

SECONDA SEZIONE

**Figure dell'alterità**



### 3. Figure della differenza in *The Voyage of the Beagle* di Charles Darwin

#### ANCORA SUL SEMISIMBOLICO

Nel corso di un convegno, Umberto Eco ha affermato che il «semisimbolico» è un concetto «poco faticoso», inventato da quegli scansafatiche dei greimasiani, per affrontare la questione del linguaggio poetico. Questione per la quale egli aveva già da tempo elaborato il più ricco concetto di *ratio difficilis*.

L'affermazione di Eco, al di là del carattere giocosamente provocatorio, credo che meriti la nostra attenzione perché accostando il concetto di *ratio difficilis* a quello di semisimbolico mi sembra che possa proiettare su di esso una prospettiva di lettura inedita.

Proverò dunque a riconsiderare rapidamente il concetto di *ratio difficilis*, per poi sottolineare quelle che mi sembrano essere le effettive affinità e i punti di contrasto fra i due concetti (affinità e divergenze che la stessa battuta di Eco annuncia affermando che i due concetti insistono sullo stesso territorio ma che uno di essi è da preferirsi all'altro), al fine di arrivare a sottolineare alcuni aspetti problematici del concetto di semisimbolico, in parte derivanti da una integrazione fra i modelli linguistici hjelmsleviani e le pratiche testuali di derivazione greimasiana, spesso data per ovvia ma a mio avviso tutt'altro che priva di criticità. Ciò ci porterà a proporre una 'modulazione' ulteriore del concetto di semisimbolico, di cui cercheremo poi di mostrare la portata attraverso un piccolo esercizio di analisi testuale dedicato ad alcune «immagini» presentate dal diario del viaggio sudamericano di Charles Darwin, il *Voyage of the Beagle*, e in particolare a quelle costruite per mettere in scena l'incontro con i Fuegini e con la loro terra.

## 1. LA *RATIO DIFFICILIS*, I MODI DI PRODUZIONE SEGNICIA E IL SEMISIMBOLICO

Il concetto di *ratio difficilis* viene definito da Eco nel *Trattato di semiotica generale* come parte integrante della sua teoria dei modi di produzione segnica, elaborata a partire da una messa in discussione di alcuni approcci tipologici allo studio dei segni, come quello che porta alla definizione della celebre tricotomia di Peirce. In primo luogo, Eco osserva che tali tipologie non sono di fatto tipologie di segni prodotte, secondo i procedimenti della ricerca naturalistica, come collezione dei segni «reali» osservati, ma piuttosto tipologie di modi di funzionamento segnico<sup>1</sup>, di possibili funzioni segniche, nell'accezione hjelmsleviana, cioè modi di relazione possibili fra significanti e significati; mentre gli effettivi «segni occorrenza» sarebbero in realtà «ibridi» la cui costruzione dipende da strategie variabili di produzione e di articolazione di questi stessi modi. In secondo luogo, Eco sostiene che un vero inventario di tutti i segni possibili a partire da una combinazione delle possibili funzioni segniche sia di fatto un'utopia irrealizzabile (si vedano gli oltre cinquantamila tipi di segno promessi da Peirce a Lady Welby):

La tipologia definitiva di Peirce era un sogno impossibile. Una volta definiti pochi modi per la produzione di correlazioni semiotiche, si può comporre una grande varietà di segni. Una tipologia completa è per principio impossibile eccetto che per classificazioni *ad hoc* nel contesto di uno specifico progetto descrittivo<sup>2</sup>.

È proprio in alternativa a tali utopici progetti classificatori che Eco propone la sua teoria dei modi di produzione segnica, basata non sulle forme di relazione fra il significante e il significato ma sulle procedure di costruzione dei segni stessi. Teoria che ha fra i suoi scopi quello di liberare la semiotica da una «maledizione linguistica» che impedirebbe di descrivere accuratamente i fenomeni semiotici non-linguistici:

<sup>1</sup> «The most skilled of Peirce's interpreters know very well that never, in Peirce, does one meet a 'real' icon, a 'real' index or a 'real' symbol, but rather the result of a complex intertwining of processes of iconism, symbolization and indexicalization. The items of Peirce's celebrated trichotomy are not *types of signs* but rather *semiotic categories* by means of which one can describe more complex strategies of signification [...]. Icons, symbols and indices are therefore not types of signs but types of semiotic functioning: signs, if any are the results of just such global interaction of these modalities» Umberto Eco, *Producing signs*, in Marshal Blonsky (eds.) *On Sign*, Baltimore, John Hopkins Un. Press 1985, pp. 177-178.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 178. «Peirce's final typology was an impossible dream. Once provided with a few modes of producing semiotic correlations, one can compose a great variety of signs. A complete typology is in principle impossible except for the purposes of *ad hoc* classification within the context of a precise descriptive project». Tr. nostra.

La semiotica può liberarsi dal giogo dei modelli linguistici solo grazie a una tipologia di questo tipo. I modelli elencati nella tipologia che segue non sono né linguistici né puramente extra-linguistici; sono pre-linguistici, pre-gestuali, pre-visivi. Sono categorie semiotiche autonome che possono spiegare con la medesima efficacia sia i processi comunicativi linguistici, sia quelli non-linguistici<sup>3</sup>.

La tipologia proposta è costruita sulla base dell'articolazione di quattro parametri, che riassumiamo dalla succinta descrizione che Eco ne propone nel già citato saggio, *Producing Signs*:

1. il lavoro fisico necessario per la produzione delle espressioni, che va dalla semplice ricognizione dei fenomeni esistenti, al loro uso a fini ostensivi, alla produzione di repliche, fino allo sforzo inventivo di nuove espressioni;
2. la relazione che intercorre fra il tipo astratto di espressione e la sua occorrenza (*type/token ratio*);
3. il tipo di *continuum* materiale che viene articolato per la produzione fisica dell'espressione;
4. il modo e la complessità dell'articolazione, che può spaziare dai sistemi semiotici che prevedono precise unità di combinazione fino a quelli in cui sono dati soltanto testi imprecisi, le cui unità composizionali non sono state ancora pienamente definite (opposizione che, nel *Trattato*, Eco improntava direttamente all'opposizione lotmaniana fra culture «grammaticalizzate» e «testualizzate»).

Il concetto di *ratio difficilis*, che qui ci interessa, è relativo al secondo di questi aspetti e indica uno dei due modi possibili di relazione *type/token*, opponendosi al concetto di *ratio facilis*. Quest'ultimo designa i casi in cui la produzione di unità espressive si presenta come riproduzione di tipi esistenti e chiaramente codificati; mentre la *ratio difficilis* designerebbe i casi in cui il lavoro di produzione non può poggiare su tipi precodificati ma deve procedere attraverso un atto di invenzione, che può restare occasionale o venire istituzionalizzato in un nuovo tipo.

Possiamo avere *ratio difficilis*, ci dice Eco, sia quando il contenuto da significare non è stato ancora articolato e l'espressione che viene prodotta introduce una prima articolazione del contenuto stesso, a partire da una «mappatura» del contenuto, ottenuta selezionando alcune proprietà del referente, sia quando possiamo sì riferirci a

<sup>3</sup> «Only through a typology of this sort can semiotics free itself from the blackmail of the linguistic model. The models listed in the above typology are neither linguistic nor purely extra-linguistic; they are pre-linguistic, pre-gestural, pre-visual. They are autonomous semiotic categories which can explain with equal force both linguistic and non-linguistic communicative procedures». *Op. cit.*, p. 183. Tr. nostra.

un tipo precodificato ma adattandolo alle peculiari condizioni d'uso a cui è destinato. È il caso, ad esempio, delle frecce della segnaletica stradale: è ovvio che queste sono precodificate e prodotte in serie, ma la loro posa in opera deve rendere conto delle effettive direzioni da indicare.

Un segnale stradale, come una freccia orientata a destra, pone un diverso problema. Esso è correlato arbitrariamente all'ingiunzione «svolta», ma è correlato in modo motivato all'indicazione «a destra». Questo contenuto può essere applicato a situazioni referenziali o indicali diverse. La freccia non rimanda a una specifica posizione spaziale, ma piuttosto a una posizione astratta dello spazio semantico. Questa porzione di contenuto, determinata dall'opposizione sinistra-destra e però, nondimeno, topo-sensiva. Dunque la relazione tra la freccia e il comando corrispondente è governata da *ratio difficilis*: il tipo dell'espressione è identico al tipo del contenuto<sup>4</sup>.

Se in regime di *ratio facilis* la produzione segnica sembra configurarsi come pura e semplice operazione monoplanare di derivazione di un'occorrenza da un tipo astratto; con la *ratio difficilis* il lavoro di produzione segnica assume decisamente uno spessore biplanare, mostrando la stretta connessione fra le problematiche della produzione segnica e quelle della forma dei codici. La *ratio difficilis* si rende necessaria quando ci sono problemi di codificazione, o lacune all'interno dei codici, che impongono un lavoro di strutturazione, il quale sarà tanto più efficace quanto più l'espressione sarà in grado di far risaltare qualità semantiche rilevanti.

Se la *ratio difficilis* entra in gioco laddove ci sono carenze o lacune di codificazione, ci sembra che possa essere tracciata la sua correlazione anche con le questioni trattate da Eco sotto le etichette di ipocodifica e di ipercodifica, e dunque sempre con problematiche relative all'istituzione di codice, colte però dal punto di vista dell'«interprete» anziché da quello del «produttore di segni»:

L'interprete di un testo è obbligato a un tempo a sfidare i codici esistenti e ad avanzare ipotesi interpretative che funzionano come forme ten-

<sup>4</sup> A traffic signal, like an arrow pointing to the right, poses a different problem. It is arbitrarily correlated to the injunction «turn», but it is correlated by a motivation to the indication «to the right». This content may be applied to different referential or indexical situations. The arrow does not refer back to a given actual spatial position, but rather to an abstract portion of the semantic content. But this portion of the content, realized by the opposition between left and right, is nevertheless space-sensitive. Therefore the relationship between the arrow and its corresponding command is governed by *ratio difficilis*: the type of the expression is identical to the type of the content. *Op. cit.*, pp. 180-181. Tr. nostra.

tative di nuova codifica. Di fronte a circostanze non contemplate dal codice, di fronte a testi e a contesti complessi, l'interprete è obbligato a riconoscere che gran parte del messaggio non si riferisce a codici preesistenti e che tuttavia esso deve essere interpretato. Se lo è devono dunque esistere convenzioni non ancora esplicitate; e se queste convenzioni non esistono, debbono essere postulate, se non altro *ad hoc*<sup>5</sup>.

Questi casi, in cui il lavoro di interpretazione non si traduce in una semplice applicazione di codici ma impone quell'attività abduittiva caratteristica dell'interpretazione ermeneutica, in cui si procede ipotizzando decodifiche parziali per giungere infine a conferire senso a vaste porzioni di contenuto, possono essere articolati in due sottotipologie: da un lato, i casi in cui si rende necessario estendere convenzioni codificate esistenti a situazioni impreviste, e dunque non contemplate dal codice, attraverso la formulazione di regole *ad hoc* che rendano la convenzione data applicabile anche a tale situazione particolare, e si parlerà di «iper-codifica»; dall'altro, quei casi in cui non si ha a disposizione, per effettiva assenza di articolazione o per personale ignoranza dell'interprete, una articolazione precisa dei rapporti fra significante e significato e ci si serve di una codificazione alla 'più o meno', che permette di riconoscere almeno macro opposizioni semantiche, e si parlerà di «ipocodifica»:

Dunque l'ipocodifica può essere definita come l'operazione per cui, in assenza di regole più precise, porzioni macroscopiche di certi testi sono provvisoriamente assunte come unità pertinenti di un codice in formazione, capaci di veicolare porzioni vaghe ma effettive di contenuto, anche se le regole combinatorie che permettono l'articolazione analitica di tali porzioni espressive rimangono ignote<sup>6</sup>.

Eco sottolinea poi che a fronte di situazioni facilmente ascrivibili all'una o all'altra tipologia si danno facilmente casi in cui i due movimenti tendono a confondersi e per i quali si potrà parlare genericamente di extracodifica.

Benché parlando di *ratio difficilis* non ci si soffermi mai sulla qualità dei codici che vengono a essere istituiti, è assai probabile che quando si ha a che fare con la messa in forma di nebulose di contenuto il tipo di codificazione prodotto tenda alle forme dell'extracodifica, da cui, da un lato, gli accostamenti della *ratio difficilis* e dell'extracodifica alle problematiche estetiche e, dall'altro, il confronto possibile con le problematiche connesse al semisimbolico.

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975, p. 183.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 191.

Potremmo ipotizzare che un primo motivo di diffidenza di Eco verso il semisimbolico possa derivare dal fatto che il concetto di *ratio difficilis* emerge nel quadro di una critica delle tipologie segniche basate sui «modi di rinvio», e dunque sul tipo di funzione che reggerebbe la relazione semiotica fra espressione e contenuto. Specie tipologica a cui il semisimbolico è facilmente riconducibile facendo a sua volta parte di una triconomia che articola l'universo semiotico in «segnico», caratterizzato da proprietà di commutabilità e di non conformità, «simbolico», caratterizzato da conformità e non commutabilità e, appunto, «semi-simbolico», caratterizzato da conformità e commutabilità.

Di fatto, nelle definizioni di più stretta osservanza hjelmsleviana, il semisimbolico designerebbe una data tipologia di sistemi, osservabili in natura, che il ricercatore fortunato può a volte incontrare, a cui abbiamo già accennato nel capitolo precedente: il sistema gestuale dell'affermazione e della negazione descritto da Jakobson; il sistema tonale Yoruba descritto da Westermann e assunto a felice esempio di strutturazione analogica fin dalla *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer<sup>7</sup>; e così via fino al sistema che oppone fronte e profilo studiato da Meyer Shapiro e applicato allo studio delle pitture vascolari della Grecia arcaica da Frontisi-Ducrot, su cui ha richiamato l'attenzione, in più occasioni, Paolo Fabbri.

In tutti questi esempi, il semisimbolico sembra designare di fatto un preciso tipo di struttura di codificazione, con la particolarità di poter articolare microsistemi costituiti da singole categorie e non elementi punto a punto, come nei simboli, o elementi di rango diverso, come nei veri e propri sistemi di segni.

In altre ricerche, dedicate in particolare alla semiotica dei testi vivi e di quelli musicali<sup>8</sup>, il semisimbolico si configura invece non tanto come codice che presiederebbe a determinati tipi di fenomeni semiotici, quanto come modello strutturante capace di reggere la peculiare articolazione semiotica di un singolo testo, in particolare i testi «poetici» in senso ampio, caratterizzati, come voleva già Jakobson, dalla proiezione del «paradigmatico» sul «sintagmatico», e dunque dalla manifestazione contrastiva di entrambi i termini costitutivi di

<sup>7</sup> Tarcisio Lancioni, *Il senso e la forma*, cit.

<sup>8</sup> Pensiamo in particolare a tutti i lavori recenti sul visivo di Omar Calabrese, Felix Thürleman, Jean-Marie Floch, Francesca Polacci e Angela Mengoni o a quelli sui testi musicali di Stefano Jacoviello. Il concetto di semisimbolico è stato anche oggetto di due convegni recenti, entrambi frutto di una collaborazione fra l'Università di Siena e l'Université Paris 8: *Semi-symbolisme et signification sensible*. Paris 8, 28-29 settembre 2007, coordinatori Denis Bertrand e Michel Costantini; *Margini del figurativo*, Università di Siena – Collegio S.Chiera, 11-12 novembre 2008; coordinatori Omar Calabrese e Tarcisio Lancioni.

una categoria, fornendo con ciò uno strumento interpretativo per affrontare l'analisi di singoli testi, o di aspetti di singoli testi, prodotti in assenza di un codice o di una convenzione predefinita.

Il semisimbolico sembrerebbe così governare, da un lato, alcuni specifici fenomeni semiotici culturalmente ben specificati (il sì e il no gestuali, l'opposizione fronte-profilo della pittura vascolare, ecc.) e replicabili, direbbe Eco, per *ratio facilis*; dall'altro, fenomeni semiotici singolari, governati da *ratio difficilis*, direbbe Eco, spesso costruiti sulla base di una macroarticolazione del campo semantico, da una sua strutturazione 'alla più o meno' manifestata 'grossolanamente' da una semplice strutturazione oppositiva sul piano dell'espressione: fenomeni di ipo-codifica, nei termini di Eco o, diremmo, dotati di una sola articolazione «molare»<sup>9</sup>.

In entrambi i casi, se pensiamo il semisimbolico, hjelmslevianamente, come «forma di un determinato tipo di codice» che mette in correlazione una categoria del piano dell'espressione con una categoria del piano del contenuto, generando così un microsistema caratterizzato da conformità al livello delle categorie e di commutabilità al livello dei suoi termini, ci sembra che la sua 'incorporazione' all'interno del modello generativo greimasiano, peraltro unico luogo in cui il concetto trova applicazione corrente, sia tutt'altro che pacifico. Difficoltà che possiamo provare a sintetizzare con alcune domande: se è facile comprendere che cosa si intende per categoria dell'espressione manifestata all'interno di un testo, si tratti di un contrasto cromatico, eidetico o tonale e così via, cosa si intende per categoria del contenuto correlata, dato che sul piano del contenuto troviamo una complessa stratificazione per livelli? Si tratterà di categorie discorsive, narrative, della semantica profonda? Ogni diversa situazione testuale può ricevere una risposta diversa? Oppure dovremmo ipotizzare che un qualche livello del contenuto intrattiene un legame privilegiato con le strutturazioni del piano dell'espressione? E dunque, in sintesi, come si concilia il modello di stratificazione hjelmsleviano con il modello di stratificazione greimasiano?

Una prima risposta a tale questione, ci sembra, è quella, già ricordata, formulata da Francesco Marsciani<sup>10</sup>, che propone di considerare il semisimbolico non tanto come *una* delle possibili forme di correlazione fra espressione e contenuto quanto come *la* forma semiotica che governerebbe la correlazione fra i diversi livelli del percorso

<sup>9</sup> Omar Calabrese, *Lezioni di semisimbolico*, Siena, Protagon 1999. Jacques Geninascia, *La Parole Littéraire*, Paris, PUF 1997 (tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani 2000).

<sup>10</sup> Francesco Marsciani, *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, cit.

generativo, intesi ciascuno come metalinguaggio descrittivo autonomo capace di cogliere il senso a livelli diversi di astrazione.

Altre ricerche recenti<sup>11</sup> convergono invece nell'individuare un particolare livello della strutturazione semantica, denominato convenzionalmente «figurale» o «figurativo astratto», quale livello particolarmente 'sollecitato' dalle correlazioni semisimboliche.

Al momento, più che optare decisamente per l'una o l'altra soluzione, che in realtà non sembrano escludersi a vicenda se, come abbiamo provato a mostrare nella nostra analisi di *Pinocchio*, è possibile individuare forme di schematizzazione di tipo semisimbolico, che mettono in relazione contemporaneamente più piani di astrazione, è interessante notare che il concetto di semisimbolico sembra legarsi ad almeno quattro diverse problematiche:

- descrizione di microlinguaggi, gestuali, visivi, ecc., che si esauriscono completamente nella correlazione di una categoria del piano dell'espressione con una categoria del piano del contenuto. Restiamo nel campo problematico di una teoria linguistica dei codici, pienamente coerente con il modello hjelmsleviano;
- descrizione di linguaggi che, proprio grazie a questa forma caratteristica di strutturazione (correlazione di una categoria sul piano dell'espressione con una categoria sul piano del contenuto) sarebbero capaci di produrre particolari effetti poetici o particolari effetti di motivazione, indipendentemente dalla sostanza di manifestazione. Si tratterebbe, in sintesi, del sistema caratteristico del «poetico» ampiamente inteso;
- descrizione di sistemi locali, sempre caratterizzati dalla correlazione di una categoria del piano dell'espressione, che tende a precisarsi come categoria di tipo plastico (topologica, eidetica, cromatica), con una categoria del piano del contenuto, che tende a precisarsi a) come categoria della semantica fondamentale<sup>12</sup>; b) come categoria della semantica discorsiva, e in particolare come

<sup>11</sup> Omar Calabrese, *La forma dell'acqua. Ovvero: come si 'liquida' la rappresentazione nell'arte contemporanea*, in «Carte Semiotiche», 9-10, 2006. Angela Mengoni, *La ferita come metafora somatica nelle rappresentazioni della natura umana, nell'arte e nei media contemporanei*, Tesi di Dottorato, Università di Siena 2003. Francesca Polacci, *Analisi testuali e dispositivi sincretici nelle tavole parolibere futuriste: per una semiotica verbo-visiva*, Tesi di Dottorato, Università di Siena 2004. Stefano Jacoviello, *Suoni oltre il confine. Verso una semiotica strutturale del discorso musicale*, Tesi di Dottorato, Università di Siena 2007.

<sup>12</sup> In particolare i primi lavori di Jean-Marie Floch e di Felix Thürlemann. Si veda Lucia Corrain e Mario Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991.

categoria «figurale». In questi casi si tende a conciliare il modello strutturale di Hjelmslev con quello di Greimas, rendendo conto dello specifico livello di astrazione delle categorie semantiche. Assumendo che i sistemi semisimbolici sono, in questo caso, non linguaggi autonomamente sussistenti ma forme semiotiche annidate all'interno di altri sistemi, o co-strutturanti singoli fenomeni semiotici, puramente locali e non generalizzabili, questa ipotesi allontana il semisimbolico da una «teoria dei codici» e lo orienta decisamente verso una semiotica testuale: non si descrive più, esaustivamente, il codice che regge un dato linguaggio ma l'insieme delle forme semiotiche che possono concorrere a strutturare un singolo testo;

- descrizione delle correlazioni, sempre strutturate per opposizione categoriale, che governerebbero le trasformazioni di livello all'interno del Percorso Generativo. Si passa interamente all'interno del modello greimasiano e il legame con Hjelmslev viene conservato attraverso il riconoscimento, del tutto legittimo, del carattere puramente formale e non sostanziale dei concetti di espressione e contenuto, per cui, nel caso di correlazione fra livelli, i livelli di superficie del Percorso Generativo si configurerebbero come piani dell'espressione rispetto ai livelli più astratti dello stesso, che ne costituirebbero il piano del contenuto.

Al di là di tutte queste differenze, le varie aree concordano nel dare particolare rilievo alle caratteristiche dell'organizzazione espressiva. In tutti i casi si assume infatti che i sistemi semisimbolici possano farsi carico dei modi di significazione connessi alle caratteristiche «plastiche» dei fenomeni semiotici, sia che tali caratteristiche siano rinvenibili come tratti effettivamente manifestati sul piano dell'espressione, come nel caso delle semiotiche visive, gestuali, spaziali, musicali, ma anche verbali laddove vengono assunte come significanti le caratteristiche «plastiche» grafiche o sonore, sia che siano invece rinvenibili quali tratti strutturanti le «figure» del contenuto (assunte come espressione rispetto ai livelli di maggiore astrazione).

Se muoviamo da questa considerazione generale, possiamo osservare una notevole sovrapposizione con gli esempi adottati da Eco per illustrare i sistemi retti da *ratio difficilis*, in quanto anche là eravamo posti di fronte a correlazioni espressive «plastiche», del tipo «alto vs basso» («toposensitive» per Eco), chiamate a manifestare articolazioni semantiche di vario genere (il nord e il sud geografici, posizioni gerarchiche aziendali, caratteristiche espressive di sistemi semiotici diversi, es. altezza tonale, ecc.), e anche là potevamo trovare forme semiotiche stabilmente codificate (alla pari del «sì» e del «no» gestuali

o dell'opposizione pittorica «volto vs profilo») o forme semiotiche istituite solo localmente caratteristiche di una singola manifestazione testuale (codici mono-occorrenza).

Accanto a questi fenomeni, Eco ne colloca però anche alcuni di genere diverso, come quelli più strettamente legati all'invenzione artistica o come quelli caratterizzati da una correlazione punto a punto fra l'organizzazione espressiva e l'organizzazione semantica, quali ad esempio le carte geografiche, e cioè quei fenomeni che si direbbero, peirceanamente, più strettamente connessi al problema dell'iconismo<sup>13</sup>.

Entrambi questi tipi di testo, se riconsiderati dalla prospettiva hjelmsleviana, ricadrebbero non sotto l'etichetta del semisimbolico ma sotto quella del simbolico pienamente inteso, caratterizzandosi, sempre in ottica hjelmsleviana, come conformi e non-commutabili: il *Ciclo della Croce*, citato da Eco, alla pari del *Cristo* di Thorvaldsen caro al linguista danese, le mappe al pari dei termometri. I primi caratterizzati da un contenuto di fatto inanalizzato e non scomponibile correlato a un'espressione parimenti densa; i secondi da una fine articolazione del contenuto correlata punto a punto con un'espressione articolata al medesimo livello di finezza. Tralasciando per ora la questione, assai poco toccata mi sembra, di come possano essere classificati sotto la medesima etichetta fenomeni che presentano un funzionamento semiotico tanto diverso, accomunati solo dall'assenza di qualsiasi possibilità di 'gioco' fra espressione e contenuto (a conferma ulteriore della ridotta utilità delle classificazioni tipologiche dei fenomeni semiotici); ci sembra di poter rilevare una differenza fondamentale fra il campo della *ratio difficilis* e quello del semisimbolico, in quanto la proposta di Eco sembra legata in maniera primaria a una riflessione sul modo in cui una data configurazione espressiva possa manifestare una data organizzazione semantica in assenza di una forma codificata preesistente, senza particolari preoccupazioni circa il modo in cui il piano dell'espressione e il piano del contenuto andranno a strutturarsi. Pur con tutti i distinguo rispetto alle posizioni peirceane, la forma dell'espressione è semplicemente motivata dalla forma del contenuto. Nella prospettiva del semisimbolico invece, e forse più sotto la pressione di Lévi-Strauss che sotto quella di Hjelmslev, il problema della motivazione è del tutto secondario. La scelta della categoria espressiva resta «arbitraria» rispetto al contenuto da manifestare, e ad assumere funzione significante non è mai il singolo termine ma sem-

<sup>13</sup> Torniamo a sottolineare che l'iconismo per Eco, almeno fino a *Kant e l'ornitorinco*, non è dato da una similitudine dell'espressione con il referente ma dalla manifestazione espressiva di tratti propriamente semantici dunque dipendenti da una data assunzione culturale dell'oggetto.

pre e solo la correlazione categoriale, differenza che continua a marcare, mi sembra, il discrimine fra una semiotica orientata al testo e una semiotica orientata al segno; inoltre la motivazione, che pure entra in gioco, come abbiamo visto, è sempre un fenomeno secondario: ci sarà un possibile effetto di motivazione ma non una motivazione fondatrice capace di guidare la scelta dei termini dell'espressione. I casi di motivazione, che sono quelli in cui si dà una conformità stretta, punto a punto, fra espressione e contenuto, escono per l'appunto dalla sfera dei fenomeni analizzabili per entrare in quella dei fenomeni o inanalizzabili o già analizzati (strettamente codificati).

Il semisimbolico, a nostro avviso, ha proprio il pregio di estendere il campo dei fenomeni analizzabili andando a riconoscere forme strutturate di articolazione (commutabili) all'interno di testi, più o meno complessi, prodotti in assenza di forme codificate preesistenti, per *ratio difficilis*. Se la prospettiva di Eco ci aiuta a discriminare i diversi tipi di lavoro semiotico necessari a strutturare un testo, il semisimbolico ci aiuta a discriminare all'interno delle codificazioni prodotte per *ratio difficilis* una sottoclasse di sistemi che possono essere analizzati e ci fornisce a tale scopo uno strumento analitico puntuale.

Al di là di una descrizione delle compatibilità possibili fra *ratio difficilis* e semisimbolico, ci interessa qui considerare in che misura il confronto fra le due prospettive può aiutarci proprio a dipanare le problematiche analitiche concrete, e a questo proposito vorrei sottolineare un aspetto che mi sembra molto interessante della prospettiva echiana: quello in cui si precisa che la teoria dei modi di produzione segnica non ha quale obiettivo quello di fornire un nuovo strumento per classificare tipologicamente le effettive occorrenze segniche ma può mostrarci come un singolo fenomeno semiotico possa essere il prodotto di tutta una serie di modalità convergenti. Vorremmo inoltre accostare questa affermazione a quella già ricordata in cui Hjelmslev sostiene che non si dà testo minimamente complesso che sia retto da una sola forma semiotica<sup>14</sup>. In quel contesto Hjelmslev si riferiva a forme «parassitarie» di sovracodificazione (l'«ipercodifica» di Eco), sempre di carattere linguistico, quali quelle dialettali, di gergo, di stile ecc. che concorrono a formare le occorrenze testuali concrete. Spingendoci oltre queste due considerazioni, torniamo a ribadire che, nella nostra prospettiva, ogni singola occorrenza testuale, indipendente-

<sup>14</sup> «Qualunque testo non sia di estensione così limitata da non costituire una base sufficiente per la deduzione di un sistema generalizzabile ad altri testi, contiene di solito derivati che si basano su sistemi diversi». Louis Hjelmslev, *Prolegomena*, cit., p. 123 della tr. it.

mente dalla sostanza o dalle sostanze espressive che la manifestano (si tratti dunque di un film, di un rituale, di un racconto o di un dipinto), è il prodotto di un sincretismo semiotico, e cioè che è il prodotto unico e singolare del montaggio architettonico di più forme semiotiche: plastiche, figurative, spaziali, temporali, comportamentali, alimentari, vestimentarie, e così via, che possono essere convocate e organizzate in modo coordinato o contrastivo, ognuna delle quali può caratterizzarsi tanto sulla base di una convenzione codificata (*ratio facilis*) quanto in completa assenza di convenzioni preesistenti o in loro contrasto (*ratio difficilis*).

Il semisimbolico costituisce a nostro avviso non tanto un tipo di codice caratteristico di certi testi o fenomeni semiotici, ma un modo di articolazione dei rapporti espressione/contenuto che governa la messa in opera di gran parte di questi micro sistemi semiotici che concorrono a strutturare un testo nella sua complessità, e la correlazione di questi sistemi, che nei testi di carattere verbale si manifestano a livello discorsivo, con le strutture più astratte, come ad esempio quelle modali del livello semio-narrativo. In tal senso esso può rivelare tutta la propria portata e utilità euristica, non tanto nel permetterci di riconoscere sistemi già codificati ma consentendo di descrivere e di articolare forme semiotiche che ‘si codificano’ all’interno del testo stesso, proprio dandosi in forma semisimbolica, ovvero manifestando, ‘jakobsonianamente’, il sistema su cui sono costituiti all’interno del processo in cui si sviluppano, e dunque come strumento, almeno al momento, imprescindibile per una semiotica orientata al testo.

Questa prospettiva può aiutarci a leggere il modo in cui un testo lavora per costruire un’immagine complessa, da definire in assenza di codici dati, come accade quando un racconto cerca di mostrare qualcosa che si caratterizza come totalmente estraneo, e dunque in assenza di codificazioni precedenti che possano essere agevolmente convocate per ritrarlo.

## 2. THE VOYAGE OF THE BEAGLE

*The Voyage of The Beagle*, pubblicato per la prima volta nel 1839, è il titolo del diario in cui il giovane Darwin racconta le esperienze fatte durante un lungo viaggio, in gran parte per mare, che lo porta a toccare terre remote in cui il naturalista, per la prima volta, può osservare direttamente una varietà di forme di vita, di paesaggi e di costumi che gli rivelano la totale particolarità del mondo «civilizzato».

Questo viaggio trova uno dei suoi punti culminanti, nei mesi a cavallo fra il 1832 e il 1833, nell’attraversamento dello Stretto di Ma-

gellano e nell'incontro con la Terra del Fuoco e con i suoi abitanti, i Fuegini, che agli occhi del naturalista si presentano come ciò che di più diverso si possa immaginare rispetto all'uomo «civile».

Darwin deve allora trovare il modo di raccontarci questa esperienza radicale che è il confronto con l'Altro, e per fare ciò deve trovare le parole giuste, fra quelle che la sua lingua gli mette a disposizione, o meglio, non più per *ratio facilis* ma per *ratio difficilis*, deve trovare il modo di costruire, pur se con le parole, un'immagine efficace che sappia rendere conto di questa alterità totale e che possa qualificarla proprio in quanto tale.

Darwin ha già incontrato terre e genti diverse, ma si tratta di diversità tutto sommato relative, che il linguaggio descrittivo può facilmente addomesticare attingendo a immagini accessibili all'autore come al suo pubblico. L'alterità fuegiana appare invece, fin dal primo sguardo, del tutto irriducibile a ogni conoscenza o convenzione:

Un semplice sguardo al paesaggio fu sufficiente a mostrarmi quanto profondamente diverso fosse da ogni altro che avessi mai veduto [...] <sup>15</sup>.

Lo spettacolo più curioso e interessante che avessi mai visto: non avrei mai pensato quanto fosse grande la differenza fra l'uomo civile e quello selvaggio [...] <sup>16</sup>.

Vedendo questi uomini difficilmente si può credere che siano nostri simili e abitanti dello stesso mondo <sup>17</sup>.

Tanto strani da farlo pensare a un «altro mondo» e a un'altra specie, quasi che il viaggio si sia trasformato in una dantesca discesa agli inferi, in cui un senso di morte sembra pervadere ogni aspetto dell'ambiente:

La buia profondità del burrone si accordava bene con i segni generali di violenza. Da ogni lato giacevano massi irregolari di roccia e alberi divelti; altri alberi, benché ancora eretti, erano decomposti fino al cen-

<sup>15</sup> «A single glance at the landscape was sufficient to show me how widely different it was from anything I had ever beheld». 17 December 1832. Le citazioni inglesi sono tratte dall'edizione pubblica resa disponibile dal *Gutenberg Project* ([www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)). Le citazioni in italiano sono invece tratte da Charles Robert Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Firenze, Giunti 2002. Per agevolare il reperimento attraverso edizioni diverse non citerò il numero della pagina ma, trattandosi di un diario, la data dell'annotazione.

<sup>16</sup> «The most curious and interesting spectacle I ever beheld: I could not have believed how wide was the difference between savage and civilized man». 17 December 1832.

<sup>17</sup> «Viewing such men, one can hardly make one's self believe that they are fellow-creatures, and inhabitants of the same world». 25 December 1832.

tro e prossimi a cadere. La massa aggrovigliata delle piante vive e di quelle cadute mi ricordava le foreste dei tropici, ma vi era una differenza, perché in queste silenziose solitudini la morte invece della vita costituisce il carattere dominante<sup>18</sup>.

Man mano che il tentativo di descrizione procede, l'isotopia mortifera e infernale si estende e si specifica ulteriormente, iniziando a legare insieme i diversi elementi costitutivi del paesaggio, colorando la narrazione di una tonalità 'letteraria' fino a ora sconosciuta e sensibilmente diversa dal tono medio del discorso tenuto da Darwin, le cui descrizioni, erano sempre state improntate ad un ideale 'accademico', volto a registrare le peculiarità del nuovo mondo in modo da renderle 'scientificamente' comparabili con le conoscenze geologiche e zoologiche già acquisite. Ecco allora che la fuga di canali che corre verso sud fino all'orizzonte si configura come passaggio verso un mondo altro:

Vi era un certo senso di grandiosità misteriosa in questo susseguirsi di montagne, separate da profonde valli, tutte coperte da una fitta e tenebrosa foresta. Anche l'atmosfera in questo clima, dove le tempeste si susseguono continuamente, con pioggia, grandine e nevischio, sembra più triste che non in qualsiasi altro posto. Nello Stretto di Magellano, guardando dal Porto della Fame verso sud, i lontani canali fra i monti sembravano per la loro tenebrosità condurre al di là dei confini del mondo<sup>19</sup>.

E in questo ambiente lo stesso Capo Horn perde la sua natura 'oggettuale' e assume aspetto e funzioni di un vero e proprio dio degli inferi:

Il Capo Horn volle però il suo tributo e prima di notte ci mandò direttamente in faccia una tempesta di vento. [...] Questo famoso promontorio ci apparve nel suo aspetto più appropriato, velato dalla nebbia e con il suo oscuro profilo circondato da una bufera di vento e di acqua<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> «The gloomy depth of the ravine well accorded with the universal signs of violence. On every side were lying irregular masses of rock and torn-up trees; other trees, though still erect, were decayed to the heart and ready to fall. The entangled mass of the thriving and the fallen reminded me of the forests within the tropics – yet there was a difference: for in these still solitudes, Death, instead of Life, seemed the predominant spirit». 17 December 1832.

<sup>19</sup> «There was a degree of mysterious grandeur in mountain behind mountain, with the deep intervening valleys, all covered by one thick, dusky mass of forest. The atmosphere, likewise, in this climate, where gale succeeds gale, with rain, hail, and sleet, seems blacker than anywhere else. In the Strait of Magellan looking due southward from Port Famine, the distant channels between the mountains appeared from their gloominess to lead beyond the confines of this world». 20 December 1832.

<sup>20</sup> «Cape Horn, however, demanded his tribute, and before night sent us a gale of wind directly in our teeth. We stood out to sea, and on the second day again made the

Vediamo così prendere forma un vasto affresco, le cui immagini costitutive condividono il riferimento a una medesima isotopia figurativa.

Una volta costituito questo scenario di fondo (che, come le date diverse delle citazioni mostrano, sottende l'intera narrazione in questa fase), i personaggi che vi prendono posto non possono che condividere i medesimi caratteri, e all'inferno non possiamo che trovare esseri diabolici, anche se di un diabolico quasi carnevalesco:

Il vecchio aveva un nastro con delle penne bianche legate intorno al capo, che tratteneva in parte la sua capigliatura nera, abbondante e arruffata. La sua faccia era attraversata da due larghe strisce trasversali; una, dipinta di rosso vivo, andava da un orecchio all'altro e comprendeva il labbro superiore; l'altra, bianca come calce, si estendeva sopra e parallelamente alla prima, in modo che anche le palpebre erano colorate in questo modo. Gli altri due uomini erano ornati di righe nere fatte con polvere di carbone. Il gruppo assomigliava perciò molto ai diavoli che vengono in scena in opere come il *Freischütz*<sup>21</sup>.

In realtà, questo processo di omologazione dell'uomo al paesaggio inizia fin dalla prima comparsa di entrambi, nelle prime righe del capitolo. Confrontiamo questi due paragrafi, che si presentano in rapida successione, l'uno dedicato alla prima apparizione della terra, e l'altro dedicato alla prima apparizione dei suoi abitanti:

Un po' dopo mezzogiorno doppiammo il Capo S. Diego ed entrammo nel famoso stretto di Le Maire. Costeggiavamo da vicino il litorale fuegino, ma il profilo della scoscesa e inospitale Statenland era visibile fra le nuvole<sup>22</sup>.

Un gruppo di Fuegini, in parte nascosti dall'intricata foresta, era appollaiato sopra una punta scoscesa sovrastante il mare<sup>23</sup>.

land, when we saw on our weather-bow this notorious promontory in its proper form — veiled in a mist, and its dim outline surrounded by a storm of wind and water». 21 December 1832.

<sup>21</sup> «The old man had a fillet of white feathers tied round his head, which partly confined his black, coarse, and entangled hair. His face was crossed by two broad transverse bars; one, painted bright red, reached from ear to ear and included the upper lip; the other, white like chalk, extended above and parallel to the first, so that even his eyelids were thus coloured. The other two men were ornamented by streaks of black powder, made of charcoal. The party altogether closely resembled the devils which come on the stage in plays like *Der Freischütz*». 17 December 1832.

<sup>22</sup> «A little after noon we doubled Cape St. Diego, and entered the famous strait of Le Maire. We kept close to the Fuegian shore, but the outline of the rugged, inhospitable Statenland was visible amidst the clouds». 17 December 1832.

<sup>23</sup> «A group of Fuegians partly concealed by the entangled forest, were perched on a wild point overhanging the sea». 17 December 1832.

Entrambi, la terra e l'uomo, più che mostrarsi sembrano lasciarsi solo intravedere, semi nascosti, 'offuscati', la prima dalle nuvole e dalle nebbie, il secondo dalla foresta che lo avvolge.

Entrambe le descrizioni presentano così un tratto di indefinitezza che, come vedremo, continuerà a sottendere il discorso fino alla fine della sequenza che stiamo analizzando. È come se Darwin riuscisse sempre solo a 'intravedere' il Fuegino, anche quando questi gli si para davanti e lo abbraccia o percuote sonoramente per mostrargli la propria amicizia.

Di fronte a tale difficoltà a definire i caratteri dell'Altro, ad articolare la sua immagine, Darwin sembra porre in opera una prima strategia di configurazione, quella che abbiamo appena visto, per *ratio facilis* ci verrebbe da dire, consistente nella ricerca di un repertorio di immagini generiche dell'alterità da ritagliare e riadattare per rendere conto di questa alterità particolare. Fra queste, Darwin seleziona una serie di figure, letterarie e teatrali, di una delle forme di alterità per eccellenza costruite dalla nostra cultura: quelle del mondo infernale, per l'appunto<sup>24</sup>.

Tale strategia non sembra però sufficiente a 'bloccare' l'immagine del Fuegino e della sua terra, ad articolarla adeguatamente, e così si rende necessaria una seconda strategia semiotica che faccia economia delle immagini già disponibili, già costruite, e si orienti invece verso l'invenzione di una forma nuova, procedendo dunque per *ratio difficilis*. In questa seconda strategia Darwin non cerca più di risolvere l'indefinitezza 'ingabbiandola' in immagini definite provenienti da situazioni diverse, ma tenta di tematizzare l'indefinitezza stessa, facendone un carattere costitutivo del mondo fuegino, non ricorrendo a imma-

<sup>24</sup> La rappresentazione dell'alterità geografica in forma di «inferno» costituisce in realtà un particolare topos letterario di cui sarebbe interessante tracciare le trasformazioni iconografiche. A titolo di esempio, citiamo una descrizione del paesaggio dell'Arcadia tratta dal *Viaggio del giovane Anacarsi* dell'Abate Barthélemy: «Questo paese non è che un susseguirsi di quadri in cui la natura ha dispiegato la grandezza e la fecondità delle sue idee, messe insieme alla rinfusa, senza riguardo alla differenza dei generi [...]. Quante volte, arrivati sulla cima di un monte minaccioso, abbiamo visto la folgore serpeggiare sopra di noi! quante volte ancora, dopo esserci fermati nella regione delle nuvole, abbiamo visto all'improvviso la luce del giorno trasformarsi in un chiarore tenebroso, l'aria ispessirsi, agitarsi con violenza e offrirci uno spettacolo tanto bello quanto spaventoso! Quei torrenti di vapori che scendevano rapidi sotto i nostri occhi e si precipitavano in vallate profonde, quei torrenti d'acqua che rotolavano muggiando nel fondo degli abissi, quelle grandi masse di montagne che, attraverso il fluido spesso dal quale eravamo avvolti, sembravano velate di nero, le grida funeree degli uccelli, il mormorio lamentoso dei venti e degli alberi, ecco l'inferno di Empedocle». Cit. in François Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard 1996 (tr. it. *Memorie di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi 2002).

gini analoghe, che presentino la stessa caratteristica, ma opponendo le apparenze, i costumi e lo stesso linguaggio fuegini alle forme definite del mondo «civile», non più dunque un procedimento per assimilazione ma un procedimento per contrasto.

Questa non 'articolarità' dell'immagine del Fuegino caratterizza innanzitutto la loro apparenza fisica di uomini-diavoli, difficili da ricondurre alla specie umana, o di uomini-animali, che si presentano solo parzialmente coperti da pellicce, che per di più sono indossate con il pelo verso l'esterno, dunque animali all'apparenza, o appena decorati da indumenti che sembrano aver perso ogni umana ragion d'essere, in quanto incapaci di coprire, tanto dal freddo quanto dagli sguardi:

Il loro unico indumento consiste in un mantello fatto di pelle di guanaco, col pelo verso l'esterno e che portano gettato semplicemente sulle spalle, lasciando spesso scoperta la persona <sup>25</sup>;

per poi estendersi a tutti gli aspetti della convivenza sociale, caratterizzando il loro modo di abitare, in cui non si riscontrano regole di alcun genere:

Il *wigwam* fuegino assomiglia per forma e dimensioni a un mucchio di fieno. Consiste semplicemente di pochi rami spezzati conficcati nel terreno e ricoperti molto imperfettamente da un lato con pochi ciuffi di erba e di giunchi. Il tutto non è neppure il lavoro di un'ora ed è usato soltanto per pochi giorni <sup>26</sup>,

Di notte, cinque o sei umani, nudi e scarsamente protetti dal vento e dalla pioggia di questo clima tempestoso, dormono sulla terra umida avvolto come animali <sup>27</sup>,

Non possono conoscere la sensazione di possedere una casa e ancor meno quella di un affetto domestico <sup>28</sup>;

toccando quindi il loro assetto sociale, che, ben più che semplicemente anarchico, sembra totalmente assoggettato al caso del momento:

<sup>25</sup> «Their only garment consists of a mantle made of guanaco skin, with the wool outside: this they wear just thrown over their shoulders, leaving their persons as often exposed as covered». 17 December 1832.

<sup>26</sup> «The Fuegian wigwam resembles, in size and dimensions, a haystack. It merely consists of a few broken branches stuck in the ground, and very imperfectly thatched on one side with a few tufts of grass and rushes. The whole cannot be the work of an hour, and it is only used for a few days». 25 December 1832.

<sup>27</sup> «At night, five or six human beings, naked and scarcely protected from the wind and rain of this tempestuous climate, sleep on the wet ground coiled up like animals». *Ibidem*.

<sup>28</sup> «They cannot know the feeling of having a home, and still less that of domestic affection». *Ibidem*.

Le diverse tribù non hanno né un governo né un capo<sup>29</sup>,

La perfetta eguaglianza fra gli individui nelle tribù fuggine ritarderà per lungo tempo la loro civilizzazione. Come avviene che quegli animali il cui istinto li spinge a vivere in società e a obbedire ad un capo, siano molto più capaci di miglioramento, possiamo osservare che lo stesso accade con la specie umana<sup>30</sup>;

per non parlare delle abitudini alimentari, aspetto in cui si addensano i più chiari tratti, allo sguardo di Darwin, dell'abiezione umana: dal consumo di carne putrefatta alla maniera degli avvoltoi, al cannibalismo domestico, che li porta a mangiare le donne anziane della famiglia durante le carestie invernali:

È certamente vero che quando in inverno sono assillati dalla fame, essi uccidono e divorano le loro donne vecchie prima di uccidere i loro cani<sup>31</sup>;

fino a tutti gli aspetti della dimensione semiotica e simbolica, con i loro suoni inarticolati e la loro incomprensibile gestualità:

Il linguaggio di questa gente, secondo le nostre nozioni, si può appena chiamare articolato. Il Capitano Cook lo ha paragonato ai suoni aspri, gutturali e metallici emessi da un uomo che si schiarisce la gola<sup>32</sup>,

[...] dopo diventarono buoni amici e il vecchio ce lo mostrò battendoci leggermente il petto ed emettendo una specie di suono chiocciante, come quello che si fa quando si dà da mangiare ai polli. Camminavo insieme al vecchio e questa dimostrazione di amicizia venne ripetuta parecchie volte; fu conclusa con tre forti colpi che mi vennero dati contemporaneamente sul petto e sulla schiena. Egli scoperse poi il petto perché potessi restituirgli il complimento e dopo che l'ebbi fatto ne sembrò molto soddisfatto<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> «The different tribes have no government or chief». *Ibidem*.

<sup>30</sup> «The perfect equality among the individuals composing the Fuegian tribes must for a long time retard their civilization. As we see those animals, whose instinct compels them to live in society and obey a chief, are most capable of improvement, so is it with the races of mankind». 6 February 1833.

<sup>31</sup> «It is certainly true, that when pressed in winter by hunger, they kill and devour their old women before they kill their dogs». 25 December 1832.

<sup>32</sup> «The language of these people, according to our notions, scarcely deserves to be called articulate. Captain Cook has compared it to a man clearing his throat, but certainly no European ever cleared his throat with so many hoarse, guttural, and clicking sounds». 17 December 1832.

<sup>33</sup> «[...] then they became good friends. This was shown by the old man patting our breasts, and making a chuckling kind of noise, as people do when feeding chickens. I walked with the old man, and this demonstration of friendship was repeated several

Questa completa assenza di articolazione sociale e semiotica rima, nuovamente, con l'immagine del paesaggio, che continua a presentare una configurazione 'stilisticamente' omogenea rispetto agli abitanti:

Il loro paese è un ammasso confuso di rocce selvagge, di alte colline e di inutili foreste, il tutto avvolto da nebbia a tempesta senza fine<sup>34</sup>.

A questo carattere negativo di disarticolazione, che porta a definire il mondo fuegino attraverso le sue 'mancanze' e che sembra marcare ogni aspetto di questa alterità, si oppone un solo tratto positivo, anch'esso fortemente differenziante rispetto all'uomo «civile»: si tratta della incredibile capacità mimetica che viene riconosciuta ai Fuegini<sup>35</sup>.

Non mi soffermerò sui singoli passi che valorizzano questo aspetto, le cui manifestazioni costellano l'intero testo, testimoniando la sorpresa, peraltro mai nascosta, di Darwin di fronte a questa 'meraviglia', ma mi limiterò a citare questo unico passo:

Essi sono mimi eccellenti; appena tossivamo, sbadigliavamo o facevamo qualche movimento strano, subito ci imitavano. Qualcuno di noi cominciò a stralunare gli occhi, ma uno dei giovani Fuegini [...] riuscì a fare smorfie molto più brutte. Potevano ripetere in modo perfettamente corretto ogni parola di ogni frase che rivolgevamo loro [...]. Eppure tutti noi Europei sappiamo come sia difficile distinguere separatamente i suoni di una lingua straniera. Chi di noi, ad esempio, potrebbe seguire un Indiano d'America in una frase lunga più di tre parole? Tutti i selvaggi sembrano possedere in modo non comune la facoltà di imitazione<sup>36</sup>.

Capacità imitativa assolutamente strabiliante, sorretta da una altrettanto strabiliante acutezza dei sensi che caratterizza la loro perce-

times; it was concluded by three hard slaps, which were given me on the breast and back at the same time. He then bared his bosom for me to return the compliment, which being done, he seemed highly pleased». *Ibidem*.

<sup>34</sup> «Their country is a broken mass of wild rocks, lofty hills, and useless forests: and these are viewed through mists and endless storms». 25 December 1832.

<sup>35</sup> Su questo aspetto si veda anche Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge 1992.

<sup>36</sup> «They are excellent mimics: as often as we coughed or yawned, or made any odd motion, they immediately imitated us. Some of our party began to squint and look awry; but one of the young Fuegians [...] succeeded in making far more hideous grimaces. They could repeat with perfect correctness each word in any sentence we addressed them [...]. Yet we Europeans all know how difficult it is to distinguish apart the sounds in a foreign language. Which of us, for instance, could follow an American Indian through a sentence of more than three words? All savages appear to possess, to an uncommon degree, this power of mimicry». 17 December 1832.

zione sia in termini di forza: sono capaci di cogliere fenomeni che accadono a distanze incomparabilmente maggiori rispetto a quanto riescano a fare i bianchi; sia in termini di finezza: riescono a discriminare i dati visivi e auditivi con una precisione e un dettaglio assolutamente notevoli.

Questa capacità non sembra però in grado di migliorare la loro condizione perché, dice sempre Darwin, essi sono come bambini: «incapaci di capire la più semplice alternativa», incapaci di dire se una cosa sia bianca o nera perché il bianco o il nero sembrano occupare, alternativamente, la loro mente per intero:

[...] ciò era dovuto in parte alla loro evidente difficoltà di capire la più semplice alternativa. Chiunque abbia pratica di bambini, sa come raramente si possa ottenere una risposta, anche a una domanda così semplice come se una cosa sia bianca o sia nera; l'idea di nero o bianco sembra occupare la loro mente alternativamente. Così avveniva con questi Fuegini e perciò era generalmente impossibile capire, con domande contrastanti, se si era compreso esattamente ciò che avevano asserito<sup>37</sup>.

A differenza dell'uomo «civile», suo diametrale opposto, il Fuegino sembra cioè essere incapace di pensare la differenza, e ciò oltre a essere del tutto coerente, nella costruzione darwiniana, con l'idea generale di indifferenziazione e disarticolazione che caratterizzerebbe questo mondo, sembra anche poter giustificare la capacità mimetica di questa popolazione, che non si esercita mai lontano dal fenomeno immediato ma solo in sua presenza, rispecchiandolo, o a breve distanza temporale dalla sua esecuzione. Le loro capacità semiotiche fondamentali sembrano così essere puramente «iconiche»: essendo puramente concentrati sullo stimolo presente essi non possono che rispecchiarlo, senza alcuna capacità di rielaborazione o costruzione, a differenza dell'uomo «civile», rappresentato nel testo, eminentemente, dagli ufficiali della nave (solo perché Darwin ha poche occasioni per parlare dei marinai comuni, che si presentano come semplici figuranti), che esibiscono continuamente, all'esatto opposto, le proprie capacità «simboliche» (nell'accezione peirceana del termine)

<sup>37</sup> «[...] this was partly owing to their apparent difficulty in understanding the simplest alternative. Every one accustomed to very young children, knows how seldom one can get an answer even to so simple a question as whether a thing is black or white; the idea of black or white seems alternately to fill their minds. So it was with these Fuegians, and hence it was generally impossible to find out, by cross questioning, whether one had rightly understood anything which they had asserted». *Ibidem*.

in un continuo lavoro di comparazione e rielaborazione fra cose prossime e lontane, presenti e passate. Essi appartengono a un mondo 'profondo', mentre il mondo dei Fuegini appare totalmente 'piatto' schiacciato sulla presenza.

Così le tante «figure dell'altro», rispondenti a sistemi semiotici diversi: immagine visiva, abitudini alimentari e vestimentarie, vita sociale, forme di comunicazione gestuale, linguaggio verbale, e così via, ci vengono mostrate come caratterizzate dalla stessa informità indifferenziata manifestata anche dall'immagine che ci viene proposta del loro ambiente naturale. Identità di (non) configurazione fra uomo e ambiente che viene a spiegarsi con il fatto che i Fuegini non possono fare altro che riflettere il loro ambiente, senza alcuna abilità di trasformazione, a differenza dell'uomo «civile», che si trova messo in relazione, a volte esplicitamente ma più spesso come termine di comparazione implicito, a un ambiente ordinato e ben formato, che continua a dare forma all'uomo, il quale, a sua volta, con le sue capacità, lo trasforma, in un circolo virtuoso.

Riassumendo brevemente, abbiamo visto come Darwin per costruire un'immagine efficace di questa Alterità, che gli appare totale e incommensurabile rispetto al suo mondo di origine, tenti dapprima di raccogliere e combinare una serie di immagini culturali, prodotte dal suo mondo, già pronte e codificate, letterarie e teatrali, connotate (ipercodificate) da marche semantiche che le legano a un particolare mondo altro, quello infernale, con tutte le sue colorazioni negative. Si tratta di un procedimento che, con Eco, diremmo di *ratio facilis*, in quanto le scelte poggiano su un modello di significazione già codificato, che si tratta al più di riadattare alla situazione corrente.

Se tale procedimento configurativo produceva un Fuegino che andava a occupare la faccia poetica o carnevalesca del nostro mondo, con un secondo movimento, Darwin produce un Fuegino totalmente 'incommensurabile': il nostro modo di articolare il mondo non è pertinente per raccontare chi è il Fuegino, poiché il suo sembiante non è umano né diabolico, né animale, il suo mangiare non è un vero mangiare, il suo tempo non corrisponde alle scansioni del nostro, il suo linguaggio non è articolato come il nostro e così via.

Questa seconda strategia, che ha come effetto l'incommensurabilità, ha a suo fondamento un modello comparativo che si basa sulla focalizzazione di un singolo tratto semantico, che possiamo lessicalizzare come «indifferenziazione» o «mancanza di articolazione», prodotto per differenza rispetto a una considerazione, più o meno esplicita, del mondo di partenza e sulla correlazione di questa categoria semiotica con la categoria espressiva assunta per ciascuno dei sistemi semiotici convocati:

		Fuegino	«uomo civile»
<b>E</b>	Immagini dell'uomo e dell'ambiente	Sfuocato	A fuoco
	Sistemi vestimentari	Non separazione	Separazione
	Sistemi alimentari	Assenza di selezione (putrido e cannibalismo)	Cibo selezionato
	Sistemi sociali	Relazioni occasionali	Relazioni stabili
	Sistemi politici	Assenza di sistema	Sistema gerarchico e strutturato
	Sistemi temporali	Puro presente	Profondità e articolazione temporale
	Sistemi semiotici	Iconico	Simbolico
<b>C1</b>		Non articolato	Articolato
<b>C2</b>		Costrizione (non poter fare + non poter non fare)	Libertà (poter fare + poter non fare)

Questa macrostrutturazione oppositiva si fa così carico di tutti i sistemi semiotici convocati nel testo quale 'codice' locale che può 'mettere in forma' la differenza costitutiva dei due mondi, che è proprio ciò di cui Darwin necessita per mettere in scena la totale alterità distinguendo *grosso modo*, alla «più o meno», come dice Eco, dunque attraverso l'istituzione di un sistema ipocodificato, ciò che 'sta di qua' da 'ciò che sta di là'.

Il semisimbolico ci ha così permesso di proporre una lettura strutturata del testo in oggetto, prima permettendoci di articolare i vari sistemi semiotici convocati che siamo stati capaci di riconoscere, poi, considerata la loro convergenza nell'adottare una medesima categoria semantica, di metterli in relazione con una articolazione semantica più astratta, pertinente all'organizzazione modale del testo.

Tutto ciò, ci sembra, non ha nulla a che fare con «linguaggi semisimbolici» quanto invece con un «modo semisimbolico» di articolazione dei rapporti fra categorie semantiche e categorie espressive delle semiotiche convocate per definire l'architettura di un testo nella sua stretta peculiarità: le correlazioni individuate valgono per il solo *Voyage of the Beagle*, altri testi richiederanno altre indagini.

## 4. Rappresentare l'Altro: piccola riflessione sull'immaginario epidemico

L'analisi che andiamo ora a proporre muove da un tentativo di riflettere sul diffondersi e sull'affermarsi, in un modo che potremmo dire 'epidemico', dei concetti di *contagio* e di *contaminazione* e di miriadi di figure e di immagini a essi connesse, tanto da far diventare i corrispondenti lessemi, ed altri strettamente imparentati, quali «epidemia», «virus», «virale» e altri, delle vere e proprie parole d'ordine per descrivere fenomeni del più svariato genere o per sintetizzare presunti nuovi paradigmi epistemologici.

Personalmente, ho cominciato a prestare una qualche attenzione a questo fenomeno qualche anno fa, in un luogo che non dovrebbe certo apparire incongruo per iniziare una riflessione sui costumi della nostra società, e cioè all'interno di uno di quei moderni supermercati della cultura di massa che sono le edicole: sulle prime pagine di tutti i principali quotidiani campeggiavano le notizie, dai toni estremamente drammatici, di una cruenta epidemia appena esplosa nel cuore dell'Africa equatoriale (*hic sunt leones*: la geografia dell'immaginario è restia ai mutamenti), causata da un nuovo virus, mostruoso quanto misterioso: Ebola, che pareva pronto a balzare sul primo volo da Kinshasa o da Nairobi per insediarsi, vincitore e dominatore assoluto, sul trono del mondo, aggredendo e colpendo l'uomo in ogni angolo del globo con tutta la sua furia distruttrice. Da allora, almeno altre quattro volte Ebola ha tentato di condizionare il nostro immaginario dalle pagine dei giornali e dagli schermi televisivi, riproponendo ogni volta, quasi nei dettagli, il medesimo tessuto di immagini, opportunamente aggiornato con citazioni di figure dai film più recenti.

Le pagine interne dei medesimi quotidiani, oltre a descrivere con dovizia di particolari gli effetti devastanti causati dal morbo sui corpi

delle sfortunate vittime e l'avanzata inesorabile dal cuore della foresta verso le megalopoli equatoriali, si dilungavano anche sulla natura misteriosa del virus, avanzando ipotesi sulle possibili cause del suo scatenarsi, o sulle sue nobili origini classiche: qualcuno ventilava che fosse proprio Ebola, e non una banalissima peste, l'agente distruttore responsabile della terribile epidemia ateniese cantata da Tuciddide; o che fosse addirittura da identificare con Ebola lo strumento di distruzione scatenato da Apollo fra le schiere degli Achei che assediavano Troia. Altri, per vantarne i quarti di nobiltà, ne facevano il primo organismo vivente del pianeta, e da sempre signore sovrano del Rift africano, territorio di origine della vita terrestre e dell'uomo, in procinto di riappropriarsi di un pianeta suo di diritto.

Ma, come sanno bene tutti coloro che si occupano di comunicazione di massa, notizia chiama notizia, immagine chiama immagine, e l'ancoraggio a un argomento dominante, con la conseguente creazione di configurazioni omogenee, costituisce una delle principali forme di espansione discorsiva utilizzate per riempire le pagine dei quotidiani.

Così, a contorno della notizia principale, era possibile trovare il resoconto della preparazione di una spedizione scientifica nel nord polare della Norvegia, organizzata per recuperare dalle profondità ostruite dai ghiacci i corpi di alcuni minatori, le cui salme assiderate avrebbe potuto ancora conservare in vita, ibernato, il probabile responsabile del loro decesso avvenuto poco dopo la fine della Prima guerra mondiale, individuato in uno degli agenti infettivi più 'feroci' e più celebrati della storia del pianeta, il virus influenzale denominato Spagnola, resosi responsabile, nel 1919, della pandemia che, secondo le stime del tempo, avrebbe portato alla morte oltre 20 milioni di persone, favorendo la diffusione di voci relative a gesta 'untuose' compiute dai, o per conto dei, governi appena usciti dalla guerra per non dover sfamare tante povere bocche, e facendo la fortuna (almeno stando alla quantità di *réclame* presenti sui quotidiani dell'epoca) di decine di ciarlatani che spacciavano rimedi miracolosi, con toni e promesse non dissimili da quelle narrate da Defoe nel suo celebre diario *La peste di Londra* (anche la pubblicità, a dispetto di tanti sforzi e investimenti, appare assai restia ai cambiamenti).

All'interno delle medesime pagine, anche con riferimento diretto all'opportunità o meno di riportare in vita, per studiarlo, tale terribile virus, altri articoli riassumevano e commentavano il dibattito in corso relativo alla proposta di 'giustiziare' l'ultimo esemplare del Vaiolo, altro agente infettivo un tempo temutissimo, tanto da assurgere alla dignità divina per diverse culture, e oggi, pare, definitivamente debellato grazie alla più grande azione planetaria di vaccinazione preventiva,

che, negli anni Settanta, aveva portato qualcuno a parlare di un mondo a venire libero da epidemie e dalle paure a esse connesse.

L'eliminazione dell'ultimo esemplare di Vaiolo era auspicata, dai suoi sostenitori, soprattutto a motivo di un'altra notizia corrente, relativa alla spedizione, via posta e senza controllo alcuno, di tre provette contenenti bacilli di peste bubbonica da un laboratorio, ove erano conservati a scopo di studio, a un comune cittadino che ne aveva semplicemente fatto richiesta.

Le notizie, come del resto solitamente accade, erano accompagnate da illustrazioni. Alcune erano prevedibili immagini di contestualizzazione, come ad esempio, un villaggio nella foresta pluviale africana, indistinguibile da ogni altro villaggio se non grazie al commento che l'accompagnava. A conferma, qualora fosse necessario, che la nostra società più che «società dell'immagine» potrebbe essere definita «società della didascalia», vista la bassa informatività della miriade di immagini «di repertorio» che ci sommergono e che, quasi sempre, paiono non essere in grado di dire quasi nulla se abbandonate a se stesse, in assenza di una qualche glossa che le identifichi, le contestualizzi e dia loro il senso che ci si aspetta che il fruitore attribuisca loro. Come se non valesse la pena di cercare e proporre immagini informative, forse anche perché ci si comincia a rendere conto che 'leggere' le immagini non è sempre operazione tanto semplice e che estrarne informazione può richiedere quantomeno pazienza, che non si ritiene che lo spettatore abbia. Oppure, come abbiamo visto anche nel precedente capitolo, perché l'adozione di strategie comunicative basate su *ratio facilis* offre un mezzo estremamente economico, facendo riferimento a un «già noto», per addomesticare qualsiasi forma di alterità, e poco importa che in tal modo l'alterità stessa venga cancellata o resa una pura e semplice creatura da zoo, da osservare attraverso un vetro protettivo e magari ridacchiando della sua stramberia.

In altri casi, ancor più spudoratamente e a conferma di questo procedimento, venivano presentate «immagini-citazione» estrapolate da altri testi mass mediatici. In questo caso si trattava spesso di immagini facilmente «riconoscibili», ovvero di immagini già consumate e ben digerite in quanto tratte da prodotti mediatici di successo. Immagini destinate, anche in questo caso ci sembra, non ad arricchire l'informazione ma solo a convocare in blocco quelle emozioni, in questo caso fobiche, che le dette immagini avevano già contribuito a produrre al momento della fruizione del testo da cui erano state tratte. Immagini che avevano già provato la propria efficacia nel generare gli effetti patemici desiderati, e che pertanto potevano essere usate come forme codificate di determinate passioni immediatamente riconoscibili e riattivabili a piacere. Dunque repliche ulteriori o variazioni moderne di quelle *Pathosformeln* già stu-

diate da Aby Warburg<sup>1</sup> e già riconosciute come modelli costitutivi della tradizione figurativa della nostra cultura.

Ad esempio, uno dei principali quotidiani nazionali aveva scelto di illustrare gli eventi africani presentandoci un Dustin Hoffman in scafandro giallo anticontaminazione tratto dal *blockbuster* hollywoodiano *Virus Letale*. Film a sua volta improntato a una cronaca fortemente romanzata della precedente epidemia di Ebola: il libro omonimo di Richard Preston, giornalista specializzato nel giocare con le paure, forse ancestrali<sup>2</sup>, legate all'immaginario epidemico, come dimostra la sua opera successiva, il romanzo intitolato *Cobra*, dal nome di un terribile virus artificiale che ex Sovietici, Iraqueni e Svizzeri – evidentemente la feccia del mondo nella prospettiva dell'autore – si sarebbero dilettrati a produrre solo per gettare nel panico le ignare popolazioni delle metropoli americane<sup>3</sup>.

Per accompagnare la spedizione alla ricerca del virus della Spagnola fra i ghiacci, lo stesso quotidiano proponeva una Julia Ormond, dal film *Il Senso di Smilla per la neve*, in cui si va alla ricerca di rari vermoni, lì curiosamente classificati come virus, fra i ghiacci della Groenlandia. Mentre un altro quotidiano di pari importanza proponeva a illustrazione della medesima notizia nientemeno che Harrison Ford-Indiana Jones, che nella sua carriera cinematografica non pare che si sia mai impegnato nella ricerca di virus, ma che resta comunque una buona icona per qualsiasi racconto d'avventura. Infine, per rendere passionalmente avvincente la notizia concernente la possibile distruzione del Vaiolo, un terzo quotidiano ci proponeva un *frame* dal film *Cassandra Crossing*. Film in cui si narra della fuoriuscita di materiale biologico infettivo da un laboratorio, con poco implicita allusione ai pericoli che potrebbero derivare dalla mancata attuazione della suddetta eliminazione.

Le notizie quotidiane pare dunque che abbiano poco da aggiungere al nostro immaginario, al nostro modo di cogliere e leggere il mondo: Hollywood aveva già provveduto a dire tutto ciò che era necessario dire e, soprattutto, a suscitare le emozioni che era necessario suscitare<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin 1932 (tr. it. parziale *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia 1980).

<sup>2</sup> Jean Delumeau, *La peur en occident*, Paris, Arthème Fayard 1978 (tr. it. *La paura in occidente*, Torino, SEI 1979).

<sup>3</sup> Dopodiché potrebbe anche diventare imbarazzante chiedersi come possa venire in mente a qualche pericoloso burlone di diffondere via posta bacilli di Anthrax veri e falsi.

<sup>4</sup> Sul rapporto sempre più complesso fra spettacolarizzazione mediatica, cinema e informazione nella strutturazione della nostra immagine del «reale», si veda il ben più approfondito Marco D'Inoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere 2008.

Allo stesso tempo alcuni di quei film da cui le immagini erano tratte e alcuni dei libri che avevano ispirato quei film occhieggiavano dai medesimi scaffali, confondendosi fra altri libri e film a tema epidemico. Solo qualche titolo, senza commenti ulteriori: *Contagio*, *Contagio letale*, *Virus*, *Virus zona zero*, *L'anno del contagio*, *Epidemia*, *Virus Cobra*.

Uscito dall'edicola, e ormai avvertito, non poteva più sfuggirmi la pervasività epidemica del tema del contagio: film, racconti, romanzi, più o meno di genere, nonché sceneggiati televisivi, apparivano ossessivamente affollati da virus e batteri, e là dove non ce n'erano ecco arrivare soccorritrice la metafora epidemica, pronta a supportare anche una serie di neonascenti teorie culturologiche, con la loro idea di una cultura atomizzata in particelle delle più svariate taglie (dal sema, al concetto, alla rappresentazione, allo stile), ciascuna dotata di vita propria e indipendente da quella di qualsiasi altra, pronte a diffondersi, in modo epidemico appunto, replicandosi in testi, ideologie, culture, al solo scopo di garantire la propria stessa sopravvivenza, e anche a discapito del 'corpo' testuale destinato a ospitarle.

Filone entro cui ritroviamo tentativi seri di riflessione, anche se magari discutibili, come quelli di Dawkins e di Sperber, ma anche sproloqui decisamente più *naïf*, come quelli di Richard Brodie e di Aaron Lynch, autori di due opere fortunate: *Virus of the Mind* e *Thought Contagion*<sup>5</sup>, in cui non ci si limita a dimostrare che l'intera storia della nostra civiltà altro non sarebbe che il risultato della diffusione incontrollata di particelle mentali altamente virali (memi), ma ci si spinge a indicare anche le necessarie armi di difesa affinché ci si possa porre al riparo da ogni rischio di contagio.

Sicuramente ciò che stava accadendo nell'Africa equatoriale era terribile, ma i virus sembravano diffondersi soprattutto dentro o tra i nostri mezzi di comunicazione di massa, saltando dall'uno all'altro, infettandone il genere e producendo quel tipico effetto di indifferenziazione caratteristico delle crisi epidemiche<sup>6</sup>, su cui torneremo, e rendendo le rappresentazioni tutte affini se non identiche a se stesse, portandoci a giudicare dell'epidemia di Ebola con il senno di *Virus letale*, o della conservazione sperimentale del Vaiolo con le paure indot-

<sup>5</sup> Richard Brodie, *Virus of the Mind*. Seattle, Integral Press 1996; Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford Un. Press 1976 (tr. it. *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori 1992); Aaron Lynch, *Thought Contagion. How Belief Spreads Through Society*, New York, Basic Books 1996; Dan Sperber, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob 1996 (tr. it. *Il contagio delle idee*, Milano, Feltrinelli 1999).

<sup>6</sup> Sul tema si veda in particolar modo René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset 1982 (tr. it. *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi 1987).

te da *Cassandra Crossing* (già una volta ci è andata bene ma non sembra il caso di rischiare oltre).

Con un'espressione tratta da uno di quei film infettati, *Johnny Mnemonic*, uno dei tanti replicanti della nuova specie virale introdotta dal cyberpunk, che ci presenta il virus pronto al più grande salto di genere immaginabile, quello dal non vivente al vivente, dall'elettronico al biologico, potremmo dire che come il virus del «tremore nero», di cui lì si narra, anziché 'nell'aria', il virus è 'nell'etere'.

Che cosa dunque fa sì che l'idea epidemica e le rappresentazioni a essa connesse abbiano una tale capacità di fascinazione nei confronti della nostra cultura e del nostro tempo? Sarà il semplice terrore per un'epidemia reale e pervasiva come l'AIDS differito di appena un poco, o quasi nulla, essendo anch'esso a sua volta articolato e reso intelligibile attraverso una serie di narrazioni e di rappresentazioni che si intrecciano con tutte le altre? Sarà che solo trenta anni fa il mondo sembrava correre felice verso un radioso destino privo di malattie infettive ed epidemiche, e che in seguito al completamento del piano mondiale di vaccinazione contro il Vaiolo non sembrava che restasse da eliminare altro che la fastidiosa ma tutto sommato bonaria influenza; mentre oggi non si fa che parlare di «virus emergenti» che, giovani, feroci e rampanti sembrano a tutti i costi voler rimettere in discussione le chimere di una vita sana e centenaria, quali quelle che farmacologia e chirurgia plastica ci promettono in continuazione, e dunque intollerabili di fronte a un'aspettativa di vita che sogna l'eternità? O sarà, ancor più semplicemente, il solito gioco dell'evocazione esorcistica dell'orrore? O ci sarà qualcosa di più profondo, e forse di profondamente malato, come sembrerebbe se fosse vero che, come ci ricorda Bruno Latour nel suo bel libro dedicato a Pasteur<sup>7</sup>, nell'idea di epidemia e nel modello epidemiologico di circolazione non c'è mai stato nulla di positivo né di 'illuministico', ma solo l'irrazionale concezione di uno scambio a senso unico che mette il ricevente in una posizione di passività non solo impotente ma anche irreversibile, e in cui il corpo, individuale o sociale, non ha difese se non quelle della chiusura e della fuga di fronte alla potenza inarrestabile del singolare, per quanto infimo esso possa essere.

E c'è qualcosa che caratterizza tutte queste rappresentazioni di epidemie che da sempre accompagnano e alimentano il nostro immaginario: da Omero, Sofocle e Tucidide, fino a Manzoni e a Verga, o a Defoe e a Poe, anche se mai tanto concentrate e pervasive come oggi?

<sup>7</sup> Bruno Latour, *Les microbes. Guerre et paix*, Paris, Métailié 1984 (tr. it. *I microbi*, Roma, Editori Riuniti 1991).

Una spiegazione, o almeno una chiave di lettura del fenomeno, un semiologo non può che provare a cercarla all'interno di questi stessi testi infetti. E fra quelli attraversati in questa ricerca vorrei soffermarmi ora, rapidamente, su uno di quelli che mi sono parsi più significativi. Si tratta di un film, di un vecchio film, liberamente tratto da un grande classico della letteratura di genere: è il *Nosferatu* sceneggiato da Heinrich Galeen per Murnau nel 1922. Dunque non un prodotto dell'ultima ondata epidemica, ma un testo che ci è parso particolarmente interessante per una serie di motivi: da un lato perché affronta il tema della contaminazione e del contagio associandolo a quello del vampirismo, conducendolo così esplicitamente in ambito horror, e come abbiamo suggerito le rappresentazioni epidemiche odierne sembrano voler giocare in modo piuttosto spinto, e ben più che in passato, con la propria capacità di suscitare emozioni forti; dall'altro, perché sembra affrontare la questione del legame fra epidemia e immaginazione in modo diretto e quasi 'teoretico'. Un approccio che porta a una serie di curiosi tradimenti del testo da cui prende le mosse il *Dracula* di Stoker, facendo scivolare quasi in secondo piano il tema centrale del libro e il suo sviluppo narrativo (l'avventurosa caccia al vampiro incautamente liberato e le battaglie contro esso) per sottolineare e articolare una serie di elementi del tutto assenti nel testo di partenza. Ma procediamo con ordine.

Entrambi i testi (*Dracula* di Stoker e *Nosferatu* di Murnau) narra-no di un giovane, impiegato presso un sensale, che su commissione di quest'ultimo lascia la propria città per un lungo viaggio che lo porta, ben lontano da casa, fra i Carpazi, dove un conte ha chiesto di essere assistito per l'acquisto di una dimora antica e signorile nel paese in cui il giovane vive. Giunto a destinazione, irridente delle voci superstiziose che lo accompagnano, scopre la vera natura del suo ospite, che è un vampiro, ovvero un non-vivo che si nutre di sangue umano; ma il vampiro lo imprigiona e si trasferisce nella nuova dimora, quella offertagli dal giovane, dove nutrendosi di sangue umano contagia le persone del luogo. Il giovane riesce però a scappare e a ritornare a casa smascherando infine il vampiro con il finale trionfo del bene.

Questa è, in sintesi, l'intelaiatura comune dei due racconti e, in pratica, anche tutto ciò che hanno in comune.

Osserviamo invece le differenze.

- a) Una che risalta su tutte, per i nostri interessi: Murnau mette in scena un'epidemia di peste che accompagna l'intero viaggio del vampiro e che si diffonde in città con il suo arrivo, per svanire infine con la sua morte. Epidemia di cui non c'è traccia alcuna nel testo

di Stoker, mentre nel film assume la funzione di motivo dominante, tanto che l'intera storia viene presentata, fin dal primo quadro, come «Annotazioni sulla grande epidemia di Wisborg. AD 1838».

- b) La peste, nel film, produce una vera e propria crisi epidemica, trattata in termini molto interessanti, come vedremo, tanto da non far rimpiangere le riflessioni di René Girard sul rapporto fra crisi di indifferenziazione e violenza collettiva, e che rivela un livello di approfondimento del tema del contagio completamente estraneo al testo di Stoker, dove non c'è nessuna crisi e dove il contagio resta un pericolo virtuale noto solo ad alcuni e non alla popolazione che nulla sa e nulla sospetta.

Dunque, nel testo di Murnau si sviluppa effettivamente e approfonditamente una tematica di epidemia e di *contagio* mentre il testo di Stoker sembra porre più attenzione a una tematica della *contaminazione* provocata dal contatto fra «purezza» e «impurità».

- c) Una riarticolazione degli spazi, sia in termini di definizione che di focalizzazione. Il paese di origine nel romanzo è l'Inghilterra e l'azione, benché centrata primariamente a Londra, si svolge in diverse città. Il giovane, ad esempio, parte da Exeter per vendere una casa londinese e il vampiro sbarca a Whitby: tre città diverse. Nel film, l'intera parte 'occidentale' della storia si svolge all'interno dei confini della cittadina di Wisborg (fatta eccezione per una sequenza fra i campi che la circondano). Senza voler speculare sui motivi della trasformazione possiamo osservare che ciò comporta una riarticolazione topologica che rende i due spazi opposti (quello occidentale e quello orientale) congiungibili via terra, il che permetterà di differenziare radicalmente i viaggi di ritorno dalla Transilvania del giovane e del vampiro.

Lo spazio intermedio che separa i due luoghi topici è affine nei due testi ma viene trattato sommariamente nel libro e accuratamente caratterizzato, almeno in alcune sue parti, nel film.

- d) Mentre in *Nosferatu* l'epilogo è a Wisborg, dentro lo spazio occidentale, in *Dracula* l'epilogo lo si ha nei Carpazi, dopo un ulteriore viaggio di inseguimento (da occidente verso oriente), assente nel film.

Dunque nel film abbiamo un viaggio di andata e uno di ritorno del bene e un solo viaggio di andata senza ritorno del male. Nel libro abbiamo invece una andata e un ritorno del male a fronte di una andata, un ritorno e una nuova andata del bene che giunge a estirpare il male dentro la sua stessa tana<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Si veda l'interessante variazione di Herzog che nel suo *remake* del film mette in scena solo un'andata del bene e solo un'andata (da oriente a occidente) del male, che prelude al trionfo finale di quest'ultimo.

- e) Il film presenta una serie di riduzioni attoriali, prodotte per mezzo di sincretismi attanziali<sup>9</sup>: mentre in *Dracula* ciascun ruolo narrativo è assegnato a un diverso personaggio, in *Nosferatu* più funzioni sono assegnate a un medesimo personaggio.

A questo proposito, il film sintetizza:

- le due fanciulle vampirizzate presenti nel libro, nella sola moglie del protagonista (Hellen), a cui vengono attribuite caratteristiche di entrambe le donne del romanzo, oltre alla fondamentale funzione «purificatrice», che nel romanzo è invece assunta da un dottore straniero aiutato da altri quattro uomini;
- il sensale e il servitore del vampiro che nel romanzo sono due figure ben distinte, la prima assolutamente marginale, con funzione di aiutante e benefattore dell'eroe, e la seconda identificata con un pazzo zoofago, paziente di uno dei medici, sono sussunte dal sensale Knoch, ambiguo fin dall'inizio, unico a saper leggere l'arcana scrittura usata da Nosferatu e infine pazzo e zoofago, senza però mai assumere il ruolo esplicito di «servitore»: neanche lui incontrerà mai il vampiro;
- i due medici restano tali ma nel film sono marginalizzati, specie quello definito «seguace di Paracelso», e non entrano nel vivo dell'azione limitandosi a una funzione di commento;
- nel film sono inoltre eliminate le figure dei vampirizzati, e di conseguenza le varie scene di purificazione. Anche il giovane Hutter nel film, a dispetto dei morsi del vampiro, non viene infettato 'materialmente'. Si dice solo che, lungo quello che è stato il tragitto marittimo seguito dal vampiro, sono stati trovati dei morti con dei fori sul collo, «probabilmente colpiti da peste»;
- nel film scompaiono tutte le figure metamorfiche del conte: lupi e pipistrelli;
- infine, a queste trasformazioni di ordine figurativo (diverse attorializzazioni degli attanti narrativi) se ne aggiungono due abbastanza

<sup>9</sup> Ancora un promemoria: nella semiotica strutturale, il *Ruolo attanziale* (o *Attante*) è un concetto della *Grammatica Narrativa* e individua una posizione sintattica, indipendentemente da ogni investimento figurativo. I *Ruoli attanziali* riconosciuti sono *Soggetto*, *Oggetto*, *Destinante*, *Destinatario*. Ciascuno di questi ruoli può essere assunto da uno o più personaggi nel corso della narrazione. Ciascun ruolo può anche essere assunto da più personaggi simultaneamente (ad esempio, quando agiscono con intento comune), così come un singolo personaggio può trovarsi, in una fase della narrazione, a occupare più ruoli contemporaneamente (ad esempio nei casi di conflitto o tensione interiore). Il concetto di *Attore*, è invece pertinente alle *Strutture Discorsive* e indica il personaggio stesso, riconosciuto però non per il ruolo narrativo che andrà di volta a ricoprire ma per le sue caratterizzazioni figurative e somatiche peculiari.

particolari: vengono introdotte «creature naturali» (vs soprannaturali), come le amebe o le piante carnivore, associate in modo indiretto al vampiro dal medico «seguace di Paracelso», che sottolinea come in natura esistano cose che «potrebbero anche sembrare innaturali», ma che la scienza dimostra essere del tutto «naturali», liberandole da pregiudizi. Oltre a ciò, il conte non è mai mostrato nell'atto di toccare qualcuna delle sue vittime (Hutter e Hellen): è sempre solo la sua ombra che si sovrappone a quella delle vittime, l'ombra del suo volto o quella della sua mano che si stringe a pugno attanagliando il cuore della vittima. Questo carattere umbratile più che 'materiale' del vampiro è sottolineato dal fatto che nessun altro lo vede per tutta la durata del film, fatta eccezione per i due marinai nel delirio della febbre e per i due giovani, e solo dopo che i due, con maggiore o minore credulità, ne hanno avuto notizia.

Riassumendo, *Nosferatu* conserva lo schema generale della storia di vampirismo, ma schematizzato e semplificato: ruoli attanziali principali, articolazione spaziale di base, con due spazi estremi opposti e uno spazio intermedio. Al tema del vampirismo affianca quello dell'epidemia di peste, assente nel romanzo, a cui dà un ruolo assolutamente centrale. Riduce il numero dei personaggi sottolineandone la funzione narrativa. Introduce alcune rilevanti trasformazioni figurative.

L'effetto prodotto complessivamente è quello di una forte schematizzazione che serve, nell'economia del testo, a sottolineare le categorizzazioni proposte in modo fortemente oppositivo, e a rimarcare le linee di trasformazione fra queste categorie. Schematizzazione tutt'altro che involontaria, ci sembra, e tale da spiegare anche la presenza di alcune figure e di alcuni eventi apparentemente incongrui con la logica del racconto. Ad esempio, l'intero testo sottolinea la netta separazione fra il mondo occidentale e il mondo di *Nosferatu*, tanto che nessuno accetta di accompagnare Hutter fino al castello, cosicché questi dovrà attraversare da solo e a piedi il passo che separa i due mondi. Pure, a un certo punto, compare sotto le mura del castello di *Nosferatu* un tranquillo signore a cavallo che accetta di portare a destinazione la lettera affidatagli da Hutter. Il cavaliere non appartiene, con ogni evidenza, al regno di *Nosferatu* e dunque, per coerenza, non dovrebbe trovarsi in quel luogo (Hutter costituisce una ben sottolineata eccezione). Tale presenza anomala fa però il paio con la presenza parimente anomala del sensale Knock all'interno del mondo di Hutter. Entrambi assumono infatti l'essenziale funzione di mezzo di comunicazione e di mediazione fra i due mondi: il cavaliere fra Hutter e il suo mondo, in quanto fa sì che una lettera scritta nella lingua di Hutter possa uscire da regno di *Nosferatu* per

raggiungere quello dei vivi; Knock fra Nosferatu e il mondo dei vivi (ipoteticamente il suo regno futuro) in quanto fa sì che la lettera di Nosferatu, scritta in una lingua ignota, che origina l'intreccio, possa essere compresa all'interno del mondo dei vivi costruendo un primo ponte per la presenza di Nosferatu nei due spazi distinti. La presenza di qualcuno capace di leggere quella lettera all'interno della città di Wisborg appare anomala quanto la presenza del cavaliere 'occidentale' dentro il regno di Nosferatu. Tale problematica non sussiste nel testo di Stoker in quanto ci sono tribù di zingari che si muovono fra i due territori.

Questo gioco a mantenere strutture schematiche e oppositive, anche a discapito del realismo della narrazione, sembra suggerire uno slittamento di genere: il soggetto dell'enunciazione sembra rivelarsi più come soggetto di speculazione e riflessione che come soggetto di narrazione, per altro conformemente con le enunciazioni dei quadri di apertura del film:

«Annotazioni sulla grande epidemia di Wisborg. AD 1838»

«Nosferatu. Non risuona a te questo nome come il richiamo notturno della civetta? Guardati dal pronunciarlo, se non vuoi che le immagini della vita impallidiscano come larve, che sogni spettrali si levino dal cuore e si nutrano del tuo sangue»;

«Ho meditato a lungo sull'inizio e sulla fine della grande epidemia che colpì la mia città natale di Wisborg»:

Della grande ricchezza di spunti e di riflessioni vogliamo qui provare a sviluppare una serie di riflessioni a partire da due aspetti del film: quello dell'organizzazione spaziale e quello relativo alla caratterizzazione figurativa dello «straniero» conte Orlok-Nosferatu, che ci sembrano particolarmente importanti per comprendere la concezione di «male epidemico» che il film propone.

## LA CITTÀ

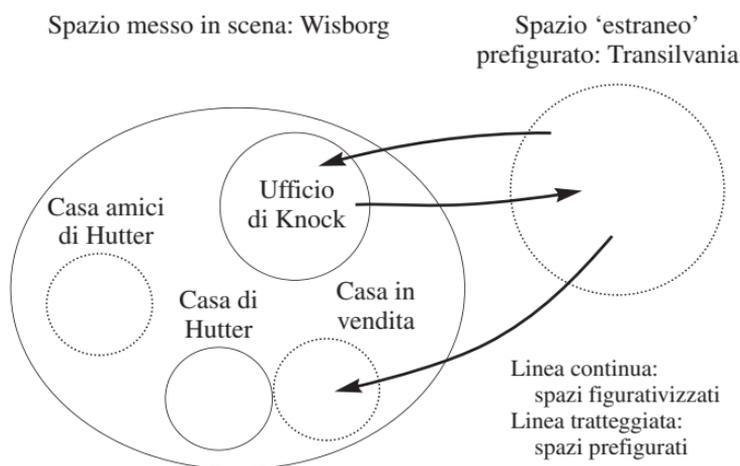
Il film si apre con la messa in scena della vita entro i confini di una cittadina, in un tempo zero, con i suoi ritmi normali e le routine lavorative dei personaggi: il giovane Hutter felice con la sua giovane moglie, impiegato presso il sensale Knock, del quale, di certo, si sa solo che «paga bene i propri dipendenti». All'interno di questo primo spazio inglobato, la bottega di Knock, compare a un certo punto, nelle mani del sensale, una lettera, ovvero un oggetto proveniente dall'esterno del mondo di riferimento. La lettera accentua inoltre l'alterità e l'estraneità totale di questo altro spazio prefigurato, il luogo di provenienza della lettera stessa, in quanto appare redatta in una lingua strana e arcana, fatta di simbo-

li grafici accostati a parole 'illeggibili' (almeno per lo spettatore, che non può riconoscere in quei segni la traccia di alcuna lingua nota). Nonostante la sua 'stranezza' la lettera viene decifrata senza problemi dal sensale: vi si richiede che qualcuno si metta in viaggio e raggiunga una terra lontana, la Transilvania, immediatamente definita dal sensale stesso, fra risate comuni, «terra di ladri e di fantasmi», perché un conte transilvano intende stipulare un contratto per acquistare una casa in città. Viene così prefigurato il tema di un doppio viaggio: quello di un venditore, di un mediatore, verso la Transilvania, e quello del conte nella direzione opposta, a prender possesso della nuova casa che gli verrà venduta.

Il giovane Hutter viene 'tentato' e persuaso ad affrontare il viaggio per offrire allo straniero l'acquisto della casa vicina alla propria, in cambio, come gli promette il sensale, di ricchi guadagni, e con la sola spesa di un po' di fatica e, forse, «di un po' di sangue».

Abbiamo dunque la messa in scena di un primo spazio presente, che ingloba gli eventi rappresentati, e di uno spazio assente, di un altrove solo prefigurato (anche nel senso che si costruisce il supporto topologico, attraverso l'uso di un toponimo, per una figurativizzazione ulteriore, che al momento non viene però neanche abbozzata), che un personaggio, Hutter, dovrà raggiungere.

Inoltre, viene allestita una prima suddivisione dello spazio interno, dello spazio cittadino, che era fino a ora apparso omogeneo: viene distinta la casa di Hutter dalla casa vicina che dovrà venir offerta allo straniero e che dovrà accoglierlo al suo arrivo. Oltre a ciò, prima di partire Hutter conduce la giovane sposa in casa del suo miglior amico, creando un'ulteriore differenziazione spaziale all'interno dello spazio cittadino. Si ha cioè una prima frammentazione di uno spazio omogeneo collettivo in spazi privati distinguibili l'uno dall'altro.



## IL VIAGGIO

La seconda macrosequenza è interamente dedicata al viaggio e mette in scena lo spazio intermedio, lo spazio disgiuntivo che separa la cittadella di partenza dall'altrove abitato dallo straniero.

Questo spazio non appare come uno spazio omogeneo, continuo, quale poteva essere supposto dal viandante al momento della partenza, ma si presenta come uno spazio discontinuo, attraversato da soglie, che impongono al viandante delle pause, degli 'attraversamenti' e una continua ridefinizione dell'aspetto spaziale stesso.

Ci sembra, infatti, di poter distinguere tre tappe distinte nel viaggio di Hutter verso l'altrove.

La prima tappa porta Hutter dalla città di partenza fino a una locanda, dalla quale egli vorrebbe subito ripartire ma dove è costretto a fermarsi, prolungando la propria sosta, per il sopraggiungere delle tenebre, e perché lo spazio ancora da percorrere viene presentato dagli avventori della locanda stessa come uno spazio difficilmente attraversabile di notte, in quanto vi dimorerebbe un temibile antagonista di ogni potenziale viandante: il terribile lupo mannaro.

Hutter si ferma così alla locanda e vi trascorre la notte, una notte che passa serenamente anche se preceduta da lievi apprensioni causate dai cavalli in fuga nel crepuscolo, inseguiti da qualche 'bestia' che potrebbe essere il lupo mannaro, e dalle parole contenute in un libricino che Hutter si è portato da casa, che parla di terribili creature notturne, i vampiri.

Il sopraggiungere dell'alba scioglie però ogni preoccupazione: lupi mannari e vampiri non sono che ombre immaginarie, esistenti solo nella fantasia degli sciocchi. Hutter scaglia il libro a terra irridendolo, noi spettatori sappiamo che il terribile lupo mannaro, che tanto fa fremere le donne rinchiuso nella locanda, è solo un animale predatore solitario. Al sorgere del sole ci sentiamo d'accordo con Hutter nell'irridere i fantasmi notturni e possiamo accompagnarlo nel seguito del viaggio, che egli riprende in carrozza, per colmare velocemente la distanza che lo separa dalla meta finale.

A un certo punto, però, anche questo spazio si rivela essere non lineare e continuo. Il viandante si trova di fronte a una nuova frattura: i suoi accompagnatori si rifiutano di proseguire il viaggio oltre un certo passo, al di là del quale, si dice, si estenderebbe uno spazio interdetto agli uomini (ah, le fantasie popolari!).

Hutter scende e, sempre di buon umore, riprende a piedi il suo viaggio, soffermandosi per un breve istante proprio a metà del ponte che separa i due spazi, quello accessibile agli umani e quello a essi interdetto. Solo una piccola pausa, solo uno sguardo indietro, a celebra-

re la ricongiunzione di questi due spazi: gli umani si riappropriano di un luogo a loro interdetto.

Hutter attraversa il passo a piedi, da solo. Per la prima volta nel racconto Hutter è solitario, in una terra letteralmente di nessuno, e infatti, solo dopo l'attraversamento del passo egli sarà raggiunto da una nuova carrozza che lo condurrà, ultima tappa, fino al castello, fino alla meta.

La locanda e il passo montano marcano due fratture nello spazio del viaggio, due soglie fra spazi discontinui che l'eroe rimette in congiunzione.

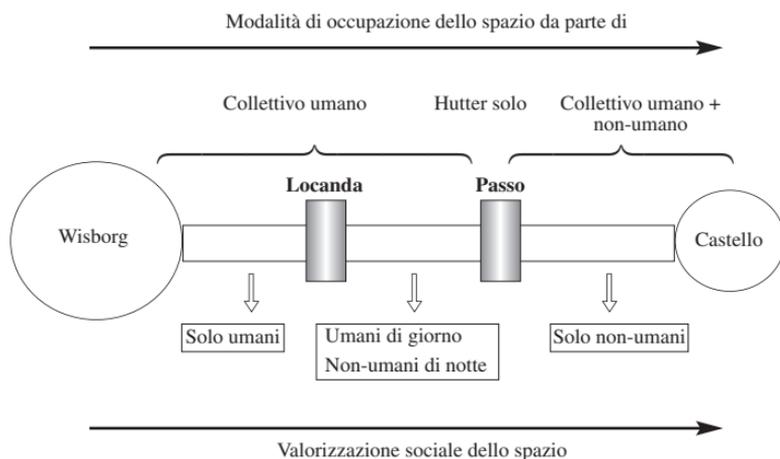
Potremmo osservare che si tratta di due soglie di diverso spessore, dilatate entrambe dall'indugiare su di esse del regista, ma la prima ci si presenta come un luogo affollato che separa un territorio sempre aperto, quello più prossimo alla città da cui proviene Hutter, da un territorio accessibile solo di giorno, mentre la seconda ci si presenta come vuota di ogni presenza umana e separa uno spazio accessibile agli umani, anche se solo di giorno, da uno spazio a essi interdetto.

Il viaggio di Hutter si presenta così come una serie di attraversamenti di soglie, ovvero come ricongiungimento di spazi fra loro inaccessibili e come reintegrazione al territorio «umano» di partenza di territori sempre meno umanizzati: dopo la prima soglia vivrebbero, di notte, creature metà umane e metà animali, con le quali gli umani condividerebbero il dominio in una sorta di muto accordo, che impedisce l'invasione degli spazi-tempi reciproci; oltre la seconda vivrebbero solo non-umani.

Hutter rispetta il primo interdetto fermandosi, pur contro voglia, alla locanda, dove mantiene il contatto con gli «umani», dei quali segue i consigli, non il secondo: oltrepassa la seconda soglia, perdendo ogni contatto con gli uomini, seguendo le richieste di un antiumano (Nosferatu) e i suggerimenti di un personaggio dubbio come Knock, che, come già sappiamo, vive fra gli umani ma comunica con gli antiumani, e rappresenta, come si svelerà meglio in seguito, l'antiumanità all'interno dell'umanità, incarnando il ruolo classico del «traditore»<sup>10</sup>, ovvero di colui che vive in un territorio pur appartenendo a un altro<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin 1970 (tr. it. *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino 1993).

<sup>11</sup> Nel suo *remake* di *Nosferatu*, Werner Herzog raddoppia all'interno del film questo racconto di apertura, che vede un umano come agente indispensabile per aprire lo spazio proprio del male, quando fa prima imprigionare il contaminato Hutter (che nel film di Murnau resta invece puro) all'interno di un cerchio costituito da briciole di ostia e lo fa poi liberare dall'ignara serva (incompetente quanto lo è Hutter nel suo viaggio), invitata a spazzare via le briciole, e senza il cui aiuto il vampiro resterebbe recluso nel suo spazio.



## AL DI LÀ

Superata la seconda soglia, Hutter entra nello spazio interdetto agli umani e presto ritrova compagnia. Dopo l'attraversamento solitario del passo, infatti, è raggiunto da una carrozza condotta da uno di quei «personaggi dallo strano volto», la cui categoria di appartenenza resta ambigua.

Il collettivo che viene ora a costituirsi è un collettivo ibrido<sup>12</sup>, non più totalmente umano, come quello di cui Hutter era stato parte fino all'attraversamento del passo. Fino ad allora le differenze erano nette e andavano preservate: il giorno e la notte, gli umani e i non-umani, l'al di qua e il risibile al di là; ora, appena attraversato il passo, le differenze cominciano già a sfumare: umani e non-umani non sono più chiaramente separati, si formano collettivi misti, né del tutto umani né del tutto non-umani. Il viaggio di Hutter comincia a prendere la forma di un viaggio agli inferi.

La carrozza conduce Hutter al castello, dove egli entra, superando l'ultima soglia, per trovarsi al cospetto di Nosferatu, che lo accoglie rimproverandolo per il ritardo: è già notte e la servitù dorme. Si tratta dunque di una nuova notte da passare al chiuso, che duplica quella della locanda; ma là Hutter dimorava fra umani mentre il non-umano era relegato all'esterno, qua Hutter non dimora più fra umani bensì, accolto fra i non-umani, forma un collettivo assolutamente ibrido: le diffe-

<sup>12</sup> Prendiamo a prestito il termine «collettivo» da alcuni lavori di Bruno Latour (in particolare Latour, *Les microbes...*, cit.), e lo usiamo per riferirci a insiemi di attori che in determinate sequenze narrative assumono funzione di attante unico.

renze si annullano, il giorno e la notte si incrociano, la vita e la morte si fondono. Hutter entra a far parte di un sistema indifferenziato, e sempre più vi si integrerà nel corso della notte, quando Nosferatu si nutrirà del suo sangue, ma non sarà ancora capace di accorgersene: non riconoscerà la causa dei due buchi sul collo, che altro non gli sembreranno se non punture di zanzara, come continuerà a non riconoscere il valore del libro che ha portato con sé da casa, irridendone nuovamente il contenuto. Ne scrive alla moglie, affidando la lettera al cavaliere di passaggio di cui abbiamo già detto: 'fuori luogo' nel territorio di Nosferatu come Knock è 'fuori luogo' nel territorio degli umani.

Questo momento di invio della missiva segna, inoltre, una prima trasformazione del protagonista, che da soggetto passivo diventa soggetto attivo: da ora non si limiterà più a subire e accettare ordini, indicazioni, consigli. Doveri che Hutter aveva, fino a ora, trasformato in voleri solo perché s'integravano in una generale promessa di acquisizione di denaro, e che perciò erano stati precipitosamente tradotti in azione, pur senza, temiamo, la necessaria competenza per affrontare l'ardua impresa che egli ha accettato di portare a termine: quella di dissolvere i confini, oltrepassandoli, che separano il mondo umano da quello non-umano.

Dopo una giornata senza altri avvenimenti giunge la seconda notte, e con essa il nuovo assalto del vampiro, che, finalmente, Hutter riconosce in quanto tale. Smascheramento che gli permette di individuare nel libro che aveva portato con sé da casa un oggetto portatore di sapere «vero». Pessimo investigatore, Hutter non riconosce la verità a partire dagli indizi ma gli indizi a partire dalla verità. Finalmente acquisisce la competenza necessaria: ora sa qual è la sua impresa ma forse è troppo tardi, si scopre infatti rinchiuso mentre Nosferatu, con la sua bara, lascia il castello e si avvia lungo il fiume su una zattera condotta da altri uomini. Nuova incongruenza dal punto di vista del 'realismo' della narrazione, ma nuovo raddoppiamento dal punto di vista dell'organizzazione strutturale. Nel momento in cui Nosferatu abbandona il castello abbiamo una ripresa rovesciata del motivo dell'arrivo di Hutter: là avevamo un collettivo ibrido formato da un umano accompagnato da un «personaggio dallo strano volto», qui abbiamo un collettivo ibrido formato da un non-umano e da umani.

Dalla zattera Nosferatu passerà su una nave, sempre in compagnia delle sue bare cariche di terra e di topi e, attraversati i Dardanelli, proseguirà, sempre via mare, e sempre senza mai staccarsi dalle sue bare, fino al porto di Wisborg.

## IL RITORNO

Nosferatu e Hutter si ritrovano dunque separati e separatamente intraprendono il viaggio verso Wisborg. Nosferatu procederà sull'acqua, mentre Hutter, dopo essere evaso dal castello calandosi da una finestra, procederà per via di terra. Il loro viaggio si è trasformato in una sfida. Nosferatu intende raggiungere la città, la sua nuova dimora, e la bella moglie della sua prima vittima, il cui bianco collo egli ha potuto ammirare in effigie su un medaglione di Hutter. Quest'ultimo, che ora sa di aver aperto la porta che rende reciprocamente accessibili il mondo degli umani e quello dei non-umani («mostri» che ora sa corrispondere agli epiteti di Knock: fantasmi in quanto creature della soglia fra vita e morte, ladri in quanto si appropriano, senza consenso, del sangue degli umani e della loro vitalità), vuol precedere Nosferatu per fermarlo.

Il suo soggiorno al castello, che avrebbe dovuto costituire la prova decisiva, si rivela essere una prova qualificante, una prova di iniziazione. Qui, infatti, Hutter ha acquisito il sapere per riconoscere la realtà del male, e il viaggio a cui ora si sta accingendo non potrà essere un ritorno, per raccogliere la meritata sanzione, ma solo una corsa per portare informazioni vitali all'interno di quello che sarà lo spazio del confronto decisivo.

Hutter procederà da solo, a piedi e a cavallo, dopo una sosta di guarigione/purificazione. Si è infatti ferito nella fuga dal castello e viene prima soccorso da pastori poi curato da alcune suore, dunque da un lato trova una piena reintegrazione in un collettivo umano dall'altro si apre un legame 'spirituale' verso l'alto, laddove Nosferatu costituiva un legame con la terra, con il basso (Nosferatu dorme di giorno in bare che contengono terra).

Al contrario, Nosferatu procederà per vie acquatiche e sempre in compagnia, prima sulla zattera poi su una nave. In realtà anch'egli manterrà un contatto con la terra che sarà però sempre la stessa terra, quella della sua bara e non quella dei territori che separano la sua Transilvania dalla città di destinazione. Dunque Hutter attraversa, come abbiamo visto, diversi territori oltrepassando le soglie che li delimitano, si deterritorializza in continuazione. Nosferatu procede su uno spazio continuo senza soglie, quale quello costituito dalla rete delle acque, senza toccare nessun territorio intermedio ma anzi isolandosi continuamente all'interno del territorio proprio, della sua terra.

Questo viaggio sull'acqua, l'isolamento territoriale in piccoli collettivi, ci permette di vedere in dettaglio il meccanismo di azione di Nosferatu e di rilevare le caratteristiche del suo carattere contagioso.

Hutter, pur avanzando sulla terra, non lascia traccia del suo passaggio; al contrario Nosferatu, benché attraversi il mare, lascia alle

sue spalle una serie di morti misteriose, documentate dalle notizie sui giornali e dal diario di bordo della nave. Notizie dall'apparenza paradossale, in quanto vi si dice che le vittime, probabilmente colpite da peste, presentano, tutte, non i classici sintomi ma due piccoli fori sul collo: la peste e il vampirismo tendono a fondersi, a identificarsi, lo straniero dallo strano volto e il morbo si sovrappongono. L'ombra di Nosferatu si stende sulle vittime del contagio, le vittime sono vittime di entrambi, come vediamo sul battello dove i morti, dice il diario, sono probabilmente uccisi dalla peste, anche se sono stati visti buttarsi in mare, colti dall'orrore per ciò che si cela nella stiva della nave, e che li perseguita, senza forse mai toccarli: noi non vediamo mai Nosferatu toccare le vittime, vediamo solo la sua ombra che si proietta e sentiamo voci che parlano di lui, in un vortice di paura crescente. L'epidemia si diffonde, dunque, anche se Nosferatu non abbandona mai la propria terra.

## LA CITTÀ 2

I due antagonisti giungono in città, a Wisborg, pressoché contemporaneamente, annunciati dai presentimenti e dai sentimenti di Knock («Il maestro è vicino») e di Hellen («Devo andare da lui, sta arrivando!»), mentre la telecamera indugia sulla nave di Nosferatu e poi sul cavaliere Hutter (ma chi è che Hellen sente davvero vicino a sé? Se è certo che il cuore della ragazza palpita per le sorti del marito, appare parimenti indubitabile che l'ombra di Nosferatu l'ha già raggiunta e l'ha già attratta all'interno della propria sfera di influenza).

Arrivato in porto, nottetempo, Nosferatu lascia la nave e, con la bara sottobraccio, raggiunge la sua nuova dimora, per mezzo di una piccola barca, in quanto l'abitazione, a rimarcare il carattere di separazione e di alterità che mai abbandona il mostro, è isolata dal resto della città da un piccolo canale, e da là noi non vedremo mai uscire Orlok-Nosferatu, se non nella sequenza finale, anche se la morte avanza inesorabile e si diffonde nella città e per quanto gli abitanti tentino di isolarsi chiudendosi in casa. Nosferatu sembra potersi muovere solo in spazi propri, e l'appropriazione sembra avvenire per mezzo dello spostamento della bara e della terra in essa contenuta, che funge da agente contaminante: Nosferatu, «l'altro», non si muove che nello spazio 'proprio', così come sembra poter agire solo sui corpi di coloro di cui si è già 'appropriato' spiritualmente.

Le vie della città, lo spazio pubblico, si trasformano nello spazio di una lunga processione di monatti che portano bare, tanti piccoli Nosferatu, dunque, ma solo in apparenza: sono vivi che trasportano



da quel piccolo libro precedentemente irriso da Hutter<sup>13</sup>, Nosferatu lascia la propria dimora e raggiunge la camera della donna, da cui Hutter è stato allontanato.

Ancora una volta tocca a una creatura umana, «pura», per quanto ciò sia possibile, visto che volontariamente deve concedersi al mostro attirandolo fra le sue braccia, aprire lo spazio del vampiro, questa volta per farlo uscire definitivamente, così come era toccato a un umano «ingenuo» aprire per la prima volta il suo spazio facendolo dilagare. Ma nel primo caso il vampiro era uscito portandosi il suo territorio, questa volta il vampiro uscirà solo, ‘nudo’, ovvero senza bara, senza la sua terra, e in ciò sarà ridotto alla condizione di tutte le altre creature condannate ad abbandonare la propria terra per potersi muovere. Per la prima, fatale, volta, anche Nosferatu è costretto a deterritorializzarsi.

Nel momento in cui Nosferatu raggiunge Hellen si forma un nuovo collettivo, diverso da tutti i precedenti, sia in termini di caratterizzazione dello spazio, sia in termini di caratterizzazione semantica degli attori: l'unione, come abbiamo detto, avviene per la prima volta lontano dal territorio del vampiro, dunque in uno spazio puramente «umano», e il collettivo è composto da un non-morto e da una non-viva, che è cosciente della natura umbratile di Nosferatu, a differenza di quanti lo avevano incontrato in precedenza, e più ‘turbata’ che non terrorizzata dallo straniero. Ancora una volta l'ombra di Nosferatu si proietta sulla sua vittima (l'ombra di una mano artigliata del mostro si proietta sulla vestaglia bianca della vittima, all'altezza del cuore, afferrandolo simbolicamente), ma, immediatamente dopo, il primo raggio del sole nascente si posa sul volto di Nosferatu, che vacilla e muore dissolvendosi, mentre anche Hellen muore, con il nome di Hutter sulle labbra: figurativamente, la luce ha sconfitto le tenebre e con esse le categorie semantiche anomale, non pertinenti per caratterizzare la comune umanità. Nel momento in cui si decide di affrontare coscientemente il male, stanandolo e fronteggiandolo apertamente, lo si sconfigge: la ragione trionfa sul terrore irrazionale, la non-vita e la non-morte si annullano vicendevolmente, restano solo la vita e la morte, ognuna al suo posto in un mondo pienamente umano... e nello stesso momento, come recita l'ultimo quadro, cessa la terribile epidemia di peste che aveva colpito la città di Wisborg: «E io testimonia, secondo verità, tal prodigio: alla medesima ora la grande epidemia

<sup>13</sup> «Quindi non esiste via di salvezza, a meno che una donna di cuore puro, non faccia dimenticare al vampiro di ritirarsi al primo canto del gallo. Ella, senza esserne costretta, gli offrirà il proprio sangue».

cessò, allorché la tenebra della civetta svanì, come dispersa dai raggi vittoriosi del vivente sole».

#### COME IL RICHIAMO NOTTURNO DELLA CIVETTA

In più punti del film, e in particolare all'inizio e alla fine, viene citata la figura acustica del canto notturno della civetta a cui viene associata la capacità di terrorizzare gli uomini, al pari del nome di Nosferatu. In entrambi i casi a generare il male non è una causa fisica ma un agente appartenente all'ordine del simbolico, il verso di un animale e un nome: l'uno come l'altro, si dice, fanno sì che le immagini vitali impallidiscano, come fossero ridotte a larve, e fanno sì che dal cuore si levino sogni spettrali che si nutrono di sangue.

Questa premessa apre a due ordini di considerazioni. Da un lato ci suggerisce che le forme vampiriche non sono necessariamente 'materiali' ma possono benissimo appartenere all'ordine del simbolico, e non per questo essere meno capaci di «nutrirsi di sangue» debilitando i soggetti umani che cadono in loro balia. Dall'altro, ci porta a riconsiderare la già citata forma umbratile di Nosferatu: per l'intera durata del film il vampiro non tocca mai 'materialmente' le sue vittime ma si limita a proiettare su di esse la sua ombra, ed egli stesso appare di consistenza materiale instabile, pura ombra egli stesso, dunque non agente materiale ma immagine, entità appartenente allo stesso ordine simbolico del suo nome. Tanto Nosferatu il vampiro che il suo nome sembrano appartenere allo stesso regno, quello dei simboli, delle 'costruzioni' culturali e non degli organismi naturali, ma in quanto tali, e a differenza della peste, affinché possano agire e siano efficaci è necessario che siano interpretati.

Paradossalmente è solo chi ne conosce il significato che può essere colpito: il dramma di Hutter comincia dopo la scoperta della vera identità di Orlok e non dopo le «punture di zanzara», e lo stesso vale per Hellen che riconoscerà il vampiro solo dopo aver letto il libro di Hutter (quello precedentemente irriso dallo stesso, ma ora finalmente assunto come codice pertinente per l'interpretazione degli eventi); allo stesso modo il lupo mannaro non è nulla se viene ricondotto a una creatura naturale (una iena nel film).

Questo tema dell'interpretazione dei fenomeni si ripresenta in più luoghi del film, e soprattutto nelle sequenze in cui il Dottor Bulwer («un seguace di Paracelso»), che non assume mai un ruolo decisivo nello sviluppo della narrazione, introduce i suoi studenti all'osservazione di alcune «figure naturali» dai comportamenti particolari: piante carnivore in azione, di cui si dice che «sembrano vam-

piri» e meduse di cui si dice che «sembrano fantasmi», sottolineando come le figure del mondo, per essere comprese, debbano essere studiate attentamente e interpretate. Solo ciò consente di ricondurle al loro corretto ambito, laddove non hanno più alcuna possibilità di incutere terrore.

Il gioco sembra così correre fra corretta interpretazione e assunzione senza interpretazione alcuna, e i due poli della questione sembrano sussunti sistematicamente dall'opposizione fra luce, capace di svelare e dunque di consentire una corretta interpretazione, il che significa riconduzione dell'ingannevole «apparenza» al vero «essere» delle cose, e tenebra, che invece consente l'emergere di categorie ibride e anomale che rendono incerta o impossibile ogni interpretazione: così come le piante carnivore, le meduse e le iene non sono che fenomeni naturali a dispetto delle loro apparenze, Nosferatu non è che un'immagine, un simbolo, un'ombra proiettata sui fenomeni, ma destinata a svanire alla luce del sole.

#### RICAPITOLANDO

Il male pare giungere insieme allo straniero, anzi è, o sembra essere, lo straniero stesso.

Lo straniero, come il male stesso, può arrivare all'interno dello spazio «sano», «puro» solo se qualcuno, ingenuamente, lo libera, permettendogli di estendere il proprio territorio. Il suo è uno spazio chiuso e ben delimitato, e può essere aperto solo dall'esterno. Non proviene dunque propriamente da un «aldilà» ma deve essere convocato dagli uomini e deve perciò essere a essi accessibile, anche se non immediatamente, come mostra il lungo viaggio di Hutter e la serie di trasformazioni che deve imporre allo spazio per rendere i due universi 'comunicanti'.

La 'via del male' è aperta dall'avidità umana, che, in cerca di ricchezza personale, è cieca di fronte alla natura del male, tanto da non saperlo riconoscere fino a che esso non dilaga.

Il processo di *contaminazione*, che mina la *purezza*, e quello di *contagio*, che mina la *sanità*, tendono a confondersi e si danno come processi di rotture di soglia (creazione di continuità laddove esistevano separazioni, discontinuità), e come processi di trasformazione dei collettivi che vengono a formarsi, implicando forme diverse di ibridazione. In tal modo si avrebbe una condanna della promiscuità e una apologia della separazione, eppure nel film sarà proprio un eccesso di promiscuità, cosciente e voluto, ancora una volta promosso dagli uomini, a permettere la fine della crisi (solo la pro-

miscuità permette la conoscenza e solo la conoscenza permette di fugare le tenebre? <sup>14</sup>).

Attraverso l'identificazione con lo straniero, il male viene antropomorfizzato e dotato di una propria struttura modale (vuole, deve, può, sa) e di propri programmi d'azione che assume in qualità di soggetto manipolatore (fa-fare) e in qualità di soggetto performante (fa).

Ma il male e lo straniero, assunti come facce di un medesimo fenomeno, si rivelano essere entità distinte (uno aggredisce i corpi mentre l'altro, come il grido della civetta, attanaglia il cuore; uno *contagia* chiunque, indifferentemente, l'altro *contamina* solo pochi 'eletti'), benché accomunate da caratterizzazioni affini: entrambe tendono a saturare lo spazio, ovvero a cancellare le differenze semantiche imponendo una forma di omogeneizzazione categoriale all'intero territorio (la peste cancella la vita riempiendo le strade di morti; Nosferatu cancella l'opposizione fra vita e morte, instaurando categorie ibride e non-umane, disumanizzando in tal modo lo spazio di cui si appropria); entrambe necessitano di una ridefinizione degli spazi.

Il male non si limita a spostarsi, a circolare, ma nello spostarsi trasforma i territori che attraversa, appropriandosene e saturandoli. Non è dunque una figura della 'circolazione' ma è una figura dell' 'appropriazione', eventualmente mascherata da figura della circolazione, ovvero della comunicazione.

Il suo modo di diffusione presuppone dunque un soggetto attivo e uno passivo, paziente e appassionato quest'ultimo (con il cuore attanagliato dalla paura) e in quanto tale capace solo di fuggire, mentre l'unica possibilità di successo sembra consistere nella capacità di alternare i ruoli, articolando un modello dialogico, dunque comunicativo, come farà Hellen trasformandosi da 'sedotta' in 'seduttrice'.

Infine, ci dice il film, le epidemie non viaggiano sole e non sono entità unitarie, ma si compongono di due aspetti: uno, noto e nominabile (la peste), per quanto invisibile, che attanaglia i corpi, e l'altro, ignoto e senza nome, per quanto dotato della maschera dello straniero, che attanaglia i cuori e se ne appropria. Ma solo separando le due facce, distinguendo il male del corpo e il male del cuore, il contagio dei corpi dalla contaminazione dello spirito, e sconfiggendo innanzitutto il secondo, attraverso l'instaurazione di un modello 'comunicativo' al posto del modello 'appropriativo' che quello cerca di imporre,

<sup>14</sup> Si veda a tale proposito la radicale differenza assiologica che soggiace al *remake* di Herzog, tanto oscurantista quanto il film di Murnau appare «illuminista»: là il male non verrà sconfitto e il sacrificio resterà del tutto inutile, in quanto lo stesso Hutter, vampirizzato, dopo la morte di Nosferatu si incaricherà di riattivare il movimento diffusivo del male, simbolizzato dalle orde di topi (il cui ruolo resta del tutto ambiguo nel film di Murnau).

è possibile trarre il male fuori dal proprio territorio, entro cui sarebbe invincibile, e ricondurre la lotta all'interno di un universo «umano», dove il male può essere sconfitto.

Fantasie da film, da film positivista e illuminista potremmo dire, più che riflessioni sull'effettivo funzionamento delle epidemie, come i titoli del film stesso vorrebbero suggerire. Eppure, se a partire da queste considerazioni torniamo a sfogliare i tanti articoli, romanzi e cronache di cui abbiamo parlato in apertura di questo scritto, ci accorgiamo che tutti, presunte finzioni e presunte cronache, sembrano omogeneamente riconducibili, almeno in forma generale, alle caratteristiche che abbiamo messo in luce a partire dall'analisi del film.

Ciò, probabilmente, non è dovuto al fatto che le epidemie si assomigliano, quanto forse al fatto che a essere omogeneo è l'immaginario umano che sottende la loro rappresentazione e governa il nostro atteggiamento, le nostre passioni. A rimanere stabili non sono le epidemie ma il nostro modo di metterle in forma e di raccontarle.

Nell'immaginario che accomuna tutte le nostre narrazioni epidemiche, il male giunge da fuori, da un altrove, dove avrebbe continuato a vegetare, innocuo, se l'uomo, con la sua avidità e con la sua stupidità, non fosse andato a risvegliarlo: si tratti della foresta equatoriale di Ebola e dell'AIDS o di un qualche laboratorio militare ultraprodotto, e comunque 'fuori società', o da un qualche pianeta o asteroide da conquistare, tanto ricco quanto infetto.

Il male giunge da fuori, da lontano, e non può non avere la faccia dello straniero, del viandante attraversatore di confini, dallo strano volto e abbigliato secondo strane fogge.

Nell'antichità il termine *epidemia* non aveva il senso che ha oggi e il suo nucleo semantico aveva poco a che fare con il male, ma è anche vero che, d'altra parte, aveva molto a che fare con il movimento e con l'oltrepassamento di confini. Così, forse non è un caso che i due dei *epidemic* (dei a cui erano riservate feste di accoglienza in occasione del loro arrivo), come ci racconta Marcel Detienne<sup>15</sup>, siano i due dei girovaghi per eccellenza: Apollo, che trascorre lunghi mesi a nord, nelle terre degli iperborei, e Dioniso, che al contrario preferisce errare attraverso i caldi deserti della Nubia prima di irrompere inatteso e non riconosciuto all'interno delle mura della città, dove alimenta disordine e scompiglio.

Entrambi sono portatori di doni, ma anche di male e di orrore: basti ricordare come Apollo sia l'artefice dell'epidemia di peste che co-

<sup>15</sup> Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette 1986 (tr. it. *Dioniso a cielo aperto*, Roma-Bari, Laterza 1987).

glie l'esercito acheo fuori delle mura di Troia, e quali siano le crisi di follia che Dioniso porta con sé. Entrambi viandanti, entrambi *epidemic*, nel senso antico e in quello moderno del termine, ma mentre uno, Apollo, irraggiava il male a partire da un centro, diffondendolo intorno a sé, colpendo chi a esso si esponeva, come se si esponesse ai raggi del sole, l'altro, Dioniso, non sembrava avere un suo luogo proprio, né un suo preciso calendario, né un volto riconoscibile, e diffondeva il male facendolo serpeggiare, invisibile e inconoscibile. Simile alla peste il primo e a Nosferatu il secondo, forse non costituiscono, nel nostro immaginario, che due facce di un unico processo e di un unico terrore.

Entrambi sembrano dare il volto, o la maschera, a due diversi modelli di comunicazione: uno per irraggiamento e l'altro reticolare. Entrambi sono efficaci, ma mentre dall'uno ci si può forse difendere, in quanto la sua azione appare palese, per quanto potente: il modello epidemico apollineo è quello dei mass media, che procedono per irraggiamento da un punto centrale; dall'altro appare assai più difficile trovare riparo: quello dionisiaco è un modello comunicativo a rete, senza centro, e i cui effetti sono riconoscibili solo a contagio avvenuto.

Sembra essere soprattutto questo secondo modello a toccare oggi la fantasia di alcuni teorici della comunicazione, a cui abbiamo già precedentemente accennato, che cercano appunto di concettualizzare la comunicazione a partire da un modello metaforico di tipo epidemico. Modello che, si dice, consentirebbe di descrivere 'naturalisticamente' le dinamiche comunicative umane e i processi di affermazione e di trasformazione delle culture.

Come insegna però il *Nosferatu* di Murnau, ci sembra che questo, come ogni altro modello epidemiologico, costituisca una pessima metafora per la comunicazione, perché esso implica sempre una radicale diversità fra gli attanti chiamati in causa.

In primo luogo perché la rappresentazione epidemica porta con sé, in modo quasi indissociabile, un'idea negativa dell'altro, il che ci sembra che possa minare dalle fondamenta qualsiasi idea di comunicazione; in secondo luogo perché le dinamiche epidemiche non poggiano, come abbiamo detto, su forme di 'circolazione', caratterizzate da deterritorializzazione continua di ciò che 'passa' fra i diversi soggetti implicati, ma su forme di 'appropriazione', caratterizzate da dinamiche di occupazione e saturazione, che tendono fondamentalmente ad 'annullare' l'altro rendendolo del tutto omogeneo a sé. Infine, in un modello epidemico, solo all'agente «infettivo» è attribuibile un ruolo attivo, mentre tutti gli altri non possono che avere un ruolo passivo di «recipienti». Dunque, in conclusione, e riprendendo il *Nosferatu* di Murnau, la metafora epidemica non sembra costituire un buon

modello di comunicazione, è anzi solo con la rottura del modello epidemico, con la trasformazione del «recipiente» in «interprete», e del «sedotto» in «seduttore», che la comunicazione può instaurarsi. Questo non significa che le dinamiche comunicative, nella loro natura persuasiva, non possano aspirare a funzionare secondo un modello epidemico, come 'appropriazione' anziché come 'circolazione' e conseguente annullamento della posizione dell'altro. Ma da ciò ad accettare che la comunicazione funzioni di norma su un modello epidemico corre una bella differenza, e forse, se di ciò dovessimo accorgerci, credo che dovremmo davvero cominciare a guardarci dal canto notturno della civetta.