello di star di balla e di reggere il sacco alla gente disonesta!»

«Bravo ragazzo!» gridò il contadino, battendogli su una spalla. «Cotesti sentimenti ti fanno onore; e per provarti la mia grande soddisfazione, ti lascio libero fin d'ora di tornare a casa».

E gli levò il collare di cane.

Cap. XXIII

Appena Pinocchio non sentì più il peso durissimo e umiliante del collare intorno al collo, si pose a scappare attraverso ai campi e non si fermò un solo minuto, finché non ebbe raggiunta la strada maestra che doveva ricondurlo alla casina della Fata [...]

[...]

