

TERZA SEZIONE

Figure della memoria e delle passioni

5. Dimenticare Caddy: figure della memoria e dell'oblio in *The Sound and the Fury* di William Faulkner

Ma dopo tutto la memoria può continuare a vivere nei vecchi visceri ansimanti: e ora, ecco, la poteva toccare, incontrovertibile e chiara, serena, mentre la palma sbatteva e mormoreggiava secca e selvaggia e indistinta nella notte, ma egli poté affrontarla, pensando: *Non è che posso. Voglio. Così è la vecchia carne dopo tutto, non importa quanto vecchia. Perché se la memoria esiste al di fuori della carne non sarà memoria perché non saprà cosa ricorda, perciò quando lei non è stata più metà della memoria non è stata più, e se io non sono più allora tutto il ricordare cesserà di essere... Sì, pensò, tra il dolore e il nulla sceglierò il dolore.*

William Faulkner, *The Wild Palms*

1. MEMORIA E MEMORIE

In *Mille piani* (Sezione II: «Come farsi un corpo senza organi»), Gilles Deleuze e Felix Guattari articolano la differenza fra i generi *novella* e *racconto* a partire dall'orientamento temporale delle trame narrative: «come genere letterario, c'è novella quando tutto è organizzato intorno alla domanda: 'che cosa è accaduto? Che è potuto accadere?'. Il racconto, al contrario della novella, farebbe invece tendere il lettore verso un diverso tipo di interrogativo: 'che cosa sta per accadere?'»¹. In questa prospettiva, sostengono sempre Deleuze e Guattari, il *romanzo* altro non sarebbe che una forma di tensione fra le due dimensioni temporali con la prevalenza occasionale dell'uno o dell'altro orientamento. Il romanzo poliziesco sarebbe in ciò esemplare con il suo continuo lavoro di cucitura fra qualcosa che è accaduto (il delitto) e la scoperta futura del responsabile, attraverso la mediazione presente delle peripezie del poliziotto modello.

La *novella*, o la dimensione 'novellesca' del romanzo, sarebbe pertanto una forma narrativa che intrattiene una relazione fondamentale con il *segreto*, inteso non come materia o oggetto da scoprire quanto come «forma del segreto»; mentre il racconto intratterrebbe un rapporto privilegiato con la pura forma della *scoperta*. Ancora, sempre secondo Deleuze e Guattari, questo diverso orientamento delle narra-

¹ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizofrénie*, Paris, Minuit 1980 (tr. it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi 1996), p. 72 della tr. it.

zioni, verso il segreto o verso la scoperta, segnerebbe i corpi che vi sono coinvolti, valorizzandone, nel primo caso, le *posture*, «che sono come pieghe e avvolgimenti»² oppure, nel secondo, gli *atteggiamenti* e le *posizioni*, «che sono degli spiegamenti e degli sviluppi, anche i più inattesi»³.

Ci appare inoltre facilmente ipotizzabile che, in questo gioco di orientamenti di un presente novellistico che si dà come esito di un segreto passato, in cui i personaggi sono avvolti, e di un presente del racconto, che si dà come attesa di un futuro in via di sviluppo, la memoria debba assumere funzioni significativamente diverse divenendo, nel caso della novella, la materia narrativa primaria verso cui si orientano tutte le tensioni, e nel caso del racconto una semplice forma di competenza che permette allo sviluppo narrativo di mantenere il proprio orientamento.

Mantenendo questa prospettiva, potremmo dire che la narrazione di Faulkner ha in genere, e in particolare per i nostri interessi attuali in *The Sound and The Fury*, quale proprio ‘fuoco’ non tanto il futuro inteso come sistema di aspettative, di «immagini scopo», diremmo con la terminologia introdotta da Greimas e Fontanille⁴, modalizzate come più o meno possibili, desiderabili, ineludibili, che attraggono in avanti i programmi e le traiettorie dei soggetti coinvolti, quanto invece un «accaduto», con le sue conseguenze che si diramano in una molteplicità di fili sfuggendo a ogni possibile controllo. Un accaduto che dalla profondità della memoria incombe sui destini dei soggetti, si iscrive nel loro presente e perturba ogni tensione verso il futuro, ne affetta il corpo e le relative posture che risultano come deformate da questa memoria, o forse meglio ‘conformate’ a essa.

Parlare genericamente di «memoria», di ricordo, come semplice rinvio a un accaduto passato, dunque disgiunto dal presente, non aiuta però, mi sembra, a cogliere la portata che assume nella narrazione faulkneriana lo ‘spessore delle cose’, derivante dal loro legame, non rescindibile, con gli eventi a esse associati e che può giungere a una profondità tale da oltrepassare ogni possibilità di effettiva ‘memoria’. Uno spessore memoriale delle cose che appare costantemente in grado di condizionare e di strutturare il presente dei personaggi, fino a bloccare ogni possibilità di evoluzione futura.

² *Op. cit.*, p. 74.

³ *Ibidem.*

⁴ Algirdas Julién Greimas e Jacques Fontanille, *Sémiotique des Passions*, Paris, Seuil 1991 (tr. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani 1996).

La «memoria» faulkneriana sembra aprirsi costantemente a una dimensione che oltrepassa il puro e semplice piano temporale del rapporto fra presente e passato individuali: su memorie di un tempo trascorso, di vissuti passati che si protendono fino al presente, si articolano e si ancorano memorie che trascendono gli eventi e si inscrivono nei corpi dei personaggi, con un gioco e un andamento tipicamente faulkneriani. Pensiamo in particolare alle forme che viene ad assumere il segreto in *Absalom, Absalom!* o alle 'eredità' che determinano la «snopseità» – nella trilogia costituita da *The Hamlet*, *The Town e The Mansion* – o ai caratteri che derivano dall'appartenenza a una famiglia, a una terra, a una razza.

Questa memoria che trascende il tempo si potrebbe forse assimilare a quell'idea di memoria che Ricœur⁵ riscopre nel *Teeteto* e nel *Sofista*, stupendosi di come Platone non si fosse accorto del legame fra il concetto di *memoria* e quello temporale di *passato*: una memoria di 'essenze', se ci è concesso il termine, che in Platone, attraverso l'anamnesi, ricollega il presente alla dimensione extratemporale in cui le idee sussistono immutabili. Forma di memoria studiata da Jean-Pierre Vernant⁶ in un bel saggio dedicato a Mnemosine, e una cui ulteriore presenza possiamo riconoscere nell'Heidegger studioso di Hölderlin⁷, preoccupato della rimemorazione dell'essenza del fare poetante, costitutiva dell'identità del poeta in quanto tale.

D'altra parte il carattere non strettamente temporale/mentale di certe forme di «memoria» è anche quello che possiamo intuitivamente e più prosaicamente riconoscere nelle capacità acquisite e iscritte nel corpo, pensiamo alla differenza che corre fra il ricordare il tempo in cui si studiava una pratica tecnica e la capacità attuale di far uso di quella stessa abilità tecnica. Mentre la prima si ricollega direttamente a un passato vissuto, la seconda sembra presentarsi come slegata da esso e in sé sussistente 'ormai fuori dal tempo', anche se si tratta, sicuramente, di una forma di «memoria», dalla cui possibilità di recupero, normalmente inconscia, dipende la possibilità di riuscita del compito e della funzione a essa associati.

⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil 2000 (tr. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina 2003).

⁶ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Pensée chez le Grecs*, Paris, Maspero 1965 (tr. it. *Aspetti mitici della memoria*, in *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi 1978).

⁷ Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt Am Main, Vittorio Klostermann 1981 (tr. it. *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi 1988).

2. MEMORIA E NARRAZIONE IN FAULKNER

Memoria di ‘essenze’ che si presenta in modo pervasivo su quattro assi tematici, che costituiscono altrettanti luoghi notevoli della scrittura faulkneriana: la memoria razziale (i bianchi e i neri), la memoria di genere (le donne e gli uomini), la memoria familiare (qui i Compson e i Bascomb), la memoria identitaria, legata ai nomi che si ripetono attraverso le generazioni e che causano una sorta di predestinazione e di ineluttabilità che tocca tutti gli individui e tutte le vicende di *Yoknapatawpha*, sottraendoli alle trasformazioni indotte da un tempo che sembra scalfire questo mondo solo in modo esteriore.

Per esemplificare questa forma di memoria, che trascende il piano puramente temporale, ricordiamo un’immagine emblematica che attraversa la seconda sezione di *The Sound and the Fury*: Quentin possiede un orologio regalatogli dal padre, al quale era stato donato a sua volta dal padre, marcando, in tal modo, l’immutabilità e la continuità generazionale nel tempo che l’orologio è chiamato a segnare. A questo orologio Quentin rompe le lancette, lasciandolo ticchettare a vuoto e facendogli così ‘segnare’ un tempo che non può più scorrere e che non può più essere messo in relazione alle vicende quotidiane, ma che serve da mezzo esterno, da appoggio extramentale per rimemorare, da un lato, la propria identità familiare, fuori dal tempo, e dall’altro le vicende passate, legate al dono stesso e al padre autore del dono, costituendo un duplice *shifter* tematico.

La complessità della problematica memoriale in Faulkner sembra derivare da un lato proprio dalla molteplicità delle forme e delle fonti memoriali: ricordi di eventi passati, che possono anche accavallarsi, come nella messa in contiguità di eventi temporalmente separati e lontani fra di loro; abitudini acquisite ormai inscritte nei corpi, che determinano posture e comportamenti meccanizzati, irriflessi, che si ripetono immutabili nel tempo, divenendo posture individuali caratteristiche, come nel caso di Jason figlio; memorie genetiche che attraversano le stirpi di generazione in generazione marcandone i tratti fondamentali, come nell’essenzialità, già ricordata, dell’essere Compson o dell’essere Bascomb, o come le posture, ripetute a distanza di tempo, di Caddy e di sua figlia Quentin; memoria come patrimonio di valorizzazioni che strutturano il paesaggio di riferimento dei diversi personaggi caratterizzandone oggetti e ambienti.

Una memoria di cui, con effetto di forte drammaticità, proprio in *The Sound and The Fury* si tematizza la fine con la dissoluzione delle proprietà terriere, e la conseguente perdita dei «luoghi della memoria» (il campo di golf intorno a cui girano Benjy e Luster nella sequenza iniziale è la terra che era destinata a Benjy, venduta per finanziare gli studi del suicida Quentin), ma soprattutto con la fine della

stirpe: Benjy, mentalmente inabile, viene castrato; Quentin muore suicida; Jason, ultima possibilità maschile di conservazione e prosecuzione della stirpe, sembra del tutto inadeguato, e disinteressato, alla questione. Restano Caddy, la ripudiata, e sua figlia Quentin, frutto forse incestuoso, dunque mostruoso, e pertanto entrambe responsabili di una frattura nella linearità della generazione.

Cogliendo un'idea di Bruno Latour⁸, potremmo vedere in questa impossibilità di una perpetuazione delle generazioni attraverso la riproduzione il problema stesso di una «fine del senso». Latour suggerisce infatti che la *riproduzione* sia quella forma di trasferimento, sempre arrischiata, che i viventi pagano per «continuare ad essere». In quanto tale, la riproduzione sarebbe la figura più elementare di un'idea di *enunciazione* che, estendendosi ben al di là dei tradizionali limiti linguistici e semiotici, andrebbe a designare non solo l'installazione di un effetto di Soggettività all'interno del discorso enunciato, dunque il 'passaggio' di un Soggetto dal «mondo vissuto» all'interno del mondo costruito del discorso, ma ogni forma di 'passaggio' capace di garantire una «presenza», sia questa diretta o delegata. Potremmo aggiungere che ciò che viene messo in gioco nella possibilità del passaggio è proprio quella forma di memoria che stiamo cercando di descrivere, la quale costituisce il sostrato dell'identità, o quasi-identità (come dice Latour), di «ciò che permane». In fondo a *The Sound and the Fury* non sembra più esserci quella possibilità di scegliere fra «il dolore e il nulla» che il protagonista di *The Wild Palms*, citato nell'incipit, poteva ancora darsi.

Un secondo piano di complessità appare legato alle diverse condizioni di accessibilità dei personaggi al proprio sostrato memoriale: nomi, immagini, oggetti, discorsi. Ogni cosa in Faulkner sembra assumere un peso quasi insostenibile in quanto non si presenta mai come semplice percepito a sé stante, figura del mondo nella sua pura dattà, ma come l'emergenza di una stratificazione di senso e come punto di accesso a dimensioni legate alla memoria, alla fantasticità, alla memoria di fantasticherie passate o alla fantasticherie di memorie future, in un intrico continuo di forme varie di analessi e prolessi, che trascendono completamente il paesaggio percettivo in cui quegli oggetti si mostrano.

Un'ulteriore forma di complessificazione appare riconducibile ai diversi modi attraverso cui la memoria va a intrecciarsi con le altre dimensioni costitutive del vissuto cognitivo attuale dei personaggi, dal

⁸ Bruno Latour, *Piccola filosofia dell'enunciazione*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce Vol. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001.

semplice accostamento comparativo tra la percezione attuale e il rimemorato, alla riconfigurazione del presente percettivo sulla base del rimemorato, alla confusione che fonde in un unico magma le diverse sfere noetiche, impedendo di discernere il percepito dal rimemorato e dal fantasticato, alla sostituzione completa, allucinatoria, del presente percepito con il rimemorato.

Questa modulazione/confusione degli strati noetici, in particolare nei racconti di Benjy e di Quentin, produce inoltre degli effetti particolari di 'localizzazione' dei personaggi stessi, a seconda che si abbia un effetto di emersione del passato che va a modulare il paesaggio percettivo, il quale resta presente e dominante, o di annegamento del personaggio nel passato. Annegamento che porta a una dissoluzione del paesaggio percettivo presente sottoposto a una cancellazione da parte del paesaggio rimemorato, che va così ad assumere un ruolo dominante e capace di annullare l'orizzonte presente.

Infine, quarto piano di complessità, la narrazione faulkneriana mette in scena un conflitto permanente fra un tendenza a 'controllare' il passato, facendone oggetto esplicito di ricordo e valutazione, sia che si tratti di farlo emergere e conservarlo in quanto tale sia che si tratti di cancellarlo o di 'modificarlo', come avviene con l'imposizione di tabù nominali o con altri esercizi di ridenominazione, e una tendenza opposta a fare del ricordo il vero agente dominante rispetto al quale i personaggi assumono un ruolo completamente passivo, subendolo come una affezione che determina dal loro interno la ridefinizione o la rimodulazione delle rispettive competenze narrative.

Questi giochi di memoria sono modulati diversamente in ciascuna delle quattro parti costitutive dell'opera: le prime tre caratterizzate da una narrazione in prima persona affidata a ciascuno dei tre fratelli di Candace (Caddy) Compson, il disabile Benjamin-Benjy-Maury, il suicida Quentin e l'affarista Jason, ciascuno dei quali porta una prospettiva diversa e fortemente soggettiva sul «mistero passato» oggetto della narrazione e sulla sua capacità di determinare le posture comportamentali e i paesaggi percettivi e affettivi di ciascuno dei personaggi; e l'ultima caratterizzata invece da una narrazione in terza persona, che marca una neutralità del punto di vista (a «focalizzazione esterna», nella terminologia genettiana), e pone al centro della scena l'anziana (al momento della narrazione) donna di servizio, Dilsey, che ha accompagnato la crescita e la dissoluzione della famiglia.

Ognuna delle quattro narrazioni è localizzata temporalmente, tre di queste (Benjy, Jason, Dilsey) sono strettamente contigue: 7, 6 e 8 aprile 1928 nell'ordine di successione in cui sono presentate, mentre la quarta (seconda nell'ordine di presentazione), quella di Quentin, è datata 2 giugno 1910, data del suicidio del protagonista-narratore.

Tutte le quattro narrazioni muovono da scene di vita quotidiana da cui si aprono verso un passato che viene messo in scena da prospettive diverse (con ovvia restrizione temporale per la narrazione di Quentin), attraverso la focalizzazione di quadri tipici e di eventi singolari che spaziano fra infanzia e adolescenza dei fratelli, i quali si proiettano sul vissuto presente di ciascuno di essi. Benché siano presenti ricostruzioni di scene attraverso l'uso di forme reiterative, c'è una forte predominanza di focalizzazioni su una serie di eventi singolari, che segnano i nodi salienti del percorso di 'formazione' di ciascun personaggio, all'interno del quale gli eventi singolari assumono valori diversi: giorno della morte della nonna; matrimonio di Caddy e ubriacatura di Benjy; arrivo in casa di Quentin Junior (figlia di Caddy); funerali del padre (Jason Compson Sr.).

Ciò che però marca tutte le prospettive e tutte le scene ricostruite è la presenza costante e 'ossessiva' di Caddy-Candace, la sorella 'maledetta', amata/odiata dai fratelli (madre per Benjy, amante per Quentin, antagonista/traditrice per Jason), di cui si valorizza continuamente il ruolo nelle scene e negli eventi in cui è presente o il vuoto prodotto dalla sua assenza nelle scene in cui è assente. Meglio ancora, è come se il vuoto prodotto dalla sua assenza venisse continuamente riempito ricordando scene ed eventi caratterizzati dalla sua presenza o esorcizzandone il 'fantasma' attraverso tabù e divieti.

Il nostro esercizio di analisi, che non pretende certo di essere esaustivo né sistematico ma vuole solo provare a formulare una prima ipotesi sulla rilevanza delle prospettive memoriali nella narrazione faulkneriana, si incentrerà essenzialmente sulla prima delle narrazioni, quella di Benjy, la più problematica ma anche la più ricca di spunti per i nostri interessi, insieme a quella di Quentin. Tali narrazioni si caratterizzano già a partire dalla loro strutturazione enunciazionale, che si presenta immediatamente come paradossale: la narrazione di Quentin è l'autobiografia di un suicida, che arriva fino al momento della morte, e dunque non lascia spazio 'realistico' per collocare il momento temporale della narrazione stessa, esercizio, in verità, presente anche in altri luoghi della narrativa faulkneriana, basti pensare al punto di vista almeno altrettanto improbabile di *As I Lay Dying*. La narrazione di Benjy è invece il resoconto dettagliato e ricchissimo di spessore percettivo e memoriale effettuato da un disabile che dovrebbe essere incapace di articolare un linguaggio vero e proprio, resoconto che traccia lucidamente anche le memorie dei momenti in cui il protagonista avrebbe dovuto essere assente a se stesso (Benjy ubriaco). Se nel caso di Quentin era difficile trovare uno spazio narrativo temporalmente accettabile (in una

prospettiva ‘realistica’), con Benjy sembra impossibile trovare uno spazio accettabile sotto il profilo logico-linguistico.

Queste due narrazioni si caratterizzano inoltre come le due narrazioni della ‘presenza’ di Caddy, in quanto la sua figura domina interamente il paesaggio percettivo-memoriale che esse costruiscono, mentre le altre due prospettive sembrano caratterizzarsi come narrazioni dell’ ‘assenza’, o forse meglio della presenza negativa, in quanto a dominare sembra essere soprattutto il lavoro di rimozione e di cancellazione: dal divieto di pronunciare il nome di Caddy in casa, alla ‘persecuzione’ del suo fantasma vivente (la figlia Quentin), alla valutazione negativa degli effetti delle sue scelte di vita.

3. BENJY

Ma veniamo in modo più diretto alla narrazione di cui intendiamo occuparci in questa sede, quella di Benjy, che apre l’opera introducendone i temi centrali e che si presenta come quella in cui il lavoro della memoria viene articolato in modo più complesso. Tale complessità deriva dal fatto che, come è noto, il personaggio Benjy è un disabile i cui problemi cognitivi sono tematizzati e denominati solo parzialmente e solo dall’esterno, secondo prospettive oggettivanti, in cui si confondono i dati effettivi del comportamento, i pregiudizi e le paure. Parzialmente, perché solo pochi personaggi e in particolari circostanze sfidano il tabù di nominare la sua malattia, vissuta come una maledizione familiare; così come pochi sfidano il tabù di usare il suo nome vero, Maury, che, su imposizione della madre, è stato sostituito con Benjamin a un certo punto dello sviluppo del bambino, con evidente riferimento biblico su cui non ci soffermeremo⁹, per scongiurare che la maledizione andasse a toccare l’altro Maury, zio del bambino e fratello della madre, unico altro rappresentante della famiglia Bascomb, accolto all’interno della famiglia Compson entro cui conduce un’esistenza parassitaria.

La malattia dunque, così come il destino tragico di Quentin e i drammi erotico-affettivi di Caddy e della figlia (anch’essa di nome Quentin), vissuti come manifestazioni di una maledizione, specie dalla madre, si configurano come tracce mnemoniche di eventi passati

⁹ «Si chiama Benjy, adesso, disse Caddy. Come, come? Disse Dilsey. Non avrà mica già consumato il nome con cui è venuto al mondo, eh? Benjamin viene dalla Bibbia, disse Caddy. È meglio di Maury, per lui» (50-51). «Versh disse: Ti chiami Benjamin adesso. Sai perché adesso ti chiami Benjamin? Perché vogliono trasformarti in un negro» (60). Le citazioni italiane sono tratte dall’edizione Einaudi.

non nominabili (e che in parte riemergeranno, all'interno dell'economia complessiva della saga di *Yoknapatawpha*, per bocca di un altro-medesimo Quentin Compson in *Absalom, Absalom!*), che si inscrivono direttamente nella carne, seguendo le 'vie del sangue', senza che i personaggi ne abbiano coscienza o «memoria» effettiva, e le cui tracce potranno essere inseguite nel passato ma senza alcuna possibilità di redenzione. E in questo senso, in Faulkner, il passato è sempre 'passato', per sempre, anche se non cessa mai di scrivere il presente e di conformarlo a se stesso, segnando i destini di ognuno.

La vera complessità nella 'costruzione' attoriale di Benjy sta però nella definizione del personaggio dall'interno, che dovrebbe mostrarci la sua disabilità in atto, derivante dal modo in cui Benjy percepisce e vive il mondo circostante, dunque dal modo in cui egli costruisce il paesaggio circostante e il mondo che abita, sensorialmente, motorialmente, affettivamente, cognitivamente.

Il primo dato interessante per la nostra prospettiva è che Benjy non sembra in grado di articolare la dimensione temporale: per lui il 'passato' non esiste, anche se esistono gli eventi passati che gli sono presenti non attraverso atti di rimemorazione ma come 'presenze' effettive, attuali, così come non esiste un 'futuro' separabile da una semplice pulsione di desiderio, semplice prolungamento, dilatazione, del presente. Il percepire, il ricordare, l'immaginare non costituiscono, come direbbero i fenomenologi, funzioni noetiche distinte capaci di costituire regioni del senso separate, ma appaiono fusi e totalmente indistinti.

Gli eventi passati vanno a costituire il mondo entro cui Benjy si muove, articolandosi però in piani distinti che, con riferimento al Percorso Generativo del senso, potremmo descrivere come livelli di diverso grado di astrazione. Ciò ci permette di distinguere: una memoria (presenza attuale del passato) puramente percettivo-figurativa, che rende conto della qualità sensibile delle cose con forti effetti sinestesi («avevo nel naso l'odore del freddo sfolgorante», «potevamo udire il freddo», «Mi accovacciai, stringendo la pantofola. Non potevo vederla ma la vedevano le mie mani, e sentivo che si faceva notte, e le mie mani vedevano la mia pantofola ma io non mi vedevo, la vedevano le mie mani»); una memoria di tipo evenemenziale-narrativo, in quanto ricordo di accadimenti singolari o ritualizzati e reiterati; e una memoria affettiva legata a un orientamento pulsionale verso il mondo, che lo articola secondo una dimensione timica molto marcata tra ciò che fa stare bene Benjy (es. il caldo profumato) e ciò che lo fa star male (es. il freddo buio, ciò che lo attrae (es. l'odore naturale di Caddy) e ciò che lo respinge (es. l'acqua di colonia di Caddy).

I diversi livelli riescono però solo raramente a omogeneizzarsi, a eccezione della dimensione timica, che articola sistematicamente sia

la dimensione figurativa sia quella narrativa, e tendono a costituire quadri distinti organizzandosi in isotopie, che si accavallano senza riuscire a integrarsi o a determinarsi reciprocamente ma tendendo anzi a restare autonome. In particolare sono le figure del mondo che sembrano continuamente scollarsi dal ricordo degli eventi e iniziare a vivere di vita propria.

Le figure percettive visive, olfattive, tattili, gustative, acustiche appaiono sempre eccezionalmente vivide, fatte di dettagli accurati altrettanto vividi delle percezioni presenti, e sembra essere proprio questa 'continuità di consistenza', di densità semica, a favorire la fusione fra orizzonte percettivo attuale e orizzonte percettivo memoriale. Se il passato è tale perché la nitidezza delle immagini si attenua con il tempo, nell'universo di Benjy, di fatto, il «passato» non esiste e di conseguenza sembra annullarsi la stessa dimensione temporale: nel paesaggio attuale convivono, indistinguibili in quanto semanticamente omogenee, le figure della memoria e le figure della percezione. Da questa omogeneizzazione della densità figurativa deriva un particolare effetto di 'collocamento' del soggetto, in quanto sembra essere Benjy che si muove in un ambiente in cui dislocazione spaziale e dislocazione temporale hanno la medesima forma. Benjy si muove dentro l'universo delle figure accumulate e in via di accumulazione indipendentemente dalla loro maggiore o minore contiguità tanto temporale quanto spaziale, cosicché ciascuno dei luoghi spaziali, a sua volta, può figurativizzarsi, alternativamente o simultaneamente, attraverso l'insieme delle 'sue' figure, tutte parimenti attuali, sia che siano percepite sia che siano rimemorate, sia che siano riconducibili a un'unica sequenza di eventi sia che condensino eventi lontani fra loro, sia che appartengano al mondo esterno sia che siano riconducibili al proprio corpo.

Gli universi figurativi prodotti risultano in tal modo fortemente frammentati, imponendo al lettore un'attenzione costante e un continuo lavoro di separazione e riarticolazione configurativa, tematica e narrativa, per il quale gli indizi disponibili sono in genere di due tipi: uno semantico-discorsivo, la denominazione degli altri attori presenti sulla scena, specie dei servitori neri che nel corso del tempo si sono presi cura di Benjy, e che il lettore pian piano impara ad attribuire a generazioni diverse; e uno puramente espressivo, legato all'uso alternato di caratteri tondi e corsivi per segnalare la presenza di configurazioni diverse all'interno di una medesima sequenza discorsiva, salvo il fatto che entrambi questi aiutanti non sono sempre affidabili, da un lato a causa della ripetizione di nomi uguali in generazioni diverse, dall'altro a causa dell'uso non omogeneo degli artifici espressivi.

«Ehi, Benjy», disse T.P. dall'interno. «Dove ti sei nascosto? Tu vuoi squagliartela. Lo so». *Luster tornò indietro. Aspetta, disse. Ecco. Non andare là. Là sul dondolo c'è la signorina Quentin col moroso. Vieni da questa parte. Torna indietro, Benjy.* Era buio sotto gli alberi. Dan non voleva venirci. Restava sotto i raggi della luna. Poi vidi il dondolo e mi misi a piangere. *Via di lì, Benjy, disse Luster. Sai che la signorina Quentin si arrabbierà.* Adesso erano in due, e poi uno sul dondolo. Caddy arrivò di corsa, bianca nel buio¹⁰.

Luster e T.P. appartengono a generazioni distinte, e due situazioni affini – amori sul dondolo – relative a tempi e personaggi diversi, Caddy e sua figlia Quentin, vengono fuse in un'unica sequenza.

Questo modo complesso di strutturazione del discorso, attraverso la convocazione discorsiva contemporanea di situazioni narrative disgiunte, caratterizza l'intera narrazione di Benjy e, a solo titolo esemplificativo, possiamo vederne un altro esempio nella sequenza relativa alla malattia della madre, in cui si condensano, entro una scena discorsiva unica, momenti temporali diversi e frammenti di eventi distinti, che si articolano intorno a un motivo figurativo, quello del fuoco:

Caddy bisbigliò: «È malata la mamma?» *Versh mi mise giù ed entrammo nella stanza della mamma. C'era un fuoco. Andava su e giù sulle pareti. C'era un altro fuoco nello specchio. Sentivo l'odore della malattia. Era sulla pezzuola piegata sulla testa della mamma. I suoi capelli erano sul guanciale. Il fuoco non ci arrivava, ma le splendeva sulla mano, dove lampeggiavano gli anelli.* «Vieni a dare la buonanotte alla mamma», disse Caddy. Ci avvicinammo al letto. Il fuoco uscì dallo specchio. Il babbo si alzò dal letto e mi sollevò e la mamma mi mise una mano sulla testa. «Che ore sono?» disse la mamma. Aveva gli occhi chiusi. «Le sette meno dieci», disse il babbo [...] «Zitta» disse il babbo. «Lo porto giù io per un po'». Mi prese in braccio. «Coraggio, vecchio mio. Andiamo giù per un po'. Dovremo stare attenti a non far rumore, perché Quentin sta studiando». Caddy andò a piegare il viso sopra il letto e la mano della mamma entrò nella luce del fuoco. I suoi anelli lampeggiarono sulla schiena di Caddy. *La mamma è malata disse il babbo. Vi metterò a letto Dilsey. Dov'è Quentin? Versh è andato a*

¹⁰ Tr. it., p. 40: «'You, Benjy.' T.P. said in the house. 'Where you hiding. You slipping off. I knows it.' *Luster came back. Wait, he said. Here. Dont go over there. Miss Quentin and her beau in the swing yonder. You come on this way. Come back here, Benjy.* It was dark under the trees. Dan wouldn't come. He stayed in the moonlight. Then I could see the swing and I began to cry. *Come away from there, Benjy, Luster said. You know Miss Quentin going to get mad.* It was two now, and then one in the swing. Caddy came fast, white in the darkness».

*prenderlo disse Dilsey. Il babbo in piedi ci guardò passare. Sentivamo la mamma nella sua stanza. Caddy disse «Zitti». Jason stava ancora salendo le scale. Aveva le mani in tasca. «Dovete stare tutti buoni, stasera» disse il babbo. «E fare silenzio per non disturbare la mamma». «Staremo zitti», disse Caddy. «Adesso devi stare zitto Jason», disse. Camminavamo in punta di piedi. *Si sentiva il rumore sul tetto. Io vedevo anche il fuoco nello specchio. Caddy tornò a tirarmi su. «Vieni adesso», disse. «Poi potrai tornare davanti al fuoco. Zitto, adesso». «Candace», disse la mamma. «Zitto, Benjy», disse Caddy. «La mamma ti vuole un momento. Da bravo, poi potrai tornare qui, Benjy». Caddy mi mise giù, e io tacqui*¹¹.*

Ciò che spesso manca è dunque quel lavoro interpretativo necessario a rendere intelligibili i rapporti fra le figure presentate. Lavoro che nella prospettiva di Benjy a volte assume vie inusuali, che anziché guidare il lettore entrano in conflitto con la sua prospettiva razionalizzante, e che finiscono con il costruire un mondo di tipo animistico, in cui le cose iniziano a muoversi di volontà propria secondo piani di azione indipendenti dallo sviluppo narrativo in cui si innestano, oppure, come nella sequenza sopra citata della malattia, le figure si autonomizzano rispetto agli oggetti, come accade al fuoco che si moltiplica con il moltiplicarsi delle sue figure riflesse:

T.P. cadde per terra. Cominciò a ridere e la porta della cantina e il chiodo di luna schizzarono via e qualcosa mi colpì¹².

¹¹ Tr. it, pp. 53-54: «Caddy whispered, 'Is Mother sick.' Versh set me down and we went into Mother's room. There was a fire. It was rising and falling on the walls. There was another fire in the mirror, I could smell the sickness. It was on a cloth folded on Mother's head. Her hair was on the pillow. The fire didn't reach it, but it shone on her hand, where her rings were jumping.

'Come and tell Mother goodnight.' Caddy said. We went to the bed. The fire went out of the mirror. Father got up from the bed and lifted me up and Mother put her hand on my head. 'What time is it.' Mother said. Her eyes were closed. 'Ten minutes to seven.' Father said. [...] 'Hush.' Father said. 'I'll take him downstairs a while.' He took me up. 'Come on, old fellow. Let's go down stairs a while. We'll have to be quiet while Quentin is studying, now'. Caddy went and leaned her face over the bed and Mother's hand came into the firelight. Her rings jumped on Caddy's back. Mother's sick, Father said. Dilsey will put you to bed. Where's Quentin. Versh getting him, Dilsey said. Father stood and watched us go past. We could hear Mother in her room. Caddy said 'Hush.' Jason was still climbing the stairs. He had his hands in his pockets.

'You all must be good tonight.' Father said. 'And be quiet, so you wont disturb Mother.' 'We'll be quiet.' Caddy said. 'You must be quiet now, Jason.' She said. We tiptoed. We could hear the roof. I could see the fire in the mirror too. Caddy lifted me again. 'Come on, now.' she said. 'Then you can come back to the fire. Hush, now.' 'Candace.' Mother said. 'Hush, Benjy.' Caddy said. 'Mother wants you a minute. Like a good boy. Then you can come back. Benjy.' Caddy let me down, and I hushed'.

¹² Tr. it., p. 35: Benjy ubriaco al matrimonio di Caddy: «T.P. fell down. He began to laugh, and the cellar door and the moonlight jumped away and something hit me».

I gradini della cantina salivano verso la luna e T.P. cadde sui gradini, nella luna ¹³.

Allungai la mano verso il punto dove prima c'era il fuoco. 'Fermalo', disse Dilsey, 'Fermalo'. La mia mano tornò indietro di scatto e io me la portai alla bocca e Dilsey mi fermò. Sentivo ancora la pendola in mezzo alla mia voce... La mia voce era sempre più forte... La mano cercava di salirmi alla bocca ma Dilsey la teneva ferma ¹⁴.

In qualche modo, il lavoro interpretativo che la 'forma della memoria' di Benjy impone al lettore come ricucitura continua sembra introdurre un'isotopia, quella del lavoro interpretativo appunto, che domina l'opera a più livelli, sia sotto forma di tematizzazione diretta, come accade ad esempio nella lunga sequenza in cui i bambini, rientrati a casa dopo una giornata di giochi, di fronte a suoni inusuali devono decidere se si tratta di risa o di pianti, di suoni di gioia o di dolore (la mamma sta piangendo *vs* la mamma sta ridendo), problema che non tocca direttamente Benjy ma che egli si limita a riferire; ma soprattutto sotto forma di tema generale della narrazione: il dramma 'primitivo', origine della presunta maledizione, non viene mai indicato in modo diretto ma a esso si allude soltanto, imponendo al lettore di mantenere costante quello sguardo sul passato a cui abbiamo accennato all'inizio, con l'aiuto di Deleuze. In questa prospettiva, la narrazione di Benjy, che apre l'opera, sembra costituire una sorta di propedeutica didattica al 'vero problema' della narrazione faulkneriana, che consisterebbe nel contrattare con il lettore le modalità di cooperazione. Un lettore passivo non può che trovarsi nella situazione di Benjy: in balia di una dispersione di elementi di cui non può venire a capo se non si impegna a delineare da sé le possibili isotopie in grado di far emergere linee di senso plausibili.

La disabilità di Benjy, e la forma della memoria a cui sembra far capo, si delineerebbero in tal senso come vere e proprie istanze poetiche.

La disabilità di Benjy sembra caratterizzarsi per l'incapacità di operare «astrazioni», di sintetizzare la molteplicità dei dati percettivi per finalizzarli alla costituzione di oggetti di riferimento, o, come direbbero i fenomenologi, di operare «sintesi di transizione». Ma proprio questa disabilità, che porta a connettere ogni singola figura a un oggetto diverso (un diverso 'fuoco' per ognuna delle figure che lo manifestano), fa sì che la memoria di Benjy, al pari di quella del borge-

¹³ *Ibidem*. «The cellar steps ran up the hill in the moonlight and T.P. fell up the hill, into the moonlight»

¹⁴ Tr. it., p. 51: «I put my hand out to where the fire had been. 'Catch him.' Dilsey said. 'Catch him back'. My hand jerked back and I put it in my mouth and Dilsey caught me. I could still hear the clock between my voice. Dilsey reached back and hit Luster on the head. My voice was going loud every time».

siano Funes, sia una memoria assolutamente prodigiosa, condannata a conservare ogni singolo dettaglio dei nudi dati percettivi come delle parole pronunciate, di ogni momento del passato, anche di quelli vissuti in stato di alterazione; come mostra il resoconto che Benjy fa della propria ubriacatura. Resoconto che non si distingue dal resto della narrazione né per la vividezza di dettagli, inalterata, né per l'incapacità di ricondurre quei dettagli a una struttura «oggettuale» razionale che resta affine a quella usuale.

La memoria di Benjy si configura dunque come memoria essenzialmente figurativa, in cui il piano tematico e quello narrativo perdono consistenza, si incrinano continuamente e si dissolvono, per lasciare spazio a una pura distribuzione di figure che tende a caricarsi di valori timici: figure positive, da un lato, figure negative dall'altro; la presenza di Caddy, dentro le figure visive, olfattive, gustative, da un lato, e, dall'altro, la sua assenza o tutto ciò che minaccia la sua assenza. Distribuzione timica che a volte si rivela però impraticabile, in quanto le figure possono cumulare situazioni diverse: a un fuoco 'buono' della presenza, se ne può sovrapporre uno 'cattivo' della separazione; a un freddo 'buono' della prossimità se ne può sovrapporre uno 'cattivo' della distanza, e così via. Complessità ulteriormente accentuata dall'assenza di una chiara discriminante narrativa, che potrebbe distinguere le situazioni positive da quelle negative: non abbiamo un fuoco 'buono', in una situazione, e un fuoco 'cattivo', in una situazione diversa, ma semplicemente una disseminazione di fuochi, tutti in presenza, che non possono così che essere, a un tempo, 'buoni e cattivi'. Complessità lacerante che si manifesta continuamente nei pianti, negli ululati, negli strilli di Benjy, che non udiamo mai direttamente ma solo attraverso le reazioni, descritte dallo stesso Benjy, dei suoi 'ascoltatori': sono la traccia costante dell'assenza fisica di Caddy e della sua presenza fantasmatica nelle sensazioni, nelle immagini, nelle parole attuali, che a loro volta possono duplicare sensazioni, immagini e parole che marciano la presenza o l'assenza di Caddy in momenti diversi del passato.

Gli urli di Benjy, in quanto iscrizione permanente nel presente della memoria, assumono la funzione di manifestare continuamente la presenza della 'maledizione' che grava sulla famiglia e perciò impongono una serie di riti di 'purificazione', per far sì che la voce di Benjy taccia, e dunque che la maledizione non sia presente. 'Purificazione' che consiste essenzialmente nella cancellazione delle tracce dell'esistenza di Caddy, nell'obbligo di dimenticare Caddy, a partire dalla proibizione di pronunciare il suo nome fino alla proibizione, per la stessa Caddy, di rimettere piede in casa o in paese.

Imposizione di un oblio inefficace, ora, per Benjy come per Jason, che trova Caddy inscritta in ogni gesto o espressione della figlia Quen-

tin, o, allora, per il fratello Quentin, nella cui narrazione il passato, con Caddy, tende non tanto a sovrapporsi quanto a sostituirsi al presente. Tabù che si sgretola per Benjy di fronte allo pseudo-nome della sorella, l'urlo «caddy» lanciato dai giocatori di golf nei pressi della casa; o di fronte alle innumerevoli figure del paesaggio quotidiano: la semplice vista di una «cassetta» è la visione 'positiva' della cassetta usata da Caddy per sollevarsi fino a una finestra e sbirciare all'interno della casa in occasione dei funerali della nonna (per decidere se i rumori provenienti dall'interno fossero di gioia o di dolore, quelli di una festa o di una tragedia), ma è anche, simultaneamente, la visione 'negativa' della cassetta usata da T.P. per sbirciare all'interno della casa in occasione del matrimonio (e dunque della separazione) di Caddy.

Da un lato, dunque, l'imposizione di un oblio 'rituale' finalizzato alla cancellazione di una maledizione e alle sue manifestazioni costanti, gli urli di Benjy; dall'altro l'impossibilità dell'oblio dovuta all'iscrizione della presenza da cancellare in tutte le figure presenti nel paesaggio del protagonista, che si danno come condensazioni stratificate di sentimenti positivi e negativi, grumi di senso che il protagonista, nella sua narrazione non è in grado di dipanare.

4. CONCLUSIONI

La memoria di Benjy, stretta in questo dilemma fra un dover dimenticare e un non poter non ricordare, ma senza la capacità di strutturare i ricordi in quadri tematici autonomi o in sequenze narrative intelligibili, rivela alla fine tutta la sua impotenza quale strumento «interpretativo», in quanto non appare mai in grado di supportare la costruzione di un piano di senso sufficiente a dare una collocazione ai frammenti di eventi che emergono, e allo stesso Benjy rispetto a essi.

In questa prospettiva, il racconto di Benjy sembra andare a tematizzare, metanarrativamente, il problema stesso dell'interpretazione, proprio a partire dai suoi 'mancamenti' continui, derivanti dal fatto che le singole figure, in assenza di un piano di connessione, non appaiono in grado di «significare». Una memoria puramente figurativa, come quella pur prodigiosa di Benjy, sembra aprirsi a una sola dimensione del senso, quella timica e affettiva. Ne deriva un mondo brulicante in cui forze di attrazione e di repulsione si accavallano e all'interno del quale il Soggetto che le vive non è in grado di assumere nessuna posizione, di acquisire alcuna distanza.

Se assumiamo questa lettura metanarrativa, Benji viene allora a configurarsi come simulacro del lettore di *The Sound And The Fury*, in quanto questo, come quello, non ha a disposizione che il medesimo

universo frammentato di figure che si raggrupmano senza mai dipanarsi completamente, senza indicare la predominanza di una isotopia tematica, in grado di 'spiegare' la configurazione delle scene, o una struttura narrativa, in grado di reggere una configurazione sequenziale degli eventi. Come Benjy, anche il lettore non può che contare su una memoria inadeguata, per quanto prodigiosa possa essere, per riconnettere i frammenti disseminati nella rete spazio-temporale intessuta dal monologo di Benjy.

La sfida poetica di Faulkner sembra consistere allora non tanto nell'esercizio di mostrare il mondo quale questo potrebbe configurarsi nella prospettiva di una forte disabilità cognitiva, ma nello spingere il lettore a una adesione emotiva che faccia economia delle interpretazioni «razionali», tematiche o narrative che siano, e si basi solo su una capacità di rimemorazione associativa, che sappia rendere conto della ricorrenza in tempi diversi e su piani diversi di elementi carichi di valori contraddittori: come per Benjy, anche per il lettore non è dato sapere se una certa figura, un certo suono, è un urlo di disperazione o un grido di gioia, se un assembramento è una riunione festosa o un evento luttuoso. Per ora è sufficiente che senta la 'forza' che emana da questa figura, suono o assembramento, il loro peso, e che condivida con i protagonisti la tensione emotiva che ne deriva. Per scoprire, razionalmente, di che cosa si tratta davvero dovrà fidare nelle narrazioni degli altri, così come Benjy, attraverso l'intraprendenza di Caddy, dovrà aspettare che qualcuno salga su una cassetta o su un albero, guardando al di là del suo orizzonte, per sapere se la tensione che sente è di gioia o di dolore.

6. Dar corpo alla passione: figure dell'entusiasmo in *Henry V* di William Shakespeare

Questa breve analisi verterà su una sequenza narrativa dell'*Enrico V* di Shakespeare, concentrata fra il III e il IV atto, e sulla riformulazione cinematografica che ne è stata proposta da Kenneth Branagh.

Questa riformulazione si presenta, sotto molti aspetti, come una vera e propria traduzione, o trasposizione letterale, in quanto riprende punto per punto, proprio come in una lettura teatrale classica, il testo shakespeariano, apportando però inevitabilmente elementi di variazione, specie a livello di organizzazione figurativa, che mettono in luce tutta la possibile distanza fra una riduzione teatrale e una riduzione cinematografica. Distanza che viene costantemente sottolineata dalle discrepanze fra quanto viene affermato dalla voce fuori campo del coro (rappresentato nel film da un attore con funzione di narratore) che, con la forma di preterizione che tanto spesso introduce le descrizioni nel tessuto narrativo¹, lamenta con insistenza la povertà e inadeguatezza dei mezzi teatrali («E ora la nostra scena deve spostarsi rapidamente al campo di battaglia dove, ahimè, con quattro o cinque spadacce intaccate mal maneggiate in ridicolo duello, faremo torto al gran nome di Azincourt»²), e l'efficacia rappresentativa del mezzo cinematografico, che con effetti speciali è in grado di porci diret-

¹ Si veda a questo proposito Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette 1993.

² Le traduzioni in italiano sono tratte da William Shakespeare, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1964. Tr. it., p. 570: «Chorus: [...] And so our Scene must to the Battaile flye: Where, O for pittie, we shall much disgrace, With foure or fiue most vile and ragged foyles, (Right ill dispos'd, in brawle ridiculous) The Name of Agincourt».

tamente davanti agli eventi sul campo di battaglia, anziché imporci di «immaginare la realtà da quello che non è che una pallida imitazione». Possiamo anzi dire che la forza della lunga sequenza guerresca del film è costruita dal montaggio alternato di scene focalizzate sui personaggi noti di entrambi i campi, che chiamano in causa un 'occhio' situato a giusta distanza e capace di gestire con onniscienza tutto ciò che di rilevante, isolabile e distinguibile accade sul campo, rendendo in tal modo conto della dimensione 'eroica' della battaglia e scene focalizzate su dettagli ravvicinati di arti umani e animali e di commistioni materiche di fango e sangue, che chiamano in causa un occhio eccessivamente ravvicinato, completamente perso dentro la battaglia, che nulla sa dire degli eroi e che può rendere conto solo della forza bruta che nella battaglia azzera ogni differenza, costituisce forse la principale licenza di Branagh rispetto al testo teatrale, nel quale la battaglia è presente solo come un'eco lontana attraverso brevi accenni riassuntivi, e in cui quasi nulla si sa del comportamento sul campo, né dei singoli eroi né delle masse anonime.

Dunque, se già l'originale shakespeariano proponeva spunti di carattere teorico e metateatrale in forma di meditazione sui mezzi rappresentativi del teatro, il testo filmico di Branagh accentua ulteriormente questa dimensione giocando sulle differenze fra teatro, cinema e testo verbale e sulle rispettive capacità di mettere in scena una realtà credibile o, soprattutto, coinvolgente ed emozionante.

A questo proposito, ad esempio, è evidente che l'accompagnamento musicale adottato da Branagh per sottolineare proprio i passi che ci interessano di più, ed estremamente efficace nel marcare la dinamica patemica del testo (che costituisce l'oggetto del nostro interesse in questa occasione), non appartiene di fatto a nessun possibile mondo rappresentato (fatta eccezione per le moderne *convention*, in cui gli eventi reali sono accompagnati da una colonna sonora, che a un tempo accentua la passione e denuncia la finzione, e a dispetto della sempre più invadente sonorizzazione del mondo, operata dalla musica d'ambiente, che tende a installarci permanentemente dentro un videoclip pubblicitario), bensì al piano della rappresentazione, e dunque al livello delle scelte interpretative del regista.

È proprio su queste «scelte interpretative» che sarà incentrata la nostra analisi e in particolare su una serie di «artifici retorici» di carattere non verbale, riconducibili soprattutto alla dimensione visiva, a quella prossemica e a quella musicale del testo cinematografico, che hanno l'evidente funzione di accompagnare, arricchire o determinare la modulazione emotiva e passionale del testo stesso.

A questo proposito, si potrebbe forse aprire una prospettiva ulteriore, cosa che non faremo in questa sede, sul capitolo relativo alla di-

mensione retorica dei testi non verbali³, specie riguardo allo statuto dei tropi di maggior rilevanza, e in particolare a quello della metafora: non tanto affermando, come è già stato ampiamente fatto, che esistono metafore visive o metafore sonore, ma avanzando l'ipotesi che la «metafora» (tra virgolette per indicare ciò che, genericamente, è stato fino a ora denominato in tal modo nei vari campi di ricerca⁴, dunque più come titolo di un capitolo problematico che come riferimento a una delle sue definizioni specifiche) possa assumere un ruolo di particolare rilievo nei processi di organizzazione e coordinazione dei diversi registri del piano dell'espressione, e che si possa dunque ragionevolmente parlare di metafora intersemiotica. La prossemica e lo sviluppo musicale, nel nostro caso, che sono introdotti nel testo cinematografico senza indicazioni preliminari nel testo verbale, e che costituiscono dunque una scelta interpretativa dell'enunciatore filmico, hanno a nostro avviso un carattere metaforico, in quanto figurativizzano, e dunque danno carattere sensibile, a dimensioni non percepibili come quelle emotive, che qui ci interessano, istituendo una identificazione fra la passione o l'emozione stessa e una figurazione (prossemica, sonora, visiva) che serve a 'illustrare' quello stato d'animo ma che non gli è 'proprio', né può esserlo.

Il trasferimento metaforico non consisterebbe tanto, come nella prospettiva verbale tradizionale, nello spostamento di una immagine (propria) da un ambito a un altro (dove sarebbe impropria), ma nell'adozione di strutturazioni di tipo figurale o plastico, indipendenti e trasversali rispetto alle sostanze semiotiche implicate, che soggiacciono alle figure visive, sonore, ecc., al fine di 'dare figura' a elementi e concetti astratti come, nel nostro caso, quelli relativi alla dimensione passionale. In questa prospettiva, la problematica metaforica si aprirebbe al problema generale dei modi di 'dar figura' agli elementi semantici che non hanno una figura 'propria' o la cui 'figura propria' non appare adeguata alla situazione discorsiva. Problematica che ci appare ben più pertinente per la semiotica generale di quanto non lo sia quella della metafora verbale tradizionale, specie laddove intesa come semplice 'spostamento' di parole.

³ Citiamo a questo proposito le ricerche più recenti di Paolo Fabbri e il lavoro più tradizionale ma sempre di rilevante interesse del Groupe µ: *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil 1992 (tr. it. *Trattato del segno visivo*, Milano, Bruno Mondadori 2007). Una prospettiva di particolare interesse è inoltre, a nostro avviso, quella presentata da Jurij Lotman nella voce «Retorica» da lui redatta per l'*Enciclopedia Einaudi* (vol. XI). Testo ripreso in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce. Vol. 2: Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001. Fra le tante introduzioni alla retorica, il testo di Silvana Ghiazza e Marisa Napoli, *Le figure retoriche. Parola e immagine*, Bologna, Zanichelli 2007, offre un particolare rilievo alla retorica visiva.

⁴ Si veda a questo proposito il testo sopra citato di Lotman.

Così inteso, ci sembra, il lavoro della metafora non avrebbe tanto, o almeno non solo, a che fare con la decorazione del discorso ma avrebbe la funzione di offrire modelli di articolazione della percezione del mondo e delle sue caratterizzazioni emotive, e proprio da ciò potrebbe derivare la sua «efficacia», non solo nella dimensione cognitiva ma anche in quella emotiva.

Ma torniamo al testo shakespeariano per provare a descrivere la dimensione patemica del brano che ci siamo proposti di studiare. Ci soffermeremo in particolare su una delle passioni che vengono tematizzate, che lessicalizzeremo come «entusiasmo», anche se il testo non nomina mai esplicitamente questo stato passionale. A partire da questa analisi proporremo una separazione fra l'ambito delle «emozioni» e quello delle «passioni» che, a nostro avviso, da un punto di vista semiotico, costituiscono due problematiche distinte, e dunque meritevoli di una diversa strutturazione. Proveremo in particolare a mostrare, a questo proposito, che la differenza fra «emozioni» e «passioni» non è di ordine quantitativo, come viene generalmente suggerito, per cui le passioni sarebbero emozioni particolarmente intense, ma di ordine strettamente qualitativo.

IL TESTO E LE SUE PASSIONI

Il 'frammento' shakespeariano che prendiamo in considerazione è quello che mette in scena prima lo scoramento dell'esercito inglese, a fronte di una controffensiva francese che appare irresistibile, e poi la rimotivazione dell'esercito inglese stesso, determinata dalla celebre «orazione»⁵ di re Enrico, che porterà, alla fine del IV atto, alla vittoria inglese sul campo di Agincourt. La sequenza ci presenta dunque la trasformazione fra due stati patemici opposti: il primo caratterizzato in modo pesantemente disforico e il secondo in modo accentuatamente euforico. Non solo perché il primo mette in scena la disforia e il secondo l'euforia, ma anche perché queste due dimensioni foriche sono a loro volta assunte cognitivamente da re Enrico, e valutate la prima come deleteria in vista dell'imminente battaglia e la seconda come condizione necessaria. Ed è proprio da questa valorizzazione degli stati patemici che consegue l'istituzione del programma di trasformazione degli stati passionali, preso in carico da re Enrico.

⁵ «Discorso rivolto a un pubblico, per lo più in tono solenne e riconducibile direttamente o indirettamente ai canoni classici dell'oratoria» (Devoto-Oli).

I suoi uomini, già fieri di essere lì con lui, ora, di fronte all'imminenza della sconfitta preannunciata (pochi e male armati davanti a un esercito in piena forma), cominciano a sentire la fame, il freddo, la stanchezza (o meglio a prestare attenzione a esse, che certo erano presenti anche prima ma rimosse, dimenticate, nel furore della battaglia, nel miraggio della vittoria, nella bramosia del saccheggio). Ogni uomo comincia a pensare alla propria vita in pericolo, alla propria famiglia lontana e ai propri interessi abbandonati, forse per sempre. Così, ciascuno sogna di essere lontano da quel luogo, da quella folle impresa e da quegli altri uomini, di cui nulla più dice che ci si debba ancora fidare, dal momento che ognuno si ritrova a vivere per sé.

Nel momento in cui ciascuno introduce il pensiero di sé, in quanto individuo sussistente indipendentemente da quella impresa, si delinea la dissoluzione del gruppo e di qualsiasi valore da attribuire all'impresa comune, e con ciò emerge un effetto di scoramento diffuso: ciascuno è inutilmente lì, mentre, molto più proficuamente, avrebbe potuto essere, proprio in quel momento, altrove, per sé e non per altri:

Bates: Egli [il Re] può mostrare esteriormente tutto il coraggio che vuole; ma credo che, freddo come fa questa notte, si augurerebbe di essere nel Tamigi sino al collo; e vorrei che lo fosse ed io con lui, a tutti i patti, purché fossimo fuori di qui⁶.

L'immagine del dopo battaglia è un'immagine funesta, proiettata direttamente nell'aldilà, unica destinazione immaginata possibile per gli uomini lì presenti e per il loro Re.

Molto interessante, a questo proposito, è proprio la descrizione che di questa immagine viene proposta da un soldato allo stesso Re, che si aggira per il campo sotto mentite spoglie per cogliere l'umore degli uomini. In questa proiezione immaginaria viene messo in scena un giudizio, il giudizio finale, nel momento in cui saranno le imprese di Enrico a venir valutate, dopo la disfatta e la morte sua e dei suoi uomini, e ci si chiede quale duro verdetto ricadrebbe su di lui qualora la causa non fosse stata giusta. È dunque una sanzione negativa quella che viene immaginata, ma è soprattutto una sanzione nell'aldilà, che ribadisce l'idea di una ineludibile imminente disfatta:

[Il Re] stesso avrà un grosso conto da rendere a Dio, quando tutte le gambe e braccia e teste tagliate in battaglia si ricomporranno il giorno

⁶ Tr. it., p. 572: «Bates: He may shew what outward courage he will: but I beleeeue, as cold a Night as 'tis, hee could wish himselfe in Thames vp to the Neck; and so I would he were, and I by him, at all aduutures, so we were quit here».

del Giudizio e tutti gli grideranno: «Morimmo nel tale e tal luogo», chi bestemmiando, chi invocando un chirurgo, chi piangendo per la moglie lasciata povera su questa terra, chi lagnandosi per debiti non pagati e chi per i figli rimasti derelitti⁷.

Dopo una meditazione solitaria sull'amaro destino dei re, caricati di tutti i personali affanni, peccati e timori umani, re Enrico si rivolge ai suoi uomini, prendendo lo spunto da una ennesima voce che lamenta la povertà non solo di mezzi ma anche di uomini, e si produce in una orazione che ha quale obiettivo proprio quello di trasformare lo stato patemico dell'intero gruppo. Trasformazione che, ci sembra, passa attraverso la ridefinizione del senso della presenza in quel luogo, esattamente in quel momento. Dunque attraverso il rovesciamento delle immagini legate al desiderio dei suoi uomini di essere altrove, in qualunque altro luogo.

Ma vediamo più da vicino come viene costruita questa orazione⁸. Notiamo innanzitutto che la strategia persuasiva di re Enrico non

⁷ Tr. it., p. 572: «Williams: But if the Cause be not good, the King himselfe hath a heauie Reckoning to make, when all those Legges, and Armes, and Heads, chopt off in Battaile, shall ioyne together at the latter day, and cry all, Wee dyed at such a place, some swearing, some crying for a Surgean; some upon their Wives, left poore behind them; some upon the Debts they owe, some upon their Children rawly left».

⁸ Tr. it., p. 575: «Westmoreland: Oh! Se avessimo qui anche solamente diecimila di quegli Inglesi che in patria se ne stanno sfaccendati oggi!

Enrico: Chi esprime questo desiderio? Mio cugino Westmoreland? No, mio bel cugino; se è destino che si muoia, siamo in numero sufficiente a costituire per la patria una grave perdita; e se siamo destinati a sopravvivere, meno siamo e tanto più grande sarà la nostra parte di gloria. In nome di Dio, ti prego, non augurarti che abbiamo un solo uomo in più. Per Giove! Non sono avido di denaro, né mi curo di vedere chi mangia a mie spese; e non mi addoloro se altri porta i miei abiti. Tali cose esteriori non sono nei miei desideri: ma se è un peccato essere avido d'onore, allora sono l'anima più peccatrice di questo mondo. No, cugino mio, non augurarti neanche un solo soldato che ci venga dall'Inghilterra. Alla pace di Dio! Non vorrei perdere quel tanto d'onore che un solo uomo di più potrebbe condividere con me, neanche se ne andasse di mezzo la salvezza dell'anima mia. Oh! Non desiderarne neanche uno; e piuttosto, Westmoreland, fa' proclamare in tutto l'esercito che chi non si sente l'animo di combattere se ne vada; gli daremo il passaporto e gli metteremo in borsa i denari per il viaggio. Non vorremo morire con alcuno che temesse di esserci compagno nella morte. Oggi è la festa dei Santi Crispino e Crispiniano: chi sopravviverà e tornerà a casa, si leverà in punta di piedi e si farà più grande al nome di S. Crispiniano. Chi non morirà oggi e vivrà sino alla vecchiaia, ogni anno, la vigilia, convertirà i vicini e dirà: 'Domani è S. Crispiniano': poi tirerà su la manica e mostrerà le cicatrici e dirà: 'Queste ferite le ebbi il giorno di S. Crispino'. I vecchi dimenticano; egli dimenticherà tutto come gli altri, ma ricorderà le sue gesta di quel giorno... e fors'anche un pochino di più. E allora i nostri nomi, che saranno termini familiari in bocca sua, re Enrico, Bedford e Exeter, Warwick e Talbot, Salisbury e Gloucester, saranno ricordati di nuovo in mezzo ai bicchieri traboccanti: questa storia il buon uomo insegnerà a suo figlio. E sino alla fine del mondo il giorno di S. Crispino e S. Crispiniano non passerà senza che vengano menzionati i nostri nomi. Felici noi, noi pochi, schiera di fratelli; poiché chi oggi spargerà il suo sangue con me sarà mio fratello, e per quanto bassa sia la sua condizione questo giorno la nobiliterà: mol-

passa attraverso un tentativo di imposizione di un obbligo, egli infatti non ordina ai propri uomini di riprendere i propri posti, né dà per scontata la loro motivazione ad agire intervenendo sulla loro competenza, spiegando ad esempio quali sono i loro doveri o i loro compi-

ti gentiluomini che dormono ora nei loro letti in Inghilterra malediranno se stessi per non essere stati qui oggi, e non parrà loro neanche di essere uomini quando parleranno con chi avrà combattuto con noi il giorno di S. Crispino...

Salsbury: Mio sire, recatevi al vostro posto sollecitamente. Le truppe francesi sono in perfetto ordine e muoveranno tra poco all'assalto contro di noi.

Enrico: Tutto è pronto, se lo sono anche i nostri cuori.

Westmoreland: Perisca colui che si sente ora vacillare il cuore.

Enrico: Ora non desideri altri aiuti dall'Inghilterra, cugino?

Westmoreland: Per Dio! Mio sire, vorrei che voi ed io soli senz'altro aiuto potessimo combattere questa regale battaglia!

Enrico: Ora hai sottratto al tuo augurio cinquemila uomini. E questo mi piace più dell'augurio dell'aggiunta di uno solo. Sapete quali sono i vostri posti: Dio vi assista tutti!».

«– Westmoreland: O that we now had here But one ten thousand of those men in England, That doe no worke to day!

– King: What's he that wishes so? My Cousin Westmoreland. No, my faire Cousin: If we are markt to dye, we are enow To doe our Countrey losse: and if to liue, The fewer men, the greater share of honour. Gods will, I pray thee wish not one man more. By Ioue, I am not couetous for Gold, Nor care I who doth feed vpon my cost: It yernes me not, if men my Garments weare; Such outward things dwell not in my desires. But if it be a sinne to couet Honor, I am the most offending Soule aliuie. No 'faith, my Couze, wish not a man from England: Gods peace, I would not loose so great an Honor, As one man more me thinkes would share from me, For the best hope I haue. O, doe not wish one more: Rather proclaime it (Westmoreland) through my Hoast, That he which hath no stomack to this fight, Let him depart, his Pasport shall be made, And Crownes for Conuoy put into his Purse: We would not dye in that mans companie, That feares his fellowship, to dye with vs. This day is call'd the Feast of Crispian: He that out-liues this day, and comes safe home, Will stand a tip-toe when this day is named, And rowse him at the Name of Crispian. He that shall see this day, and liue old age, Will yeerely on the Vigil feast his neighbours, And say, to morrow is Saint Crispian. Then will he strip his sleeue, and shew his skarres: Old men forget; yet all shall be forgot: But hee'le remember, with aduantages, What feats he did that day. Then shall our Names, Familiar in his mouth as household words, Harry the King, Bedford and Exeter, Warwick and Talbot, Salisbury and Gloucester, Be in their flowing Cups freshly remembered. This story shall the good man teach his sonne: And Crispine Crispian shall ne're goe by, From this day to the ending of the World, But we in it shall be remembered; We few, we happy few, we band of brothers: For he to day that sheds his blood with me, Shall be my brother: be he ne're so vile, This day shall gentle his Condition. And Gentlemen in England, now a bed, Shall thinke themselues accurst they were not here; And hold their Manhoods cheape, whiles any speaks, That fought with vs vpon Saint Crispines day. ...

– Salsbury: My Soueraign Lord, bestow your selfe with speed: The French are brauely in their battailes set, And will with all expedience charge on vs.

– King: All things are ready, if our minds be so.

– West: Perish the man, whose mind is backward now.

– King: Thou do'st not wish more helpe from England, Couze?

– West: Gods will, my Liege, would you and I alone, Without more helpe, could fight this Royall battaile!

– King: Why now thou hast vnwisht fiew thousand men: Which likes me better, then to wish vs one. You know your places: God be with you all».

ti («Tutto è pronto, se lo sono anche i nostri cuori», «Sapete quali sono i vostri posti»).

L'oratore mira invece a ridefinire il volere dei suoi uomini, e per questo si impegna nella costruzione di un'immagine fantastica, di un futuro eterno, in cui la ricorrenza di quel preciso momento (la vigilia...) sarà ricordata e celebrata in ogni casa e con essa tutti coloro che hanno partecipato all'impresa, nell'invidia e nel rimpianto di quanti invece sono stati assenti.

Abbiamo di fatto un rovesciamento dell'immagine che uno dei soldati aveva allestito per il Re, quando gli aveva prefigurato la durezza del giudizio nell'aldilà. Immagine in cui i soldati erano presenti solo sotto l'aspetto di braccia gambe e teste ricombinate. Anche l'immagine proiettata da Enrico consiste in una sequenza di giudizio, di sanzione, ma è un giudizio che si attua nell'aldiquà da parte di uomini vivi nei confronti di soldati che sono presenti non come brandelli storpiati di corpi ma come uomini onorati, ormai superiori a quanti mai potranno giudicarli, e non più strumenti ma fratelli e pari del Re stesso.

In tale immagine, il valore che ha l'essere lì, in quel momento, con quel gruppo di uomini, appare assolutamente incomparabile rispetto a qualsiasi altra cura o preoccupazione di sé che gli uomini possono avere: la famiglia, il letto, il cibo, gli affari svaniscono nel nulla, nuovamente fantasmi nella nebbia della battaglia imminente. Lo scoramento, disperato o melanconico, si muta, d'incanto, in un'onda di entusiasmo («vorrei che voi ed io soli senz'altro aiuto potessimo combattere questa regale battaglia»), che fa sì che gli uomini, ormai un sol uomo, vogliono essere lì, uno a fianco all'altro, e in opposizione a tutti coloro che lì non sono e che lì non potranno mai più essere, per tutti i tempi a venire.

L'operazione di Enrico è una fine operazione semiotica e retorica: Enrico costruisce un'immagine, una rappresentazione, efficace e decisiva nel far sorgere un sentimento, l'entusiasmo, capace di trasformare radicalmente l'atteggiamento dei soldati.

Il problema di Enrico è quello di ricomporre una duplice frattura, quella che corre tra i suoi uomini rendendoli estranei l'uno all'altro, se non nemici, tanto che uno dei soldati arriva a sfidare a duello lo stesso Re, non riconosciuto in quanto tale, e quella che corre dentro ognuno di essi, fra il loro essere persone con una molteplicità di interessi, con una vita complessa, e il loro essere impegnati in un certo ruolo, quello di soldati, con un preciso programma di azione: egli deve cioè riallineare, riadeguare le persone, con la loro reale complessità vitale, a un ruolo che per essi è stato predisposto, dal quale ci si attendono determinati impegni, comportamenti, atteggiamenti e il cui rispetto è condizione perché essi non siano individui singoli ma un 'corpo' unico.

Per fare ciò Enrico si guarda bene dall'ammonire i propri uomini, richiamandoli razionalmente al proprio ruolo (siete soldati e pertanto questo è ciò che dovete fare), o, come già detto, spiegando a essi cosa dovrebbero fare sul campo di battaglia: ciò non avrebbe nessuna efficacia perché poggerebbe sul valore dei rispettivi ruoli, e cioè proprio su ciò che per essi di valore non ne ha più, e cioè l'essere soldati, lì, in quel momento, senza futuro alcuno. Enrico compie invece una sinuosa divagazione esterna, costruendo un'immagine centrata proprio su quel futuro che appare precluso. In quel futuro, gli uomini presenti non sono più soldati (ciò che si vuole che siano ora) ma sono persone con i propri interessi, lontani da lì, con le loro famiglie, ma allo stesso tempo parte di un gruppo, di una élite di uomini fortunati che può con orgoglio levare il calice dicendo: «Io c'ero». Il discorso, dunque, non è centrato sul momento della battaglia o sulla sua imminenza, ma sulle sue ricorrenze future e sulle celebrazioni dell'evento.

In questo modo l'oratore riesce a risaldare le diverse sfere d'interesse dei personaggi, e fra queste ad attribuire il valore fondamentale a quella che investe il loro ruolo attuale di soldati: è grazie a essa, e solo grazie a essa, al loro essere lì in quel momento, come soldati, che quell'immagine potrà essere reale e non pura fantasia.

Di questa sequenza vorremmo fissare alcuni aspetti che ci sembrano particolarmente istruttivi:

- la battaglia, nel discorso di Enrico, non è mai data al futuro ma sempre al passato: l'ascoltatore deve collocarsi in un tempo futuro, dove non c'è più spazio per il timore e la paura ma solo per la celebrazione. In tal modo ciascuno è invitato a vedersi non come qualcuno che può perire ma come qualcuno che può celebrare, in opposizione non a chi è morto ma a chi non può celebrare perché non c'era. L'esserci è occasione unica, irrinunciabile, per poter celebrare, dunque non valore negativo ma totalmente positivo;
- il poter celebrare, ovvero la ricompensa promessa, non riguarderà il soldato ma l'uomo nella sua complessità vitale: un uomo che ha combattuto in quel glorioso giorno, i cui effetti trovano riverbero nella vita sociale e familiare. In tal modo si crea una saldatura fra l'essere soldato in quella occasione e il resto della vita dei singoli;
- Enrico non si sofferma mai sullo svolgimento effettivo della battaglia: non ammonisce per richiamare al dovere o alle competenze individuali, che così non vengono mai messi in discussione. Quello che propone non è un monito ma un esempio, in cui si mette in scena una figura eroica da emulare e con cui identificarsi: l'anonimo soldato che, orgoglioso e invidiato, potrà celebrare quella ricorrenza felice;

- mettendo in scena un reduce anonimo, senza identità e senza rango, annulla le differenze interne fra gli uomini e fa del gruppo raccolto intorno a lui un Soggetto unico: non importa quale sarà la compagnia o il luogo della celebrazione, ognuno di essi si riconoscerà soltanto per essere stato lì.

Il testo shakespeariano non fa alcun accenno ai movimenti del Re, alla sua posizione, alla sua gestualità, né si attarda nel descrivere le reazioni dell'uditorio, che sono lasciate alla nostra immaginazione, a partire da pochi indizi, quali la focosa risposta di Westmoreland, la richiesta di guidare l'avanguardia da parte di York, l'andamento trionfale del combattimento e la vittoria finale.

Il film cerca invece di colmare tutte queste lacune, e benché la parola «entusiasmo» non venga mai pronunciata, non possiamo non leggerla sui volti via via più illuminati dell'uditorio, nei suoi movimenti di accostamento al Re, nel suo urlo finale collettivo, che sancisce la piena riuscita della performance persuasiva di Enrico.

A questo punto della narrazione «i cuori sono pronti», come dice Enrico, e la battaglia può essere combattuta e vinta, dunque, non è Enrico che fa vincere la battaglia, è l'entusiasmo da lui suscitato e senza il quale (nello scoramento) la battaglia sarebbe stata persa.

Dunque, l'entusiasmo, una passione, non sembra descrivere semplicemente uno stato d'animo, ma sembra anzi assumere una ben precisa funzione modale nel quadro della grammatica narrativa con cui possiamo descrivere la scena: l'entusiasmo 'fa fare', in opposizione allo scoramento che avrebbe 'fatto non fare'.

La passione, progettualmente e intenzionalmente 'controllata' sembra così assumere una posizione nodale nella tattica persuasiva di Enrico. Ruolo che veniva già riconosciuto alla passione, quale potenzialità, in un pionieristico saggio di Paolo Fabbri e Marina Sbisà:

Non sempre la presenza dei fattori passionali in un testo e/o in un'interazione si manifesta come una perturbazione più o meno «irrazionale»; anzi, la passione si rivela presupposto, ingrediente, effetto ineliminabile di «razionali» comportamenti strategici⁹.

Proprio in questa capacità fattiva ci sembra che vada individuata la peculiarità delle «passioni», non solo dell'entusiasmo o dello scoramento ma di ogni «passione», rispetto alle «emozioni», che ci si presentano sì come capaci di modulare gli enunciati di stato ma non

⁹ Paolo Fabbri – Marina Sbisà, *Appunti per una semiotica delle passioni*, in «aut-aut», n. 208, 1985. Ora in Paolo Fabbri – Gianfranco Marrone, *Semiotica in nuce, Vol. II*, cit., p. 239.

come capaci di indurre i soggetti a compiere o a non compiere determinate azioni (enunciati finalizzati alla trasformazione o alla conservazione di un dato stato di giunzione). Mentre le emozioni ci sembra che restino correttamente descrivibili in termini di «tumulto modale» a livello semio-narrativo, e cioè di modalizzazioni contrastive degli stati narrativi, e di peculiari modulazioni aspettuative a livello discorsivo; le passioni ci sembra che vadano descritte, inoltre, nei termini, narrativi, dell'emergere di un Attante non figurativo, della sfera del Destinante (Destinante, Antidestinante, Aiutante, Opponente), dunque pertinente alla definizione del valore e della gerarchia dei valori¹⁰, con funzioni di tipo manipolatorio.

La paura, l'odio, l'amore, l'avarizia, la gelosia, ecc. hanno in comune la capacità di imporre al Soggetto, per un tempo più o meno durevole, una prospettiva particolare sul sistema dei valori, che determina la riorganizzazione dei suoi programmi di azione.

Come ben ci mostra Shakespeare, l'emergere di tale sistema di valori è strettamente dipendente da una interpretazione degli eventi e dal definirsi di una determinata rappresentazione di stato (attuale o fantasmatica, retrospettiva o prospettiva), ed è pertanto soggettivo, anche se tale soggettività può essere 'collettiva' e comune a più personaggi che, come nel nostro caso, accettino una comune rappresentazione di stato e una comune valorizzazione della stessa.

Proprio questa prospettiva particolare sul sistema dei valori, che la passione sarebbe in grado di indurre, peraltro a tempo limitato (per la sola durata dell'impeto passionale) potrebbe costituire la base delle valutazioni negative delle passioni in quanto socialmente (collettivamente) destabilizzanti, sia che si tratti di passioni puramente singolari, che portano un Soggetto ad agire fuori dall'ambito valoriale socialmente condiviso, sia, ancora più, che si tratti di passioni collettive, ancora più destabilizzanti perché porterebbero non un solo individuo ma un gruppo di attori a costituirsi come Attante Soggetto che agisce sulla base di valori non socialmente condivisi e non permanenti¹¹.

¹⁰ A nostro avviso è strettamente in questi termini che andrebbe definito questo ruolo attanziale: il Destinante non si caratterizza per essere trascendente o per essere parte di una comunicazione a tre attanti, ma per la sua posizione particolare rispetto a un valore o a un sistema di valori: il Destinante è nient'altro che la rappresentazione di una gerarchia di valori, variamente figurativizzabile, e che nella sua forma soggettiva (propriamente attanziale) opera per far sì che i vari Soggetti agiscano in conformità a questi valori stessi, diffondendoli, o per giudicare la conformità a essi dei programmi narrativi.

¹¹ A questo proposito, si vedano i tanti lavori sui «furori collettivi» o «di massa», da Elias Canetti a, soprattutto, René Girard, nelle cui opere questo tema ricorre costantemente (ci limitiamo a citare i due testi 'fondativi' *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset 1972 (tr. it. *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi 1980) e *Des choses cachees depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset & Fasquelle 1978 (tr. it. *Delle cose nascoste*).

L'insistenza su questa caratterizzazione attanziale, semio-narrativa, della passione intende sottolineare una certa insoddisfazione nei confronti di quella forma di schematizzazione denominata «Schema Passionale Canonico», proposta inizialmente in *Semiotica delle Passioni* da Greimas e Fontanille e poi variamente ripresa dallo stesso Fontanille¹². Schematizzazione, che pur essendo nata come proposta 'esplorativa' all'interno di un campo che aveva occupato fino a quel momento una posizione decisamente marginale negli studi semiotici, circoscritti a qualche analisi strettamente limitata a un approccio lessicalista, se si escludono le proposte, rimaste a lungo in gran parte isolate, avanzate da Paolo Fabbri¹³, ha finito, come spesso accade con le schematizzazioni, per affermarsi come strumento pressoché esclusivo per la descrizione del campo passionale, condizionandone, e limitandone, gli sviluppi in modo importante.

Lo Schema Passionale, a nostro avviso, soffre inoltre di alcuni vizi di impostazione. Primo fra tutti, esso è stato esplicitamente improntato a un altro importante modello schematico, quello denominato «Schema Narrativo Canonico», elaborato da Greimas a partire dalla *Morfologia della fiaba* di Propp e dal lavoro svolto su di esso da Claude Lévi-Strauss¹⁴.

La costruzione di questo parallelismo suggerisce da sola che la passione costituisca una 'materia' ben distinta dalla narrazione, ridotta così di fatto a una sequenza di azioni; e, di fatto, Fontanille afferma esplicitamente che così come lo Schema Narrativo rende conto delle azioni del Soggetto, lo Schema Passionale è chiamato a rendere conto delle dinamiche passionali dello stesso. Nella nostra interpretazione però, lo Schema Narrativo non si limita a rappresentare le sequenze di azioni ma fornisce il fondamentale quadro di interazione fra gli Attanti, determinandone le posizioni reciproche. In questa prospettiva, come abbiamo suggerito sopra, anche le passioni dovrebbero tro-

ste sin dalla fondazione del mondo, Milano, Adelphi 1983). Sulla medesima problematica si veda anche Tarcisio Lancioni, *Simulacri dell'invisibile*, in «Carte semiotiche», n. 4, 2001.

¹² Algirdas J. Greimas e Jacques Fontanille, *Sémiotique des Passions* (cit.); Jacques Fontanille, «Le schéma des passions», *Protée*, XXI, 1 (tr. it. «Lo schema passionale canonico» in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, *Semiotica in nuce. Vol. II* (cit.)).

¹³ Paolo Fabbri – Marina Sbisà, op. cit. Per una panoramica articolata su quest'area della ricerca semiotica si possono vedere: Isabella Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio 1998; Paolo Fabbri e Isabella Pezzini (a cura di), *Affettività e sistemi semiotici. Le passioni nel discorso*, in «VS. Quaderni di studi semiotici», 47-48, 1987.

¹⁴ Ci teniamo a sottolineare questo aspetto, perché in realtà ci sembra che il lavoro costruttivo di Greimas debba assai più alle problematiche di Lévi-Strauss che a quelle di Propp, le cui ricerche sembrano spesso assumere solo il valore di materiale grezzo da rielaborare.

vare posto al suo interno, in quanto è a esse peculiare una funzione propriamente attanziale, come rilevavano già Paolo Fabbri e Marina Sbisà nello scritto sopra citato:

Passione ed effetto di senso si toccano, e così la passione può trascinare con sé sia la competenza modale del soggetto (il suo potere, dovere, sapere, e insieme e al di là di questi, il suo volere), gli scopi, le strategie, lo stile della sua risposta, sia anche il significato complessivo dell'azione patita¹⁵.

Oltre ad avere un ruolo centrale nelle dinamiche narrative, che rende a nostro avviso poco praticabile l'idea di progettare uno schema canonico dedicato alle passioni in opposizione a uno dedicato alle azioni, così come non crediamo che sia utile immaginare uno schema canonico della cognizione, che per spirito di completezza dovrebbe aggiungersi agli altri due se si immaginano queste diverse sfere come 'materie distinte' da formare autonomamente. Oltre ad avere un ruolo narrativo, dicevamo, e qui ci sembra che risieda un'altra delle debolezze dello Schema Passionale, le singole passioni non sembrano avere una 'vita' autonoma descrivibile come processo continuo articolato in fasi diverse, dal suo prefigurarsi, al suo specificarsi, al suo somatizzarsi, alla sua valutazione a posteriori, poiché le passioni sembrano assai più spesso imbricarsi l'una nell'altra, raddoppiarsi in percorsi più o meno paralleli, coesistenti o emergenti in alternanza (i rapporti di amore-odio) o, come nel nostro caso, mutare repentinamente l'una nell'altra.

Infine, lo Schema Passionale Canonico tende ad associare la passione con la dimensione attoriale del personaggio, facendo delle passioni questioni esclusivamente individuali, e della «soggettività» non tanto una problematica di carattere narrativo quanto una questione di «interiorità», in una prospettiva che anziché completare il quadro semiotico a cui vorrebbe aggiungersi tende invece a situarsi su un piano epistemologico completamente diverso. Prospettiva che, inoltre, e non ci sembra secondario, non permette di considerare adeguatamente le «passioni collettive», come quella che qui ci interessa, che a nostro avviso non sono meno rilevanti di quelle individuali.

Ma torniamo, dalle questioni generali, al nostro caso particolare. L'«entusiasmo» viene così definito dal Devoto-Oli:

s.m. 1. Incontenibile spinta ad agire e operare dando tutto se stesso: *lavorare con e.*; partecipazione totale, gioiosa o ammirativa, a ciò che si

¹⁵ Paolo Fabbri – Marina Sbisà, *op. cit.*, pp. 238-239.

vede o si ascolta: *trascinare il pubblico all'e.; suscitare l'e. dell'uditore*; generic., infatuazione, esaltazione. 2. Presso gli antichi filosofi, condizione dello spirito, sotto l'urgenza esaltante dell'ispirazione divina. [Dal gr. *enthúsiasmós* 'stato di ispirazione'].

Dell'insieme della definizione è ovviamente la prima parte quella che ci interessa, in quanto è ovvio che a essa mira re Enrico, che avrebbe poco aiuto da uomini in perenne estasi ammirativa.

Secondo questa definizione, l'«entusiasmo» è quella passione che spinge ad agire dando completamente se stessi, a impegnarsi con tutte le energie in un determinato compito. Ciò che ci sembra interessante è il carattere fortemente esclusivo di questa passione, determinato dalla singolarità del compito e dalla esaustività delle risorse richieste («dare tutto se stesso»).

Ora, abbiamo visto che proprio in questa sfera erano emersi i problemi a cui Enrico cerca di porre rimedio con la sua orazione: il problema per i suoi uomini è quello di accettare di essere soldati, dunque quello di riconoscersi in un determinato ruolo (tematico); difficoltà che ha come corollario l'emergere dell'attenzione verso le altre sfere vitali, verso gli interessi lontani (la famiglia, l'economia, ecc.), che fa sì che ciascuno di essi non sia più in grado di dare «tutto se stesso» dentro quel ruolo, e che anzi essi non si sentano più in grado di dare neanche le poche risorse restanti.

L'operazione di Enrico consiste dunque in un lavoro di valorizzazione di quel ruolo in cui i suoi uomini non si identificano più (è la condizione necessaria alla gloria prefigurata) e di focalizzazione su di esso: non un ruolo fra i tanti che la vita comporta ma un ruolo unico, in cui identificarsi completamente, almeno per la breve durata della prossima battaglia, perché proprio l'aver assunto quel ruolo in quel momento permetterà la realizzazione delle sanzioni positive prefigurate.

L'operazione retorica di Enrico sembra così consistere nella costruzione di un corpo collettivo unitario con il quale possano identificarsi tutti i suoi uomini, che vedono in esso sanarsi tutte le fratture, quelle di rango, che fanno di essi uomini diversi, come quelle di interesse che possono far esplodere ciascuno di essi in un 'collettivo singolare'.

Potremmo forse dire, allora, che l'«entusiasmo» si trova a metà tra le due dimensioni, quella della persona e quella del ruolo, e che costituisce proprio quella 'forza' che permette di rendere coesi la persona e il ruolo: tanto maggiore è l'entusiasmo quanto maggiormente la persona si dissolve nel ruolo, e accetta di assumere il ruolo come propria identità o almeno come aspetto centrale della propria identità. Al contrario, la perdita di fiducia (o di fede?) nel proprio compito o lo scollamento di questo dalla propria vita, come, che è lo stesso, il sentire

che non ci si sente a proprio agio dentro quel ruolo, porta a effetti opposti di apatia (dentro il ruolo) e di melanconia generalizzata.

DAR FIGURA ALLA PASSIONE

Il discorso di Enrico, come abbiamo già visto, lavora sulla contrapposizione di due immagini: quella di un giudizio finale, unico e irripetibile, nell'aldilà, e quella, a essa opposta, di una glorificazione ricorsiva, ancorata a questo mondo e a un futuro di durata illimitata.

Nella prima non ci sono reduci dalla battaglia imminente ma solo braccia, teste e gambe tagliate in una dispersione caotica e informe; nella seconda, le individualità sono invece conservate, benché trascesse dall'essere parte di quel 'corpo' collettivo costituito dall'insieme di quanti avranno preso parte alla battaglia. Inoltre, al tratto semico, statico, di «dispersione» che caratterizza la prima, questa seconda immagine oppone una organizzazione «figurale»¹⁶ assai più solidamente strutturata. Essa presenta infatti, in forma dinamica (durativa), un tratto, opposto al precedente, di «concentrazione», implicito nel riunirsi e nel celebrare dei sopravvissuti insieme ai propri cari, da lì in avanti, le ricorrenze di quel giorno.

Il tratto semico di «dispersione» della prima immagine poggia inoltre, in modo implicito, su un tratto spaziale di «orizzontalità»; a questo, la seconda immagine oppone un tratto semico di «elevazione», che poggia su una valorizzazione «ascendente» dell'asse della verticalità. Valorizzazione «ascendente» che tocca almeno tre diverse aree semantiche quali quelle della «elevazione» vera e propria, quella della «dimensionalità» e quella della «posizione sociale»:

Si leverà in punta di piedi [...].

Si farà più grande [...].

Per quanto bassa sia la sua condizione questo giorno la nobiliterà [...].

¹⁶ Al termine «figurale» non diamo qui la medesima accezione che possiamo ritrovare in Lyotard, e che abbiamo discusso nell'introduzione, ma quella che ha preso campo in ambito semiotico a partire dal lavoro di Claude Zilberberg, in particolare *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF 1988. Con questo termine indichiamo la dimensione più «astratta» del livello figurativo (inteso in senso ampio come livello di articolazione delle qualità sensibili, e non solo visive), al cui livello le figure stesse possono essere articolate sulla base dei tratti strutturanti che rendono conto della loro «geometria» o «architettura». In tal senso, il concetto di figurale rappresenta una estensione oltre l'ambito strettamente visivo del linguaggio plastico, e, allo stesso tempo, un ritorno alle tematiche di studio che Greimas (*Sémantique structurale*, cit.) riconosceva come pertinenti al «livello semiologico» del senso.

Riassumendo, le due immagini di giudizio contrapposte da Enrico nella sua orazione si caratterizzano non solo per l'esito del giudizio stesso che manifestano: la prima di condanna la seconda di celebrazione; ma anche per l'architettura figurale su cui poggia il loro 'aspetto sensibile', dunque propriamente il loro «essere immagini»: da un lato abbiamo una combinazione semica di «dispersione» + «orizzontalità», dall'altro una combinazione di «concentrazione» + «elevazione (verticalità)».

Il film non fa alcun tentativo di mettere in scena le due immagini di giudizio, non dà dunque a esse una interpretazione visiva, ma si limita a lasciarle emergere dalle parole del soldato prima e del Re poi, fedelmente al testo drammaturgico.

Se guardiamo però più in dettaglio la sequenza dell'orazione di Enrico e dunque il passaggio dalla fase di scoramento a quella di entusiasmo vediamo che le immagini filmiche sono strutturate proprio mostrando il passaggio dalla prima struttura figurale alla seconda. Passaggio che ci sembra ben evidente confrontando le due immagini che abbiamo ritagliato dal flusso filmico come emblematiche dei due momenti:

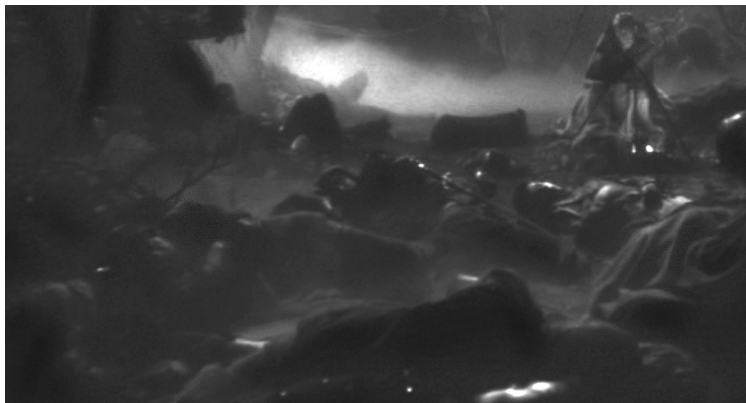


Figura 1.

Kenneth Branagh, Henry V. La meditazione di Re Enrico.

Nella prima, notturna e nebbiosa, sorta di veglia nel campo degli ulivi, il Re medita solitario sul proprio destino e sull'immagine del giudizio finale che uno dei soldati gli ha appena presentato, mentre i corpi addormentati dei soldati sussistono ognuno per sé in completa dispersione e in completo abbandono, totalmente inermi.

Nella seconda immagine, colta al culmine dell'orazione di Enrico, si è completato un duplice processo: di avvicinamento progressi-



Figura 2.
Kenneth Branagh, *Henry V. La fine dell'orazione di Re Enrico*.

vo al Re da parte dei soldati, che gli si fanno via via più accosti, e di innalzamento, con il Re che via via sale più in alto, portando con sé in questo movimento ascendente quello che è ormai il 'corpo' unitario del suo esercito.

La trasformazione che passa fra le due immagini coinvolge più dimensioni semiotiche ben isolabili: quella «figurativo-visiva» e quella prossemica innanzitutto, che mostrano il passaggio dallo stato di «dispersione orizzontale» a quello di «concentrazione» e di «elevazione» e che sono dunque strutturate sulla medesima articolazione figurale, poi quella somatica, che manifesta nei volti stessi degli uomini la trasformazione passionale, da uno stato di diffidenza, chiusura e isolamento, che conferma la distanza che corre fra essi a uno stato di ispirazione comune a tutti che ribadisce, anche su questo piano, le marche di «concentrazione» e di «elevazione».

Infine la musica. La sequenza da cui è tratta la prima immagine è accompagnata da una configurazione ritmico-melodica reiterata, che scandisce il tempo, misurandolo, costruita su un intervallo di quinta che caratterizza il tema del film, e che proprio attraverso la ripetizione di un unico modulo ritmico-melodico crea un effetto di «sospensione», di assenza di movimento, e di «dispersione». Su questa base di immobilità, si ha un effetto di lenta drammatizzazione e di aumento di tensione, che accompagna la focalizzazione sulla figura del Re e le parole del suo monologo, per mezzo di un addensamento della tessitura contrappuntistica. La sequenza da cui è tratta la seconda immagine è invece sottolineata da una progressione armonica «ascenden-

te», accompagnata da un marcato contrasto fra timbri orchestrali e caratterizzata da un crescendo dinamico, ottenuto anche attraverso l'ingresso ritmicamente ordinato di un gruppo ternario eseguito dai violini. In tal modo la «sospensione» e la «dispersione» sonora vengono a concentrarsi in una forma armonica dinamica e ascendente¹⁷.

Una medesima architettura figurale, basata sull'opposizione di due categorie semiche («dispersione» vs «concentrazione» e «orizzontalità» vs «verticalità (ascendente)») si presta dunque a essere manifestata su dimensioni semiotiche diverse e funge da schema unico di coordinamento fra di esse, ma, cosa che ci sembra ancora più interessante, il medesimo schema figurale centrato sulla valorizzazione dei tratti semici di «concentrazione» e di «elevazione» può essere tratto anche dalla definizione di «entusiasmo» sopra discussa che, lo ricordiamo, insiste sul dare 'tutto se stesso', sul 'trasporto', sulla dimensione verticale ascendente dell'ispirazione che non si limita a 'calare' dall'alto ma ha la funzione essenziale di 'trascinare' in alto.

Se assumiamo la tradizionale tipologizzazione greimasiana delle categorie semiche, derivata dalla *Gestalttheorie*, che distingue semi «esterocettivi», relativi ai dati sensoriali e dunque alla figuratività, semi «interocettivi», relativi ai sistemi di classificazione, e dunque astratti, da cui dipende l'organizzazione delle isotopie, e semi «proprioctivi», relativi alla dimensione passionale; potremmo ipotizzare che il «figurale» costituisca un piano di astrazione immanente sia al dominio della figuratività nella sua interezza, indipendentemente dalle sostanze (l'esterocettivo), sia a quello patemico (il proprioctivo), permettendo così di articolare in modo omogeneo l'intero campo del «sensibile» e permettendo la costituzione di isotopie non solo di carattere tematico, ma anche di tipo figurativo, patemico o patemico-figurativo. Si tratterebbe cioè di forme di isotopizzazione relative non a ciò che Greimas chiamava «il semantico», garantite dalla reiterazione di semi interocettivi, ma, strettamente, al dominio del «sensibile» e dunque a ciò che Greimas chiamava «il semiologico» e che sarebbero determinate dalla reiterazione di semi e categorie di un tipo specifico, figurale, appunto.

Le categorie «figurali» costituirebbero così una sorta di 'semantico' interno al semiologico, di astrazione interna al figurativo. In questa prospettiva non si tratterebbe allora di una «figuratività-astratta» generica, derivante da procedure di spolliazione o di riduzione della densità semi-

¹⁷ Per la descrizione della trasformazione musicale mi sono avvalso dell'aiuto, prezioso, di Stefano Jacoviello.

ca, come quelle studiate da Jean-Marie Floch¹⁸, e che hanno comunque a che fare con la maggiore o minore «riconoscibilità» delle immagini, intesa come possibilità di trovare posto all'interno di una data griglia culturale; ma di una tipologia semica specifica costruita sulla base di tratti «figurativi» molto generali riconducibili non tanto alla questione della «riconoscibilità» delle singole immagini quanto piuttosto alla «forma» della griglia culturale sulla base della quale operiamo il riconoscimento e l'articolazione del campo del «sensibile», quali ad esempio quelli relativi alla dimensionalità, alla direzionalità, alla consistenza, alla persistenza, e così via, assimilabili per certi versi a quelli individuati dalla fonologia per descrivere le «configurazioni sonore» verbali.

Riprendendo la questione posta in apertura del libro si potrebbe allora provare a suggerire che la «profondità del figurativo» e il suo flirtare con i terreni paludosi del «simbolico» sia da ricondurre anche alla possibilità che il discorso articoli non solo isotopie astratte, tematiche, dal cui riconoscimento dipende la sua stessa leggibilità, ma anche isotopie specifiche, figurative appunto, o genericamente relative alla messa in scena del «sensibile» che pur non condizionando direttamente la leggibilità del testo offrono a esso piani di lettura «ulteriori» e con ciò gran parte della sua ricchezza.

Ritornando all'*Henry V*, ci sembra che le diverse dimensioni semiologiche coinvolte nel processo di trasformazione dalla prima alla seconda scena abbiano anche la funzione di 'dare un corpo' alla passione, di darle figura, grazie al loro essere strutturate, tutte, in modo ridondante, su di un medesimo schema figurale. Si tratta ovviamente di una figurazione 'impropria', essendo quello di «entusiasmo» un concetto astratto, ma che ciò nonostante ci appare 'motivata' proprio perché costruita sulla selezione, in sostanze diverse, di una forma semiologica che presenta una struttura semica di tipo figurale soggiacente anche alla definizione che la nostra cultura dà di quella determinata passione. Passione che ci sembra allora evidentemente presente anche se nessuno, all'interno del testo, la nomina. È in questo senso che possiamo forse parlare di effetti di metaforizzazione intersemiotica, come sopra accennato, in cui a essere in gioco non è la sostituzione di una parola con un'altra ma l'intero gioco del produrre immagini per dare corpo ed evidenza sensibile anche a quegli elementi semantici «astratti» che, 'propriamente' non ne hanno.

Per concludere, ci sembra interessante che Branagh per dare immagine al passaggio centrale del film, la 'conversione' dell'umore

¹⁸ Jean Marie Floch, *Pétites Mythologies*, cit.

dell'esercito inglese indispensabile alla vittoria finale, sfrutti plasticamente le caratteristiche figurali che stanno alla base di due immagini contrapposte: quelle di «giudizio» presenti nel testo drammaturgico ma non 'visualizzate' direttamente, e le sfrutti omogeneamente per strutturare tutti i registri semiotici che caratterizzano due altre immagini la cui struttura non è in alcun modo derivabile dalla lettura del testo drammaturgico, per dare corpo alle trasformazioni passionali, e renderle così evidenti allo spettatore.

Qualcuno chiederà: ma il regista era cosciente di ciò? Rispondiamo con Frye: «probabilmente, un fiocco di neve non si rende affatto conto di costituire un cristallo, ma val la pena di studiare il suo comportamento anche se non ci vogliamo occupare dei suoi processi mentali interiori»¹⁹.

¹⁹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 118 della tr. it.